

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 115

NUOVA SERIE - 15 AGOSTO 1953

Caro Baracco,

L'articolo di Giorgio Trentin sul IV Concorso Nazionale del film d'amatore, apparso sul numero 112 di "Cinema", merita — per amor di esattezza — qualche precisazione.

Anzitutto, non è vero che "quest'anno a differenza dei precedenti" la giuria abbia classificato i film non oltre il 10° posto. A quanto mi risulta (per aver fatto parte della giuria del Concorso ogni anno, dal 1951 in poi) la graduatoria per ciascuna delle categorie previste è sempre e soltanto andata dal primo al decimo film.

Non è nemmeno vero che, se i presidenti dei vari cineclubs avessero operato seriamente e severamente la selezione preventiva dei film da inviare al concorso (selezione preventiva che è prevista dal regolamento) "si avrebbe dovuto sospendere il concorso". A parte la deplorabile indifferenza che il Trentin manifesta nei confronti delle regole della grammatica, mi pare il caso di fargli notare che — tanto per fare un esempio — una selezione preventiva severissima fu operata proprio da quel Cineclub Milano, ai soci del quale è andato il maggior numero dei premi in palio.

Il fatto è che Giorgio Trentin, in quanto fiduciario del Centro Cine-

matografico Universitario di Padova, tira l'acqua al suo mulino. Infatti, la selezione patavina è stata la peggiore in senso assoluto fra quelle presenti al concorso, e direi che ha avuto un carattere addirittura oltraggioso nei riguardi di chi assisteva, per amore o per forza, alle proiezioni. Quell'"Amor in canonica", il cui stile, secondo il Trentin, sarebbe perfetto, ha provocato le più grasse commiseranti risate del pubblico (in gran parte formato da stranieri) presente a Montecatini, con quale risultato per il prestigio del cinema-torismo italiano è facile immaginare.

Ma Trentin, oltre che sulla lingua italiana (egli ha chiamato deficitario il documentario "Risveglio della natura", per significare che era incompleto), ha opinioni personalissime sui compiti di un presidente di cineclub e di chi scrive per informare il pubblico. Infatti, si assume ora la difesa di "Amor in canonica", i cui autori sono persone anziane e probabilmente suoi vicini di casa, mentre a Montecatini non esitava (lui che nell'articolo su "Cinema" si mostra tanto pensoso delle sorti del cinema-torismo giovanile)

a buttare a mare i giovani del C.C.U. di cui è fiduciario, venendo al nostro tavolo di giuria a dire che egli aveva sconsigliato a quegli stessi giovani la presentazione dei loro film. E probabilmente la sua manovra intesa a scaricarlo di ogni responsabilità sarebbe riuscita.

Senonché, uno dei cineamatori di Padova, Ernesto G. Laura, che è un ragazzo immodesto, sì, ma serio e onesto, e che era soprattutto all'oscuro della suddetta manovra, mi ha detto a Montecatini che era stato proprio Trentin a convincerlo a presentare al concorso un certo filmetto di cui egli — Laura — non era soddisfatto. Il Laura mi ha detto anche — presenti il collega Gabriele Pietrobon di Treviso e il cineamatore Aldo Serio di Roma — che Trentin aveva motivato le sue insistenze con la necessità di presentare al concorso una nutrita pattuglia di film del C.C.U. Padova: dopo di che, sulle colonne di "Cinema", Trentin giudica virtualmente impossibile la selezione preventiva in seno ai cineclubs.

Concludo. Pur non avendo legami di sorta con la FEDIC, ho avuto

modo in questi ultimi anni — per motivi professionali — di studiare attentamente e serenamente la situazione dei cineamatori: e credo di saperne abbastanza in proposito. Tra l'altro, conosco assai bene i rapporti della FEDIC con Trentin, e vorrei quindi rettificare un'altra sua affermazione: quella secondo la quale la Federazione dei Cineclubs "in realtà sino ad oggi non è stata che un bel sogno".

Non dubito che qualcuno (cineamatore e non) possa avere questa convinzione, ma escludo che possa averla Giorgio Trentin, al quale la FEDIC, dietro semplici insistenze dell'interessato (e nemmeno in base a titoli di merito, che del resto non esistevano) assegnò tempo addietro una borsa di studio che gli permise di frequentare i corsi del Centro Sperimentale per diverse settimane e di fare pratica in produzione. Quest'anno poi, grazie alla benevolenza di cui credo che goda presso alcuni dirigenti la FEDIC (ai quali mi consta che senza alcun ritegno, ed anzi con petulanza, non esita ad illustrare il suo bisogno di "farsi strada"), è stato prescelto — sempre dalla FEDIC — per una combinazione di viaggio e soggiorno gratuiti a Bruxelles, ove — in occasione del concorso internazionale — Trentin rappresenterà i cineamatori italiani.

S. G. BIANONTE

XIV MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

PREMI DELLA IV MOSTRA INTERNAZIONALE PER IL FILM DOCUMENTARIO E DEL CORTOMETRAGGIO

Gran Premio per il miglior film del Gruppo Documentari della Categoria A) a: *Cristo non si è fermato ad Eboli*, di Michele Gandin (Italia).

Gran Premio per il miglior film del Gruppo Cortometraggi della Categoria A) a: *Sunday by the Sea* (Domenica al mare), di Anthony Simmons (Gran Bretagna).

Gran Premio per il miglior film documentario della Categoria B) a: *Combined resection of Tongue and Floor of the Mouth* (Resezione combinata della lingua e del pavimento della bocca), (U.S.A.).

CATEGORIA A) - GRUPPO DOCUMENTARI - SEZIONE 1 - PREMIO a: *La capitale s'appelle Varsovie* di L. Perski, K. Malcuzyeski, S. Jankowski (Polonia); MENZIONE a: *Sardegna*, di Giovanni Paolucci (Italia). SEZIONE 2 - PREMIO a: *Dall'aura di primavera alla tramontana d'autunno*, di Istavan Homoki Nagy (Ungheria); MENZIONE a: *Giungla sommersa*, di Guido Manera (Italia). - SEZIONE 3 - PREMIO a: *Les primitifs flamands* (I primitivi fiamminghi), di Paul Haes aerts (Belgio); MENZIONE a: *Le metier de danseur* (La professione del ballerino), di Jacques Buratier de Rey (Francia). - SEZIONE 4 - PREMIO a: *Des hommes et des montagnes* (Uomini e montagne), di J. J. Languepin e Rebuffat (Francia); MENZIONE a: *The white frontier* (La frontiera bianca), (Gran Bretagna). SEZIONE 5 - PREMIO a: *L'arena des vaillants* (L'arena dei virtuosi), di S. Gourou e J. Ozerov (U.R.S.S.); MENZIONE a: *Here's hockey* (Ecco l'hockey), di Leslie MacFarlane (Canada). - SEZIONE 6 - PREMIO a: *The moving spirit* (Lo spirito motore), di Bob Privett (Gran Bretagna); MENZIONE a: *L'appel du Sud* (Il richiamo del sud), di C. G. Duvanej (Svizzera). SEZIONE 7 - PREMIO a: *Les plantes et l'eau* (Le piante e l'acqua) di Calabek (Cecoslovacchia); MENZIONE a: *Farming in New Zealand* (Agricoltura in Nuova Zelanda), di Oxley Hughan (Nuova Zelanda). SEZIONE 8 - PREMIO a: *Ecoliers d'hier et d'aujourd'hui* (Scolari di ieri e di oggi), di Jean Vidal (Francia); MENZIONE a: *Inchiesta parlamentare sulla miseria*, di Giorgio Fenoni (Italia). - SEZIONE 9 - PREMIO a: *Bora su Trieste*, di Gianni Alberto Vitrotti (Italia); MENZIONE a: *L'homme et la bête* (L'uomo e la bestia), di Marc de Gastyne (Francia).

CATEGORIA A) - GRUPPO CORTOMETRAGGI - SEZIONE 1 - PREMIO a: *Lettere di condannati a morte della Resistenza Italiana*, di Fausto Zennari e Gianni Corbi (Italia); MENZIONE a: *A nous deux Paris* (A noi due Parigi), di Pierre Kast (Francia). SEZIONE 2 - La Giuria non ha ritenuto di poter assegnare alcun premio. - SEZIONE 3 - PREMIO a: *Rooty Toot Toot*, di John Hubley (U.S.A.); MENZIONE a: *Man on the Land* (L'uomo sulla terra), di Bill Hurts (U.S.A.). - SEZIONE 4 - Nessun film iscritto.

CATEGORIA B) - SEZIONE 1 - PREMIO a: *Le praticien devant l'actualité rhumatologique*, di Jacques Schütz e de Seze (Francia); MENZIONE a: *Colpo-isterectomia*, di Piero Lamperti (Italia). - SEZIONE 2 - PREMIO a: *Il terreno è vivo*, di Fausto Saraceni (Italia); MENZIONE a: *Lightning Masters* (I padroni del fulmine), di James E. Moore (U.S.A.). - SEZIONE 3 - PREMIO a: *Drei Meister schneiden in Holz* (Tre maestri intagliano legno), di Hans Cürliis (Germania); MENZIONE a: *Coastal navigation and pilotage* (Navigazione costiera e pilotaggio), di Louis Dhal (Gran Bretagna).

La Giuria inoltre ha assegnato il Premio per la migliore selezione nazionale al *Centre National Cinématographique* - Francia.

Premi del V festival internazionale del film per ragazzi

Gran Premio assoluto per il miglior film di lungo o corto metraggio a: *Heidi* (Son tornata per te), (Svizzera), regia: Luigi Comencini.

Premio per la migliore selezione nazionale alla Gran Bretagna.

Premio per il miglior film ricreativo di lungo metraggio della Categoria A - destinato ai bambini fino ai 7 anni a: *Das Wunderfenster* (La finestra delle meraviglie), regia: Hubert Schonger.

Premio per il miglior film ricreativo di lungo metraggio della Categoria B destinato ai fanciulli dagli 8 agli 11 anni a: *The dog and the diamonds* (Il cane e i brillanti), regia: George Provis, Ralph Thomas.

Premio per il miglior film ricreativo di lungometraggio della Categoria C destinato ai ragazzi dai 12 ai 15 anni a: *Ciuk e Chek*, (U.R.S.S.), regia: I. Lukinsky.

Premio per il miglior film ricreativo di cortometraggio della Categoria A destinato ai bambini fino ai 7 anni a: *Hmecku var* (Il vaso magico), (Cecoslovacchia), regia: V. Bedrich.

Premio per il miglior film ricreativo di cortometraggio della Categoria B destinato ai fanciulli dagli 8 agli 11 anni a: *Madeline*, (U.S.A.), regia Robert Cannon.

Premio per il miglior film ricreativo di cortometraggio della Categoria C destinato ai ragazzi dai 12 ai 15 anni a: *To the Rescue* (Il campione rapito), regia: Jacques Brunius.

Premio per il miglior film di carattere culturale informativo a: *Le navi imperiali di Nemi*, (Italia), regia: Ottavio A. Oppo.

Premio per il miglior film d'insegnamento a: *Man Learns to Farm* (Secoli d'agricoltura) (U.S.A.), regia: Don Towlsley.

Inoltre la Giuria ha rivolto una speciale menzione alla Cecoslovacchia presentatrice del film con pupazzi *Vecchie leggende cecoslovacche* — di cui è creatore e regista Jiri Trnka — per gli eccezionali meriti artistici e umani. Dell'opera è stato proiettato solo l'episodio *Leggenda di Bivoj*.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 115

Anno VI - 15
Agosto 1953

Questo numero contiene:

*Lettere / I premi del festival
del documentario e del festival del film
per ragazzi* Seconda di copertina

Cinema-gira 58

CINEMA

Gli Oblomov del Lido 61

MARIO VERDONE

Film per ragazzi a Venezia 62

ELIZA FRANKLIN

Agli uomini piacciono pistole e cavalli 66

GIULIO CESARE CASTELLO

Intervista con Wyler e Semenov 69

Paginone: Venetian Holiday 72

BARTHELEMY AMENGUAL

Presenza ed evocazione nel cinema 74

DOUGLAS NEWTON

Un mito moderno nei film musicali 80

ERMANNIO COMUZIO

Retrospettive: Raskolnikov 82

VICE

Film di questi giorni 83

IL POSTIGLIONE

La Diligenza 88

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085 - CORRISPONDENTE DA LONDRA: Roger Manvell, Direttore della British Film Academy - DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West 71st Street - DA PARIGI: Marcel 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 Meravigli, 11. - Telefoni 80.77.67-80.83.50; Torino, Via Pomba 20, Telefoni 41.172-45.816, e sue rappresentanze. - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2.200, semestrale L. 1.100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Una bella espressione di Maj Zetterling.



Gérard Philippe nel recente film di Yves Allégret Les Orgueilleux.



La Garbo a Portofino, con George Schlee, segretario e accompagnatore

CINEMA GIÀ

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Se vincessi cento milioni (Film Inter), regista Carlo Campogalliani, operatore Fernando Risi, interpreti Milly Vitale, Armando Francioli, Carlo Ninchi, Ave Ninchi, Carlo Campanini, Paolo Stoppa, Mario Riva, Riccardo Bilbi, Alberto Talegalli, Alberto Sorrentino e i cinque "tredicisti" del Totocalcio: Cappello, Mannu, Frigato, Feltrini e Bazzoni; Passione (Febison Film), regista Max Calandri, operatore Antonio Frenguelli, interpreti Antonio Basurto, Lilian Deis, Maria Grazia Francia, Carlo Ninchi, Elio Steiner, Vera Carmi, Camillo Pilotto, Bella Starace Sainati, Agostino Salvietti, Walter Brando, Marisa Moretti, Benedetta Rutili, Alberto Sorrentino e Vasito Bastino; Cronache di poveri amanti (Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici), regista Carlo Lizzani, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti Antonella Lualdi, Anna Maria Ferrero, Cosetta Greco, Marcello Mastroianni, Wanda Capodaglio, Eva Vanicek, Irene Cefaro, Gaetano Tinti, Giuliano Montaldo, Bruno Berellini e il discobolo Adolfo Consolini; Finalmente libero (Glomer Film), registi Amendola e Maccari, operatore Giorgio Orsini, interpreti Carlo Dapporto, Nadia Gray, Alberto Sorrentino, Ciccio Bardì, Alba Arnova, Fulvia Franco, Adriana Facchetti, Luisa Rossi, Marisa Merlini e Giacomo Rondinella; Ti ho sempre amato (Rizzoli-Royal), regista Mario Costa, operatore Tomino Delli Colli, interpreti Amedeo Nazzari, Myriam Bru, Jacques Sernas, Marisa Merlini, Adriano Rimoldi; Soli per le strade (S.T.N.), regista Silvio Sia-

no, operatore Romolo Garroni, interpreti Brunella Bovo, Marco Vicario, Giulio Donnini, Carlo Tamberlani, Tecla Scarano; La prospettiva (Filmcostellazione; in Ferraniacolor), regista Renato Rascel (con la consulenza tecnica di Franco Rossi), operatore Venceslao Vich, interpreti Renato Rascel, Paolo Stoppa, Giuseppe De Martino, Suzanne Levesy, Anna Maria Bottini, Lia Angeleri, Ignazio Leone, Francesco Mulè, Maddalena (dalla commedia « Servant of God » di Madeleine Masson, che narra la storia di una prostituta che indossa le vesti della Madonna durante una processione religiosa e viene lapidata; Titanus; in Technicolor), regista Augusto Genina, operatore Claude Renouv, interpreti Marta Toren, Gino Cervi, Charles Vanel, Jacques Sernas, Isa Querio e Folco Lulli; Vestire gli ignudi (Cinematografica Italiana Grandi Film), regista Marcello Pagliero, operatore Enzo Serafin, interpreti Eleonora Rossi Drago, Gabriele Ferzetti, Pierre Brasseur, Frank Latimore (alla sceneggiatura della commedia di Pirandello ha collaborato anche Charles Spaak); Cinema d'altri tempi (Jolly Film-Cormoran Film; in Ferraniacolor), regista Steno, operatore Marco Scarpelli, interpreti Lea Padovani, Walter Chiari, Jean Richard, Fernand Gravey, Luigi Pavese, Gianni Cavaliere, Maurice Teynac, Ivan Desny, Mirella Gagliardi e Rita Stazi; L'incantevole nemica (ovvero Nini Pampan; Orso Film-Lambor Film), regista Claudio Gora, operatore Leonida Barboni, interpreti Silvana Pampanini, Robert Lamoureux, Carlo Campanini, Alberto Sordi, Pina Renzi, Ugo Tognazzi, Giuseppe Po-

relli, Nyta Dover e Buster Keaton; Il tesoro del Bengala (altro film salgariano della Prod. Venturini; in Ferraniacolor), regista Gianni Vernuccio, operatore Renato Del Frate, interpreti Sabù, Luisa Boni, Pamela Palma, Amanda Kaumar, Luigi Tosi, Carla Calò e Georges Poujouly; Teodora, imperatrice di Bisanzio (Lux Film; in Eastmancolor), regista Riccardo Freda, operatore Rodolfo Lombardi, interpreti Gianna Maria Canale, Georges Marchal, Renato Baldini, Irene Pappas, Olga Solbelli, Nerio Bernardi, Paolo Stoppa, Alessandro Fersen; Violenza sul lago (Zeus-Torri Film), regista Leonardo Cortese, operatore Domenico Scala, interpreti Lia Amanda, Erno Crisà, Giacomo Rondinella, Peter Trent, Carlo Hintermann, Patrizia Del Giglio e il campione mondiale di motonautica Mario Verga; La spiaggia (Titanus; in Ferraniacolor), regista Alberto Lattuada, operatore Mario Craveri, interpreti Martine Carol, Raf Vallone, Enrico Glori, Mario Carotenuto, Clelia Matania, Rosy Mazzacurati, Valeria Moriconi; Canzone appassionata (Athena Cinematografica-ENIC), regista Giorgio Simonelli, operatore Carlo Montuori,

mi; In amore si pecca in due (Romana Film) di Vittorio Cottafavi; La stella dell'India (in Technicolor; Titanus-Stross) di Arthur Lubin; Donne proibite (Amato) di Giuseppe Amato; Pane, amore e fantasia (Titanus) di Luigi Comencini; La patungia dell'Amba-Alagi (Diva Film) di Flavio Calzavara; Capitan Fantasma (ovvero Il tesoro delle Indie; in Ferraniacolor; Athena Cinematografica) di Primo Zeglio; I misteri della Jungla Nera e La vendetta dei Thugs (in Ferraniacolor; Prod. Venturini) di Gian Paolo Callegari.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Il sacco di Roma (Oro Film) di Ferruccio Cerio; Tormento di anime (ex Ritorno di primavera; Estia Film) di Cesare Barlacchi; Muso duro (in Ferraniacolor; Mambretti) di Giuseppe Beninati; Il sole negli occhi (ex Celestina; Titanus-Filmcostellazione) di Antonio Pietrangeli; Anni facili (Ponti-De Laurentiis) di Luigi Zampa; Noi cannibali (in Ferraniacolor; Excelsa-Slogan Film) di Leon Viola; Condannato a vivere (C.I.D.I.) di Filippo Ratti; Addio mia bella signora... (Gladio Film) di Fernando Cerchio; La cavallina storna (S.C.I.A.C.) di Giulio Morelli; Via Padova, n. 46 (Edo Film) di Giorgio Bianchi; Lisistrata (ultimo episodio del film il cui titolo definitivo sarà Destini di donne; CEIAD - Columbia - Continental - Franco - London Film) di Christian-Jaque.

Le terre lontane...

...attirano i giovani; documentaristi: sono annunciati infatti due film le cui riprese si svolgeranno rispettivamente nientemeno che al Circolo Polare Artico e nell'Oceano Indiano. Amatori della prima spedizione sono due studenti genovesi, Pietro Ciacchella e Luigi Raucci, i quali si recheranno in Lapponia con mezzi di fortuna, con l'intenzione di realizzarsi, per conto del Centro Cinematografico del Consorzio Istruzione Tecnica di Genova un documentario sulle terre artiche (i due animosi giovani hanno anche in programma un'inchiesta cinematografica sulla vita dei « globe-trotters » in giro per il mondo); l'altro film sarà invece prodotto dalla Phoenix, e verrà realizzato nelle Isole Comore, Aldabra e Madagascar al seguito della spedizione scientifica di Franco Prosperi, Carlo Prola, Stanis Niewo e Fabrizio Palombelli, che intende studiare la flora, la fauna e la natura geologica delle terre affioranti nell'Oceano Indiano, per dimostrare che esse sono i resti del continente preistorico Lemuria, che si estendeva dall'Africa all'Oceania: il lungometraggio consisterà nella storia della spedizione medesima — i cui componenti collaboreranno al film in qualità di consulenti scientifici — e si intitolerà Gran Comora. Esso sarà diretto da Antonio Nediani e fotografato in Ferraniacolor da Fulvio Testi e — per le riprese subacquee — da Masino Manunza.

Buster Keaton e Greta Garbo...

...sono attualmente in Italia: ma mentre il primo ha accettato di prendere parte a uno spettacolo di rivista sulle scene milanesi e di apparire

persino in qualche film (come Nini Pampan, di Gora), la seconda invece, evitando come al solito accuratamente giornalisti e fotografi (solo qualche fortunato è riuscito a far scattare alcune istantanee), è apparsa di sfuggita a Santa Margherita Ligure, Portofino, Sestri Levante e Portoferraio. La Garbo, che sta infatti compiendo in questo periodo una crociera nel Mediterraneo a bordo di un panfilo, in compagnia di George Schler, un sarto americano di origine russa, si dice abbia recentemente rifiutato per l'ennesima volta di tornare allo schermo: l'ultima offerta pare sia stata quella di un film sulla vita di Cécile Sorel, la quale avrebbe anche insistito personalmente — ma senza successo — perché l'attrice accettasse. La Sorel ha fra l'altro dichiarato ai giornalisti: « Eppure non l'ho mai trovata più bella ed elegante; ella che non ha mai amato i gioielli, oggi è tutta coperta di diamanti ». Le ultime voci infine annunciano che la Garbo avrebbe fissato in questi giorni un appartamento in un albergo romano, e che il suo panfilo sarebbe quindi diretto ad Anzio.

Camillo De Rossi...

...già noto attore del cinema italiano al tempo del muto, apprezzato anche negli ambienti del teatro, è morto recentemente: dopo aver abbandonato l'attività della recitazione si era dedicato con grande passione e competenza all'arte del trucco, tanto da divenire un vero specialista in materia, e da essere considerato il decano dei truccatori del cinema italiano.

Ecco un nuovo elenco...

...di film in preparazione, i cui titoli sono stati recentemente registrati nell'apposito Ufficio dell'A.N.I.C.A.: I promessi sposi (Lux), Semiramide di Babilonia (A. Francisci), I dieci Comandamenti, Cento barzellette da salvare e Donne di mezzo secolo (tutti della Roma Film), Permette questo ballo? ovvero Danze del secolo (Prod. Venturini), La Contessa Lara (Astra Cinematografica), Madre (Itala Film), L'eterno marito (Giuseppe Fatigati), e Schiava del peccato (Documento Film).

FRANCIA

«Vacanze in Francia»...

...è il tema di un concorso per film a colori in 16 mm., lanciato dalla Direzione Generale del Turismo, con tre premi in denaro pari a 150.000, 100.000 e 50.000 franchi. Il concorso è riservato ai cineasti non professionisti, i quali potranno presentare film muti o sonori, della durata dai dieci ai venti minuti.

Alla pittura del Greco...

...intende ispirarsi John Huston per il suo film, attualmente in preparazione, ricavato dal celebre romanzo di Melville, Moby Dick. La ispirazione, pittorica del suo Moulin Rouge, che riproduce esattamente il tono figurativo di Toulouse Lautrec, è stata particolarmente apprezzata dal ristretto pubblico cui il film è stato presentato a Parigi in avant-première. Pare anzi che Clouzot, presente alla proiezione, abbia alla fine esclamato: « Finalmente un vero film a colori! ».

Un numero imprecisato...

...di copie del romanzo di Simenon, « Coup de lune », sono state inviate a Henry-Georges Clouzot il quale ne aveva fatto richiesta essendo quel romanzo da tempo esaurito. Il regista, che sta lavorando alla sceneggiatura del suo film, ispirato appunto all'opera di Simenon, ha dovuto pregare il "Figaro" di far sapere al pubblico che vari esemplari del raro romanzo sono ormai in suo possesso e che è quindi superfluo inviargliene altre copie.

La scelta dei film...

...da inviarsi alle manifestazioni cinematografiche internazionali, anche quando queste non prevedono (come a Locarno o a Berlino) una premiazione ufficiale, pare sarà d'ora in poi sottoposta a un controllo governativo: il Direttore Generale del Centro Nazionale della Cinematografia, Jacques Flauid, in seguito appunto alla delusione generale provocata dalla partecipazione francese al Festival di Locarno, ha deciso di convocare una conferenza per discu-



(Sopra): William Wyler a Venezia, (Sotto): Due inquadrature di film inviati al Festival: Teresa Raquin (a sinistra) e Pick Up on South Street.

GRAN BRETAGNA

Una settimana circa...

...è durato lo sciopero di oltre 1.200 comparse, proclamato dalla «Film Artists Association» dopo una polemica di un mese e mezzo, in seguito al rifiuto della M.G.M. di pagare un supplemento di una ghinea al giorno alle duecento comparse che dovevano indossare, negli stabilimenti Boreham Wood, i pesanti costumi richiesti da una scena di





Cartoni animati a Venezia. (Dall'alto): La bottega incantata (URSS), Come si prende il raffreddore (USA) e La volpe dipinta (URSS).



The Knights of the Round Table (che viene realizzato in Technicolor e a schermo panoramico). Come conseguenza immediata dello sciopero, la produzione di vari stabilimenti era rimasta interrotta: in particolare la Arthur Rank Organization aveva provveduto al licenziamento di 665 impiegati (senza contare gli attori di primo piano), sospendendo la lavorazione di quattro film, mentre la Metro si affrettava a compilare una "lista nera" degli scioperanti per impedir loro di trovare lavoro altrove. Per fortuna la vertenza si è

in breve composta, quando la casa americana ha fatto sapere di essere disposta ad aumentare il salario (nella misura richiesta) a circa 120 comparse, mentre la Rank ritirava le lettere di licenziamento.

Richard Burton...

...l'attore di origine inglese ma rivelatosi negli Stati Uniti col film My Cousin Rachel (e che ha appena terminato The Robe, in Cinemascope), è tornato al teatro, firmando un contratto con l'Old Vic, per la quale interpreterà l'« Amleto » al

prossimo Festival di Edimburgo. Il Burton che per le 45 sterline dell'Old Vic ha rifiutato il milione di dollari offertogli da una casa americana, dichiarando ai giornalisti che la sua professione è quella dell'attore e non quella dell'« accumulatore di dollari », ha già una lunga esperienza teatrale alle sue spalle; infatti, dopo aver studiato recitazione alla « Oxford University Dramatic Society » ed essersi segnalato sulle scene britanniche, venne notato dai produttori di Hollywood in vari spettacoli cui egli prese parte a Broadway: da « The Lady's not for Burning » a « Legend of Lovers », che è il titolo con cui è stata presentata in America la commedia di Anouilh « Eurydice », in cui egli apparve accanto a Dorothy McGuire, un'altra notevole attrice che da qualche tempo diserta lo schermo per il teatro.

Katharine Hepburn...

...sarà la protagonista, accanto a José Ferrer, della riduzione cinematografica di un'altra commedia di Shaw: « I milionari ». Il film sarà prodotto da Lester Cowan, e realizzato in Technicolor.

U. S. A.

Gli elenchi del « 3 D »...

...vanno sempre aumentando: tutte le case di produzione hollywoodiane annunciano infatti per la prossima stagione un certo numero di film stereoscopici o a schermo panoramico, per dimostrare di essere « à la page ». Ecco per il momento un primo elenco di otto film diramato dalla R.K.O.: Devii's Canyon (« Mille occhi mi guardano », in Technicolor), di Alfred Werker, con Virginia Mayo e Stephen McNally, Second Chance (« La coppia misteriosa », in Technicolor) di Rudy Maté, con Linda Darnell, Robert Mitchum e Jack Palance, entrambi prodotti da Edmund Grainger; Carnival (« La carovana del Luna Park », a colori col sistema panoramico « King Size ») di Kurt Neumann, con Anne Baxter e Steve Cochran, prodotto dai King Bros.; Fury in the Jungle (« I ribelli della Giungla », in Eastman color) di Jacques Tourneur, con Glenn Ford, Ann Sheridan e Zachary Scott, prodotto da Ben Bogaus; Son of Sindbad (« Il figlio di Sindbad », in Technicolor) di Ted Tetzlaff, con Sally Forrest, Vincent Price, Dale Robertson, prodotto da Robert Spark; French Line (« Le modelle di Parigi », in Technicolor), con Jane Russell, Gilbert Roland e una dozzina di « bellezze internazionali »; The Silver Horde (« L'orda d'argento », a colori), da un « classico » di Rex Beach; e The Big Rainbow (« Il ponte sul cielo », in Technicolor); questi ultimi in fase di preparazione. Tutti i film annunciati saranno anche disponibili nella normale edizione « fotografica » (a schermo piatto o comunque non panoramico) per i locali non attrezzati all'uopo. È stato inoltre stabilito sempre dalla R.K.O. che i film in due dimensioni saranno chiamati « film fotografici », per distinguerli — senza disprezzarli — dai « film stereoscopici ».

La legge dei 18 mesi...

...votata a suo tempo per favorire l'impiego di tecnici americani nei paesi meno progrediti nel campo in-

dustriale, grazie alla quale i cittadini statunitensi che avessero trascorso più di un anno e mezzo all'estero sarebbero sfuggiti al fisco, dopo gli abusi compiuti da qualche tempo specie da parte di vari attori e attrici di primissimo piano, sarà presto revocata: un progetto di legge in tal senso è stato infatti recentemente approvato dalla Commissione Senatoriale delle finanze, e già votato dalla Camera. Numerosi esponenti del firmamento hollywoodiano, da Gregory Peck a Linda Darnell, da Kirk Douglas a Hedy Lamarr (per ricordarne solo alcuni), il cui esodo in Europa era molto mal visto negli ambienti economici americani, saranno quindi costretti a pagare regolarmente le tasse.

Per arginare la crisi...

...dell'esercizio e impedire il fallimento di molti locali di pubblico spettacolo, il Governo ha provveduto ad alleggerire del 20 per cento le tasse sulla vendita dei biglietti nei cinematografi: il provvedimento verrà a costare al Governo circa 200 milioni di dollari all'anno.

GERMANIA OCC.

In settembre...

...durante le manifestazioni delle « Berliner Festwochen » verrà consegnato ufficialmente il premio annuale dell'Associazione dei Critici Tedeschi per il 1952-53, assegnato al film Vergiss die Liebe Nicht (« Non dimenticare l'amore ») con la seguente motivazione: « affronta in modo sano e credibile un problema di rapporti umani e lo risolve con sorridente comprensione senza una eccessiva problematica ». Il film, diretto da Paul Verhoeven, da un soggetto di Juliane Kay, e interpretato da Luise Ullrich, è prodotto dalla Standard Film.

U. R. S. S.

Due film di Chaplin...

...saranno presto distribuiti nella Unione Sovietica: City Lights e Modern Times. Fra i film di più recente produzione americana è stato prescelto The Great Waltz, diretto ad Hollywood da Duvivier nel lontano 1938. Le trattative con le case di produzione americane sono state intavolate dalla « Art Kino Pictures », che rappresenta negli U. S. A. il monopolio cinematografico dell'Unione Sovietica.

SVIZZERA

« Perfectone »...

...si chiama un nuovo procedimento di film a schermo panoramico e stereofonico, recentemente presentato a scopo dimostrativo a Ginevra. L'invenzione è opera di un ingegnere svizzero, M. Beausire.

NORVEGIA

Sono terminate le riprese...

...di vari nuovi film, annunciati per la prossima stagione: Fuga dal paradiso, storia di un maestro norvegese che si innamora a Parigi di una prostituta; La donna balena, una antica leggenda che si svolge nel 1700; Il re dei pattini, biografia di un campione di pattinaggio; Giovane moglie mancante, storia di una donna che a poco a poco diviene vittima degli stupefacenti; e I fiori della sposa, una commedia ambientata ai giorni nostri.

NUOVA SERIE
15 AGOSTO
1953

CINEMA

115

GLI OBLOMOV DEL LIDO

CERTO pontificale giornalismo cinematografico nostrano è composto, lasciatemelo dire, di strana gente. In fondo, Venezia è, o dovrebbe essere, il "clou" dell'annata lavorativa, anche per il giornalista, tanto più se questi è investito della missione critica (o cronistica che dir si voglia) da parte di un grosso o grossissimo quotidiano (o settimanale d'attualità). Qualche cosa di paragonabile al giro di Francia per un cronista della bicicletta. Il quale, anche se si chiama Orio Vergani, per un mese circa casca disciplinatamente dal letto alle cinque antimeridiane o a qualsivoglia altra incomoda ora garbi al "patron" del Tour. I nostri papali giornalisti cinematografici amano, invece, la vita comoda. L'idea che quella annuale a Venezia debba essere una spedizione "lavorativa" garba loro poco o punto. In tale occasione essi si dimostrano tutt'altro che disposti a fornire uno "sforzo massimo", quale sarebbe lecito attendersi da loro, in omaggio alle loro responsabilità. A Venezia essi sogliono recarsi con la ferma decisione di riposarsi il più pigramente possibile dei tre o quattro film giornalieri inghiottiti lungo il resto dell'anno.

Si tiene a Venezia un ciclo di proiezioni retrospettive di importanza storica evidente anche ai profani, con la presentazione di rarissime opere d'archivio? Essi si sentono esonerati dall'andare a farsi (o a rinfrescare) il bagaglio culturale che in un critico si presuppone necessario. Troppo grave sforzo lo sradicarsi dal letto alle nove per cominciare a quell'ora antelucana a sottoporre occhi e meningi a un duro compito. Si presenta, Mostra durante, un film di rilievo non incluso nella competizione? Essi accolgono l'eventuale invito alla proiezione con un costernato e scandalizzato incarcar di sopracciglia: « Ma che scherziamo, il film è fuori concorso, io il pezzo non l'ho da fare, e perché mai devo scomodarmi? Tanto peggio per il film se è interessante, doveva farsi includere in concorso se voleva fregiarsi del mio giudizio ». (E non è neppure detto che il nostro uomo si ritenga totalmente vincolato a vedere il film in concorso, qualora esso venga presentato nel pomeriggio: per un film pomeridiano, anche un quarto d'ora di impaziente presenza può bastare). A propria discolpa il cronista di cui stiamo parlando sbandiera il mito del pezzo. « Devo scrivere il pezzo ». Questo è l'alibi generale, destinato a coprire ogni assenza ingiustificata. Ognuno di costoro impiega, apparentemente, l'intera giornata per partorire due cartelle di prosa. In realtà, il tempo viene impiegato a seconda dei gusti frivoli o austeri di ciascuno. C'è il tipo officioso, semimondano, rappresentativo, insignito di onorificenze straniere, il quale giunge alla raffinatezza di farsi "raccontare" da altri i film su cui deve riferire ai suoi lettori, ma in cambio frequenta, ossequiato e autorevole, i pranzi in cui le cosce di pollo vengono vigorosamente addentate nel nome della fratellanza fra i popoli. C'è il tipo svagato e amante del quieto vivere, il quale, mentre nel buio della sala la guardia irriducibile della critica "muore ma non si arrende" di fronte a un film indiano della durata di tre ore, si abbandona all'irresistibile am-

plesso di una corroborante "pennichella" alla romana. C'è il tipo affaccendato, il quale, quando esce dai suoi appartamenti, si ritiene in dovere di bazzicare "halls" e "cocktails" brulicanti, alla ricerca di "personalità", le cui illuminate opinioni ritiene doveroso riferire, con acconci commenti, ai suoi lettori. Costui ritiene assai più confacente ai suoi compiti andare a caccia della diva o divetta di turno, dispensatrice di luoghi comuni fattile imparare a memoria dal suo ufficio stampa, che non assistere alla visione, unica ed irripetibile, che so, di *Napoleone* di Abel Gance. C'è il tipo balneare, il quale riterrebbe offensiva la proposta di fare o pensare alla minima cosa inerente alla professione che esercita, nelle due, tre, quattro ore giornaliere che dedica alla conquista della "tintarella" da esibire, di ritorno, a via Veneto. L'esemplificazione potrebbe continuare. Ma in sostanza tutti cosicco si assomigliano. Che ostentino stanchezza, nausea, commiserazione nei confronti del cinema e di chi, iniquamente, li costringe ad occuparsene; o che fingano estremo rincrescimento per la tirannia del pezzo che impedisce loro di vivere un'esistenza culturalmente più intensa, la loro mentalità è la stessa. Vagano, evanescenti, in un loro Olimpo da cui contemplan con distacco il fanatismo (o la proibità) altrui.

Non parliamo poi del caso in cui, per colmo di stakanovismo professionale, a Venezia, durante la Mostra, venga tenuto un convegno nazionale della critica cinematografica, su un tema di interesse generale, in un momento delicato per il cinema italiano. In tal caso la consegna diventa quella di "russare". I nostri amici non si abbassano a sprecare i loro illuminati concetti per un'assise che li confonde in mezzo al volgo. Essi sono disposti ad elargirli solo nel seno di una giuria, di una commissione tecnica, di un onorifico e magari remunerato consesso di cui vengano, doverosamente, chiamati a far parte. I loro giornali sono pronti a registrare con titolo su più colonne la notizia che a Martine Carol è spuntato un neo sul seno sinistro, ma non sono disposti a dar notizia di disinteressate e forse non inutili discussioni e proposte riguardanti i problemi vivi del nostro cinema; non sono disposti neppure a registrare che nello stesso Lido di Venezia la Mostra del Documentario ha richiamato una folla strabocchevole e un tantino più intelligente, anche se meno elegante, di quella che frequenta la "mostra grande", una folla che ha avuto modo di vedere alcuni eccellenti — e regolarmente ignorati dalla stampa "nazionale" — esempi di stile documentaristico; non sono disposti neppure ad occuparsi di quei premi annuali ai film italiani — o "nastri d'argento", — che suscitano ogni autunno le cupidigie di attori, registi, operatori, etc. nostrani, e che il pubblico delle sale ignora, mentre sarebbe bastato un minimo di sostegno e di coscienza professionale da parte dei signori in questione per fare dei "nastri d'argento" premi di risonanza pari a quella degli "Oscar", con il vantaggio dato dall'essere una cosa più seria. Ma purtroppo occuparsi di cose serie è, per qualcuno, estremamente faticoso.

CINEMA



(Dall'alto): da To the Rescue, da The Dog and the Diamonds, e da Johnny on the Run (inglesi).

mente in errore, e non basta l'autorità del loro nome per corroborare tesi e avallare conclusioni del genere. Col criterio di « ciò che è bello è buono » diventerebbe buona anche la mela addentata dalla « Principessa addormentata nel bosco », che era la più bella, e anche la più velenosa, mela del mondo; e sarebbero creature buone, perché belle, anche Dorian Gray e Manon.

Abbiamo visto, in questi ultimi anni, molti film tedeschi per ragazzi, che ci sono apparsi riusciti (per esempio *Pimpinella*). Anche alcune pellicole di Walt Disney furono universalmente giudicate come opere di indiscutibile buon gusto. Eppure siamo sicuri che si tratti in ogni caso di pellicole per ragazzi? La crudeltà di certe situazioni, gli incubi notturni prodotti da episodi della stessa *Cenerentola*, pongono ampie riserve sulla validità e sulla legittimità della qualifica « film per ragazzi » concessa a diversi film anche se sono sul piano artistico, in tutto o in parte, ineccepibili.

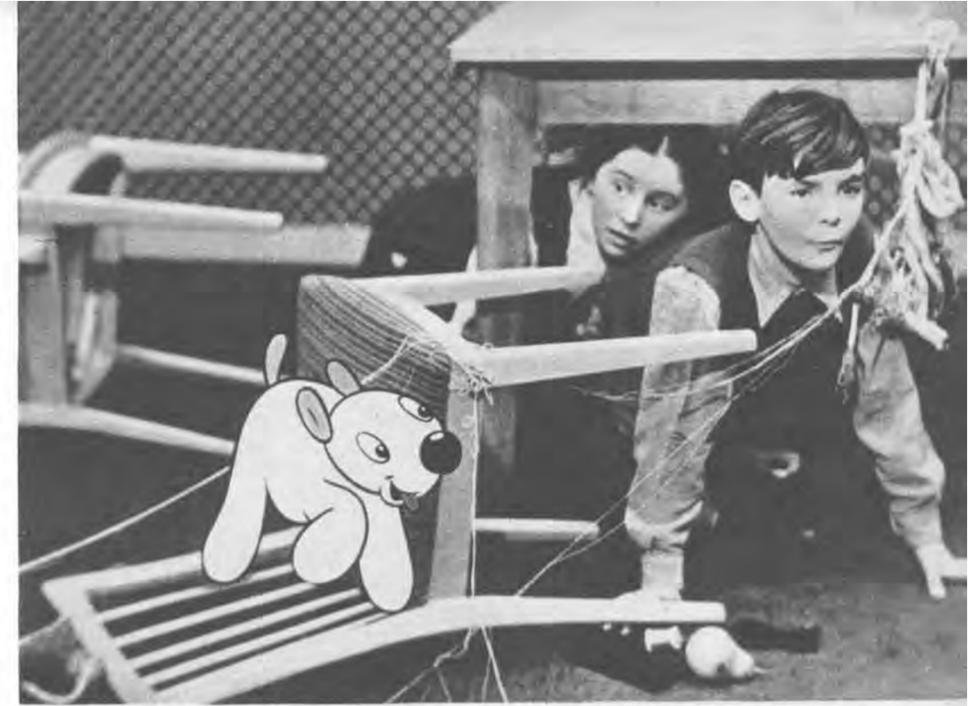
Si aggiunga a ciò il fatto che il film per ragazzi è ancora alla conquista di se stesso. Il linguaggio è in formazione. Non si può

lenti realizzatori di film per la gioventù?

Naturalmente non è detto che il linguaggio sia sempre dilettesco: vi sono a volte produzioni che superano largamente la fase sperimentale, ed ecco allora la spontaneità dello jugoslavo *Kekec* (1952), la grazia dello svedese *Tre ziette e un cagnolino* (1949), la misura narrativa del russo *Ciuk e Chek* (1953).

Per restare ai film presentati quest'anno al Festival veneziano, notiamo subito che la selezione britannica è apparsa, ancora una volta, la migliore. Ne facevano parte, oltre *Il campione rapito* (vincitore del primo premio della categoria C, cortometraggi per i ragazzi dai dodici ai quindici anni), *Il cane e i brillanti* (primo della categoria B, lungometraggi, per ragazzi dagli otto agli undici anni), *Johnny in corsa*, *Mardi e la scimmia*, *Il cucciolo indiatolato*, *Juno dà una mano*, *La corsa pericolosa*.

Indubbiamente si tratta, nella maggior parte dei casi, di applicazione di formule già studiate e collaudate. *The Dog and the Diamonds* (*Il cane e i brillanti*) e *Johnny*



(Dall'alto in basso): Bouncer Breaks Up e Juno Helps Out (inglesi) e Ciuk e Chek (russo).

I FILM PER RAGAZZI A VENEZIA

SE I FILM per il pubblico giovanile dovessero essere giudicati, anzitutto, da un punto di vista estetico, molto ci sarebbe da dire su buona parte delle pellicole presentate a Venezia al Festival Internazionale del Film per Ragazzi. Ma in questa epoca di ricerca — e di rivelazione a se stessa — della cinematografia per la gioventù, il problema estetico, per quanto importante, non è, in materia siffatta, il maggiore. Infatti l'educatore e il genitore dovranno preoccuparsi non tanto se il film è artisticamente soddisfacente (ciò che ovviamente non è da trascurare) quanto se sia adatto al bambino.

Coloro che sostengono, tra cui Vittorio De Sica, che il film esteticamente valido è anche idoneo per i ragazzi, sono completa-

parlare per immagini, allo stesso modo, agli adulti e ai fanciulli. Pensate a due individui che si cercano o che si inseguono, mostrati uno per volta: il fanciullo, in qualche caso, potrà pensare anche che ognuno vada per la sua strada, che siano estranei l'uno all'altro. Oppure inquadrare prima un oggetto, un gioiello, e poi un uomo che guarda. Credete che il bambino sarà sempre capace di connettere che « uomo vuole gioiello », secondo la frase, il concetto, espresso dal regista? Un treno corre; una donna è al finestrino. Sarà facile per il fanciullo pensare al finestrino di un treno, o ad una qualsiasi finestra? Vediamo la faccia di un giovane; poi un uomo con la barba. Sarà chiaro per i ragazzi il passaggio di tempo espresso dalle due immagini (un uomo in due età diverse) o penseranno che si tratti di due persone differenti, magari della stessa famiglia?

Le allusioni debbono essere — di necessità — più scoperte, la comprensione più immediata, la comicità — se volete — più facile: ed ecco le apparizioni del ladro del cane, ora da un lato, ora dall'altro della stessa inquadratura, in *To the Rescue* (*Il campione rapito*); ecco il pedinamento di persone che sono a distanza di due passi tra loro e che sembra impossibile che non riescano a vedersi, mentre sappiamo almeno noi, gli adulti, che quasi stanno per toccarsi; e che sicuramente, nella realtà, « sentono » il loro stesso respiro.

Tutto ciò fa sì che il linguaggio sia a volte così facile da apparire dilettesco, i sentimenti così scoperti, da risultare stucchevoli. D'altra parte chi può negare che è mediante tali esperienze, in qualche paese copiose e fruttifere, e in altri no, che si creano i registi che domani saranno eccel-

on the Run (*Johnny in corsa*) appartengono al genere "gendarmi e ladri", che gli inglesi hanno il torto di trattare troppo spesso. *Bouncer Breaks Up* (*Il cucciolo indiatolato*) applica la tecnica del disegno animato a una storia di ragazzi che vedono uscire da un magico album un cagnolino pronto a cento monellerie, allo stesso modo come *The Magic Chalks* (*Le matite magiche*) disegnavano esseri che si animavano e compivano bizzarre avventure. Ma, in più, v'è la storia di un piccolo indonesiano, *Mardi*, affezionato alla propria scimmia, che è costretto, per non farsene separare, a rimediare alle sue scappate, e in *Juno Helps Out* (*Juno dà una mano*) trovate dei bambini che si applicano alle faccende domestiche non senza combinare qualche malanno, e che sono aiutati, con la serietà e la compunzione d'un maggiordomo, dal cane danese Juno.

Le riserve che facciamo a taluni di questi film sono di contenuto: gli inglesi dovrebbero rinunciare a tante avventure di furti e birbonate. Non è necessario che i bambini sappiano che la maggior parte della cronaca quotidiana è "nera".

Su questa direzione, per esempio, non sembrano muoversi i russi, almeno stando al caso di *Ciuk e Chek*, bambini che vanno, accompagnati dalla mamma, a trovare il proprio padre, in una lontana contrada, e che sono costretti ad attenderlo passando qualche giornata in ansiosa solitudine, finché il caro congiunto non fa ritorno da una spedizione geologica. Qui il racconto procede in un clima di bontà e di comprensione umana. La famiglia vi trova il posto di tutte le sane famiglie del mondo. Chiarezza, semplicità, ingenui trasporti di



ora, la formula del film per tutti. I produttori offrono, e la Mostra accetta, film adatti per il pubblico adulto e minore, che per ora costituiscono il massimo di quel che l'Italia può dare in questo campo. Lo scorso anno fu la volta di *Angeli del quartiere* di Carlo Borghesio, scritto da Luigi Bonelli; quest'anno di *Una croce senza nome* di Tullio Covaz. Si avvicinano entrambi alla concezione del film per ragazzi, ma la presenza di gente di malaffare e di donne ambigue vieta di considerarli senza riserve come "idonei", anche se il film di Covaz compie un notevole sforzo per abbandonare atmosfere e ambienti abituali a film sedicenti neorealisti.

Degli americani dirò tutto il bene che meritano alcuni disegni animati: *Madeline*, del noto disegnatore Ludwig Bemelmans, con una formula e un tratto che porta del nuovo nel cartoon, e che non ha nulla a che vedere coi più celebrati e illustri esempi del genere; *Come si prende il raffreddore*, di Walt Disney, pellicola pubblicitaria che si avvicina a *Difesa contro l'invasione* o al *Nemico alato*; e, seppur meno, *Secoli di agricoltura*, che si è maggiormente distinto in una speciale sezione, dedicata ai film di insegnamento e culturali, dove ha meritato un premio insieme col corretto documentario italiano *Le navi di Nemi*. Anche *Madeline* si è classificato primo tra i cortometraggi della categoria minore.

Dagli Stati Uniti giungono al Festival del Film per Ragazzi, ogni anno, anche molti film, la maggior parte dei quali della casa Coronet, a carattere documentario o didattico, realizzati a colori. Qui si sente una assoluta assenza di sensibilità sia nella regia che nella produzione. Ci si rammarica che simili sciocchezze, che — non sappiamo perché — associamo mentalmente agli alimenti in scatola o alle cravatte "made in U.S.A.", vengano presentate a bambini che ci immaginiamo vittime di un trattamento insipido, standardizzato, privo di fantasia. *Brutto anatroccolo*, *Regola perfetta*, *Armonia in musica*, oltre ad un indefinibile *Città sottomarina*, sono i rappresentanti "selezionati" di questa mediocrissima produzione.

Tra gli altri paesi partecipanti al Festival ricordiamo ancora: la Danimarca, che insiste nel suo metodo di realizzare film muti, come il semplice *Orsi Koala* o come *Il messaggio nella bottiglia*, una specie di "caccia al tesoro" che porta in Norvegia due giovani danesi; il Canada, che ha inviato una serie di cortometraggi destinati ai fanciulli, cioè ai *Bouts d'chou*, i quali apprenderanno dalle immagini come si dipinge con pennello e senza, come si ritagliano figurine, come si lavora al telaio; inoltre la Svizzera, che ha partecipato con un solo, ma lodevole lungometraggio, *Heidi*, realizzato dal nostro Luigi Comencini.

Heidi è il film che nel Festival ha commosso di più, tanto da conquistare tutte le simpatie del fitto pubblico che assisteva alle proiezioni, quanto della giuria che gli ha assegnato il primo premio assoluto, convinta dai suoi valori educativi, artistici, umani.



(Sopra e in fondo alla pagina): Due inquadrature di *Heidi*, film svizzero diretto da Luigi Comencini; (a destra): Il « brutto anatroccolo » del film omonimo prodotto dalla casa Coronet.

Racconta delicatamente la storia di una bambina affezionata al suo paese e alle sue montagne, e che, al momento in cui è costretta a vivere lontana dalla propria casa natale, rischia di ammalarsi di nostalgia. Ma ben presto ella può raggiungere il suo nonno, i piccoli amici, le sue caprette e soprattutto le Alpi svizzere coi laghetti e gli abeti. È una vicenda già popolare tra i bimbi svizzeri, che l'hanno letta sui libri, e che ora, resa reale dalle immagini cinematografiche, si appresta a fare il giro del mondo. Forse anche la conoscenza e la diffusione del noto romanzo di Johanna Spyri se ne avvantaggerà, e il cinema avrà reso un altro buon servizio alla letteratura.

MARIO VERDONE





sentimento, caratterizzano e guidano la regia.

Cuore di un coraggioso e *Volpe camaleonte* sono favole a disegni animati che non superano certe esperienze — anche lontane — di Walt Disney. *Bazar fantastico*, nella selezione eccellente, è il frutto un po' aspro in un canestro di primizie sovente appetitoso. Narra l'avventura di un "balilla" che non ha voglia di studiare, che è preso in giro da un mago, e che dedicandosi ad attività sociali e da gruppo rionale finisce col disegnare sul giornale murale la sua brava "autocritica". Ci chiediamo se sia proprio necessario che la propaganda — questo mezzo di comunicazione che divide, anziché unire — debba trovare posto anche nei programmi per bambini.

Ciuk e Chek, che è diretto da I. Lykin-sky, è risultato il migliore della categoria C, lungometraggi. Il terzo lungometraggio premiato (categoria A, per bambini fino ai sette anni) è *Das Wunderfenster* (*La finestra delle meraviglie*) di Hubert Schonger e Gerda Otto, presentato dalla Germania.

I tedeschi sono attivi produttori e distributori di film per ragazzi. Il difetto delle loro pellicole, in frequenti occasioni, è che non vi viene dissimulato "il gusto dello spaventoso". Giocattoli mutilati, streghe, esseri deformi, non sono rari nella loro produzione, come dimostra anche *Nano Nazione*, che è un personaggio orrido, per quanto di cuore generoso. Ma *Finestra delle meraviglie* evade, una volta tanto, dal tipo di film che siamo abituati a disapprovare, e quell'incontro di una bimbetta con le bambole e i soldatini di una vetrina, che si mettono a ballare, meritava di essere segnalato e ricompensato.

Passato alla Mostra maggiore *Vecchie leggende cecoslovacche* di Jiri Trnka, che considererei la perfezione nel film con pupazzi, e che ha anche episodi adatti per i fanciulli come *La leggenda di Bivoj*, con una suggestiva caccia al cinghiale in cui l'animazione dei personaggi ha ormai raggiunto l'irreprensibile fluire dell'opera artistica compiuta, la Cecoslovacchia è rimasta onorevolmente in lizza con un disegno animato che è specialmente indicato per i piccoli: *Il vaso magico*, che regala ai poveri del buon latte e che finisce quasi con l'annegare due sposi ingordi in un mare di panna.

La partecipazione dell'Italia, ogni anno, non manca di suscitare problemi e recriminazioni. Esistono film per ragazzi in Italia? E non esistendo, poiché i produttori sono in prudente attesa di una legge protettiva approvata dalla vecchia Camera, e che ora non si sa quale sorte avrà, come provvedere per comporre una selezione italiana? Mentre per i cortometraggi si ricorre sovente a normali pellicole in cui è più agevole la comprensione da parte dei fanciulli, e che a volte peccano di eccessivo semplicismo o sono insufficienti per qualsiasi specie di pubblico, per i lungometraggi prevale, per

(Dall'alto in basso): Dal film tedesco di pupazzi animati *Das Wunderfenster* (*La finestra delle meraviglie*) dal fiabesco *Zwerg Nase*, pure tedesco e dall'italiano *Una croce senza nome*.



(Sopra): William Hart — l'uomo a sinistra — uno dei più popolari eroi del famoso "western" in *The Arvan* (1914). (Sotto e a destra): Dustin Farnum, che fu egli pure un popolare interprete di "western", in due scene del film di Cecil Blount De Mille *The Squaw Man* (1913).



AGLI UOMINI PIACCIONO PISTOLE E CAVALLI

ne sia il grande successo riportato da film come *The Covered Wagon* («I pionieri», 1923), (1) *Cimarron* (id., 1931) e *Stagecoach* («Ombre rosse», 1939), tutti presentati in quel periodo in cui era opinione corrente il pensar male dei westerns, considerati come una produzione inferiore e che poteva avere un certo interesse solo per i molto giovani o per i poveri di spirito. Ciò avvenne perché non il gusto del pubblico era cambiato, ma era cambiato il film western. O, per meglio dire, aveva proprio allora finito di cambiare e si mostrava come una continua ripetizione.

Quando infatti il primo di essi apparve sugli schermi, era una visione del tutto nuova, e tale rimase attraverso successive trasformazioni ed ulteriori miglioramenti di qualità, sin verso il 1920; e da allora ristette pericolosamente sopra un dato modello, che non dava più modo di soddisfare a quella parte del pubblico che si riteneva intelligente. Rimasto confinato nella sottospecie dei film per ragazzi e, nei loro confronti con immutata fortuna, il western tentò ben poche volte, in rare occasioni, di riavvicinarsi con un film veramente bello e interessante, alla mentalità del pubblico adulto, sino a quando, e dopo un quarto di secolo era intanto trascorso, di nuovo il film western si rivolse a tutto il pubblico, e tutto il pubblico ritornò al film western.

Gli inizi erano stati come meglio non potevano essere, che infatti non vi fu mai alcun dubbio che quella forma di spettacolo, in quella sua ricca varietà di contenuto, era destinata ad incontrare il favore della massa. Il western: *The Great Train Robbery* (generalmente ritenuto il primo film a soggetto) richiamò alle rozze sale di spettacolo tutti quegli spettatori ch'erano già stanchi dei frammenti di pellicole senza una continuità di significato, e assieme ad essi centinaia e centinaia di persone che non sape-

vano che cosa fosse un film affollarono gli stanzoni, dove si proiettavano i film, più e meglio dei clienti della giornata (2).

Subito dopo la proiezione di *The Great Train Robbery* («L'assalto al treno», 1903), per i film successivi una folla sempre più numerosa formò lunghe file alle porte dei cinematografi improvvisati, che si chiamarono *nickelodeons* (una specie di opera dei due soldi), e dapprima non si poteva capire se il successo fosse dovuto al film western in particolare oppure ai film in generale, poiché mancava ancora nel pubblico un criterio di differenziazione e tutto quanto andava bene. Ma poi, con l'andar del tempo si comprese che agli spettatori piacevano in special modo i film pieni di azione, movimentati, e i westerns eran proprio quelli che col ritmo dell'azione violenta trasmettevano anche una certa piacevole eccitazione. Inoltre bisogna tener presente che in un tempo in cui la censura ancora non esisteva, erano le pellicole più adatte per i ragazzi (che costituivano un terzo degli spettatori). Insomma, il film western appariva più vero che non tutti gli altri.

A quei tempi, la storia del film in interni era presentata come una meschina imitazione del dramma sul palcoscenico. Peggio ancora, l'intreccio per necessità di cose era di una semplicità elementare (i reconditi significati vennero molto più tardi) e mancava il tempo per la caratterizzazione dei personaggi (l'intera storia doveva esser raccontata in una bobina per la durata di dodici minuti). I primi piani e i campi raccorciati erano addirittura ignorati (il personaggio era presentato a figura intera, partendo dal principio che «quando mai si era visto parlare un uomo, con le gambe tagliate alle ginocchia? »); il trucco era ben lontano dal divenire un'arte; l'illuminazione era rudimentale, la scena ristretta, la messa in scena tirata via per scarsità di

I FILM del West furono i primi in ordine di tempo ad apparire sugli schermi, e primi rimasero nella graduatoria delle preferenze degli spettatori — senza distinzione di età — per circa vent'anni, e per altri trent'anni non ebbero rivali nel mondo fantastico, evocato dal cinema, dei ragazzi. Ancora oggi essi costituiscono un irresistibile richiamo per i giovani, non solo, essi hanno perfino «ricuperato» il favore dei grandi. Un tale primato di successo e di durata è in realtà un fenomeno più unico che raro in tutta l'attività degli spettacoli in genere.

Bisogna però riconoscere, anche di fronte a tali e tante prove d'entusiasmo, che il film western, nel giro di cinquant'anni, perdette una parte del suo pubblico, quello cioè composto di adulti, ma se ciò avvenne — e nessuno lo nega — la colpa era da attribuirsi unicamente allo stesso film western. I gusti del pubblico non sono cambiati e un tal genere di spettacolo gli piace sempre. Prova



Due inquadrature di "western" famosi: *The Covered Wagon* (I pionieri) di James Cruze (a sinistra) e *Cimarron* di Wesley Ruggles (a destra).

mezzi, abbozzata squallida, stridentemente falsa. Con i *westerns* fu tutt'altra cosa: essi portarono il realismo sullo schermo. I personaggi — che nell'aspetto ripetevano gli Indiani — apparivano creature in carne ed ossa con i loro urgenti interessi vitali, non irretiti nello spazio o tanto meno deformati da trucature. Cavalli e cavalieri con il loro travolgente ritmo di fughe ed inseguimenti contribuirono a dare la sensazione del reale. Molte di quelle storie saranno certamente ridicole e da qualcuno del pubblico giudicate sciocche, specialmente all'arrivo dei « nostri », ma a nessuno passò mai per la mente di dubitare che quei cavalli fossero veri. E la scena, poi, era quella offerta dalla natura: vigorosa, esuberante e, il più delle volte, bella.

Nessuna meraviglia quindi, se al pubblico piacevano i *westerns*. E piacevano tanto, che il mercato non riusciva a soddisfare tutte le richieste. Nel 1908, nello spazio di due settimane furono proiettati due *westerns* di buona fattura: *The James Boys in Missouri* della Essanay, e *The Cowboy and the Schoolmarm* della Edison. Per l'occasione un critico scrisse su *The Motion Picture World*: « ...da gran tempo s'avvertiva la mancanza di essi (*westerns*) nonostante l'incessante richiesta da parte del pubblico e di conseguenza dei noleggiatori ». Dopo

aver detto che questi film piacevano così tanto, che la gente non si stancava di rivederli, egli continuava: « Altri film invece di ben altre pretese e appartenenti ad un genere diverso non ottengono quell'attenzione che meriterebbero ». Poiché tutto stava a indicare un periodo d'oro del film *western*, la maggior parte dei produttori si misero all'opera per dare al pubblico ciò che esso a gran voce chiedeva. A centinaia le pellicole *westerns* furono sfornate una dopo l'altra, ma anche con tale produzione accelerata passarono gli anni prima che la domanda e l'offerta si equilibrassero.

In tutto questo tempo, ben s'intende, il film *western* non doveva deludere. Senza dubbio, i produttori si saranno sentiti invogliati da questo eccezionale stato di cose e di buoni affari a mettere in circolazione anche una produzione in serie, di film ripetuti e scopiazzati, e certo qualcuno l'ha fatto, ma nel complesso la qualità s'accompagnò alla quantità. Il *western* fu il banco di prova dei primi ardimentosi registi. Molti di quelli che poi ebbero un nome nell'industria cinematografica si formarono a quella scuola e là arricchirono la loro esperienza.

D.W. Griffith fece dozzine di *westerns*,

in tal modo impraticandosi in quella tecnica che doveva renderlo famoso. Egli diede a questo genere un nuovo orientamento verso qualcosa di più dignitoso, e un ritmo ancor più appropriato, una fotografia più elaborata, soprattutto una migliore interpretazione. A lui si deve la scoperta o il perfezionamento di alcuni espedienti tecnici, come ad esempio di panoramiche sulle masse, finché nel 1911, produsse *The Massacre*, un *western* che vien di solito considerato il primo film spettacolare americano. Da notarsi che *The Massacre*, a differenza dei precedenti, venne portato a termine con gran dispendio di mezzi, senza badare a spese (una pubblicità ben fatta parlava di « centinaia di soldati a cavallo e di un numero maggiore e almeno doppio di Indiani ») e, cosa senza precedenti, il film consisteva di due bobine.

Dapprima, i film della lunghezza di due bobine furono presentati al pubblico come episodi staccati, poiché i noleggiatori temevano di richiedere uno sforzo troppo grande all'attenzione e alla pazienza dei loro affezionati clienti, ma ben presto i film di due e anche di tre bobine furono proiettati in una volta sola. Nel 1913, il *western*

(A sinistra) John Wayne e Montgomery Clift in *Il fiume rosso* e James Stewart (a destra) in *L'amante indiana*. (Nella pagina seguente): Il "western" canzona se stesso in *Il viso pallido*.



raggiunse la lunghezza di cinque bobine (un'ora di spettacolo), quando tre coraggiosi che prima d'allora non avevano mai fatto un film, Jesse Lasky, Cecil B. De Mille e Samuel Goldwyn, presentarono *The Squaw Man* (« La moglie indiana ») (3). Tale film che ormai ha un suo posto nella storia del cinema demolì senza tema di smentita l'opinione che nessuno spettatore sarebbe stato capace di rimanere seduto per tutto il tempo di uno spettacolo così lungo. Gli spettatori invece non mostrarono alcun segno d'impazienza.

Incominciò allora, con il film di cinque bobine, il periodo di massimo splendore dei *westerns*, considerati le migliori pellicole dai ragazzi e dalle persone adulte. I più celebri divi dello schermo apparvero in quei film d'avventure. Wallace Reid ne interpretò parecchi e Douglas Fairbanks senior, all'inizio della sua straordinaria carriera, ebbe la parte principale in numerosi *westerns* che ancor oggi rimangono fra le sue più significative interpretazioni (4). Due fra i più grandi attori di quel tempo (« grandi » dal punto di vista del successo popolare), Tom Mix e William S. Hart presero parte soltanto a film *westerns*.

Pur nello stesso genere, i film di Tom Mix e di William S. Hart erano tuttavia molto diversi fra loro. Entrambi gli attori avevano una prestanza fisica e una bravura nel maneggiare pistole e nel cavalcare spericolatamente che entusiasmarono gli opposti sostenitori, ma mentre il personaggio di Tom Mix era sempre quello e cioè un rude uomo d'azione, senza complicazioni, che mandava in visibilo i ragazzetti, gli eroi invece impersonati da William S. Hart per una certa variazione di tipi e qualche riflesso sentimentale se non proprio psicologico si rivolgevano a un pubblico più maturo.

Fu, per primo, un film a lungo metraggio di Hart, *The Disciple*, che nel 1915 riportò un gran successo a New York nonostante che il costo del biglietto fosse di ben due dollari, e fu il suo *The Silent Man* (« L'uomo nell'ombra ») che nel 1918 proiettato in serata di gala in quello che doveva essere la suprema ambizione di Sid Grauman, il Million Dollar Theater di Los Angeles, ingombrò di folla in attesa i marciapiedi di interi blocchi di case, ma furono i film di Tom Mix quelli che diedero il modello alla gran massa dei *westerns* che sa-

ranno prodotti nei successivi trent'anni. Forse fra tutti gli attori del suo tempo e in quel genere avventuroso, Tom Mix fu il vero responsabile di quanto avvenne nella storia del cinema *western*, il passaggio cioè da una fase d'invenzione a una fase invece di imitazione. In questo nuovo orientamento della produzione d'avventure, egli (e Broncho Bill) risaltarono come il prototipo del leggendario eroe, il *cow boy*, che dominava sullo schermo nel succedersi di quelle trame sperimentate con enorme successo.

I produttori dei *westerns*, da parte loro, fecero i loro calcoli sulla base di un pubblico che non avesse né la voglia né l'acume di formulare la minima critica, di un pubblico cioè che preferisse caratteri già ben delineati ad altri suscettibili di qualche variazione nel corso dell'azione, che volesse un intreccio soltanto emozionante ma non logico e nemmeno un poco convincente, e che dopo tutto non prestasse alcuna attenzione alla fedeltà storica. Un pubblico così fatto non poteva essere che giovane o giovanile nelle sue aspirazioni. Ma molti produttori andarono anche più oltre e si rivolsero addirittura a un pubblico di ragazzetti. E non fecero male i loro calcoli. Di conseguenza su tali basi, e nei limiti di comprensione d'una massa immatura di spettatori addirittura fanciulli, il film *western* tirò avanti per altri trent'anni. E non si creda che fosse un'esistenza stentata, nonostante l'indifferenza delle persone adulte, poiché le nuove generazioni si succedevano a quegli spettacoli d'avventure con immutato entusiasmo, con evidente soddisfazione.

Attori straordinariamente spettacolari si ripeterono nell'ordinaria amministrazione dei film dei *cow boy* per diventare gli idoli dei loro spettatori. Quei tipi leggendari sempre un poco più grandi d'ogni creatura umana, influenzarono persino i giochi dei loro piccoli amici e accrebbero il loro appetito ad ogni pasto. Quei nomi entrarono nella loro vita fin anche come moda d'abbigliamento: il cappello largo di Buck Jones, il cinturone di Hopalong, le camicie di Roy Rogers. In nessuna casa, dove ci fosse anche un solo ragazzo, era impossibile dimenticare, fosse pure per un istante, che esistevano i film *westerns*. Finché venne anche il momento della sazietà, la stanchezza del *cow boy*. I ragazzi, non appena grandicelli,

già si sentivano superiori ai film dei loro prodighi verdi anni. Si poteva quindi pensare che il *western* stesse per morire, a lungo agonizzante, e serbasse gli ultimi sprazzi per i nuovi ultimi innocenti. Ma proprio quando tutti gridavano la sua morte, il *western* è rifiorito più vivo che mai, proprio ora.

Ora il film *western* ha assunto una sua posizione importante nel mondo cinematografico e molti dei suoi film sono fra le più notevoli produzioni di questi tempi. *Red River* (« Il fiume rosso », 1948), con John Wayne e Montgomery Clift, risalta tra i primi in qualunque graduatoria di film, e *Yellow Sky* (« Il cielo giallo », 1948), con Gregory Peck, Anne Baxter e Richard Widmark, è un altro film esso pure eccellente. James Stewart è stato il protagonista di tre *westerns* davvero ottimi: *Broken Arrow* (« L'amante indiana », 1950), *Winchester 73* (id., 1950) e *Bend of the River* (« Là dove scende il fiume », 1952). *The Gunfighter* (« Romantico avventuriero »), con Gregory Peck, era uno dei migliori film del 1950, come nel 1952 *High Noon* (« Mezzogiorno di fuoco »), con Gary Cooper. Di poi il *western* intraprese con esito lietissimo una scorribanda nel campo del varietà musicale con Betty Hutton e Howard Keel in *Annie Get Your Gun* (« Anna prendi il fucile », 1950), inoltre pervenne anche alla satira bonaria: *The Paleface* (« Viso pallido », 1948), *A Ticket to Tomahawk* (« La figlia dello sceriffo », 1950) e *Curtain Call at Cactus Creek* (« Colpo di scena a Curtain Creek », 1950).

Questi film, e altri ancora in gran numero, hanno dato al *western* una nuova popolarità o, per dir meglio, gli hanno restituita la popolarità d'un tempo.

La carriera del film *western* si conclude dov'era cominciata: dal successo con gli spettatori d'ogni età, al trionfo con i ragazzi, per poi tornare di nuovo al successo con tutti gli spettatori. L'entusiasmo dell'uomo oggi non è forse altrettanto incondizionato, forse non si esprime in modo così ingenuo come nell'infanzia del secolo, ma è sempre un entusiasmo indubbio, di spettatore soddisfatto, che corrisponde ai meriti dei film. I buoni *westerns* sono sempre piaciuti al pubblico, anche quando ne parlava con un certo disdegno. Ora gli piacciono come una volta i buoni *westerns* ma lo lascia intendere, cessati i giovanili entusiasmi, serenamente.

ELIZA FRANKLIN



(1) *The Covered Wagon* fu proiettato uno o due anni dopo il declino della fortuna dei *westerns* e subito ridiede interesse a tal genere, sia pure per breve tempo.

(2) Infatti, quando il cinema s'impose come qualcosa di diverso da un'attrazione delle fiere, i film erano proiettati nei magazzini dei quartieri popolari dopo gli affari della giornata.

(3) H. Stuart Blackton nel 1909 aveva diretto per la Vitagraph *The Life of Moses* in cinque bobine, ma il film venne proiettato in episodi separati, solo in qualche rara occasione riuniti in un solo spettacolo. *The Count of Monte Cristo*, diretto nel 1912 da Edwin S. Porter, era anch'esso di cinque bobine, ma venne presentato dopo *The Squaw Man*.

(4) *The Good Bad Man* (1916), *The Half Breed* (Un pulcino nella stoppa, 1916), *Wild and Woolly* (1917), *The Man from Painted Post* (Un moschettiere moderno, 1917), *Headin' South* (L'allegria favola di Black Burke, 1918), e *Arizona* (1918).

LIDO DI VENEZIA, agosto

WILLIAM WYLER, americano di origine alsaziana, è uno dei pochi registi, che godono la stima tanto dello spettatore comune quanto dell'intenditore. Il primo gli è grato delle lacrime che Wyler lo ha aiutato a spargere con *La voce nella tempesta*, e con *Gli occhi* che non sorrisero, il secondo, a seconda delle proprie inclinazioni personali, fissa la propria preferenza sul realismo « sociale » di *Strada sbarrata*, di *I migliori anni della nostra vita*, oppure sulla capillare indagine psicologica di *La calunnia*, di *Infedeltà*, di *Piccole volpi*, di *Pietà per i giusti*. Tra tutti questi film Wyler dichiara di preferire, dal canto suo, *I migliori anni della nostra vita*, perché è quello « che ha avuto più successo di pubblico ». Il metro con cui il regista giudica le cose del cinema è appunto questo: un film è bello se piace a molta gente. Un criterio molto hollywoodiano, fatto per deludere l'ammiratore di Wyler, il quale, in base alla visione dei suoi film, avesse creduto di potersi aspettare da lui una qualche consapevolezza, diciamo così, estetica.

Wyler è una persona simpatica e loquace. Alle prese con un gruppo di giornalisti di orientamenti assai diversi, la sua posizione diventa tuttavia alquanto curiosa. E' troppo intelligente, infatti, per saper rispondere a tono alle domande sceme, che immancabilmente gli vengono rivolte; ed è troppo sprovvisto di idee generali per poter dare una evasione soddisfacente alle domande impegnative che qualche ottimista si ostina ad indirizzargli. E' un uomo senza problemi, in fondo. O meglio, il suo unico problema è quello che assillava anche il vecchio Molière: il problema di « piacere » al proprio pubblico.

Wyler ha lasciato capire d'esser convinto che il suo ultimo film, quello presentato a Venezia in serata d'apertura, *Roman Holiday*, piacerà, appunto, alla gente. E il pubblico del Lido ha dimostrato di non volerli dar torto. Come vi spiega altrove Daria Angeleri, il film è una via di mezzo tra la commediola e l'operetta, una cosina leggera leggera, nel gusto di un Lubitsch, un



(Sopra): Gregory Peck e William Wyler durante le riprese di *Roman Holiday* (Vacanze romane). (Sotto): Un'inquadratura di *Roman Holiday*, film che Wyler ritiene possa piacere al pubblico.

INTERVISTA CON WYLER E SEMENOV

« exploit » inconsueto per un regista ora romanticamente rugiadoso, ora aspro nel leggere gli animi umani. Però Wyler si è meravigliato che noi ci meravigliassimo di questo suo cambiamento di tono. Il problema è sempre lo stesso: quello di « piacere », il modo non conta. Lui, Wyler, si diverte moltissimo a dirigere film leggeri e, lungi dall'auspicare un pronto ritorno alle atmosfere tese, si augura di trovare presto un altro soggetto del genere. Qualcuno aveva affermato che la realizzazione di *Roman Holiday* gli era stata imposta dalla Paramount, che egli, in altre parole, non è più libero di scegliere i temi che gli interessano. Wyler è cascato dalle nuvole, a sentir dire cose simili. Non è vero niente, lui ha sempre realizzato e continua a realizzare proprio i soggetti che meglio gli convengono. I suoi personali interessi sembra coincidano a meraviglia con quelli della casa produttrice per conto della quale lavora.



Insomma, ci siamo trovati di fronte a quello che la critica suole definire un buon « regista artigiano ». Perché ha scelto spesso, come soggetti, celebri romanzi o drammi? O bella, perché gli sembrava offrirli dei solidi soggetti. Perché in più casi i suoi film sono risultati migliori dei drammi cui si ispiravano? Risposta che non è una risposta: sono piaciuti di più al pubblico. Si ritorna a battere sullo stesso tasto. Per poi chiarire che il film, coi primi piani ed altri mezzi, consente di scavare più a fondo le psicologie. Inoltre, il film viene dopo l'esperienza del palcoscenico, e consente così di eliminare quello che si è dimostrato superfluo o caduco. Wyler ha sempre fatto, nei suoi film, largo uso di primi piani con valore psicologico. Eppure crede nel « grande schermo » del Cinemascope (non nelle tre dimensioni propriamente dette); in apparenza vi è una contraddizione tra i due fatti, il grande schermo portando praticamente all'eliminazione del primo piano. Wyler si è alquanto imbrogliato nel tentativo di chiarire la contraddizione, comunque ha insistito sui vantaggi che il grande schermo offre ai fini di un più integrale realismo. Ma era inutile insistere troppo nel pretendere da lui ragionamenti provvisti di un capo e di una coda. Quando gli ho ricordato il lungo saggio, a lui dedicato da uno scrittore francese, André Bazin, il quale ha definito Wyler il « giansenista della regia », ho compreso di aver piombato il mio interlocutore nel più fitto degli imbarazzi. Chi sa mai quali significati avrà assunto la misteriosa parola « giansenista », nel suo quadrato cervello di persona, per la quale due più due non saranno mai in grado di fare altro che quattro.

Qualche collega allora cercò di alleggerire l'atmosfera, domandando se era vero che il caso raccontato in Roman Holiday presenta qualche affinità con quello della principessa

Margaret e del colonnello Townsend, se era vero che la deliziosa Audrey Hepburn, per colpa del film di Wyler, aveva dovuto rinunciare ad un matrimonio. Ma il tentativo naufragò: Wyler rinnovò il proprio sbigottimento, si dichiarò ignaro di tutto questo e si rimise cordialmente a svolgere il suo tema preferito, sotto gli occhi benevoli del direttore generale per l'Italia della casa Paramount: un film è bello quando piace a tanta, tanta, tanta gente.

Il signor Wyler ride spesso e volentieri, il signor Nicolai Semenov sorride, specie quando ha il piacere di poter constatare che il suo interlocutore occidentale si rende conto degli aspetti della cinematografia sovietica, che egli rappresenta. Il signor Semenov è un uomo che, evidentemente, conosce molto bene il fatto suo. Gli ho rivolto domande per un'ora e cinque minuti, e non l'ho visto esitare una sola volta prima di rispondere. Ho ricevuto risposte talvolta diplomatiche (il signor Semenov è una persona civile ed educata), ma in genere esaurienti, le quali toccavano esattamente i punti cui io avevo mirato. Merito anche di una perla di interprete (Marabini), che il signor Semenov si tiene al fianco. A volte mi era dato, in questo singolare colloquio, formato di domande rivolte in italiano e di risposte date in russo, di poter prevenire la spiegazione dell'interprete. Ed era quando, ed accadeva spesso, le risposte del signor Semenov incominciavano con un vivace « da, da » oppure con un « niet », a seconda che certe mie affermazioni o supposizioni corrispondessero o meno alla realtà. Ho avuto il singolare piacere di constatare, per esempio, che in merito al film di Pudovkin, il ritorno di Vassili Bortnikov presentato la seconda sera, il signor Semenov la pensa presso a poco come me. Egli, contrariamente a quanto qualcuno potrebbe credere, non si ritiene affatto vincolato a

considerarlo un capolavoro. Trova che la parte « kolkhoziana » non è approfondita e cammina su una linea parallela a quella della parte « psicologica », senza fondersi con essa.

Inutile dire che il capo della delegazione sovietica si dichiara soddisfatto di trovarsi a Venezia. Ma non vuole arrischiare conclusioni circa il bilancio della « rentrée » dopo sei anni di assenza dalla manifestazione del Lido. Tanto per cominciare, la rappresentazione sovietica alla Mostra del Documentario ha sofferto di un equivoco. I dirigenti la cinematografia russa hanno infatti equivocato sul carattere di tale Mostra, supponendo essa fosse limitata ad opere di carattere gradevolmente informativo, ed hanno così rinunciato a partecipare anche con quei film a carattere scientifico-didattico-divulgativo, che sono forse quanto di meglio si produca in Russia, oggi, e possono servir di modello a chiunque. Alla luce di tale equivoco si spiega come mai la rappresentanza sovietica nel campo documentario sia apparsa di un livello inferiore al prevedibile.

Il signor Semenov si affretta a dichiarare che il suo paese non si aspetta un trattamento di privilegio, in sede di premiazione. Ma aggiunge subito che lui e i suoi compatrioti hanno « occhi per vedere » (e vedono tutto, compresi i film argentini) e sono quindi in grado di rendersi conto se ai loro danni verranno commesse iniquità. Il signor Semenov, per esempio, non ha molto gradito il film di Wyler che ha aperto la Mostra. « Se noi volessimo », mi dice « di soggetti come quello saremmo in grado di scriverne a decine ». Con tutto ciò ammette che gli capita spesso di vedere ottimi film americani (nelle Case della Cultura sovietiche se ne presentano, ad uso dei cineasti, in maggior numero che nelle pubbliche sale), e che gli uomini del cinema sovietico sono dispostissimi ad imparare qualche cosa anche dal cinema degli altri paesi, quando ritengano che ne valga la pena. Siccome a proposito di un certo film russo proiettato in Italia (Un treno va in Oriente) io ho arrischiato l'ipotesi di un'influenza esercitata sul regista dal Capra di Accadde una notte, mi replica: « Se noi vogliamo ispirarci a qualcuno, ci ispiriamo a un Chaplin, non certo ad un Capra ». Ma soprattutto gli preme dirmi la sua ammirazione per i film italiani, che sembra godano di notevole favore presso il pubblico russo. E nomina Ladri di biciclette. In nome della legge, Le mura di Malapaga, oltre a Roma ore undici (presentato solo a pubblici ristretti, finora) e ai film musicali, specie quelli con Beniamino Gigli, i quali, evidentemente, mandano in solluchero gli « uomini della strada » piuttosto che quelli del mestiere.

Le notizie che il signor Semenov mi fornisce sul cinema del suo paese sono molte e di varia indole. Si sofferma, per esempio, sulla varietà dei generi, alcuni dei quali non facilmente comprensibili per lo spettatore occidentale (i problemi kolkhoziani del film di Pudovkin sono per esempio rimasti indigesti ai frequentatori eleganti del Palazzo del Cinema), e sull'elevata percentuale di film a carattere scientifico-popolare nel quadro della produzione annuale sovietica (che consta di un centinaio di lunghi



metraggi, gran parte dei quali, appunto, non sono a soggetto). Notizie interessanti apprendo da lui sul cinema tridimensionale, che in Russia è stato realizzato da molti anni, ormai, ma ad uso di sale per pubblici ristretti. Il « 3-D » sovietico non richiede occhiali e si proietta su uno schermo un poco inferiore al normale. Tale schermo è di vetro e su di esso sono inserite tante piccole lenti, le quali danno origine all'illusione tridimensionale. L'inserimento delle lenti sullo schermo è ancora lontano dalla perfezione, tuttavia, per cui lo scienziato inventore del sistema, Ivanov, sta lavorando al suo perfezionamento e non ritiene finora possibile fare uscire il « 3-D » dal campo sperimentale. Giova rilevare che tutti i film tridimensionali russi (dieci programmi l'anno) sono a colori, come è del resto, in genere, la produzione sovietica. Il signor Semenov mi ha negato l'esistenza in Russia di una « crisi dei soggetti » (sostenuta da certi informatori occidentali) ed ha, caso mai, accennato cautamente ad una crisi delle sceneggiature, cioè del modo di sviluppare i soggetti. Tuttavia, ha finito con l'ammettere che mira dei dirigenti è di aumentare il numero annuale dei film prodotti, pur che gli scrittori si decidano a fornire soggetti interessanti in misura più elevata.

Chiedo al mio interlocutore le sue impressioni sulla Mostra. Non lesina le frasi di cortesia, nei confronti dell'organizzazione. Ma accenna a certe « nuvolette nere » che hanno cominciato a profilarsi all'orizzonte. « Per esempio », mi dice, « noi siamo rimasti profondamente stupiti che la Mostra si sia inaugurata con un film non italiano. Ciò è contrario alle regole dell'ospitalità quali vengono concepite nell'Unione Sovietica. In qualsiasi banchetto il primo brindisi spetta all'ospitante ». Le ragioni per cui in genere non si sceglie per la serata inaugurale un film italiano sono invece proprio di ospitalità, in un senso diverso. Ma è evidente che il signor Semenov non poteva gradire un'inaugurazione all'ombra delle « stars and stripes », tanto più il film parendogli, e non con tutti i torti, di livello modesto. Questo però lui non me l'ha detto. Ha detto invece il suo stupore per lo scarso pubblico presente alle proiezioni. Ma non poteva evidentemente riferirsi alle affollatissime proiezioni dei documentari e neppure alla ancor più affollata proiezione inaugurale e nemmeno alle proiezioni popolari all'arena all'aperto. Si riferiva, evidentemente, ai vuoti che presentava la sala la sera della presentazione del film di Pudovkin. Abbonati o invitati i quali non avevano ritenuto di dover occupare il loro posto. Forse si riferiva anche, indirettamente, alle pattuglie di spettatori scintillanti e ineducati che si alzarono per andarsene prima della fine, solo perché il film non era di loro gusto. O peggio, a quei pochi villani che elevarono sibili all'indirizzo di certi pensieri « kolkhoziani » un po' massicciamente espressi. Ma le frasi gentili del signor Semenov all'indirizzo del popolo italiano dimostrano ch'egli sa fare le debite distinzioni. Del resto, le considerazioni di cui sopra sono io che glielo attribuisco. Egli si è ben guardato dal manifestarle. E', ripeto, una persona troppo garbata per farlo, troppo diplomatica. Non è venuto qui per



(A sinistra): Un momento di *Gli anni migliori della nostra vita*, l'opera preferita di Wyler. (Sopra e sotto): due inquadrature dell'ultimo film di Pudovkin, il ritorno di Vassili Bortnikov, che il delegato russo Semenov — a ragione — non si ritiene vincolato a considerare un capolavoro.

mettere in atto la guerra fredda, ma per valorizzare del suo meglio quanto si fa nel suo paese. E per impedire, quando è il caso, che gli Stati Uniti, i rivali sottaciuti ma sottintesi in ogni discorso, vengano a trovarsi comunque in situazione di privilegio. E' così che sui pennoni del Palazzo del Cinema la bandiera stellata e quella rossa

sventolano fianco a fianco, al centro della lunga fila. E così che dietro categorica dichiarazione dello stesso Semenov dalla delegazione sovietica gli ospiti della Mostra si attendono un ricevimento che farà impallidire i più mondani ed esigenti tra i capitalisti d'occidente.

GIULIO CESARE CASTELLO





VENETIAN HOLIDAY

1) Errol Flynn con Brigitte Bardot. 2) A Kirk Douglas non dispiacciono le attrici, inglesi; eccolo con Mara Lane. - 3) Intesa italo-francese: Jean Pierre Aumont con la Ferrero. - 4) Anche Zavattini non è mancato all'appuntamento col festival. - 5) Fellini con una interprete del suo film, Leonora Ruffo. - 6) Un altro regista con una interprete del suo film più recente: De Filippo con la Ferrero. - 7) Il regista russo Ptuscho con il produttore Ponti. - 8) Il regista, il produttore e le interprete di Ugetsu Monogatari si divertono a vedere le "scivolate" in acqua. - 9) Il capo della delegazione russa, Semenov, dà un saggio di danza ad un ricevimento offerto dalla delegazione russa al festival!





(A sinistra): Una scena di *L'ultima speranza* di Lindbergh e (a destra) una di *Orizzonte perduto* di Capra: due film costruiti a "cipolla" nei quali lo scopo s'allontana sempre a causa di qualche nuovo ostacolo. (In basso): In *Dieu a besoin des hommes*, la falsa chiesa risulta controproducente.

PRESENZA ED EVOCAZIONE NEL CINEMA

IL CINEMA offre indiscutibilmente alcune affinità col romanzo, sia perché obbedisce alla medesima vocazione di questo, sia perché possiede anch'esso la struttura dinamica del racconto: tuttavia se c'è un argomento controverso — o meglio, che è stato molto controverso, perché oggi questo problema si ripresenta solo periodicamente — è quello di stabilire se il cinema è fatto per raccontare delle storie. Non potrebbe il cinema esser diventato un'arte del raccontare in seguito a contaminazioni letterarie che — dopo le prime contaminazioni teatrali — lo avrebbero stornato dalla sua vera natura, lo avrebbero defraudato della sua autentica originalità? Non era invece destinato ad apportarci una musica visiva, una sinfonia d'immagini, una "melodia silenziosa"? È proprio il punto di vista sostenuto, tra il 1920 e il 1925, da una certa avanguardia la cui più veemente rappresentante è stata, in Francia, Germaine Dulac, che chiedeva una "cinegrafia

integrale", un'arte di puro movimento — qualunque fossero gli oggetti in movimento — un'arte del ritmo luminoso puro.

La questione merita d'essere approfondita. Il cinema, infatti, è fondato sulla fotografia, che non lo predispone affatto al racconto. La fotografia ci impone la presenza d'un blocco di realtà, d'un pezzo di mondo, assolutamente concreto, resistente, completo, chiuso su se stesso. La fotografia non evoca, come invece, in teatro, un albero di cartone ritagliato, evoca per convenzione una foresta. Essa non significa, come accade invece per una frase, che attraverso l'astrazione delle parole, significa una realtà malleabile, trasformabile per il solo fatto che è pensata. La fotografia riproduce la realtà. Per essa un uomo che pensa, un brutto che colpisce, non si differenziano da un sasso che ruzzola, da un albero che cade. Per essa tutto è materia, corpi e oggetto su cui gioca la luce. Ed anche quando si tratta del movimento, poiché l'immagine

cinematografica, l'inquadratura, è animata, questo movimento (un uomo che salta, un auto che passa, un treno che entra in stazione, due amanti che si ritrovano) è sempre ricondotto al movimento tipo dell'onda che viene e riparte: l'equilibrio della materia è spezzato, un nuovo equilibrio si stabilisce nel mondo indifferente. Non si esce dall'accidente.

La fotografia resiste quindi al racconto, al concatenamento astratto, razionale, intellettuale, che il cineasta vorrebbe imporre ai brani di realtà che egli ha filmato. Tutti i cineasti amatori se ne sono accorti e, prima di essi, i pionieri del cinema. Se il cinema ha debuttato con dei campi di ripresa unici di lunghezza variabile — Lumière, Méliès, Edison — se le prime rudimentali sceneggiature raccontavano malaccortamente procedendo per "quadri" in analogia all'estetica del teatro, è proprio per questa ragione: il mondo inghiottito, impantana la fotografia nella materia e le impone le sue leggi. La fotografia conduce alla contemplazione, quindi allo spettacolo: non è destinata al racconto. Ed anche nel cinema attuale, liberato da questi impacci, ritroviamo le servitù della fotografia: anzitutto, cheché si faccia, un'inquadratura cinematografica è sempre al presente. In un film « un presente scaccia un altro presente senza tregua », perché il mondo visibile, il mondo filmabile è sempre presente. Inoltre la fotografia impone un tempo concreto: un'azione dura sullo schermo quanto il suo tempo reale, ossia quanto dura nel mondo: un bacio, uno sparo, l'arrivo d'un treno (salvo rarissimi casi di accelerazione o di rallentamento) hanno sullo schermo la medesima velocità che hanno nella vita. Questa presenza del mondo infine, che pure è una sorgente essenziale del fascino esercitato dal cinema, comporta uno squilibrio in favore del cosmo: l'uno è sempre minacciato, o protetto, avviluppato dall'immensità del mondo naturale. La sua vita è un incessante miracolo. La meraviglia che ci procura il cinema, afferma Alberto Laffay — in un'interessante serie di saggi pubblicati qualche anno fa in "Les Temps Modernes" col titolo di "Esquisse



d'une philosophie du cinéma" e ai quali mi riferirò ampiamente in questo articolo — è data dallo stupore che le cose siano ciò che sono.

D'altra parte la macchina da presa, semplice apparecchio registratore, non potrebbe riprendere nessun racconto, perché non c'è racconto nel mondo. Certi comuni modi di pensare, o certi sistemi filosofici, come quello di Bergson, vorrebbero farci credere che il mondo porta in sé la sua storia, ch'esso è simile ad un fiume che scorre e che basterebbe afferrarlo ad un certo capo e svolgerlo od arrotolarlo per ottenere un racconto già combinato. Da cui la famosa teoria che il romanzo non è che un grande specchio portato a spasso

aveva già rimarcato) con l'apparire della suddivisione coordinata in inquadrature successive.

Purtuttavia almeno due esperienze nella vita ci restituiscono quasi allo stato puro il racconto, e — come era da prevedersi — il cinema non ha mancato di sfruttarle abbondantemente: per questo le accennerò rapidamente.

Il mondo non contiene nessuna storia: un racconto è chiuso e il mondo è sempre aperto. Un racconto è unificato — a posteriori — da una coscienza: il mondo è fatto di scaturimenti grezzi. Eppure quando assisto ad una competizione sportiva o quando nel flirt partecipo alle cerimonie

zione di un genere particolarmente originale ed efficace — e internazionale —: la commedia (della quale abbiamo l'abitudine di dire che era americana, ma dopo aver visto *Il treno va ad Oriente* di Raisman non oso più affermarlo). È per questo anche che molti film sono costruiti come la cipolla: lo scopo s'allontana sempre e sempre si presenta qualche nuovo ostacolo: vi è sempre ancora una buccia da togliere. Degli esempi? *Lost Horizon* (*Orizzonte perduto*, 1937) di Capra e *La Dernière Chance* (*L'ultima speranza*, 1945) di Lindtberg, nei quali questo rapporto quasi indefinito dello scioglimento è realizzato così abilmente che non è facile accorgersene se non dopo aver visto il film più volte. Allora il cinema



lungo le strade. Un grande specchio portato lungo le strade non darebbe affatto una storia, né un dramma, ma una successione caotica, incoerente, assurda, di fatti di cronaca, di scoppi, di scaturimenti, d'avvenimenti incomprensibili. Non vi può esser dramma e racconto che per una coscienza nel mondo.

Così è stato necessario un lungo lavoro, pazienti ricerche, perché il cineasta pervenisse a conquistare contro il mondo la libertà di raccontare. Un momento, un pezzo di mondo, non potrebbe raccontare nulla poiché è pieno, perfetto, finito e chiuso su se stesso: racchiuso nel suo presente come un bozzolo, come un uovo. Un momento non racconta che a patto di richiamare il momento successivo, di prepararlo, di annunciarlo: occorre quindi creargli una insufficienza, un vuoto che il momento successivo possa colmare. È precisamente compito del regista tagliare in ciascuna delle sue immagini il posto per il suo racconto. L'arte cinematografica è nata, il cinema ha cessato di essere un procedimento di riproduzione per diventare uno strumento d'espressione (come Malraux

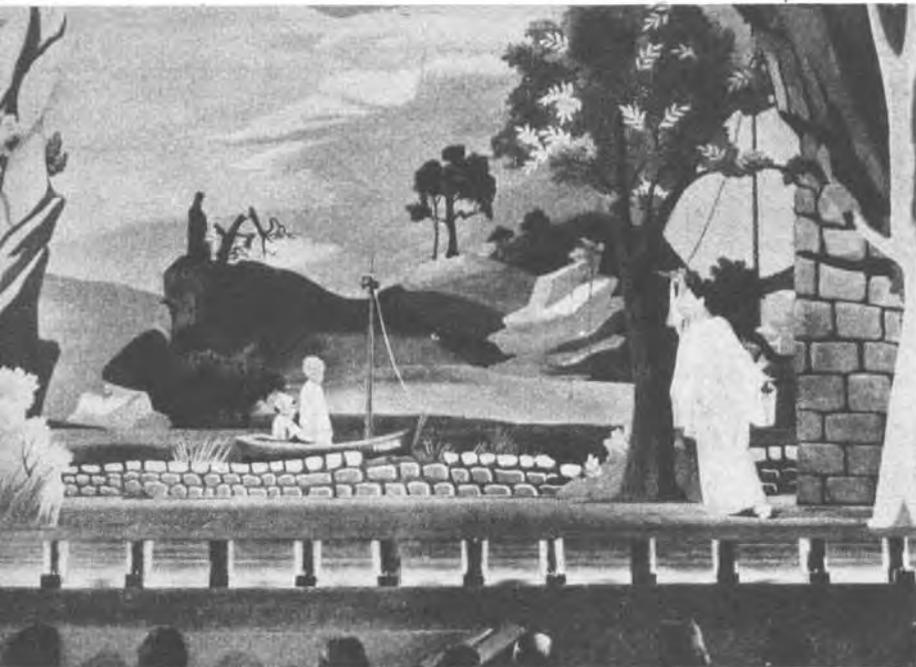
Nell'Amleto di Laurence Olivier, abbiamo il reale dramma di un vero Amleto, in un vero castello.

dell'amore, il mondo mi offre quasi la struttura d'un racconto. Come in un racconto — o in un film — io vedo l'avvenimento svolgersi nel presente, davanti a me, e spero in una conclusione intravvista: il mio animo attraversa le medesime oscillazioni, bilanciandosi tra il dubbio, il timore, la gioia, la speranza, l'entusiasmo, il sì e il no, pieno del resto di un'angoscia sempre piacevole. Ogni istante, ogni atto (calcio al pallone, pugni) ogni parola, ogni intonazione, mi allontana o mi avvicina allo scopo, come in un dramma ben combinato. Ogni molla gioca appieno. E dal principio alla fine del match o della mia corte d'amore, quale intensità di vita, quale attività nell'anima! Era prevedibile che il cinema avrebbe, tra le altre cose, sfruttati questi momenti, piuttosto rari e forzatamente brevi della vita reale, facendoci rivivere a lungo e frequentemente queste alternative deliziose.

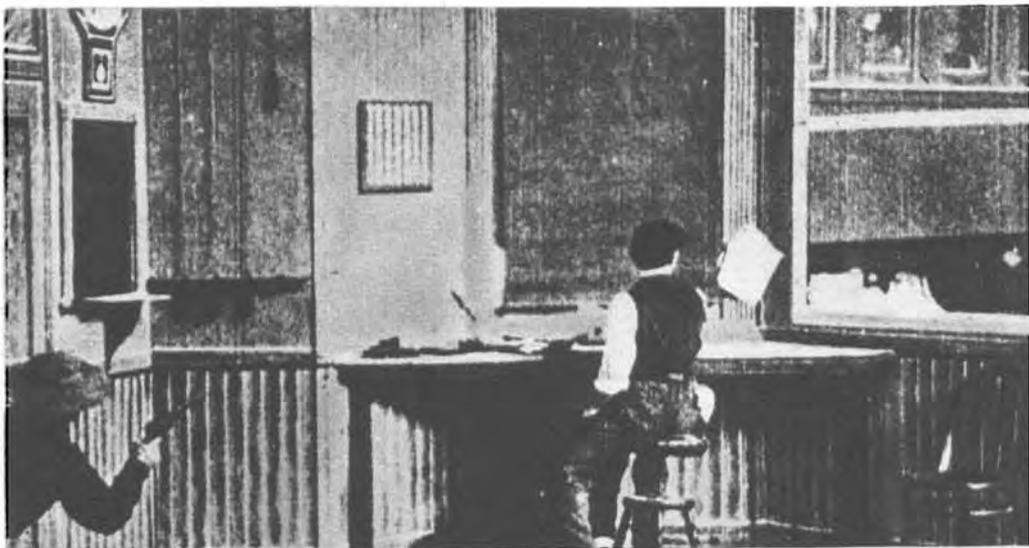
È per questo che la civetteria, i "mari-vaudages", il cerimoniale delle corti d'amore sono approdati nel cinema alla crea-

risuscita quella meravigliosa contraddizione della nostra vita: vorrei ottenere ciò che desidero il più presto possibile e il più tardi possibile.

Incatenato alla fotografia, si comprende come il cinema sia forzatamente e fondamentalmente realistico: esso deve rispettare la realtà e lo stile dei rapporti che noi intrattiamo con essa. È la sola convenzione, ma necessaria, del cinema: ci occorre credere — ed esso deve farci credere — che tutto ciò che avviene sullo schermo è stato realmente ripreso nel mondo, e a sua insaputa. Dico appositamente « a sua insaputa », clandestinamente, perché non appena ho l'impressione che i personaggi fanno d'esser visti, ripresi, e che essi recitano per me che li guardo, tutto cambia: recitano ed io volevo che vivessero. E tra loro e me si stabilisce un rapporto spettacolare — un legame come quello che unisce il palcoscenico alla platea e che riesce, al cinema, doppiamente penoso. Da una parte perché il cinema non è fatto per questa



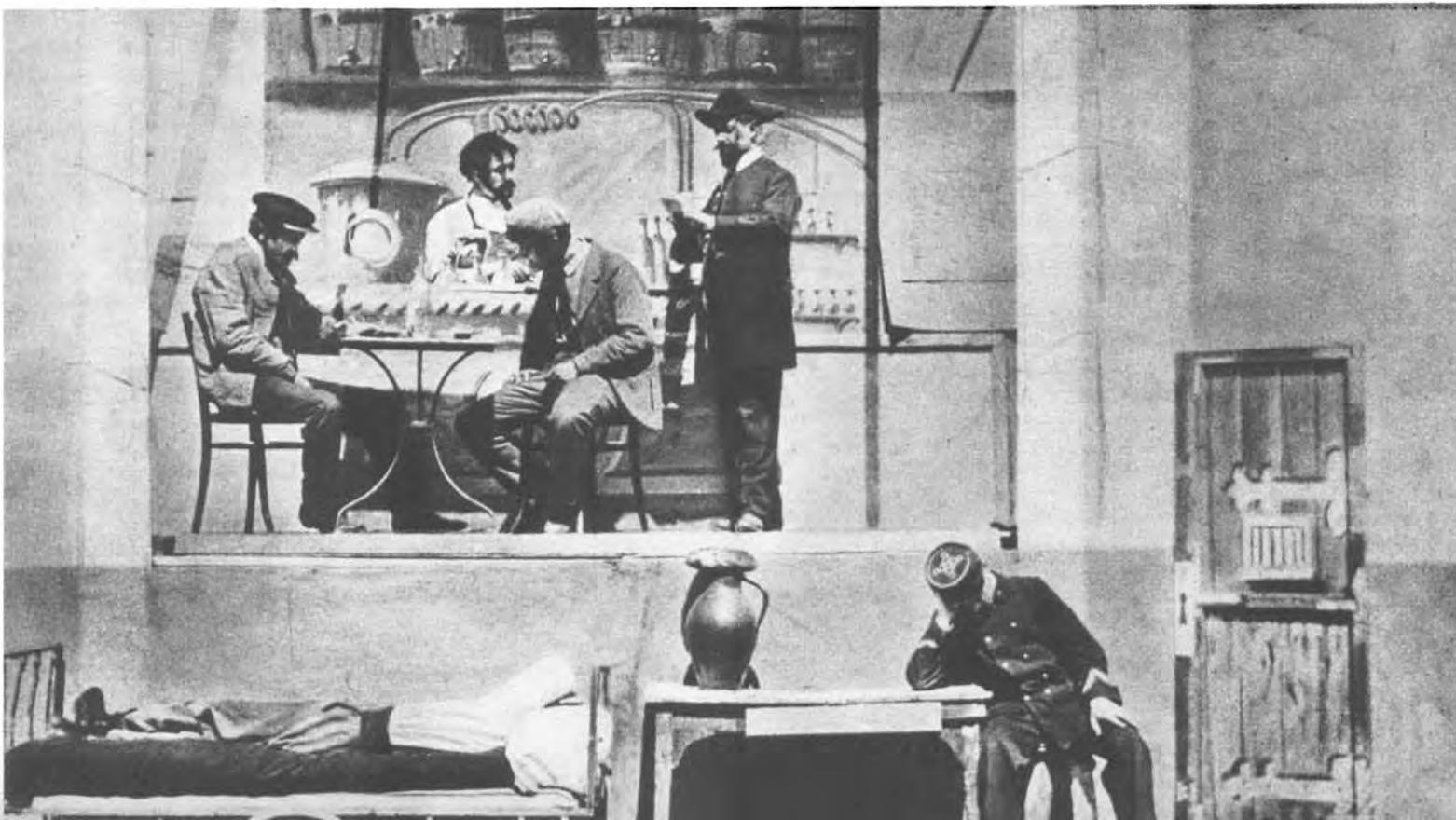
Nelle scene di teatro di *Amanti perduti* (sopra, a sinistra) o dell' *Enrico V* (a destra), chi vede il film non dà importanza al personaggio rappresentato, ma all'uomo che recita nei panni di quel personaggio; (sotto): un'inquadratura di *The Great Train Robbery*, uno dei primi esempi di vero "racconto" cinematografico; (in fondo alla pagina): la scena del sogno in *L'Histoire d'un crime*, con la duplice visione del passato e del presente.



relazione (è un argomento su cui ritorneremo più avanti) e dall'altra perché la struttura fotografica dell'inquadratura è allora stiracchiata dalla contraddizione di una materia (i personaggi) che la fotografia presenta come autentica mentre invece la stessa materia (i personaggi, gli attori) si presenta deliberatamente come recitata, fittizia, convenzionale.

Questa necessità realistica del cinema comporta naturalmente numerose ed importanti conseguenze, per quanto riguarda la sceneggiatura, l'ambientazione, l'interpretazione, il dialogo, ecc.

Anzitutto per quanto riguarda la sceneggiatura e il modo di far apparire il mondo del cinema. Denis Marion ha rimarcato, cosa che mi sembra nel medesimo tempo esatta e divertente, che se si è stabilito nei



cinematografi l'uso di proiettare, nell'ordine, le attualità, il documentario e il film a soggetto è precisamente per confermare lo spettatore, ad ogni spettacolo, nella convinzione che tutto ciò che verrà proiettato sullo schermo ha il medesimo grado di realtà. La sceneggiatura d'un film e il suo montaggio — che ne è la fase complementare — non possono essere abbandonati all'arbitrio. Se il concatenamento delle inquadrature è puramente di fantasia (ed è proprio questo che indebolisce la maggior parte dei film cosiddetti d'avanguardia e li rende indigesti) la presenza d'un giocoliere d'immagini che fa giochi d'abilità con i pezzi di pellicola risulta con piena evidenza e ci impedisce di credere, d'aderire alla realtà che questi pezzi evocano. Non vediamo più che il giocoliere e il suo desiderio di divertirsi. Per un ameno paradosso i film di questo genere che non vogliono raccontar nulla e che sembrano perciò destinati a non staccarsi dal mondo, a presentarci soltanto dei blocchi di realtà pura, finiscono per non evocare che il loro regista e per tradire i di lui processi di fabbricazione. Da questo realismo della sceneggiatura l'uso dei teatri di posa ha tratto un certo numero di regole imperative: l'inquadratura deve essere assimilata a un colpo d'occhio, la camera a un puro sguardo. I cambiamenti d'angolazione, i mutamenti di scala devono essere determinati dalle variazioni di questo sguardo in direzione o in intensità (curiosità, interesse, ecc.). Non si deve passare da un campo lungo a un primissimo piano; uno stacco in avanti (campo medio, piano americano, primo piano, primissimo piano) non si deve fare sull'asse; niente "forbici" e niente controcampi a 180°, nessun primissimo piano fisso in un movimento d'apparecchio. I grandi registi — come ad esempio Renoir — hanno mostrato che queste norme potevano essere infrante senza danno, anzi con vantaggio: il fatto che si sia pensato a simili limitazioni è già comunque il segno irrefutabile d'una esigenza della macchina da presa, d'una necessità realistica che i cineasti meno dotati non possono trasgredire impunemente. Le eccezioni, come sempre, confermano la regola.

Il realismo del cinema si riflette ancor maggiormente nelle scenografie. Gli ambienti, se non vogliono rovinare la verità del dramma e dei protagonisti, devono essere, almeno in apparenza, assolutamente reali. Effettivamente non sono più delle scenografie, come quelle del teatro, ma diventano esse stesse protagoniste: sono una parte dei protagonisti, perché nel cinema i personaggi sono sempre *situati*. In *Dieu a besoin des hommes* (1950) di Delannoy, ad esempio, risultano terribilmente controproducenti quella falsa chiesa e quelle false volte che si appiattiscono, si assottigliano in fogli non appena la macchina da presa s'allontana: nel medesimo istante, sotto i panni del curato noi vediamo Brochard e nel sagrestano scorgiamo un Fresnay leggermente stridente. Questa presa di possesso dell'ambiente non è scevra dal produrre alcuni effetti curiosi. Mentre sul palcoscenico, per esempio nell'"Amleto" — dove ad un certo momento degli attori travestiti da comici entrano in scena per recitare davanti al re, su istigazione

di Amleto, la scena del fratricidio — il teatro può *doppiare* se stesso, "s'exponentier" come diceva Valery, rappresentare il teatro nel teatro, il cinema non può esprimere il cinema. Si ricordino film come *La Marie du port* (*La vergine scaltra*, 1951), *The Spiral Staircase* (*La scala a chiocciola*, 1946), *Le Couple idéal* (1948), *Brief Encounter* (*Breve incontro*, 1945), *Sciuscià* (1945).

Quando il film vuole mostrarci un'immagine d'un altro film, riduce le dimensioni del quadro, e questo schermo più piccolo entro quello della sala mantiene in noi la coscienza dell'irrealtà dell'immagine filmata. Il cinema non conosce l'immaginario: tutto ciò che gli cade fra le mani è, diventa reale. È su questo che hanno calcolato gli autori del *Van Gogh* (1948) per farci penetrare cinematograficamente nell'universo del pittore. L'inquadratura del quadro si confonde con quella dello schermo. Qualcuno potrebbe obiettare che proprio nell'*Hamlet* (*Amleto*, 1948) di Laurence Olivier si sia confusamente posto il problema che stiamo esaminando. I suoi comici non recitano, mimano: il teatro in secondo grado è diventato pantomima. Ma era inutile: perché nel suo film noi non abbiamo da un lato degli attori che recitano "Amleto" e dall'altro degli attori alla seconda potenza che recitano nella scena la scena del fratricidio. Noi abbiamo il vero dramma d'un vero "Amleto" in un vero castello e dei veri comici — alla prima potenza — che soli *recitano* (gli altri *vivono*) una scena su richiesta d'Amleto.

Altra conseguenza: quando un'opera comporta degli spettri — come tanti lavori di Shakespeare — occorre farli comparire sulla scena o sullo schermo? Orson Welles e René Clair s'incontrano per rispondere che gli spettri — contrariamente a ciò che molti pensano — sono riservati alla scena. Il teatro è interamente convenzione. Un uomo, la cui fotografia figura sul programma, che è un francese di 45 anni, che risponderà ai miei richiami tra due chiusure di sipario, pretende d'esser un Danese del XVI secolo, di 25 anni. Perché un identico uomo non pretenderebbe d'esser lo spettro? Ma al cinema lo spettro prende una densità corporea, una realtà, che lo rovinano come spettro, poiché gli spettri, se ne esistono, non esistono sotto quella forma.

Per la stessa ragione, dice ancora René Clair, le medesime persone che non accettano che un'auto prenda il volo, accettano che Tarzan sbaragli e faccia prigioniero un gruppo di trenta elefanti. Ancora un'altra conseguenza che è la negazione del puro teatro filmato: quando il cinema riprende una rappresentazione teatrale. In *Les Enfants du Paradis* (*Amanti perduti*, 1944) o all'inizio dell'*Henry V* (*Enrico V*, 1950) ancora di Olivier, io non dò importanza ai personaggi rappresentati, all'essere immaginario che gli attori vorrebbero incarnare, ma porto la mia attenzione diretta

Un buon esempio di racconto del passato è stato realizzato in Alba tragica: ecco i fotogrammi di una (la prima) delle rievocazioni narrate dal film: Gabin guardando dalla finestra la piazza nella quale la folla sta attendendo lo scioglimento del dramma, ricorda la medesima piazza, allora deserta, nel mattino in cui recatosi al solito lavoro all'officina vi ha poi avuto il suo primo felice incontro con la giovane Denise.



mente sull'uomo che recita Amleto od Otello, sull'uomo per il quale questo recitare non è che un momento della sua vita totale. In teatro, tra due pannelli di tela dipinta, entra un giovane in parrucca: è Alceste. Nel cinema è un giovane che recita Alceste tra due pezzi di tela dipinta. Autant-Lara ha giocato su questi fenomeni per rinnovare, trasmutare in cinema, il teatro di "Occupe-toi d'Amélie".

Oltre che sugli ambienti, il realismo della macchina da presa fa pesare la sua legge anche sull'interpretazione. Non per nulla, in ogni tempo, si sono cercati attori non professionisti. Ogni uomo, affermava Dovcenko, può interpretare almeno un ruolo per una volta: quello della sua propria vita. Il problema che non è semplice, non è ancora risolto, perché l'uomo arrischia di recitare male anche la propria vita. Tuttavia esiste l'esigenza di interpreti che non recitino, ma che vivano, che restino altrettanto veri quanto gli alberi, l'acqua, le automobili, i muri che li circondano. « La misura della naturalezza degli attori, dice René Clair, la si ottiene mettendoli in contatto con gli animali... ». Così l'attore deve recitare per i personaggi e non per noi (si proibisce ai debuttanti di guardare la macchina da presa). Ogni gesto che non si spieghi in rapporto ai personaggi, ma soltanto in rapporto agli spettatori (per una maggior leggibilità) è viziato. Se la sorpresa dei protagonisti è giocata soltanto per sorprendere gli spettatori, se una scena non esiste che per illuminare lo spettatore, si ricade nella convenzione del monologo davanti al confidente che serve da esposizione nei lavori teatrali e che è assolutamente contrario all'ottica del cinema.

Questo stesso realismo s'impone infine nel dialogo. Non solo, come per l'interpretazione, i personaggi devono parlare per se stessi e non per lo spettatore, ma il linguaggio, come anche i rumori, essendo sempre *situato* deve far parte della realtà filmata, così come l'ambientazione. Non può essere aggiunto dal di fuori, come per un film muto post-sonorizzato. Il suono, la parola fanno parte dell'immagine, sono l'immagine e diventano a loro volta delle cose. Il principio del cinema parlato è su questo punto molto eloquente: per mezzo della cellula fotoelettrica l'apparecchio da ripresa fotografa i suoni (ed è questo che spiega il punto d'onore posto dai cine-clubs a non proiettare delle versioni doppiate). Non si tratta di un nuovo snobismo: ma l'accento inglese è tanto necessario ad una immagine di Londra quanto le strade londinesi e il Tamigi. Quel determinato viso si prolunga in quella tal voce e quell'universo non acquista il suo senso pieno che col suo accento. Perché il cinema possa evocare un mondo occorre che tutti i suoi elementi (luoghi, personaggi, atmosfera, parole, gesti) si saldino, siano legati, interdipendenti, come lo sono nel mondo reale. Albert Laffay ha fatto a proposito del linguaggio un'osservazione brillante. Qualcuno studia una lingua estera; si reca nel paese in cui si parla questa lingua e là comprende tutto quello che gli è personalmente rivolto, ma non comprende nulla o quasi nulla dei discorsi che vengono scambiati attorno a

lui e che si riferiscono ad una *situazione* alla quale egli è estraneo. Il dialogo cinematografico è proprio questo dialogo *situato*, questo dialogo ha senso solo nella totalità del contesto visivo. « Le parole sono l'espressione di tutto ciò che si vede » (Laffay).

Ho tanto insistito sul realismo del cinema che qualcuno si potrà magari chiedere con inquietudine come mai il cineasta, impastoiato nel mondo materiale, abbia potuto conquistare una certa libertà, sia potuto pervenire a liberarsi dalla registrazione passiva per elevarsi alla creazione. L'originalità del cinema — è ancora un'osservazione di Laffay — consiste appunto nell'aver saputo conquistare la possibilità del racconto contro la fotografia, contro il peso del mondo reale, pur serrandolo tuttavia più da presso, attingendovi la sua forza, esattamente come il veliero tracciava la sua via ad un tempo contro i venti e grazie ad essi, contemporaneamente in grazia alle correnti e contro di esse.

Per cinque o sei anni (1896-1902) il cinema ha vissuto sulla registrazione diretta del reale, ciò che dava talvolta dei film molto lunghi, come quello degli operatori di Lumière che avevano ripreso la Passione d'Horitz, rivale di quella d'Oberamergau. In questo caso, come in altri, e soprattutto particolarmente in Méliès, si vede come sia stato il teatro a dare al cinema la sua maniera di raccontare, attraverso una sovrapposizione di scene, di quadri più o meno consecutivi. Ma fuori dal teatro (Smith, Williamson, Porter) il cinema fu condotto a raccontare da un bisogno di veder meglio, di veder di più, di vedere tutto. Non è quindi per effetto d'una contaminazione letteraria, ma per un approfondimento della sua facoltà di vedere e di mostrare che il cinema ha incontrato

la narrazione. La finestra dell'ufficio telegrafico in *The Great Train Robbery* (1903) di Porter risponde a suo modo a questo bisogno.

Già precedentemente la ripresa passiva d'una cerimonia, d'un match, d'una sfilata, esige per essere chiara un ordinamento, una suddivisione, un concatenamento, un montaggio. Così come il ragazzo o il pittore cubista che disegnano un cubo ne rappresentano tutte le facce, o nel disegnare una donna di profilo ne rappresentano tutte le membra, con i due occhi dalla medesima parte perché essi sanno che questi elementi esistono e vogliono vederli, anche se in quella determinata posizione attuale non sono visibili, così il cineasta volle vedere ciò che egli sapeva esserci dall'altro lato. È così che egli scoprì la propria ubiquità e l'arte di raccontare. Un certo tipo di scena mi ha sempre colpito al cinema, come ad esempio quella che si vede in *Sous les toits de Paris* (*Sotto i tetti di Parigi*, 1929) di Clair. Un uomo introduce una lettera sotto la porta della camera del suo amico. Inquadratura successiva: la busta entra nella camera con difficoltà. Ora, la camera è vuota perché il suo proprietario è in prigione; non c'è quindi nessuno per vedere quella busta. Dal punto di vista oggettivo si dovrebbe perciò bandire tale immagine: tuttavia essa si può spiegare sia con la volontà di tutto vedere, sia con quella di spingere l'oggettività fino all'estremo, di diventare un testimone assoluto: ma, ed è proprio ciò che importa sottolineare, una simile immagine, pur restando fedele alla registrazione pura e semplice, ci introduce nel racconto. Essa ci fa uscire dall'osservazione passiva.

Questo concatenamento delle scene, dei pezzi di realtà, in cui consiste propriamente il montaggio non è stato conquistato senza

Un'inquadratura di Germania, anno zero (sotto), una di Il bacio della morte (in alto, pag. seguente) e una di Il terrore corre sul filo (sotto, a destra), tre film in cui il racconto è ben condotto.



fatica. Come ho già detto, la materia resiste al pensiero e il blocco di reale registrato non si presenta spontaneamente come un elemento del racconto. Così in *The Life of a American Fireman* (1902) di Porter vediamo dall'interno d'una camera un pompiere scavalcare il parapetto d'una finestra, salvare il ragazzo, tornare, salvare la madre. Poi la macchina da presa passa all'esterno e vediamo il pompiere arrampicarsi sulla scala, sparire nella finestra, ritornare con il ragazzo, discendere, risalire, salvare la madre, ridiscendere. Sembra quindi che vi siano quattro salvataggi anziché due!

Dall'ubiquità il cinema poteva facilmente passare alla simultaneità: libero nello spazio diventava libero nel tempo. Per meglio sfruttare l'ubiquità e la simultaneità il cinema perfezionò le proprie congiunzioni: « mentre succedeva questo accadde quello »; « egli terminò questo molto prima che accadesse quello »; « appena terminato questo, sopravvenne quello ». Così, sviluppando una sintassi sotto le forme del montaggio parallelo, del montaggio in contrapposizione, del montaggio rapido, il cinema delineava la coniugazione dei tempi: perché esprimere che « succedeva questo quando accadde quello » è coniugare l'imperfetto; appena lo ebbe fatto, scoprì il passato prossimo e per esprimere che « questo era terminato quando accadde quello » trovò il trapassato prossimo. Il montaggio parallelo ebbe una conseguenza importante. La logica realistica del cinema sul piano spaziale lo aveva condotto al racconto attraverso l'ubiquità e la medesima logica lo doveva condurre al racconto per mezzo d'una scappatoia temporale. Quando il film mostra i rapitori, poi i giustizieri che li stanno inseguendo, mentre io vedo questi ultimi il tempo — quel tempo reale che il cinema srotola forzatamente e che l'apparecchio



macina come un orologio — scorre anche per i rapitori. Quando il film me li rimostra è logico che essi non siano più al medesimo momento della loro fuga: quindi è trascorso del tempo nella loro azione, tempo che io non ho né vissuto né percepito. Si sono scavati dei vuoti nel loro tempo. Il cinema può quindi staccarsi dal tempo, sorvolarlo, accontentarsi di fissarsi sui punti dell'azione: può accorciare o allungare, può giocare

con la durata. A questo momento il cinema provò il bisogno di precisare il suo vocabolario e di regalarsi alcune immagini il cui significato nel medesimo tempo trasparente ed astratto permise d'articolare gli spostamenti nel tempo. Nacquero allora i calendari che si sfogliano, gli alberi che si spogliano e rifioriscono, la candela che si consuma istantaneamente, una tavola apparecchiata e tosto sparecchiata, una strada che sotto i nostri occhi passa dal giorno alla notte e dalla notte al giorno. Ormai il cinema era definitivamente padrone del racconto: poteva mostrar tutto, evocare tutto, ma soprattutto era diventato un'arte del tempo perché nel tipo di inquadrature in discorso il tempo non è più percepito dallo spettatore: ci è detto dal film. Così come in un romanzo l'autore ci dice: « Tre anni più tardi..., una mezz'ora prima... » e la nostra coscienza si proietta istantaneamente nel momento evocato. Il montaggio delle attrazioni di Eisenstein infine, che esprimeva una cosa attraverso un gioco, un urto di immagini rappresentanti altre cose, liberava totalmente il film dallo spazio come dal tempo obiettivo: il film otteneva la libertà del poema.

Restava da conquistare un ultimo campo: l'evocazione del passato. Certo, come ho già detto, il cinema possedeva approssimativamente i tempi relativi. Esso stabiliva dei rapporti temporali tra le diverse tappe d'un avvenimento. Ma come esprimere l'aspetto, la qualità passata d'un'azione? Quando io leggo: « Questo era accaduto tre mesi fa. Sua madre era morta. Egli aveva visitato i suoi amici e ne era ritornato inacidito e disilluso » tutto questo ha una

BARTHELEMY AMENGUAL

(Continua in terza di copertina)





(Sopra): Una scena di *Show Boat*. (Nella pagina seguente): il ballo in costume, quasi in bianco e nero in *Un americano a Parigi* (in alto) e un'inquadratura di *Un giorno a New York* (in basso).

UN MITO MODERNO NEI FILM MUSICALI

IL FATTO che il cinema sia basato sulla fotografia, fa sì che esso abbia un particolare rapporto con certe ben definite esperienze. Qualcuno ha detto: « Tutti, di quando in quando, vedono nel modo in cui vede l'artista; che egli veda in quel modo *sempre*, fa di lui un artista ». Quel tale parlava dei momenti che ognuno conosce, quando un'immagine, un suono, un gesto, assumono un significato che non hanno mai altrimenti. È la facoltà impareggiabile della fotografia che, afferrando le immagini, ghermisce all'origine questo genere di nuda poesia. Nello stesso tempo ciò fissa i limiti delle possibilità estetiche della fotografia, perché è compito dell'artista farsi strada attraverso la massa di questa greggia poesia, che è semplicemente la materia della sua arte. (Thomas Hardy è uno dei pochi grandi poeti che sia riuscito a tramutarla direttamente in reale poesia). La fotografia non è un'arte; è qualcosa fra l'arte e la vita, ma è precisamente questa equivoca imperfezione che dà alla fotografia il suo sconcertante fascino.

Questa "poesia nuda" naturalmente appare spesso nei film; quasi ogni pellicola contiene un'immagine in cui, in un modo o nell'altro, essa magicamente vive: in molti di essi, senza che nessuno se ne sia particolarmente preoccupato, si verifica per caso, come capita nella vita di tutti i giorni. Ma poiché la caratteristica dei film è che le immagini si susseguono in continuazione, questi momenti possono essere studiati in modo da prolungarli in interi episodi. In tali casi un film può produrre, con un brillante effetto di spontaneità, una immagine che ci affascina per la "ambiguità" della sua forza di emozione. Così facendo, essa fa scattare in noi un com-

plesso di emozioni che possono non essere analizzabili, ma che nonpertanto sono simili a quelle suscitate dalla poesia. La processione nel dormitorio in *Zéro de conduite* è una di queste. Superficialmente può apparire come uno sberleffo alla Chiesa, ma ciò che proviamo assistendovi, ciò che meraviglia, è la sua essenziale serietà, perché il ragazzo portato sulla sedia è realmente figura sacra; così ciò che noi sentiamo sarà almeno un misto di reverenza e di malizia.

Zéro de conduite è stato fatto da un genio; ma confrontate la scena della processione con quella di un film nato senza i crismi della nobiltà, la scena di *Show Boat* nella quale Ava Gardner, a bordo del battello, canta "Can't help loving that man" fino al prolungato e tremolante finale. Quando ella finisce di cantare, tre negri sul ponte sottostante riprendono il motivo a ritmo rapido. L'intero tempo cambia di improvviso; la scena passa dai primi piani ai campi lunghi: Julie invita Magnolia (Kathryn Grayson) e le due ragazze ballano al suono della musica (una bionda, maldestra, eccitata; l'altra bruna, garbata, affettuosa nonostante l'esagerato e caricaturale dimenarsi di tutto il suo corpo). La scena è una sorpresa, un regalo supplementare dopo la contratta emozione dell'"a solo", ma insieme con la sua gaia freschezza contiene un sottofondo di mistero. Questa complessità di emozioni è certamente poetica e, nel suo genere, non meno efficace di quella di Vigo.

Nella sua essenza, la scena di Vigo è una danza come quella di *Show Boat*; è la stilizzazione implicita nella danza che eleva la temperatura poetica dei film musicali. Non tutti, è superfluo aggiungere, ma un certo numero di film musicali di Holly-

wood ha fornito al pubblico molti elementi che esso attende dalla poesia. Le mastodontiche scene dei primi film musicali come *Whoopie!* o *Broadway Melody* (fatti rivivere con un poco di nostalgica ironia in *Singin' in the Rain* ossia "Cantando sotto la pioggia") erano pesanti come elefanti ammaestrati. La poesia sopraggiunge con i film nei quali le danze fanno parte del soggetto, un genere di film di cui Minnelli e Gene Kelly sono i maestri riconosciuti. È sorprendente constatare come essi più e più volte riescano nell'arduo compito di organizzatori, con l'aria di bambini che tirano fuori il premio dal pozzo della fortuna. Senza dubbio Kelly, così simile a un bello e virile pinguino provvisto del senso dell'umorismo, appartiene all'esiguo gruppo di attori di Hollywood dotati di una personalità poetica.

Tuttavia un attore non basta a rendere poetico un film, e nemmeno basta una scena. Per spiegare il fascino poetico dei musicali dobbiamo cercare oltre. Il genere musicale, infatti, ha profonde radici nel mito e nel sentimento, in tutto ciò che l'uomo medio sente come poetico. Questi film sono l'equivalente della poesia pastorale, che appaga un'importante necessità ma non è più elargita dai poeti. Essi

presentano un mondo nostalgico che può essere satirico ma è al tempo stesso innocente e incorrotto nella sua essenza, ed è popolato da personaggi sempre belli e affascinanti. Anche se talvolta è ostacolato da arpie e vecchi viziosi, l'amore finisce sempre per trionfare. La principale differenza fra la antica e nuova poesia pastorale è che attualmente l'Arcadia si trova ovunque ci sia musica, e che la "rustica povertà" non vi ha nessuna parte: questi film sono riusciti in un'impresa straordinaria per il nostro tempo, hanno nobilitato il successo finanziario.

Ma il film musicale appaga più profondamente quanto di infantile ciascuno ha in sé: infatti è quasi sempre possibile scoprire nell'intreccio, paralleli con situazioni tipiche del folklore e delle fiabe. *On the Town* ("Un giorno a New York") è la storia della "ricerca della principessa", analoga alla storia del principe Kamar-al-Zamam e della principessa Budur delle "Mille e una notte"; e come *An American in Paris* ("Un americano a Parigi") e *Singin' in the Rain* ("Cantando sotto la pioggia") contiene altresì molti segni distintivi della storia di Cenerentola. In un film musicale girato in Gran Bretagna a imitazione di quelli americani, *Happy Go Lovely* ("L'amore è bello"), troviamo il Principe Travestito nel personaggio del milionario scozzese che l'eroina scambia per un umile giornalista. Sarebbe un errore liquidare l'ispirazione di film siffatti giustificandola con i desideri del pubblico; sono film che appartengono al genere di svago più classico che esista.

Trattano al tempo stesso situazioni e elementi che pensiamo come essenzialmente moderni e che hanno già raggiunto una "condizione" quasi mitologica. Uno di que-

sti elementi è l'eroe "solitario". Quando il protagonista si trova isolato, la sua solitudine viene sfruttata con una tenerezza che spesso scivola nel sentimentalismo attraverso le sfumature dell'autocompassione. L'uomo solitario passa facilmente al ruolo dell'uomo contro il destino, un personaggio sempre poetico, e questa sua posizione è di solito causata da un amore non corrisposto. È un fascino che è stato principalmente il patrimonio di Fred Astaire. Ricordate la sua danza propiziatoria nella stanza sopra a quella di Ginger Rogers, nel film *Top Hat* ("Cappello a cilindro")? Può anche essere la situazione dell'uomo solo nella grande città, il personaggio preferito della nostra epoca.

La città è, naturalmente, uno dei grandi elementi del film musicale. Poiché il pubblico è stato educato nella felice se pur errata convinzione che i film riproducano la realtà, anche i musicali devono avere ambienti ostensibilmente "reali". I personaggi devono essere immessi nel mondo moderno o in un periodo noto del passato; e come risultato, i musicali sono fra le rare opere poetiche che fino ad ora accettino la vita della grande città senza servirsene soltanto come un particolare decorativo o come bersaglio per la satira.

Molto della singolarità di *On the Town* deriva dal felice impiego, come elementi importanti, dei tassì, della vita in piccoli appartamenti, e dal lirico aspetto delle vedute della città. Il meraviglioso inizio lento del film — Nuova York nella prima luce del mattino — è intensamente idilliaco nell'atmosfera e poetico nella qualità. La premessa di *On the Town* è che Dio sta nel suo Paradiso, tutto va bene nel mondo e il mondo è Nuova York. È valida quanto la gelida premessa di *The Naked City* ("La città nuda") perché riesce a trasformare i fatti in nuda poesia. Le immagini di *On the Town* dimostrano che i suoi creatori sono i "Poeti Laureati di Nuova York", mentre non è riuscito a esserlo Hart Crane, che pure ci si era provato.

Si capisce quindi perché i creatori dei "musicali" si sono rivolti alla moda come a un'alleata. Il genere musicale sta all'opposto di qualsiasi cosa che sappia di "non fine"; è un prodotto urbano studiato per piacere all'uomo di città: un uomo molto sofisticato e provvisto del fastidioso senso americano dell'eleganza. La sequenza di canto e danza dell'"Uomo Primitivo" in *On the Town* è straordinariamente audace, non tanto per l'uso dell'arte primitiva quanto per la cultura e intelligenza che si presumono nel pubblico. Ricordiamo anche i costumi per *The Pirate* di Minnelli, disegnati da Tom Keogh, che per qualche tempo fu il successore di Berard su "Vogue".

Tutto considerato, questi film appaiono come l'incarnazione di qualche favolosa rivista di moda, come se "Vogue" o "Harper's Bazaar" avessero aperto i loro uffici nella strada e fossero penetrati nella vita di tutti. (Ricorderete anche il ballo in costume quasi in bianco e nero di *An American in Paris*, la parata della moda del 1920 in *Singin' in the Rain*). L'atmosfera di questi film è caratterizzata dal lusso delle cose materiali, accoppiato alla gaiezza che è il lusso dello spirito.

Il gusto e il garbo di questi "musicali" trasformano tutto ciò che potrebbe essere



semplice "glamour" in qualcosa di cui i giornalisti mondani vanno parlando da anni: la poesia dell'eleganza. I brani di alcuni articoli scritti da questi cronisti possiedono qualcosa dello spirito di Proust quando descrive la duchessa di Guermantes all'Opéra. La differenza consiste in questo: l'immagine di Proust è essenzialmente statica, mentre quella dell'americano è in movimento rapido, violento. È un contrasto di temperamenti che *An American in Paris* dimostra con molta gra: — chiarezza: Georges Guétary appare nello spettacolo, su di una scala, circondato da uno stuolo di odalische, e il massimo della sua attività consiste nel muovere pochi esitanti passi verso l'alto o verso il basso della scala. Mentre invece Kelly, ogni qual volta entra in azione, lo trovate dappertutto: sopra il pianoforte, sulle sedie, lungo il corridoio, nella via, e usa come accessori tutto ciò che gli capita sotto mano o sotto i piedi. In questo modo il film musicale compie l'importante funzione di creare un mito moderno. Tratta di situazioni e personaggi profondamente imparentati con la poesia e li pone in ambienti

familiari al pubblico anche se trasformati. Pur giovandosi di "elementi" di un certo genere, ha sempre come nota principale la poesia, concentrandosi a volte in brani di intensità che hanno dietro di sé tutto il peso della vitalità, della musica, dell'eleganza e della bellezza fisica. I particolari rapporti che questa poesia contiene ci riportano anche al fascino di qualche immagine isolata, come in *Show Boat*, dove il tono, improvvisamente elevato, anzi trasformato, ci fa prontamente reagire.

Esistono senza dubbio altri generi di poesia cinematografica; il film musicale è qualcosa di diverso. Il modo in cui per caso (almeno in parte) rientra in una grande tradizione, gli dà un'autenticità per cui va giudicato il meno pretenzioso e il più genuino cinema poetico che sia stato finora prodotto. Il fatto che i film musicali superficialmente siano destinati soltanto allo svago non deve far perdere di vista quale tipo di svago essi siano in realtà e quale livello raggiungano.

DOUGLAS NEWTON



RETROSPETTIVE

RASKOLNIKOV



ne; il risultato che ne scaturì non fu un prodotto del caso, come sembra credere il Sadoul quando dice che dopo il gruppo dei film espressionisti Wiene tornò « ai facili film commerciali che costituivano la sua vocazione ». Il *Caligari* segna dunque un punto di partenza, dando il via ad una produzione i cui sviluppi permetteranno al cinema tedesco, frantumato e isolato dopo la sconfitta, di alzare una voce autorevole nel coro delle produzioni straniere, ed è anche il film in cui più di ogni altro la Germania del dopoguerra si specchiò trovando la forza, per reazione agli orrori che il film le metteva davanti agli occhi, di ribellarsi alla sua situazione e sollevarsi dal baratro del suo primo « anno zero » (il Kracauer nella sua storia del cinema tedesco farà decorrere appunto da questo film il cammino della

struiti in prevalenza intorno alle fantasie di cervelli allucinati e alle immaginazioni sconnesse di menti turbate; a differenza di questi, il *Raskolnikov* tenta di rendere in chiave espressionista un soggetto preesistente al film con tutt'altri caratteri, e precisamente quelli del realismo russo ottocentesco (il film non è altro infatti che la trasposizione cinematografica del romanzo dostoevskiano « Delitto e castigo », di cui Raskolnikov è protagonista). Ora, se l'uso dell'espressionismo è perfettamente indicato ad esprimere un mondo irreali e illogico, come creato dalla mente di un pazzo, questo stile è applicabile anche a vicende di carattere realistico, logico? Wiene tentò l'esperimento basandosi probabilmente sul fatto che il soggetto scelto verteva intorno ad una persona straziata da sentimenti profondi in

AL NOME di Robert Wiene è legato il primo ed il più importante dei film espressionisti, quel *Caligari* (1919-20) a seguito del quale la scuola tedesca dell'espressionismo cinematografico si chiamerà « caligarismo ». In altri film precedenti o contemporanei al suo erano già apparsi alcuni caratteri di questa tendenza (almeno esteriormente: ricordiamo il *Golem* di Wegener e *Galeen*, che nelle sue due versioni del 1914 e del 1920 presentava elementi espressionisti nella scenografia e nei costumi, benché diverso fosse lo spirito); comunque Wiene resta il padrino dell'espressionismo cinematografico, in quanto fu il primo che ne applicò i principi ai fini del raggiungimento di uno stile.

Pasinetti a proposito del *Caligari* ha osservato che Wiene fu « uno degli elementi della composizione del film piuttosto che il vero e proprio creatore dell'opera » e che la sua fu opera di pittore più che di regista: certamente l'espressionismo pittorico ebbe una influenza decisiva nel suo lavoro e l'apporto degli scenografi Warm, Reimann e Röhrig, tre pittori appartenenti al gruppo espressionista « Der Sturm », è fondamentale. Ma l'aver progettato il film e averne curato la realizzazione fino alla sua compiutezza, con la chiara idea di ciò che voleva fare, fu indubbiamente merito di Wie-

Titolo originale: Raskolnikov - *Regia:* Robert Wiene - *Soggetto:* dal romanzo « Delitto e castigo » di Dostoevski - *Fotografia:* Willi Goldberger - *Scenografia:* Andrei Andreiev - *Interpreti:* Grigori Chmara (Raskolnikov), Maria Krischanavskaja (Sonia) e altri attori del Teatro d'Arte di Mosca - *Produzione:* Decla, Berlino 1923.

nazione germanica: da *Caligari* a Hitler). Dopo il *Caligari* Wiene proseguì nella direzione intrapresa ma, benché molto attesi, i film che seguirono delusero. Né *Genuine* (1920) né *Raskolnikov* né *I.N.R.I.* (1923) né *Orlacs Hände* (1924) né tanto meno gli altri pochi susseguiti fino alla sua morte, avvenuta nel 1938 a Parigi dove era stato esiliato dalla Germania nazista, furono all'altezza di quel film; tra i prodotti più importanti della scuola iniziata dal *Caligari* troviamo opere di Lang, Wegener, Murnau, Leni, Robison, ma non più quelle di Wiene. Ciò non vuol dire che i film citati sopra debbano essere seppelliti senz'altre cerimonie; essi presentano invece vari motivi d'interesse e danno adito a considerazioni non inutili.

Il *Raskolnikov* in particolare, che è un film basato su elementi di un rigoroso caligarismo, pone una questione importante. Gli altri prodotti di questa scuola sviluppavano soggetti originali concepiti in funzione delle possibilità dell'espressionismo, co-

lotta fra di loro, che lo portavano all'esasperazione.

Questa scelta poneva però un'altra grossa questione: è possibile portare sullo schermo l'universo dostoevskiano riflesso in « Delitto e castigo » e riassunto nella inquieta anima dello studente assassino? Il romanzo è tutto centrato su questo personaggio, di cui vengono analizzati i sentimenti e ricercate le ragioni per cui arriva a convincersi della sua eccezionalità e del suo « diritto » ad uccidere; poi Raskolnikov ha orrore di ciò che ha commesso finché il suo tormento segreto, che non è solo paura della punizione, l'indurrà a confessarsi prima a Sonia, la piccola « martire della prostituzione », e poi alla giustizia. La questione se l'espressionismo sia o no adatto a narrare cinematograficamente una storia come questa non vuole tanto proporre problemi di stile quanto stabilire — ed è questa la questione principale — se la vicenda immaginata da Dostoevskij ha vita sullo schermo, se l'analisi dell'animo di Raskol-

Raffrontando le due inquadrature del *Caligari* di Wiene (qui sotto) con le altre, tratte dal *Raskolnikov*, si nota il comune indirizzo scenografico.



aikov, che in definitiva forma la sostanza, il vero essere del romanzo, ha trovato espressione nei mezzi esclusivamente visivi del nostro film.

Molte volte il cinema ha affrontato Dostoevskij, specie quello di « Delitto e castigo », ma i risultati raggiunti finora non sono stati troppo soddisfacenti; la cosa è facilmente comprensibile se si pensa a quanta parte nella narrativa di questo autore hanno motivi spirituali, sociali, morali, mistici, difficilmente traducibili in immagini. Restano i fatti, le azioni scheletriche: su queste si basano ad esempio i due film tratti nel 1935, uno in Francia e l'altro in America, dal più famoso romanzo dostoevskiano: *Crime et Châtiment* di Pierre Chenal e *Crime and Punishment* di Von Sternberg (attualmente il regista Georges Lampin sta preparando una versione in abiti moderni di questo romanzo, ma dubitiamo alquanto della bontà del risultato. La psicologia di Raskolnikov, è già stato detto, è anticinematografica, e finora i fatti non hanno smentito).

Quanto al film di Wiene i pareri degli studiosi sono diversi, anzi addirittura opposti: accanto a coloro che reputano inequivocabilmente un errore l'applicazione dello stile espressionista al racconto dostoevskiano (Vincent, Sadoul), altri sostengono l'avvenuta fusione totale o parziale del realismo del grande russo con la trasfigurazione espressionistica di Wiene (Rognoni, Blandi). Per Rognoni anzi, che reputa addirittura il *Raskolnikov* « forse il miglior film realizzato da Wiene », esso ha un posto importante nella storia del cinema tedesco in quanto indica una nuova direzione all'espressionismo, innestando soluzioni tipiche di questa scuola nel realismo che tra poco darà l'impronta a tutta la produzione germanica e da cui usciranno i migliori film di Pabst, di Lang, di Dupont.

Secondo il nostro parere lo stile espressionista non è *sempre* adatto al soggetto scelto da Wiene, che presenta piani differenti, diverse « tonalità ». Esso non ci dà insomma la ragione di tutti i momenti della vicenda, non sempre la deformazione e tutti gli altri noti elementi hanno una funzione espressiva, funzione che è invece pienamente raggiunta nelle sequenze degli incubi. Quando il subcosciente di Raskolnikov si scatena in un delirio tormentoso, insopportabile, allora, di colpo, le ripide scale dalle ringhiere tutte contorte, i fanali assurdi, le finestre cadenti, gli edifici dall'impossibile equilibrio, la fotografia a contrasti marcatissimi e la stilizzazione della recitazione e del ritmo trovano la loro compiuta giustificazione. Certo, anche quando non sogna Raskolnikov ha turbato l'equilibrio del pensiero. Ma come arriva a questo, e in che cosa ha radice il suo tormento? Intanto, attraverso quali processi della sua psiche giunge a credere nella necessità del delitto? Il film non lo documenta: ci presenta Raskolnikov già come « un vinto », già allucinato e tormentato fin dalla prima inquadratura (disfatto, la testa fra le mani, guarda nel vuoto. Davanti a lui il foglio su cui sta scrivendo: « Soltanto gli idioti e gli schiavi seguono la via comune... »). Poi lo vediamo uscire, recarsi dall'usuraia, impegnare l'ultimo oggetto prezioso. E' allora che matura in lui l'idea precisa del delitto? Non



sappiamo (la scarsità di didascalie esplicative e la totale mancanza delle battute di dialogo, se hanno il pregio di lasciare all'immagine una funzione preponderante nel racconto, rendono difficile la comprensione di quanto accade sullo schermo). Comunque, Raskolnikov soffre già non si sa bene di quale agoscia, forse il lettino sul quale si getta disperato più e più volte durante il film — una specie di leit-motiv visivo — lo sa. E' dopo che ha ucciso la vecchia usuraia che la sua sofferenza diventa chiara allo spettatore: il delitto lo ha sconvolto e l'immagine della donna assassinata, specie durante i sonni pieni d'incubi, l'ossessiona. Poi, dopo l'entrata in scena del giudice istruttore Porfirio Petrovich — presentato,

in una famosa inquadratura, seduto al centro di una grossa ragnatela formata dall'ombra proiettata sulla parete e sul pavimento dalla finestra semicircolare — la storia infiacchisce e ridiventa vaga, basandosi su un indefinito senso di rimorso che porta Raskolnikov a cercare l'espiazione. Questa parte ha poco svolgimento drammatico e genera a lungo andare una certa monotonia, senza contare che la sostanza del personaggio dostoevskiano sfugge ancora in quanto i motivi che combattono nel suo animo sono ridotti ad un sentimento solo: il rimorso.

In sostanza a noi non sembra che Wiene abbia fatto con questo film opera coerente ed unitaria come lo era il *Caligari*, che re-



sta il suo risultato piú valido, né che abbia usato con piena giustificazione lo stile cinematografico di cui è riconosciuto maestro. E neppure, quel che piú importa, è riuscito a tradurre in immagini il mondo di Dostoevskij. In teoria si dovrebbe poter mettere da parte il romanzo da cui un film è tratto e giudicare il nuovo prodotto per quello che è, ma nel caso nostro non possiamo assolutamente prescindere da « Delitto e castigo »

parlando del *Raskolnikov* poiché in esso si avverte sempre la presenza dell'origine extra-cinematografica. Vogliamo dire che il nostro film non si limita ad essere una storia ricreata coi mezzi propri del cinema sulle basi di un testo che abbia servito solo di partenza, ma vuol dire molto di piú di quel che non appaia dai fatti in sé — d'altronde scarsi — vuol adombrare qualcosa di alto e di significante collegandosi a Do-

stoevskij con suggerimenti che però restano oscuri e irrealizzati (e forse anche il ricorso a collaboratori russi non è casuale).

Restano all'attivo del film i pregi compositivi e formali che sono spesso rilevanti. Buona parte del merito va allo scenografo Andreiev che, proveniente dall'Accademia di Belle Arti di Mosca e dal teatro, esordì in cinema proprio col *Raskolnikov* e divenne presto famoso: l'ambiente giuoca un ruolo di primo piano in questo come in tutti i film espressionisti, e le costruzioni di Andreiev sono molto suggestive, specie quelle approntate per gli incubi del protagonista. Lo scenografo non si è limitato a dipingere degli sfondi ma ha creato degli spazi dove l'illuminazione provoca effetti sorprendenti e che la fotografia, dura, contrastata, sfrutta intelligentemente. Il ritmo è irregolare, convulsamente drammatico nei punti migliori, come nell'episodio del delitto, narrato vigorosamente attraverso un montaggio sintetico, rapidissimo, ma sciatto e sintatticamente imperfetto in altri; così i procedimenti tecnici, scaltriti e perfettamente funzionali in alcuni passaggi (la progressiva sfocatura dello sfondo quando Raskolnikov sviene nell'ufficio di polizia e l'uso delle sovrimpressioni durante il suo primo incubo) sono rozzi e stentati altrove, come nelle dissolvenze e nei richiami dell'immaginazione. La recitazione segue il ritmo del racconto; i movimenti degli attori — tutti russi, provenienti dal Teatro d'Arte di Mosca — sono ora lenti ora frenetici e molti atteggiamenti, oggi risibili e grotteschi, sono legati ad un gusto sorpassato. Ma il protagonista ha un'ottima maschera, incisiva e drammatica, e la usa con efficacia.

ERMANN COMUZIO



FILM DI QUESTI GIORNI

MISCELLANEA

A PROPOSITO di *La Follia del Silenzio* (*Pick Up*, 1951) di Hugo Haas, Giulio Cesare Castello giustamente osservava che il regista aveva « mostrato di poter mirare a risultati psicologicamente interessanti »: visionando ora il successivo *Strano Fascino* (*Strange Fascination*, 1952) viene spontaneo pensare che la vena di Haas si sia improvvisamente inaridita, dato che il film è quanto di più ovvio possa immaginarsi. Riprendendo, sia pure indirettamente, il motivo centrale dell'opera precedente (l'amore di un uomo anziano per una giovane ragazza pericolosamente procace e smaliziata) Haas si è affannosamente preoccupato di fornire al racconto una autenticità che gli permettesse di superare le inevitabili strettoie dovute ad una intelaiatura drammatica già largamente sfruttata.

Nell'intento di evitare tali luoghi comuni, però, il regista-produttore (si noti che soggetto e sceneggiatura sono pure di sua mano, per cui non è disonesto addossargli l'intera responsabilità dell'opera) è caduto nuovamente nell'impiego di numerose scoperte ricerche di effetto; ed esse, unitamente ad un men che superficiale interesse emozionale, comportano tutto il tedio del *risaputo*.

Basti accennare al tentativo da parte del protagonista (un celebre pianista polacco) di stritolarsi una mano negli ingranaggi di una rotativa allo scopo di riscuotere l'ingente premio di assicurazione, o ancora alla tresca tra sua moglie e l'ex-amante di lei, « colpo » questo che dovrebbe giustificare l'abbandonarsi alla deriva del marito.

A tal proposito potrebbe sorgere nello spettatore la sensazione che un accostamento possa fondatamente farsi tra questo film e *Gli occhi che non sorrisero* (*Carrie*, 1951) di W. Wyler. Tale avvicinamento non sarebbe però giustificato, e ciò non tanto per una diversa impostazione sentimentale (in entrambi i casi l'abbandono da parte di lei è determinato dalla sfavorevole situazione finanziaria nella quale è venuto a trovarsi il marito) quanto per la sostanziale estraneità di interessi e, quel che più conta, di stile tra i due autori.

Troppa ingenuità invero (a voler esser buoni), o meglio ancora troppa inesperienza (a voler esser giusti) unite ad una notevole dose di immodestia in questo produttore-regista-soggettista-sceneggiatore.

A Haas va però riconosciuto d'altra parte (come già in *La follia del silenzio*) il merito di una cura particolare nella scelta di un'interprete femminile carnalmente aderente al personaggio (Beverly Michaels nel primo film, Cleo Moore in questo ultimo).

Le ore sono contate (*Every Minute Counts*, 1952) di Don Siegel, non è che un normale prodotto poliziesco, « confezionato » con il rituale nitore tecnico ed accompagnato da una composta interpretazione. Si ricorda in virtù di certe premesse (non mantenute) che, se fossero state opportunamente alimentate e maggiormente approfondite, avrebbero consentito all'opera di

sottrarsi alle risapute costanti narrative « ad effetto », per rappresentare invece, sia pure in chiave « gialla », un interessante quadro di vita americana.

Sono infatti rintracciabili nel film, dispersi in un troppo largo spazio concesso all'avventura, alcuni singolari appunti sulla vita provinciale degli Stati Uniti. Certo ambiente tipicamente « chiuso » con i suoi pregiudizi connaturati (la clientela « per bene » dell'avvocato che si squaglia non appena viene a conoscenza che questi ha assunto la difesa del presunto omicida; oppure le voci ripetute — e naturalmente ingigantite — su una sua relazione sentimentale con la moglie dell'imputato). Da notarsi per altro la sobrietà dell'ambientazione che, pur senza puntare al solito « verismo programmatico » (si ricordino i vari: « Il film è stato girato nei luoghi in cui la vicenda si è svolta ») riesce ad innervare abilmente la storia nella realtà della cittadina.

Bella, ma pericolosa (*Wonderful, but Dangerous*, 1953) di Lloyd Bacon è un film di modesti proporzioni, ma una saggia amministrazione ne ha saputo sfruttare con gusto l'iniziale trovatina.

Si narra, con vivace tocco di notazioni, di una ragazza la quale vuole sdebitarsi con

i suoi centocinquanta concittadini i quali, in altro momento, le avevano permesso con una generale colletta di sottoporsi ad un difficile e costoso intervento chirurgico. Le trovate escogitate dalla bella Cynthia (Jean Simmons) sono decisamente originali se hanno come risultato di far giungere precipitosamente nella cittadina dell'Arkansas centinaia di persone colte da una moderna « febbre dell'oro ». Come già detto la trovata è piccola piccola, ma la diligenza del regista e la deliziosa caratterizzazione di un invidiabile quartetto di fannulloni (Arthur Hunnicutt il beone che sopporta solamente whisky annacquato, Edgard Buchanan il proprietario del drug-store che lascia di notte la porta aperta affinché gli eventuali clienti non debbano svegliarlo, Walla Ford lo sfaticato che ha come unico sogno una fiammante cabriolet ultimo modello e Raymond Walburn il giudice che ha ottenuto il posto solo per l'assenza di altri concorrenti) sono entrambe così garbate che il film merita di essere segnalato come esempio di una accurata realizzazione impegnata in una produzione minore sì, ma tutt'altro che disdicevole.

Dietro le persiane (*No Greater Sin*, 1941) di William Night riprende per taluni aspetti, motivi che avevano informato certa pro-

Una scena di *Le ore sono contate* (*Every Minute Counts*), di Don Siegel, normale prodotto poliziesco "confezionato" con nitore tecnico ed accompagnato da una composta interpretazione.





(Da sinistra a destra): Un'inquadratura del film *Bella ma pericolosa*, con due dei quattro deliziosi caratteristi che costituiscono uno dei migliori pregi del film: Walburn (il terzo da sinistra) e Hunnicutt (l'ultimo a destra); un'altra scena del film; Lewis e Martin in *Il cantante matto*.

duzione americana del periodo della prima guerra mondiale.

Osserva il Jacobs a tale proposito: « In un mondo sconvolto dalla guerra, il sesso era soggetto di discussione più aperta. Vari film proponevano l'educazione sessuale del soldato, cui venivano indicati i pericoli delle malattie veneree (*Open Your Eyes*) ed i mali della masturbazione (*The Solitary Sin*) » (1).

Agli stessi interessi invero profilattici più

pratica e funzionale, abbandonato i tabù sessuali per produrre un certo numero di opere educative su argomenti quanto mai scabrosi. Si ricorderanno i film scientifici per le forze armate, ma questo film a soggetto appare senz'alcun dubbio ben più chiaramente indicativo di quella "formamentis" di cui si è detto sopra.

Catalogare il film comico americano nelle sue specie e sottospecie sarebbe impresa

priva di slanci originali, un certo numero di gag e di altrettanti "pezzi musicali". Il risultato potrebbe definirsi un ibrido che sino a questo momento ha vegetato nel campo della più sconsolante mediocrità.

Un discorso così lungo per i due attori di cui trattasi, non sarebbe forse neppure giustificato se una certa corrente della critica non avesse cercato ultimamente di mettere in luce i pregi, se non artistici almeno comici, dei due personaggi.

In verità un giudizio positivo sull'opera della coppia Lewis-Martin ci pare alquanto arrischiato. A parte la considerazione che la stessa presenza di due attori che si dividono l'interesse del pubblico è già di per sé indice di una mancanza di vis comica che riesca ad avvicinare l'interesse dello spettatore al personaggio e solo a lui (in effetti la presenza della spalla dovrebbe valere più come occasione che come aiuto) occorre precisare che, a nostro avviso, sino a questo momento non è stato dato vedere alcuna opera in cui i pregi (eventuali) della loro interpretazione abbiano raggiunto un grado elevato.

Il Sergente di legno (*At War With the Army*, 1950) di Hal Walker e *Il cantante matto* (*The Stooge*, 1952) di Norman Taurog giustificano però un breve esame di questi divi già largamente popolari in America.

Ci sentiremmo di sottoscrivere quanto altri ha scritto sugli esordi del Lewis: « Al suo primo film, che credo si intitolasse *La mia amica Irma*, il Lewis mi parve un irritante comicaccio da tre soldi, un emulo di quegli sciagurati che sovente rattristano le ribalte dei nostri avanspettacoli », ma non

saremmo altrettanto d'accordo quando si afferma che i due film di cui sopra possano valere a dare elementi sufficienti per una revisione di tale giudizio. A parer nostro, invero, non esiste una sostanziale differenza, né tanto meno una maggiore nobiltà in *Il cantante matto* nei confronti delle opere precedenti.

Che la goffaggine sia motivo comico ritornante e sempre attuale non può negarsi, ma che un film possa basarsi quasi esclusivamente su gag di tale portata è senz'altro da escludersi. Sotto tale punto di vista gli addestramenti di *Il sergente di legno* non differiscono di molto dagli allenamenti della squadra di rugby di *Quel fenomeno di mio figlio* (*That's My Boy*, 1951), di Hal Walker, vale a dire sono entrambi brani chiaramente inseriti come pretesti per ben determinate esibizioni.

Elementi comici di forse maggior impegno possono essere certe gag azzeccate (in *Il sergente di legno* la macchina automatica per la distribuzione della Coca-Cola) ma esse non sono tanto determinate dalla personalità dell'interprete (il Lewis) quanto riuscite espressioni di una sceneggiatura tradizionalmente abile e scaltrita.

È ovvio che per poter rinvenire una effettiva originalità nella comicità del Lewis sarebbe indispensabile dimenticare le esperienze ed i risultati di cinquant'anni di cinema comico americano.

Analoghe considerazioni possono essere fatte per i brani musicali che vengono inseriti sovente nel corpo del racconto allo scopo di fornire al duo comico l'occasione più favorevole per esibirsi in numeri di chiara provenienza music-hall.

Ancora Jerry Lewis e Dean Martin nell'altro loro film comico di mediocre originalità e levatura, *Il sergente di legno* (*At War with the Army*).

Scontata la illogicità di tali inserimenti, che sarebbe per altro ingenuo sottolineare (nel genere musicale sono ormai consolidate convenzioni anti-realistiche su cui è inutile insistere) non si può negare la bravura di qualche isolata imitazione (Bing Crosby o Chevalier). Ma proprio nell'"isolamento" di tali esibizioni sta il segno della mancata coerenza dell'opera. L'imitazione di Bing

Crosby e Barry Fitzgerald in *Il sergente di legno* può forse apparire centrata, ma essa risulta pur sempre nettamente avulsa dal racconto e strettamente legata ad una tradizione da avanspettacolo che ha nel suo stesso atomismo la condanna.

VICE

(1) L. JACOBS: *L'avventurosa storia del cinema americano*. - Einaudi, pagg. 298.

NEL PROSSIMO NUMERO

publicheremo un completo resoconto critico del festival di Venezia, e articoli dedicati alla retrospettiva del film muto francese e sulle varie altre manifestazioni

che morali si rifa questo vecchio film il cui tema principale è dato dai pericoli delle infezioni luetiche.

Il film non può certo meritare di essere ricordato a causa dei suoi pregi artistici, ma essenzialmente per l'inconsueto tema affrontato. Può essere interessante notare come in entrambi i casi delle due ultime guerre mondiali gli americani di fronte al pericolo di contagi venerei per le truppe abbiano, con la loro mentalità tipicamente

ben ardua: dal film dichiaratamente comico, alla commedia sofisticata, alla commedia brillante, al film semplicemente divertente, le sfumature di cui lo spirito americano colorisce i suoi prodotti cinematografici sono presso che infinite.

Nel genere semplicemente divertente si possono far rientrare gli ormai numerosi film in cui compare la coppia Jerry Lewis-Dean Martin: essi infatti innestano su una trama per lo più esile e comunque sempre





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. - Sempre per sostenere una certa mia tesi, lasciatemi riportare un trafiletto fresco fresco (al momento in cui scrivo, si capisce) della rivista americana Time. « A Minneapolis, i proprietari di sale cinematografiche Rubenstein & Kaplan hanno iniziato un'azione contro la televisione e i ragazzini rumorosi. Con l'espedito di vietare l'ingresso agli adolescenti, a meno che non siano accompagnati da adulti, nel loro Dale Theater, essi hanno ottenuto ottimi risultati nel riportare gli adulti al cinema, al punto di dover riaprire l'Arion Theater, che era rimasto chiuso per tanto tempo. E non hanno soltanto vietato l'ingresso ai ragazzi seccatori ma anche a tutti i generi di pubblicità, compresi i "prossimamente qui". Ha spiegato il proprietario Rubenstein: "La gente abbandona gli apparecchi della televisione perché è stanca di annunci pubblicitari; e non vuole ritrovarsi davanti nei cinematografi". »

MARIO PROLI (Lucca). - « Vedo spesso citato un film, Flaming Youth, con Clara Bow, come uno dei rari film che abbiano reso l'atmosfera dei primi del secolo (o dell'altro dopoguerra): per es. ne parla anche Francis Scott Fitzgerald, citato da Fernanda Pivano nella prefazione di Di qua dal Paradiso. Si tratta veramente di un bel film? Da chi era diretto? Venne in Italia? Vorrei saperne qualcosa ». Questa è la prima e più interessante parte della tua lettera composta tutta di domande, e, per me, la più commovente, perché mi ricorda Francis Scott Fitzgerald al quale, un giorno o l'altro, mi deciderò a dedicare un saggio (sì, proprio un saggio; e stavolta non chiedo scusa per la presunzione). Lo scrittore parla di Flaming Youth in Echoes of the Jazz Age, un "articolo" (quanto è impreciso questo termine applicato ad un lavoro di Fitzgerald!) pubblicato prima sullo « Scribner's Magazine » nel 1931 e poi incluso, da Edmund Wilson, in quella raccolta postuma di scritti fitzgeraldiani intitolata The Crack-Up. Per inciso: di Fitzgerald è ottima conoscitrice (e la prima a parlarne di The Crack-Up è stata proprio lei) l'attrice Alida Valli. Il passo che si riferisce a Clara Bow è a pagina 17, in fondo. Il film Flaming Youth è stato prodotto dalla First

National nel 1923 e presentato il 18 novembre di quell'anno in première assoluta. Colpi (mi attengo a quanto dicono gli storici, perché io non ho visto il film) per la fedele aderenza al tema: ossia la gioventù allegra del primo dopoguerra. E' intuibile come quel lavoro possa essere piaciuto a Fitzgerald, il quale, per la cronaca, anziché badare alla protagonista che era Colleen Moore, posò gli occhi sulla scatenatissima Clara Bow, in quell'epoca ancora attrice di secondo piano, cioè non ancora divenuta la « It Girl » (dal titolo di un suo fortunatissimo film, successivo a Flaming Youth). C'era Colleen Moore, ho detto; e c'era Clara Bow. Tu vuoi conoscere anche il protagonista maschile: era Elliott Dexter. Regista: John Francis Dillon, un ometto scomparso nel '34 (nel '32 diresse ancora la Bow nel canto del cigno, il famoso « Sangue ribelle »). E ora sotto con l'altra domanda: « Come mai François Rosay, che è stata un'attrice bravissima e attenta alle parti che sosteneva, si è ridotta a partecipare a film di Matarazzo bruttissimi, in parti degne di Carolina Invernizio? Possibile che sia ridotta talmente in miseria da dovere accettare tali parti? ». Non ho visto i film cui tu alludi, ma tacitamente mi fido del tuo giudizio. Quanto alla risposta, non so proprio che dirti. Soltanto la Rosay potrebbe essere esauriente; ma lo sarebbe, ne sono certo, nel più malinconico e, in fondo, realistico dei modi. Per un'attrice di "carattere", ossia non più papabile per le parti di protagonista, o interviene un Claude Autant-Lara che offre un ruolo per un episodio dei Sette peccati capitali o sopraggiunge un Matarazzo per un film che vuole parlare al cuore. Di Autant-Lara il cinema è avaro; i Matarazzo sono più numerosi. E intanto la vita con le sue esigenze incalza: non resta che accettare quel che il mondo offre, e nel migliore dei casi ringraziare la buona sorte. Nulla impedisce alla Rosay di tornare, se sarà necessario, ad essere quella di « La Kermesse eroica ». Intanto, al pari di lei che accetta di recitare in polpettoni lacrimogeni, vediamo un Buster Keaton che si piega alle esigenze di una rivista al punto di fare la passerella come un Fanfulla qualsiasi, vediamo un Laurence Olivier che accetta d'essere diretto da un m-

colore Herbert Wilcox, e così via. L'elenco non ha fine, non si esaurisce. Ma neppure il talento, quando realmente esiste, si inaridisce.

ANGELO TRIVELLATO (Trevi- so). - Se per « L'ottava moglie di Barbablu » intendi quel film diretto da Lubitsch tra il '37 e il '38, intitolato nell'originale Bluebeard's Eight Wife, tratto dalla commedia di Alfred Savoir, il protagonista maschile è Gary Cooper, nel ruolo del miliardario che s'innamora di Claudette Colbert e poi la sposa. Edward Everett Horton sostiene la parte del padre della ragazza (in quegli anni la Colbert passava ancora per tale). Un film gustoso, di cui non mi dispiacerebbe rivedere una ristampa. Era sceneggiato da Charles Brackett e Billy Wilder.

EMANUELE BATTAGLIA (Noceto - Parma). - E' inutile allegare francobolli; non rispondo mai a domicilio. Per diventare attore: scrivere alla segreteria del Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana, km. 9, Roma, chiedere il bando di concorso per l'iscrizione e sperare, sperare ardentemente che qualcuno te lo mandi.

ALDO GAGLIANO (Palermo). Non essere ingiusto; Cinema da mesi a questa parte, con la frequenza delle sue apparizioni nelle edicole dimostra di voler recuperare il tempo perduto. Ci si avvicina, strenuamente alla normalità nella data di uscita. Per quanto mi riguarda ne so qualcosa: ogni due giorni Turconi mi chiede una nuova puntata; ecco perché i tuoi rimproveri mi paiono assurdi. Quanto ai dati, qualcosa del genere si riesce a trovare sulla « Rassegna del film »; di veri "panoramisti di fine anno" però non posso ancora indicartene. E passiamo all'ultima domanda: no, Jean Negulesco non ha girato « I cospiratori » nel '45 bensì nel '44. Col titolo originale è The Conspirators.

MV (Modena). - Non ricordo di aver mai letto in Italia la sceneggiatura di Les Anges du Péché, ma potrei tranquillamente sbagliarmi perché quella rivista cui tu alludi non sempre io la acquisto. Il film di Bresson è venuto in Italia, un distributore lo tiene ancora nei suoi magazzini e lo risfoderà per la Settimana Santa quando "è consigliabile" astenersi da proiezioni che parrebbero "irriguardose". L'hanno intitolato, a uso e consumo del nostro mercato, « La conversa di Belfort ».

BIX (Cuneo). - Provvedo immediatamente.

CORRADINO (Ascoli Piceno). - Di « Se avessi un milione » (If I Had a Million) i registi sono molti, come tu hai notato, e ci si può sbizzarrire a cercare la paternità dei vari episodi in base al carattere degli stessi. Comunque non voglio farti faticare e ti dico subito che nell'originale (e se ben ricordo, anche nell'edizione in italiano) il film si compone di otto sketches, basati su un racconto di Robert Dell Andrews, e supervisionati da Ernst Lubitsch. Il quale Lubitsch ha diretto l'episodio con Charles Laughton, e l'altro con Wynne Gibson e Richard Bennett, lasciando a James Cruze il brano del venditore di porcellana, a Norman Taurog quello delle automobili (con W. C. Fields), a Norman McLeod quello dei quattro marinai, a Stephen Roberts quello con George

Raft, a Seiter l'episodio con May Robson e a H. Bruce Humberstone il pezzo con Frances Dee.

CORIOLOANO (Bari). - Non è la prima volta che mi tocca parlare, in questa rubrica, del Julius Caesar girato da Joseph L. Mankiewicz per la M.G.M. Vuoi conoscere il "cast"? Eccoti i dati essenziali, riferiti cioè agli attori principali: Marlon Brando è Marcantonio; James Mason è Bruto, John Gielgud (un celeberrimo attore di teatro britannico) impersona Cassio, mentre la parte di Giulio Cesare è toccata a Louis Calhern specializzato, nel cinema, in parti di nonnino gaudente. Poi vengono: Edmund O'Brien (Cassa); Greer Garson (Calpurnia, la moglie di Cesare); Deborah Kerr (Porzia, la moglie di Bruto); George Macready (Marullus); Michael Pate (Flavio); Richard Hale (l'indovino); John Hoyt (Decio Bruto); Tom Powers (Metello); William Cottrell (Cinna); Jack Raine (Trebonio); Douglas Watson (Cesare Ottaviano). No, Marlon Brando non verrà in Italia per il film di Luchino Visconti. Nella parte del tenente austriaco Franz Maller, in Uragano d'estate, s'è ormai definitivamente accomodato Farley Granger. Il film è in lavorazione a Mantova e a Custozza. Passando all'ultima tua domanda: Gianfranco Giachetti non è in ritiro, è morto. Ha lasciato questa terra esattamente il 29 novembre 1936, all'età di quarantott'anni, se gli annuari non mentono. Anch'io l'ho rivisto di recente in Figaro e la sua gran giornata e l'ho apprezzato.

LUISA VALLESANI (Firenze). - Si parla, è vero, di uno « Zibaldone n. 3 » che Blasetti dovrebbe dirigere, ma è un fatto che il n. 2, ossia Tempi nostri è appena a metà lavorazione. Non so se il regista intende, per la terza edizione, giovarsi di racconti di autori poco conosciuti; suppongo però che egli miri rendere un ambiente, un clima, attraverso un « cortometraggio » basato su una buona novella: e se l'autore della buona novella è sconosciuto, credo non sia questa una ragione valida per rifiutare l'aiuto.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

GIUSEPPE BERNARDI (Via Senato 13 - Milano). - Cerca: Storia di ieri e di oggi, numero speciale dedicato al cinema; Margadonna, Storia del cinema; Palmieri, Vecchio cinema italiano; Taylor, A Pictorial History of Movies; della rivista Ferrania, n. 11 del 1947, n. 1 e 4 del 1948, n. 3 del 1949 e n. 1, 2, 4, 9 del 1950; di Cinema, vecchia serie, i nn. 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 175/76; di Scenario, il n. 10 del 1932, i nn. 3 e 4 del 1933, i nn. 1, 3, 5 e 6, se seguenti, del 1934; numeri vari dell'Ecrain français. Offri tutti i numeri di Sequenze tranne il n. 2; di Cinema, vecchia serie, i nn. 20, 26, 33, 40, 42, 54, 59, 63, 94, 97, 101, 150.

MARIO BORTOLATO (Piazza Cesare Battisti, 5 - Voghera). - Cede in blocco: Cinema, nuova serie, dal n. 117 al n. 122; Rassegna del Film, dal n. 10 al n. 16; Cinema nuovo dal n. 1 al n. 17; Filmcritica, dal n. 20 al n. 25; Storia del cinema, edito dall'Europeo; Tecnica del cinema di Lo Duca.

(Continuazione dalla pag. 79)

qualità, un sapore di passato assoluto, indipendente da ciò che potrà fare il nostro personaggio o da ciò che ha potuto fare o è un mese. Molto logicamente quando il cinema tentò di esprimere il passato (ai suoi inizi nel 1901) il suo realismo lo condusse ad esprimere un passato soggettivo, il passato di qualcuno che sogna o si ricorda, quindi un passato reso presente da una coscienza. Così fece Zecca in *L'Histoire d'un crime*, dove un assassino, in prigione, rivede le circostanze che l'hanno condotto al delitto. Egli è sdraiato su un banco: al disopra di lui in un rettangolo si svolge il passato che la presenza del corpo allungato conferma appunto come tale. Questa evocazione non era stata ottenuta con trucchi fotografici: nella scenografia della prigione era stata preparata una scena e gli attori vi recitavano i fatti ricordati dalla memoria.

Le sovrimpressioni rimpiazzarono le restrizioni nell'immagine. Indi si concatenarono sequenze presenti e sequenze ricordo, usando talvolta per il ricordo o una tinta diversa o il flou e la transizione (iris, flou, dissolvenza, incastro) corrispondeva allo sforzo della memoria che si ricorda o all'abbandono dello spirito nel sogno. Gli stessi procedimenti servivano ad anticipare e a tradurre il futuro. Venne poi la voga del flash-back, ossia del racconto a ritroso. *Le Crime de M. Lange* (1936) di Renoir ne è un buon esempio. Una coppia arriva in un albergo vicino alla frontiera belga e la donna racconta all'albergatore la loro avventura (ritorno al passato). Terminato il racconto, l'albergatore convinto della loro innocenza, fa attraversare di notte la frontiera ai due amanti (ritorno al presente).

Ma dal primo terzo del film lo spettatore, avendo assolutamente dimenticato il prologo, si credeva immerso in un film al presente ed era piuttosto sorpreso alla fine di ritrovare l'inizio: questo perché la sola immagine non può uscire dal presente. Per mantenere il racconto al passato occorre opporgli periodicamente dei passaggi al presente, in rapporto ai quali il passato si definisce. Un buon esempio lo si trova in *Le Jour se lève* (*Alba tragica*, 1939) di Carné. Si potrebbe magari obiettare che lo spettatore il quale arrivasse durante la proiezione di una parte al passato sarebbe in seguito stupito di trovare Gabin prigioniero nella sua camera: ma nei romanzi inglesi in cui si ama risalire tre generazioni il lettore che apra il libro a caso può anche credere che il romanzo si svolga nel XVIII secolo, mentre l'azione principale è situata ai nostri giorni.

Le Diable au corps (*Il diavolo in corpo*, 1949) di Autant-Lara riprende il procedimento di *Le Jour se lève*. In modo più debole perché il procedimento vi è meno giustificato, ma peraltro più progredito perché libera il cinema dallo psicologico per fare dei ritorni al passato un procedimento del racconto. Non è tuttavia col linguaggio che il cinema otterrà la dimensione del passato in sé: Sacha Guitry inventò la formula con *Le Roman d'un tricheur*, ma essa non doveva fiorire che in America e poi a Londra dopo il 1940. Il monologo interiore sembra apparire al cinema per la prima volta in *Strange*

Interlude (*Strano interludio*, 1932) di Robert Z. Leonard, tratto dal dramma di O'Neill.

Quando io leggo nella prima pagina del "Grand Meaulnes": « Egli arrivò da noi una domenica di novembre 189... » quell'"arrivò" ci previene che tutto questo è passato. Ma qualcosa ce ne avvertirebbe egualmente se il libro fosse al presente, come un film: « Egli arriva da noi una domenica di novembre ». Il cinema non saprebbe per nulla dircelo: ma basta che una voce fuori campo aggiunga, come Alain-Fournier: « Continuo a dire "da noi", benché la casa non ci appartenga più. Abbiamo lasciato il paese da quindici anni e non vi ritorneremo probabilmente mai », perché tutta la sequenza cada irrevocabilmente nel passato. Questo perché il passato è essenzialmente suggerito dal distacco, dall'esperienza del narratore che ora sa. Questo sapere attuale immerge l'ignoranza di ieri nel definito della storia. *Double Indemnity* (*La fiamma del peccato*, 1944) e i film del medesimo filone non hanno sormontato l'ostacolo d'un narratore che si confessa. Ma *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1941), *The Magnificent Ambersons* (*L'orgoglio degli Amberson*, 1942), *Breve incontro* e soprattutto *Odio implacabile* di Dmytryk hanno utilizzato la voce fuori campo senza giustificarla o giustificandola molto abilmente con i dati dello scenario. Lo stesso racconto al passato era un fatto acquisito. Oggi il film padrone del tempo, dello spazio, del soggettivo e dell'oggettivo può avventurarsi nei domini — o almeno in certuni di essi — che si credevano irrevocabilmente riservati ai romanzieri.

Se il film sino allora, per il suo svolgimento lineare, per la sovrabbondanza degli avvenimenti, per la sua ristretta unità temporale e per la sua esteriorità, era più vicino alla novella, al racconto e al romanzo d'appendice che alle grandi opere della letteratura, è perché esso non offriva guari al suo autore la possibilità di interporre, come un vetro deformante, tra lo spettatore e il mondo evocato. Oggi l'autore può apparire in un film come appare in filigrana in un libro, commentando, giudicando, suggerendo, approfondendo la materia e i personaggi del racconto.

Oggi in opere quali *Kiss of Death* (*Il bacio della morte*, 1947) di Hathaway, *Kind Hearts and Coronets* (*Sangue blu*, 1949) di Champion (*Il campione*, 1949) di Mark Robson, *Sorry Wrong Number* (*Il terrore corre sul filo*, 1948) di Litvak, *Germania anno zero* (1948) di Rossellini il racconto possiede straordinarie doti di libertà, di virtuosità e di sublimità. Ma con questo diabolico cinema non si può mai dire l'ultima parola. Pervenuto al pieno possesso del racconto, si ricorda d'esser dramma e che se può giocare con le cose, è nondimeno necessario ch'esso dia loro il tempo di pesare, di assorbirci, di invaderci. Il cinema ci può far comprendere l'acqua naturale, poi l'acqua zuccherata in una o due immagini, ma rientra nella sua vocazione il farci condividere il destino dello zucchero mentre fonde, perché il cinema è anche dramma. Come ha rilevato Landry:

« Un quadro deve piacere sia che lo si guardi 30 secondi o 5 minuti; un giardino sia che vi si passeggi un'ora o un pomeriggio; un libro sia che la sua lettura avvenga in un giorno o in un mese. Un film o una rappresentazione teatrale sono delle unità dinamiche, immutabili, ripartite su tempi determinati ». E per questo che fra i più commoventi film al passato sono per la maggior parte quelli che non sono interamente al passato: in *Alba tragica*, in *Breve incontro*, l'azione non è risolta, la lotta continua tra il passato e il presente. La pecca di freddezza che si è rimproverata a *Il terrore corre sul filo* e a *Germania anno zero* derivano a mio parere dal fatto che la regia non ha saputo decidersi a trovare un equilibrio tra il dramma concreto, presente e il racconto astratto, passato e quindi assente. Il racconto puro è fatto di concetti: esso ci apporta un certo sapere, ci informa. Il dramma è fatto d'uno svolgimento in nostra presenza che sollecita il nostro impegno, una simpatia, la nostra partecipazione. Così accade a volte che romanzi noiosi, letti per forza, per informarsi, per sbarazzarsene, o dei quali si accetta la monotonia, la mediocrità priva d'interesse dei fatti narrati — perché dopo tutto erano così nella realtà — questi romanzi, una volta chiusi, diventano in noi bruscamente dei grandi romanzi. Il sapere, le informazioni che ci hanno apportato maturano in noi d'un colpo, coagulano in un mondo e questo mondo ci abita, ci occupa, ci commuove. Così un romanzo può vincere in appello il proprio processo. Un film no (il che non significa che lo si debba giudicare in base ad una sola visione): un film deve vincere il proprio processo durante lo svolgimento dello stesso. Se io non entro nell'universo che esso si propone, se non aderisco ai suoi personaggi, al loro destino, se il film non m'offre di amare, io mi limito a conoscere, ad apprendere, a osservare in luogo di vivere: l'opera si sgretola in fotografie più o meno belle, in intenzioni d'autore più o meno arbitrarie, più o meno realizzate, la tecnica prevale sul soggetto ed io divento critico e cesso d'essere spettatore. Il film è perduto ed io anche. Dev'esser proprio in funzione di questi argomenti che Yves Allegret ha perseguito un tentativo estremamente interessante, ma, secondo me, non riuscito. In *Une si jolie petit plage* (1949) s'è sforzato di raccontare il passato, ma restando al presente, senza ritorno indietro: ha tentato di esprimere il passato quale è oggi per qualcuno (poiché il passato è sempre quello di qualcuno).

Così, né reale, né immaginario, né pura riproduzione, né puro racconto, né dramma integrale, né teatro, né romanzo, il cinema si rivela all'analisi come un'arte straordinariamente originale. Ma le folle che hanno risposto alla sua attrattiva non avevano proceduto ad alcuna analisi: l'hanno afferrato d'istinto. In questo devono servirci d'esempio: al cinema accettare tutto, ad occhi aperti. Successivamente si può discutere. Sullo schermo, il mondo — evocato o presente — ci richiama soprattutto a vivere.

BARTHELEMY ANENGUAL

Dopo sette anni d'assenza, i russi sono tornati alla Mostra di Venezia con tre film. Della numerosa delegazione intervenuta al festival fa parte Aleksandra Larionova, interprete del film "Sadko"

