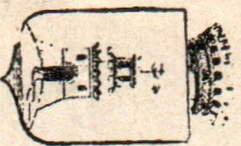


8

SCHENKE
~~STADT~~

CRITIQUE



COMUNE DI MALCESINE

Permesso di visitare il Castello

LIRETTA 20 DIVIDUALE

Lire 50

li 20 LUG 1956

Nº 11638

*Cineforum
dell' Antonianum*

aderente al CINEFORUM ITALIANO

MARTY (Vita di un timido), di Delbert Mann, 1955

Sogg. e scenegg.: *Paddy Chayefsky* = Prod.: *Harold Hecht* = Realizzato dalla *Hecht-Lancaster* per la *United Artists* = Attori: *Ernest Borgnine* (Marty), *Betsy Blair* (Clara).

Deriva da una trasmissione televisiva che nel 1954 ottenne il Gran Premio degli Spettacoli Televisivi in America.

1° Premio al Festival di Cannes 1955.

Premio dell' Office Catholique Int. dei Cinema (O.C.I.C.).

“... questo profondo aderire alla realtà umana che è il segreto spirituale del film diventa nello stesso momento anche il segreto della sua validità estetica, e tanto più vedi sincera la ricerca di questa realtà (in tutte le sue « dimensioni ») e tanto più la vedi espressa in compiuta concretezza poetica. D. Mann... ha guardato infatti ai personaggi con profondo rispetto, non gli ha esasperati, colorati, falsati: ce li ha messi di fronte con facce vere, gesti veri, reazioni verissime „

(G. L. Rondi “ *Rivista del Cinema* N. 6,, ” Giugno 1955)

Il film ha fornito ad Indro Montanelli il pretesto per un nuovo attacco alla moda neo-realistica del nostro Cinema: “ *Chi vede il film Marty deve riconoscere che la prima vera mamma italiana è stata costruita in America, finalmente fuori da ogni cliché pittoresco e romantico „*

(“ *Corriere della Sera* „, 16 Ottobre 1955)

L' ULTIMO PONTE (Die letzte Brücke), di Helmut Kaütner e Gustav Gavrin. Origine: Jugoslavia-Germania, 1954.

Prod.: *Cosmopol-Ufus Film* - Sogg. e scenegg.: *H. Kaütner, N. Kunze* - Fotografia: *E. Carniel, F. Hollhanek* - Attori: *Maria Schell, Barbara Rütting, Bernard Wicki, Carl Möhner*.

Premio speciale al Festival di Cannes 1955.

1° Premio per l' interpretazione femminile al medesimo Festival.

“ In questo mondo del cinema dominato dalla piaga del divismo e dalla frenesia della speculazione si è ripetuto ancora una volta il miracolo di un film importante realizzato con estrema esiguità di mezzi da parte di una produzione minore, con il concorso di un « cast » costituito da nomi di scarsa risonanza, fatta eccezione per quello della protagonista. Un film il cui impeto drammatico, il cui teso linguaggio, il cui serrato ritmo sono riscaldati da un afflato di profonda sentita umanità, e sono intimamente permeati dalla sollecitazione ad una più vasta e sincera solidarietà fra gli uomini. Il significato del film finisce quindi con il trascendere quello della narrazione aspra e drammatica di un episodio della lotta partigiana per assurgere ad un valore simbolico di ben maggiore vastità . . . ».

(N. Ghelli “ *Bianco e Nero* „ N. 8, 1955)

FASCICOLO NERO (Dossier Noir), di André Cayatte, 1955

Sogg. e scenegg.: *A. Cayatte e C. Spaak* - Dialoghi: *C. Spaak* - Prod.: *Rizzoli-Speva Film* - Interpreti: *A. Balpétre, B. Blier, N. Borgeaud, J. Marc-Bory, H. Cre-
mieux, D. Delorme, P. Frankeur, J. P. Grenier, Lea
Padovani, N. Roquevotr.*

Opere precedenti di Cayatte i ben noti "*Giustizia è fatta*,, -
"*Siamo tutti assassini*,, - "*Prima del diluvio*,,

"Cayatte ha definito con tratti iniziali acuti ed essenziali questo mondo di provincia, stanco e putrido, sotto l'apparente tranquillità, la « routine » che annebbia e diluisce le coscienze di funzionari e magistrati, l'apatia dei colleghi e le prepotenze dei potenti avversari che intralciano le tracce del giovane giudice... non è d'altra parte un film che riveli novità sensazionali, denuncia costumi e miserie che la cronaca scopre ogni giorno... man mano che il racconto procede esso assume il carattere del giallo... ma il tema, l'ambientazione minuziosa... il tentativo di dipingere caratteri differenziati lo pongono su un piano ben più elevato „.

(A. Lanocita "*Corriere della Sera*,, 15 Ott. 1955

L' IMPORTANZA DI CHIAMARSI ERNESTO (The
Importance of being Earnest), di Antony
Asquith, 1952

Sogg.: dalla commedia di *Oscar Wilde* = Fotografia :
D. Dickinson : Musica : *B. Frankel* = Interpreti : *E. Wor-
thing, M. Redgrave.*

Opere precedenti di Asquith :

- 1938 = "*Pigmalion* ,, = in collaborazione con Leslie Howard ;
- 1939 = "*French without Tears* ,, ;
- 1942 = "*We Dive at Downe* ,, ;
- 1943 = "*The Demi-Paradise* ,, ;
- 1945 = "*The Way to the Stars* ,,.

Sarebbe miglior traduzione del titolo di questo film : *L' importanza
di essere Franco* ,,.

" Asquith, insieme ad un abile operatore, ad un attento
fonico, ad un ottimo costumista, ad un sapiente arredatore
fornisce una « lettura » di corretto rilievo all' opera originale
di O. Wilde. Della quale gli unici motivi di interesse, in
questa edizione filmica, sono costituiti dalla cura meticolosa
degli arredamenti, dal gusto dei costumi e dei personaggi
curati nei minimi particolari, dall' attenzione nella ricostru-
zione ambientale ,,.

(N. Ghelli "*Bianco e Nero* ,, N. 9-10 = 1952)

ADDIO MR. HARRIS (Browning Version), di
Antony Asquith, 1951

Prod.: *Rank Film* • Sogg.: *Terence Rattigan* • Foto-
grafia: *D. Dickinson* • Attori: *M. Redgrave, Jean Kent,*
Nigel Patrick.

Per i films di Asquith si veda la scheda precedente.

“ Racconto semplice, fatti veraci, sensibilità attenta.
Asquith ha scelto gli interpreti uno per uno, badando alla
loro recitazione con una attenzione quasi ossessiva .. ha nar-
rato i suoi personaggi, ne ha messo in evidenza i caratteri,
e il film resta indubbiamente fra i migliori che egli abbia
diretto... „.

(E. Bruno “ *Bianco e Nero* „, N. 5-6 • 1952)

HOBSON IL TIRANNO (Hobson's choice), di David Lean, 1954

Scenegg.: *W. Browne, D. Lean, N. Spencer*. Dalla commedia omonima di *H. Brighouse* • Prod.: *London Film* - Interpreti: *Charles Laughton, John Mills, Brenda De Branzie*.

Opere precedenti di Lean :

- 1928 • Collabora a "*Pigmalion* „ ;
- 1942 • "*In which we serve* „ ;
- 1942 • "*This Happy Breed* „ ;
- 1943 • "*Blythe Spirit* „ ;
- 1946 • "*Brief Encounter* „ ;
- 1947 • "*Great Expectations* „ ;
- 1948 • "*Oliver Twist* „ ;

“ Il respiro del racconto (solo qua e là legato, specie nella seconda parte, al ricordo un pò statico del testo teatrale), è soprattutto agli inizi, fluido e spigliato ed ha sempre ampio modo di distendersi in minute ma disinvolute ricerche di climi e cornici veristiche di gradevole derivazione dickensiana... „.

(G. L. Rondi "*Riv. del Cinema* „, N. 2 • 1955)

“ ... la struttura narrativa del film è piuttosto gracile e solo a tratti sostenuta da un ritmo estroso di racconto, la funzionalità d'impiego dei mezzi espressivi sovente dubbia. Ma circola in tutto il film un sentimento di affettuosa partecipazione dell'autore, che parzialmente redime personaggi e situazioni da uno scoperto convenzionalismo ... „.

(N. Ghelli "*Bianco e Nero* „, N. 5 • 1955)

CINEMASCOPE

“...Ci piaccia o meno, noi ci troviamo ad una svolta della cinematografia. Svolta che impone a tutti, critici, tecnici, artisti, di riflettere seriamente, in quanto ci presenta problemi che non possono essere ignorati, perchè il pubblico ne attende la soluzione ...”.

(Da una conferenza di A. Petrucci riprodotta
in “*Bianco e Nero*”, N. 5 - 1955).

GIULIETTA E ROMEO, di Renato Castellani, 1954

Prod.: *Universalcine* • Sogg.: da *W. Shakespeare* •
Scenegg.: *R. Castellani* • Fotografia: *R. Krasker* • Inter-
preti: *Susan Shentall* (Giulietta), *Lawrence Harvey* (Romeo),
Flora Robson (la nutrice), *Meroy John*s.

Leone d'Oro al Festival di Venezia 1954.

Opere precedenti di Castellani:

- 1941 • " *Un colpo di pistola* „ ;
- 1943 • " *Zazà* „ ;
- 1943 • " *La donna della montagna* „ ;
- 1946 • " *Mio figlio professore* „ ;
- 1948 • " *Sotto il sole di Roma* „ ;
- 1950 • " *E' primavera* „ ;
- 1952 • " *Due soldi di speranza* „ .

« Giulietta e Romeo... resta una via di mezzo tra il cinema e il Teatro. È però un'opera di gusto sicuro e degna di molta considerazione non solo per lo sforzo di interpretazione di un testo da parte del regista, ma anche per l'esatta misura figurativa con cui ha saputo esprimerlo ».

(G. L. Rondi " *Riv. del Cinema* „ N. 1 1955)

Più accortamente, forse, nel « Corriere » del 27 novembre 1954, A. Lanocita osserva che l'opera si rifà più ai precedenti novellatori di Giulietta e Romeo (Luigi da Porto, Masuccio Salernitano, Matteo Bandello) che alla tragedia shakespeariana e rileva l'identità di mondo poetico di questo e dei precedenti films di Castellani.

« " *Giulietta e Romeo* „ ed il neo-realismo » è tema interessantissimo di discussione.

SCUOLA ELEMENTARE, di Alberto Lattuada, 1954

Prod.: *Titanus* - Interpreti: *Riccardo Billi, Mario Riva, Lise Bourdin, Alberto Rabagliati, René Clermont, Diana Dei, Mario Carotenuto.*

Tra le opere precedenti di Lattuada:

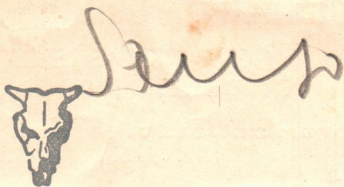
1946 - " *Il bandito* , , ;

1947 - " *Il delitto di Giovanni Episcopo* , , ;

1948 - " *Senza pietà* , , ;

1953 - " *La spiaggia* , , .

Nel giudizio di Piero Gadda Conti: un film molto equilibrato nella trattazione di un arduo problema oggi più che mai d'attualità: l'eroismo nella vita dell'insegnante; Lattuada ha dovuto fare alcune concessioni alla necessità di richiamare il gran pubblico: l'idillio, alcune macchiette marginali.



**centro
cinematografico**

**degli studenti dell' università
di padova**

" G. E. Lugli "

**anno
1956 - 57**

**teatro rurante
riviera filo livio, 23 - telefono 25.945**

TELE RADIO

VIA MARSALA, 10

Tel. 30.044

CASSA DI RISPARMIO DI PADOVA E ROVIGO

ISTITUTO INTERPROVINCIALE

FONDATA NEL 1822

Sede Centrale in PADOVA - Corso Garibaldi, 4

Sede Provinciale in ROVIGO - Via Mazzini, 11

Succursali, Filiali, Agenzie in tutti i
maggiori Centri delle due Province

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA
CREDITO FONDIARIO
CREDITO AGRARIO
COMMERCIO ESTERO

Depositi e Patrimonio: 39 MILIARDI

UNIONE NAZIONALE UNIVERSITARIA
RAPPRESENTATIVA ITALIANA - UNURI

CINETECA ITALIANA
ARCHIVIO STORICO DEL FILM

CICLO DI PROIEZIONI

ASPETTI DEL CINEMA EUROPEO

"IL MONELLO,,

"GIORNO DI PAGA,,

di

Charles Chaplin

CINEFORUM ANTONIANUM

Murder in the Cathedral
(L'assassinio nella Cattedrale)

INGHILTERRA 1951

PREMIO PER LA MIGLIORE SCENOGRAFIA
AL FESTIVAL DI VENEZIA 1951

di

T. S. ELIOT

REGIA: GEORGE HOELLERING

MUSICA: LAZIO LAJTHIA

INTERPRETI: Padre JOHN GROSER - ALEXANDER GAUGE

FOTOGRAFIA: DAVID KOSKY

Non è lui, egli esclama, l'offensore del Re, non è lui che pronuncia condanne, ma è la legge della Chiesa di Cristo, è il giudizio di Roma. Quindi non contro di lui essi si scagliano, ma contro Dio.

Gli eventi precipitano, le donne di Canterbury, riprendono il loro motivo sempre presago di morte e invocano dall'Arcivescovo il perdono per la loro voluta impotenza ad intervenire in sua difesa. L'Arcivescovo invoca pace su di loro e si rassegna alla volontà di Dio. Alle insistenze dei Sacerdoti che vogliono porlo in salvo, egli si ribella poichè sente di «non essere in pericolo ma soltanto vicino a morte». Segue un altro coro ricco di riflessioni sulla Morte e sul Giudizio. Nel frattempo i Sacerdoti vogliono sbarrare le porte della Cattedrale e Tommaso si ribella perchè preferisce affrontare il suo destino piuttosto che trasformare la Casa di Dio in una fortezza.

I Cavalieri irrompono nella Chiesa e invitano a gran voce l'Arcivescovo ad avvicinarsi e gli ingiungono di togliere le scomuniche da lui lanciate, di rinunciare ai poteri che si era arrogato, di ritornare al Re il denaro che si era appropriato.

Tommaso Becket rifiuta e pronto e sereno si prepara a morire. Mentre il sacrificio si compie, il coro piange la morte del loro Pastore che non colpisce soltanto la piccola comunità di Canterbury, ma al di là della sua esistenza e del tempo, il mondo intero.

I tre Cavalieri, compiuto l'assassinio, si presentano al popolo per giustificare il loro atto. Per prima cosa proclamano la loro innocenza, presentandosi solamente come esecutori disinteressati di un ordine. Nessuna gloria, ma anzi biasimo verrà a loro e, nella peggiore delle ipotesi, dovranno passare il resto della loro vita all'estero. Spiegano al popolo, alternandosi, che l'Arcivescovo lungi dall'essere un perseguitato, era di fatto un ribelle all'autorità del Re. Quindi pur dolendosi della necessità della violenza usata, si deve pur sempre riconoscerne la necessità.

Il terzo Cavaliere conclude asserendo che l'Arcivescovo era un mostro di egoismo e che era completamente indifferente al destino del suo paese, e dà un verdetto di suicidio per infermità mentale.

Ma segue il pianto dei Sacerdoti per la perdita dell'Arcivescovo che è ritenuta, dall'uno simbolo della disperazione e dall'altro il trionfo della Chiesa. Il dramma è concluso dal coro che, sulla bara di Tommaso Becket, lo acclama Santo.

CENTRO CINEMATOGRAFICO

DEGLI STUDENTI

DELL'UNIVERSITA' DI PADOVA



TEATRO RUZANTE

PADOVA

RIVIERA TITO LIVIO

TELEFONO N. 25-945

TEATRO RIZANTE - ORE 21

Lunedì 30 gennaio - **"Il fuggiasco"** (The fugitive)
J. Ford - U.S.A. '47.

Lunedì 6 febbraio - **"La Belle et la Bête"**
J. Cocteau - France '46.

Lunedì 13 febbraio - **"Il Fantasma galante"**
(Ghost goes west) - R. Clair -
England '38.

Martedì 21 febbraio - **"L'éternel Retour"** J. De-
lannoy (sc. Cocteau) France '43.

Lunedì 27 febbraio - **"Oltre l'orizzonte"** lungo-
metraggio documentario - Au-
stralia '53.

Martedì 6 marzo - **"L'isola di corallo"** (Key
largo) J. Huston - U.S.A. '46.

Martedì 13 marzo - **"Processo alla città"** L.
Zempe - Italia.

Martedì 20 marzo - **"La storia della Louisiana"**
(Louisiana Story) - R. J. Flaherty
U.S.A. '48.

Martedì 10 aprile - **"Sabotori"** (sabotage) A.
Hitchcock - U.S.A. '36.

Martedì 17 aprile - **"Symphonie pastorale"**
J. Delannoy - France '47.

Venerdì 20 aprile - **"Un Blanc ou le cheval
sauvage"** - A. Lamorisse -
France '52.

Martedì 24 aprile - **"Les yeux sont faits"** J.
Delannoy - France '47.

Tutti gli studenti dell'Università di Padova possono diventare soci del Centro richiedendo la tessera di socio dietro versamento di Lire 100 al Teatro Ruzante prima delle proiezioni. Questa darà loro diritto di partecipare a tutte le attività del Centro per l'anno accademico in corso. Qualora lo richiedano ragioni di ordine tecnico, la direzione del Centro si riserva di sospendere temporaneamente la concessione di nuove tessere.

CENTRO CINEMATOGRAFICO DEGLI STUDENTI
DELL' UNIVERSITA' DI PADOVA

ANNO 1957-58 I CICLO: ASPETTI DEL CINEMA FRANCESE
PERSONALE DI MARCEL CARNE'

LES PORTES DE LA NUIT (1946) in italiano: "Mentre Parigi dorme".
produzione: Pathè Cinema - soggetto, sceneggiatura e dialoghi: Jacques
Prevert. - Fotografie: Philippe Agostini - Montaggio: Jean Feytè-
Interpreti: Yves Montand; Nathalie Nattier - Pierre Brasneur - Serge Reg-
giani- Dany Robin - Jean Vilar -

Il film è tratto da un balletto di J. Prevert, ed è ambientato nella Pari-
gi del dopoguerra.

Girato con grande dispendio di mezzi, con ogni cura, riuscì forse molto
meno di quanto Carné aveva sperato. "Questo film non è affatto un
ritorno al passato. E' piuttosto una esasperazione del passato di quello
antico e di quello recente. Non sono stati dimenticati né Quai de brumes
né "Les Enfants du Paradis". Alcuni elementi dell'uno e dell'altro sono
stati, al contrario, forzati, ingigantiti e al tempo stesso svuotati sino
a perdere qualsiasi valore poetico e umano. L'amore impossibile dei due
giovani si dichiara troppo smaccatamente (con tropo o smaccato dolore) ma si
tretta di una "impossibilità" che vedremo nascere tra le nebbie del porto
di Le Havre e ritornare immerso nella frenesia di un carnevale di altri tem-
pi. E pure fra tanti eccessi possiamo ancora estrarre da "Les portes de
la nuit" una (formalmente) bellissima sequenza, quella del suicidio di Reg-
giani sotto le ruote del treno...." Bianco e Nero N. 4 anno 1951 - p;67

Il valore del film comunque, oltre che in sequenze come quella citata,
risiede anche nella stupenda ambientazione della Parigi notturna, nell'a
efficace interpretazione di Serge Reggiani, nella fotografia talvolta così
funzionale, nella freschezza di una nuova Dany Robin, nella musica di J.
Kosma. La novità è forse nel montaggio nervoso, stringato: il film infatti
ha un numero molto rilevante di stacchi, di cambiamenti di piano l'effetto
è talora gradevole, qualche volta sconcerta.

Nell'insieme comunque, tolti questi pregi, il film non è certo un capola-
voro: pecca di frammentarismo, ^{manca di} unit di ispirazione. Il genio di
Carné appare episodicamente, spesso stancamente. Le numerose polemiche del-
la stampa francese hanno poi contribuito ancor più allo scarso successo di
questo film, che, nonostante tutto, merita di esser visto.

"Ma è senza dubbio nell'inizio e nella scena del suicidio, con l'ultima
immagine, che riporta lo spettatore sulla finestra chiuse del boulevard
Berbès, che appaiono i migliori momenti del film, quelli che esercitano
il loro pieno fascino, dove il colore del film trova il suo pieno effetto,
ma come in margine alla storia..." in Jean Queval - Marcel Carné - Parigi
1952 - Pagg. 69-70/

fino di parte intenzioni: niente del ~~drogato~~ cade soprattutto per un ~~eser~~
fatto ~~eser~~ realizzato e finire l'idea - realtà; e parte l'esercizio di un
fare del realismo in una storia surreale, e per di più con un
balletto. Film fallito, nella linea di Raychaud della Notte (che è un'idea di tutto)

i storici, che non hanno neppure le intenzioni di colarli due. ~~Ma~~ li
tutta di ~~quasi~~ equivoci intellettualistici di regimi o stanchi o incapaci
di guardare al di fuori di un mondo ~~che~~ iniziale che è quell
loro ~~non~~ personale

New York

Druck

anno 1967-68 mercoledì 19 e giovedì 20

Teatro Ruzante , riviera Tito Livio tel 25-945

L A K E R M E S S E H E R O I Q U E

produzione	Tobis 1935
soggetto	Charles Spaak
sceneggiatura	Charles Spaak, Bernard Zimmer
scenografo	Lazare Meerson
operatori	Harry Stradling, Louis Page
costumi	G.K. Benda
musica	Beydts
aiuto regista	Marcel Carné
attori	Françoise Rosay, Jean Murat, Alerme, Louis Jouvet, Lyne Clevers, Bernard Lancret, Micheline Cheirel, Marcel Carpentier.
Regia	JACQUES FEYDER

Questo film è impregnato di una sottile vena ironica sugli avvenimenti e sui personaggi, vena ironica insita in ogni dettaglio e in ogni fattore. Il regista manifesta il suo modo di vedere in tutte le circostanze, e con cura meticolosa costringe ogni elemento a deformarsi opportunamente, secondo le esigenze del proprio stile. Attorno all'episodio principale si svolgono numerosi episodi secondari, a carattere prevalentemente corale, tutti tendenti a rafforzare l'atmosfera del film.

Un mattino del settembre 1616, nella cittadina di Boom, nelle Fiandre, è preannunciato l'arrivo d'un reparto di soldati spagnoli che saranno ospiti della città. Gli uomini atterriti dalla notizia e dalla previsione di devastazioni e di saccheggi, decidono tutti di nascondersi.

Vista tanta viltà negli uomini, le donne, capeggiate dalla moglie del borgomastro organizzano il ricevimento delle truppe; e lo organizzano tanto bene e con tanta grazia e sapienza che i soldati non solo non compiono atti malvagi, ma ricoprono addirittura di cortesia le donne così gentili. L'indomani le truppe ripartono salutate dall'entusiasmo della popolazione. L'ironia bonaria e piacevole di Feyder spia ogni dettaglio e vi lascia il suo marchio, fino a costruire tutto un complesso saldamente legato e omogeneo.

A voler guardare in profondità nella costruzione del film, si potrebbe anche rilevare una lieve tendenza caricaturale; ma le apparenze più concrete velano questa tendenza nascosta e soltanto una ironia gentile prende forma consistente. Nei costumi, forse, la caricatura si sviluppa maggiormente, ma la leggerezza del tocco descritto lascia sorvolare il concetto e lo fa cadere nel vuoto. I colletti inamidati, le ampie gonne, i grembiulini, i larghi calzoni stretti al ginocchio non possedendo un preciso riferimento causale si limitano ad un puro effetto decorativo, senza assumere una manifesta tendenza caricaturalé. E' evidente nella composizione dei costumi la stretta derivazione figurativa dai pittori fiamminghi del seicento, derivazione la quale, oltre che sui costumi, agisce anche sull'impostazione delle inquadrature e dei tagli.

Osvaldo Campassi "Dieci anni di cinema Francese"

Keweenaw

Epico

Centro Cinematografico degli Studenti dell'Università di Padova
anno 1957-8

Teatro Ruzante - riviera Tito Livio I2 e I3 febbraio

LA GRAND ILLUSION (la grande illusione)

produzione: Les Réalisations d'art Cinématographiques
soggetto: Jean Renoir, Charles Spaak
scenografo: Emile Luoré
operatori: Christian Matras, Claude Renoir
musica: Joseph Cosma
interpreti: Jean Gabin, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim, Dita
Parlo, Dalio, Carrette, Georges Péclet, Gaston Modot
Regia: JEAN RENOIR

Per la bellezza delle immagini, la recitazione degli attori, la forza dei sentimenti, si durerebbe fatica a trovare delle opere che siano paragonabili ai primi due terzi del film. Il soggetto tratta della vita dei prigionieri francesi durante la guerra del 1914 in un campo di concentramento tedesco. Persuade meno la fine (che non era prevista nella versione originale e fu dovuta ad una esigenza della produzione) l'evasione, la morte del capitano de Boieldieu, che si sacrifica eroicamente per salvare i suoi camerati e soprattutto l'idillio che unisce una tedesca ed il prigioniero evaso. Ma ciò che più conta è la bellezza del resto. Il film è fatto di piccoli episodi incatenati con una rapidità che meravaglia in quei tempi di cinema lento ed intellettuale.

Bardeche e Brasillac "Histoire du cinéma"

La Grand Illusion può essere definito il capolavoro del cinema francese (almeno dopo Clair e Jean Vigo) nel senso che è proprio uno dei film il cui afflato umano penetra in vasti strati di spettatori. Per questa ragione le censure dei paesi guerrafandai si sono accanite contro la commozone pacificatrice di questo film, come già avevano osteggiato i film sociali ed antinilitaristi di Pabst.

La "grande illusione" è quella che permette ai prigionieri francesi di resistere al tormento attuale nella speranza di poter fuggire e di rivedere la propria terra. Anche se di classi sociali differenti, anche se di ideologie contrastanti, in essi è questo conforto che rende la loro sorte ancora sopportabile, pur tra le privazioni e le umiliazioni. Ma il film ha nello stesso tempo un alto significato ideologico: è un atto di accusa contro la guerra, contro tutte le situazioni aspre e dolorose che la guerra produce, un atto di accusa che, sebbene non condotto con la virulenza polemica e umana del Westfront di Pabst, è diluito piuttosto in una narrazione e in una descrizione che tendono in qualche punto ad un romanticismo quasi letterario e spesso all'effetto d'arte in sé, appare tuttavia sempre lontano da una falsa commozone e offre a piene mani pagine di cinema indimenticabili.

Nella Grand Illusion gli autori hanno sentito di dover curare alla perfezione i minimi dettagli. Lo stile tuttavia, è in complesso sobrio e talvolta duro e aspro a secondo del precipitare della situazione. La fotografica coglie la terra tedesca con un'evidenza tra documentaria e pittorica conforme alle regole del regista. Certi squarci di campagna visti dal finestrino del treno in corsa non si possono dimenticare. Negli interni caldi e corposi, gli attori sono avvolti da una atmosfera che sottolinea tutta la loro personalità. Pierre Fresnay ha superato ogni sua interpretazione e von Stroheim è di una tristezza così accorata e di una convinzione così potente, da gareggiare con i mitici personaggi di "Femmine Folli" e di "Sinfonia Nuziale".

Oswaldo Canpassi "IO anni di cinema francese"

de
Monsieur
Monsieur

[illegible]

.....Affrontare questi istinti e questi sentimenti, queste deviazioni e queste aberrazioni, questi profondi aneliti e queste brutali esigenze, in un ambiente quasi primitivo, era impresa di una difficoltà tremenda. Delannoy l'ha in parte superata, il suo film onora la sua fatica, è costruito saldamente; ogni episodio è costruito saldamente. Non son piccoli meriti, nè, in un Delannoy, ci sorprendono . Che cosa gli manca per essere un film memorabile? Una più scarsa e poetica semplicità d'espressione. Il regista non ha rinunciato allo "argot", all'inflessione di voci arcaiche e quasi disumane, a un tenetoso folklore; e soprattutto, a vedere quel villaggio come il palcoscenico del suo dramma. Ne sono venute tinte cariche, toni esasperati, virtuosismi maldissimulati. Fresnay, che di Tommaso ci dà un'interpretazione intelligentissima, complessa, minziata, non è però Tommaso : è Fresnay che "fa" Tommaso; e lo stesso si potrebbe dire di molti altri elementi del film, certo audace e notevole, ma soprattutto composito.

Da "Film visti" di Mario Gromo, pag. 357

[illegible]

~~Upland~~ ~~Upland~~ nel cimitero il ricide. Poete e per soldati
ni offono. Gli indani ~~seppelliscono~~ in mare il loro
ricide (separare delle vele) -

Deo le m'ipr

Deo le m'ipr

A me la libertà (A'nous la liberté) di RENE' CLAIR . 1931

Soggetto e sceneggiatura di Renè Clair. Fotografia : G. Perinal.
Scenografia : L. Meerson. Musica /: G. Auric. Montaggio : Renè
Le Henaff. Interpreti : Raymond Cordy (Louis), Henri Marchand
(Emile), Rolla France (Jeanne). Produzione : Films sonores Tobis.

A noi la libertà è la pellicola che R. Clair preferisce; il solo dei miei film che vorrei rifare" ebbe a dire.

Tuttavia A noi la libertà ha fatto cadere in un grosso equivoco alcuni critici e anche una parte del pubblico : l'equivoco di ritenere il film un'opera politica e sociale.....

...La "libertà" per Clair è una libertà tutta particolare, che soltanto in minima parte coincide col comune senso attribuito al termine. La "libertà" per Clair è soprattutto "liberazione dal reale", libertà dell'individuo dai piccoli e grossi fastidi della vita, dalle sciocchezze convenzionali sociali, dalle ridicole superstizioni, e anche dal lavoro collettivo, che obbliga a non pensare, consistendo in una totale cancellazione dell' "io"! Clair era dunque alieno, in "A noi la libertà", dal volere inviare un messaggio sociale e politico prendendo posizione contro il capitalismo industriale : era soltanto preoccupato del crescente strapotere della macchina, divenuta a poco a poco un peso soffocante per l'uomo "libero", invece di concorrere al suo benessere. Inoltre voleva reagire alla massima comune che il lavoro è libertà , soprattutto quando, per il suo carattere meccanico, esso manca di qualsiasi attrattiva e interesse per l'uomo.

Infine, un ulteriore concetto da Clair sviluppato in "A noi la libertà" è quello che la libertà vale più di qualsiasi ricchezza e che il danaro non può comprare l'affetto né la felicità : un seguito, in sostanza, della polemica contro il danaro corruttore che già aveva fatto capolino nel "Milione".

Clair si rende conto che il carattere del suo film avrebbe potuto essere frainteso..... Appunto per staccarsi dal film a tesi Clair pensò di impiegare nel film la formula dell'operetta e del balletto. "Speravo - affermò il regista - che dei personaggi che si esprimessero cantando facessero più facilmente accettare il carattere satirico che volevo dare al film".

Tuttavia in alcuni paesi, come in Portogallo ed in Ungheria, "A noi la libertà " venne proibito come "pericoloso strumento di propaganda per l'ordine sociale costituito"... Mussolini si limitò a far mutare il titolo dell'opera da "A noi la libertà" in "A me la libertà".

Da

TRA MAESTRI DEL CINEMA
di Angelo Solmi.

A very
dear

CENTRO CINEMATOGRAFICO DEGLI STUDENTI
DELL' UNIVERSITA' DI PADOVA

ANNO 1957-58 - ASPETTI DEL CINEMA FRANCESE - PERSONALE DI MARCEL CARNE'

DROLE DE DRAME (1937)

Sceneggiatura: Jacques Prevert - Fotografia: Schufftan - Musica: M. Jaubert -
Interpreti: F. Rosay, Michel Simon, Louis Jouvet, J. Pierre Aumont ecc.

... Protagonista della vicenda è un certo Molineux, anziano scienziato, appassionato scrittore di romanzi gialli sotto il falso nome di Felix Chapel. Per una serie di incidenti e di equivoci, egli viene accusato di aver ucciso la moglie e contemporaneamente, nella persona di Chapel, incaricato di trovare l'autore del crimine. Da questo spunto nasce un seguito di situazioni parodistiche e grottesche ...

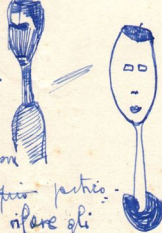
(O. Campassi: 10 anni di cinema francese
vol I - pag. 119)

"Il copione di Drole de Drame ha trovato in Carné un regista attento e sensibile; era difficile immaginare una realizzazione di temi tanto numerosi e disparati, tanto grotteschi e ironici, tanto satirici e paradossali. Carné c'è riuscito e Drole de Drame resta tra i suoi film migliori. In ultima analisi, si tratta di un film surrealista: questo carattere fondamentale, nello svolgimento della trama non è nettamente avvertito, perchè Carné lo cela continuamente con il suo stile lucido, rigorosamente logico, che fa risaltare la ferocia della satira e il grottesco, ma l'impressione finale, la traccia che il film lascia nella memoria è diversa. Si badi all'accostamento continuo degli elementi, dall'inizio - la conferenza puritana con l'apparizione di Kraupf con la bicicletta e il colpo di scena del poliziotto travestito da vecchia signora - alle altre sequenze, agli elementi che queste contengono, si badi ai lunghi carrelli sulle bottiglie piene di latte, alle battute irresistibili messe in bocca al vescovo, alla scena della dichiarazione d'amore del macedonico alla signora Molyneux, risolta come una pantomina, all'oca con gli aranci, al pasto delle ninose a base di mosche, ecc. "

Corrado Terzi, in "Il pomeriggio del giornale del Popolo, 4,4,1947)

Peanone Mimosa, - di J. Feyder

Film aereo, di descrizione di
psicologie e di ambienti. F. scabro
veramente grande - il più no proprio patetico.
Lore? - nel ricostruire atmosfere: rifare gli
istanti minori



CENTRO CINEMATOGRAFICO DEGLI STUDENTI DELL'UNIVERSITA' DI PADOVA

Teatro Ruzante - Riviera Tito Livio, 23 - Tel. 25945

XI^a Anno di attività

Mercoledì 12 e Giovedì 13 marzo 1958

PER LE VIE DI PARIGI (14 luglio)

regia: René Clair

soggetto, sceneggiatura, dialoghi: René Clair

fotografia: Georges Périnal

scenografia: Lazare Meerson

musica: Maurice Jaubert

interpreti: G. Rigault (Jean), Annabella (Anna), Pola Illery (Pola), Paul Olivier

Raymond Cardy, Aimos, Tomy Bourdelle

produzione: Film sonores Tobis - 1932

Con questo film, Clair ritorna ai motivi preferiti in "Sotto i tetti di Parigi", ma con maggiore tritezza, seppure anche con maggiore frammentarietà. La tristezza, sebbene Clair cerchi sempre di velarla con una larvata malinconia, fa capolino ad ogni passo, sia nei singoli episodi, sia nei piccoli frammenti che ai vari episodi aderiscono. Sulle cose esteriori, sulle screpolature dei muri, sulle lunghe scalinate, sulle bandiere alle finestre, sui passanti, sui cortili umidi e stretti, sulle luminarie, ovunque insomma, grava una soffusa tristezza. Questo atteggiamento di Clair può sembrare strano, quasi non confacente all'autore del "Milione": eppure una certa qual coerenza esiste nell'atteggiamento dell'autore di fronte alle diverse apparenze della vita, si tratti di un cantante ambulante o di un vincitore della lotteria, di un ex forzato o di una delicata fioraia.

Una vena di tristezza latente sempre esiste, solo che è velata da una semplice malinconia, oppure dalla risata che diverte e dal lazzo che asciuga la lacrima appena uscita dall'occhiello.

In questo film il poeta si libera di tutte le strettoie ora polemiche ora ironiche, e tende verso un tono squisitamente idillico. Abbandona tutto ciò che vi può essere di troppo intellettuale per darsi decisamente al sentimento, almeno una volta tanto. Questo fatto d'altronde non può stupire perché, come a proposito della tristezza, anche nei riguardi del sentimento Clair non ha mai mostrato alcuna ostilità, anzi, quando ha potuto senza eccessivamente compromettersi, gli si è abbandonato con una certa fiducia.

O. Campassi (10 anni di cinema francese)

CENTRO CINEMATOGRAFICO DEGLI STUDENTI
DELL' UNIVERSITA' DI PADOVA
anno sociale 1957-58 - Teatro Ruzante - Riv. Tito Livio 23 - Tel. 25-945

PROGRAMMA DI PROIEZIONI DI FILM SCIENTIFICI

Martedì 11 Marzo 1958 - ore 21,15 - FILM SULL'ARTE

IMAGES GOTIQUES - bianco e nero - Francia - francese - 10' - di M. Cloche
Il film illustra alcuni aspetti dell'arte gotica in Francia.

ALBRECHT DÜRER - GERMANIA - tedesco - colore - 11' -

Opere del pittore e grafico Albrecht Dürer.

PARTICOLARI INCANTEVOLI IN QUADRI DI ANTICHI MAESTRI - bianco e nero - Germania
tedesco - 14' -

Il film presenta alcuni dipinti di Altdorfer, Cranach ecc.

CARL SPITZWEG - colore - tedesco - Germania - 11' -

Le opere del pittore Carl Spitzweg.

LA BATTAGLIA DI ALESSANDRO - bianco e nero - tedesco - Germania - 11' -

Dettagli del dipinto di Altdorfer.

MONASTERES DE PROVENCE - bianco e nero - Francia - francese - 14' -

Presentazione di alcuni dei più interessanti monasteri della Provenza.

L'HOMME EN MARCHE - bianco e nero - francese - Francia - 20' -

Le strade dei pellegrinaggi lungo le quali si sono costruite, nel Medio Evo, le cattedrali romaniche, poi gotiche. Il film presenta particolari dell'Abbazia di S. Benoit sur Loire, immagini del Monte S. Michele, Chartres, ecc.

VEZELAY - bianco e nero - francese - Francia - 30' -

L'abbazia benedettina di Vezelay. La sua basilica romanica, una delle più importanti di Francia, i fatti che vi si sono susseguiti nel corso dei secoli. Commento letto da Pierre Fresnay.

PROSSIMA SERATA DI FILM SULL'ARTE MARTEDÌ 15 APRILE.

IL MONDO NUOVO

CIRCOLO DEL CINEMA "IL MONDO NUOVO" - VICENZA

Notiziario n°21

(a cura di G. Schievotto)

Martedì 4 Marzo 1958

Al Cinema "Arlecchino" - Ore 21,15

Retrospective

LA GRANDE PARATA

(The Big Parade)

di King Vidor (1925)

FILMOGRAFIA ESSENZIALE: di King Vidor: dal 1918 al 1925 dirige films di scarso rilievo indi The Big (1925), Bardelys the Magnificent (1926), The Crowd, Show People (1928), Hallelujah! (1929), Billy the Kid, Not so Dumb (1930), Street Scene, The Champ (1931), Bird of Paradise (1932), The Stronger's Return, Our Daily Bread, The Wedding Night (1935) The Texas Rangers (1936), Stolla Dallas (1937), The Citadel (1938), Northwest Passage (1940), H.M. Pulham (1944), Duel in the Sun (1946), Guerra e Pace (1957).

IL REGISTA KING VIDOR D'origine ungherese, ma nato a Galveston nel Texas nel 1895, King Wallis Vidor entrò nel cinematografo facendo cortometraggi d'attualità; nel 1915, aveva sposato un'amica d'infanzia che doveva diventare la stella Florence Vidor. King si installò a Hollywood, facendo ogni mestiere, anche il più umile, nell'ambito degli studios; da elettricista divenne operatore e da operatore regista. I suoi primi film furono di scarso rilievo. Nel 1918 diresse Turn in the Road, nel '20 Jack the Knife Man, nel '21 The Sky Pilot; solo nel 1925, gli fu offerta la magnifica occasione che attendeva: un film sulla guerra. Con La grande parata ("The Big Parade"), interpretato da John Gilbert e Renée Adorée, Vidor diresse una storia d'amore nel tragico clima della guerra. Alcuni brani del film hanno un'asprezza incredibile, ma anche una poetica delicatezza. Gli incassi si rivelarono sensazionali e la grande parata segnò l'inizio di una moda: i film di guerra. (da Storia del Cinema di Piero Bianchi ed. Garzanti)

CENNI CRITICI SUL FILM: (da Lewis Jacobs L'avventurosa storia del Cinema Americano ed. Einaudi)...Il fenomenale successo ottenuto da questo film, suscitò una esagerata ammirazione per esso; il suo valore artistico era infatti inferiore a quello che gli venne attribuito. Romantica descrizione della parte avuta dall'America nella guerra mondiale, The Big Parade, fu in complesso un'opera superficiale, anche se realizzata in modo da far impressione. Comunque, in alcuni momenti c'erano squarci che rivelavano una percezione e un'abilità di regia superiori alla media. All'inizio, gli uomini e le donne appaiono entusiasti della guerra, senza saperne il perché; gli uomini vedono in essa un'occasione per compiere atti eroici, le donne per un senso di romanticismo. Più avanti, le scene dell'evacuazione d'un villaggio francese da parte dei soldati che vanno verso il fronte erano di un'efficacia impressionante, con le interminabili file di truppe e di autocarri, le squadriglie di aeroplani, le vie del villaggio che si mutano in sentieri di campagna e s'inoltrano poi in mezzo alle foreste, in una "grande parata" verso il campo di battaglia, suscitando un opprimente senso di disastro incombente. Forse la più notevole sequenza, dal punto di vista cinematografico, era quella in cui i soldati avanzano attraverso il bosco, in una timorosa formazione, mentre l'invisibile mitragliatrice nemica assottiglia le loro file. Il montaggio delle scene, con un ritmo di marcia, creava un potente senso di tensione. Pur notevole per le colorite caratterizzazioni, e arricchito di molte trovate nuove, il film tuttavia era basato sul sentimentalismo. Questo punto debole gli impedì di essere un'opera profonda. Lo stesso Vidor, parlando del film, anni dopo, ammise il suo deliberato compromesso:

La gente ancora parla di quella scena di The Big Parade, dove la povera Renée Adorée rincorre John Gilbert, mentre l'autocarro militare lo sta portando via, verso il fronte. Il film la mostra che si aggrappa alle braccia di lui; ai suoi calzoni, alle sue scarpe, quindi lo vede a poco allontanarsi dalla sua vita.

Violet

He grows
faster

LA MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA DELLA BIENNALE DI VENEZIA, NELL'AMBITO DELLA COLLABORAZIONE CON L'UNIVERSITA' DI PADOVA PER LA RASSEGNA INTERNAZIONALE DEL FILM SCIENTIFICO DIDATTICO, E' LIETA DI PRESENTARE IN ANTEPRIMA IN EDIZIONE ORIGINALE

A P A R A J I T O

di SATYAJIT RAY, Leone d'Oro alla XVIII Mostra di Venezia.

Motivazione del Leon D'Oro : film nel quale la semplicità d'espressione e la e la sincerità dell'ispirazione sono le qualità essenziali. -

"Aparjito" (L'invitto). Regia di Satyajit Ray. Soggetto : Bibhutibhusan Bandopadhyay. Fotografia : Subroto Mitra. Musica : Ravi Shankar. Produzione : Epic Films Private Ltd. Interpreti : Pinaki Sen Gupta, Karuna Banerjee, Smaran Ghosal, Kanu Banerjee. -

Harihar, Sarbojaya e Apu sono padre, madre e figlio. Avevano anche una figlia, Durga,, e quando essa morì il loro dolore e la loro disperazione furono immensi al punto di abbandonare il villaggio per cercare rifugio e conforto nella città santa di Benares.

Qui li troviamo all'inizio del film.

Haihar si guadagna miseramente la vita leggendo le sacre scritture ai solitari ed ai derelitti, finchè si ammala improvvisamente e muore, lasciando Sarbjaya sola.

Allora essa trova un u impiego presso una ricca famiglia di proprietari terrieri, mentre Apu si rende utile con piccoli servizi.

Il vecchio zio di Sarbiaya, un prete, viene a Benares a persuaderla a ritornare con lui alla anticacasa nel villaggio. Preoccupata per l'avvenire di Apu, Sabojaya pbbedisce. Apu viene iniziato al sacerdozio e si affanna di casa in casa assorbito da questa sua vocazione. Ma nel suo cuore di fanciullo arde il desiderio di unirsi ai suoi coetanei a scuola. La madre accossente e sotto le cure affettuose del maestro Apu diventa un giovane sensibile, pervaso da un'asete insaziabile di conoscenza. Quando finisce la scuola nemmeno sua madre può dissuaderlo dall'andare a Calcutta per gli studi Universiatri. Lì egli lavora sodo per potersi pagare gli studi. Ambizioni prima sconosciute e la vita cittadina lo distolgono da sua madre. Si reca a trovarla durante le vacanze, ma ne ritorna con la sensazione che il villaggio non ha più attrattive per lui. Intanto la madre si strugge di nostalgia per il figlio. Un giorno, Apu, apprende da una lettera che sua madre è ammalata. Arrivando trova la casa deserta. Suo zio vorrebbe che egli si fermasse al villaggio, ma Apu reagisce tosto al dolore, raccoglie le povere cose della madre, si mette in spalla un fardello, e ritorna alla città, che è ormai la meta dei suoi sogni e delle sue speranze. -

LA CRITICA

La storia raccontata è una storia senza vistosi spunti narrativi, in cui dramma e poesia non hanno bisogno di esteriori sollecitazioni per affermarsi. Tutto è piano, quotidiano, minuzioso : la giornata di una faliglia, le preoccupazioni della miseria, i contrasti, contenuti ma non per questo meno drammatici, fra genitori e figli, le angosce di una madre nel distaccarsi da un figlio tanto amato. Ma, dietro questa storia così umile, dietro gli accenni così dimessi, ci sono verità profonde commozioni intime, una poesia - sottile certo e tale da non rompere in alti toni su questa o quella scena - che pervade tutto il film ed ogni suo momento in un amoroso equilibrio di toni. Il nucleo poetico è dato dai rapporti fra madre e figlio e dalla loro reciproca incomprensione. Fra i due corre un abisso profondo....ciascuno dei due personaggi rappresenta un mondo che nulla ha da spartire con quello dell'altro. La donna raffigura l'antica tradizione : la vita povera e tranquilla, senza ambizioni e senza avvenire; il figlio rappresenta l'India moderna, i suoi sogni, il suo coraggio la sua volontà d'affermarsi e di crescere.

Da "I film della Mostra "Grande" di Paolo di Valmarana. "Cronache del Cinema e della TV" pag.27 N. 22

Dove risiede per questo film il segreto del maggior premio ?...Probabilmente il fascino di questo film è dovuto proprio all'urto violento tra un'estrema semplicità (che non è innocenza istintiva, ma il punto d'arrivo di una civiltà quanto mai complessa) ed un'elaborazione espressiva così sapiente da muoversi costantemente sul piano del dubbio e dell'equivoco....Qualcuno ha detto che Ray ha trasfuso nel suo film, in un clima diverso, la lezione del neorealismo italiano. Ma se si "smonta" il materiale dell' "Invitto" e si tenta di rimontarlo in altro modo si vede quanto sia lontana dalla realtà questa affermazione. Come è possibile ad esempio giustificarla mettendo insieme la sapienza plastica e fotografica degli interni della casa a Benares, con gli esterni chiaramente documentaristici del tempo delle scimmie, o con gli stessi interni della scuola di Calcutta !

Da "Appunti sul cinema a Venezia" di R. May su "Cronache del Cinema e della TV" n. 22 F. 68

Si commette un grave errore di prospettiva giudicando "Aparajit" senza tenere conto di "Pather Panchali" e del terzo episodio, non ancora realizzato, ma dal quale scaturisce il vero significato dell'opera nel suo complesso e del titolo : L'Invitto. Aparajit non è dunque la storia di un amore materno, ma la parte di una storia di vaste proporzioni : rappresenta una parte della "commedia umana" dell'India moderna.....

Da "Perché è l'Invitto" di G. Aristarco su Cinema Nuovo, n.II4/I5 pag. 168

12
April

mercoledì 19 e giovedì 20 marzo.

LES VISITEURS DU SOIR

produzione A. Paulvé 1942
 sceneggiatura e dialoghi J. Prevert e P. La Roche
 fotografia R. Hubert
 costumi G. Vakhevitch
 montaggio H. Rust
 musica M. Thiriet e J. Kosma
 Interpreti Alain Cuny, (Gilles), Arletty (Dominique),
 Marie Déa (Anne), Marcel Herrand (Renaud), Jules Berry (Diavolo),
 Fernand Ledoux (barone Hughes), Pierre Labry.

Nella provenza aride e assolata due cavalieri arrivano ad un castello dove si festeggia il fidanzamento della figlia del castellano, Anne. Essi sono due diavoli, travestiti da menestrelli, inviati da Satana a portare lo scompiglio tra i mortali. Gilles, uno di essi, canta dopo il benchetto e con arte magica fa innamorare di sé Anne, mentre Dominique, l'altro diavolo travestito da donna, fa altrettanto col neo fidanzato Renaud e col castellano facendoli ingelosire l'uno dell'altro. Gilles, che in fondo è davvero un buon diavolo, si innamora veramente di Anne al punto di provocare, a tutela dei suoi interessi, l'intervento di Satana in persona, che appare durante un temporale mentre Gilles e Anne sono assieme in camera di Lei. Satana travestito da viaggiatore, chiede ospitalità al castello e ottenutala vuole vedere la figlia del castellano. Gilles sorpreso viene imprigionato. Dominique frattanto provoca un duello tra il castellano e Renaud, che soccomberà. Satana promette ad Anne che se Lei cercherà di volergli bene Gilles vivrà, pur non ricordandosi di lei. Lei promette. Gilles libero e immemore ritrova poi Anne, la riconosce e la abbraccia. Satana adirato li trasforma in pietra, ma a nulla vale, nei petti di pietra battono ancora i cuori dei due innamorati e il rumore cresce fino a superare lo strepito dell'imprevedibile Satana.

Il soggetto di Prevert e Laroche si presenta come una leggenda medioevale, la leggenda dell'amore che vince i malefici del diavolo. Carné rinnova completamente la sua maniera: abbandona il naturalismo di "Quai des Brumes" e "Le Jour se lève", ma senza una brusca rottura. Non vi ritroviamo, del resto, la poesia di Prevert rivestite in panni diversi, ma sempre così tenera e sensibile? La fragilità umana è sempre la stessa sia fra le superstizioni del mondo medioevale, sia nell'oppressione del mondo moderno. E' solamente in apparenza che Carné trasforma il suo stile, ma questo spostamento nel tempo gettò la confusione tra numerosi spettatori. Da ciò le discussioni interminabili che furono sollevate dal film. Si può ora dire che in un genere che non gli era punto familiare Carné ha fatto con "Les visiteurs du Soir" un film del tutto degno del suo talento. Ha soprattutto colpito il modo con cui Carné ha fatto personificare il diavolo da Berry, un diavolo senza corna o piedi forcuti. Un diavolo umano che non si tradisce che con i suoi atti e i suoi gesti magici.

"Les Visiteurs du Soir" è venuto in un tempo in cui il pubblico aveva il gusto guastato dal falso cinema. Ha dovuto affrontare critiche fuori luogo ed obiezioni ridicole, ma è uno dei film che resistono agli errori di apprezzamento ed è entrato nella storia del cinema come un vero capolavoro.

M. Lapierre, "Les Cent Visages du Cinéma"

pag. 259

J. La tematica d'amore in Prevert
 (Enfants de Paradis; Les Enfants de Paris;

les visiteurs du soir

CENTRO CINEMATOGRAFICO DEGLI STUDENTI DELL'UNIVERSITA' DI PADOVA
ANNO 1957-58: I° CICLO: ASPETTI DEL CINEMA FRACCESE
PERSONALE DI MAECEL CARNE'

LES ENFANTS DU PARADIS (1943-45)

Sceneggiatura e dialogo: J. Prévert

Fotografia: R. Hubert

Scenografia: A. Barsacq, R. Gabutti, A. Trauner

Musica: M. Thiriet, J. Kosma

Interpreti: Arletty, J. L. Barrault, P. Brasseur, M. Casarès, M. Herrand, P. Renoir, J. Castellet, ecc.

"Un sontouso divertimento, la cui perfezione fu quasi innegabile. Il terreno fu un grande discorso sull'arte e la realtà, appoggiato su un confronto fra i diversi spettacoli: melodramma, tragedia, pantomina, cinema e vita stessa. Per la sua nobiltà e il suo equilibrio, la sua qualità e la sua raffinatezza, quest'opera merita il grande successo internazionale che l'ha accolta".

Queste frasi con cui G. Sadoul definisce e classifica "Les Enfants du Paradis" mostrano a sufficienza l'importanza dell'opera, e come essa segni il vertice dell'arte di Carné. Il raggiungimento di quest'ultima tappa rivela l'ampiezza di risorse del realizzatore, che, sempre restando fedele a un mondo di cui Prévert non è il solo creatore, non cessa di arricchire di nuovi aspetti, di nuove figure. I temi dell'Amore e del Destino sono qui ricoperti, ma mai soffocati, dal pittoresco, dal colore di un'epoca e di un ambiente, e ne attingono tratti indimenticabili. Il dramma si riflette, si sdoppia nello spettacolo che danno i personaggi stessi. L'arte e la vita si compenetrano, si confondono per un privilegio quasi peculiare del cinema, e che appare soprattutto nelle grandi opere, quali "Les Enfants du Paradis" o "La Carrosse d'or".

"La linea drammatica è lunga, sinuosa, con dei punti. La costruzione scivola, quando non è assente". Così dice Queval. Ma non può essere invece che essa sfugga semplicemente alle norme teatrali, alla rigidità di una forma estranea? Lo straordinario senso di vita che lascia questo affresco animato è conseguenza proprio di ciò che esso attinge dalla realtà, non dal teatro, dal suo movimento drammatico.

La bellezza formale dell'opera è pure notevole. Le pantomime si integrano col film; e anche il gioco degli interpreti è amplificato dalla sua espressione teatrale, con la doppia immagine di Lenaitre e del nino Debureau. Per tutto questo, e, più ancora, per l'orchestrazione sinfonica di questi elementi, "Les Enfants du Paradis" costituisce un chiaro esempio del cinema dei suoi tempi, precorre forse il cinema-spettacolo del domani, nel quale entreranno in gioco immagini, suoni, colori, rilievo.

(da Pierre Leprohon: 50 ans de cinéma français)



les Refouts du P^{re}bre

CENTRO CINEMATOGRAFICO DEGLI STUDENTI
DELL' UNIVERSITA' DI PADOVA

Teatro Ruzante - Riv. Tito Livio 23 - Tel. 25-945 - sede Via del Padovanino I

anno 1957-58 PROGRAMMA DI FILM SCIENTIFICI

Martedì 15 Aprile FILM SULL'ARTE

programma

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO - bianco e nero - 12' - Regia: Umberto Barbaro -
commento di Roberto Longhi.

Esame critico dell'opera dell'artista, attraverso i suoi quadri, nel suo
tempo, nel suo significato per l'arte moderna.

CARPACCIO - bianco e nero - 12' - di U. Barbaro - Commento: R. Longhi - Italia
medaglia d'argento alla Biennale di Venezia 1948

Il film esamina criticamente l'opera dell'artista veneziano, con particolare
riguardo al ciclo di S. Orsola a Venezia.

LEGGENDA DI S. ORSOLA - bianco e nero - 11' - Regia: Luciano Enner - commento
Jean Cocteau e Diego Fabbri.

Illustrazione della leggenda di S. Orsola nelle tele di Vittore Carpaccio
nella Galleria di Venezia.

ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA - bianco e nero - 10' - regia di L. Enner.

Il film si sofferma a descrivere le suggestive immagini dell'opera di Sandro
Botticelli.

FRANCESCO MAFFEI, PITTORE BAROCCO - colore - 11' - di L. Bernardelli, Puppi,
Rainaldi - Menzione alla I Rassegna del Film scientifico - didattico.

Il film, attraverso una analisi dei motivi barocchi dell'arte di Francesco
Maffei, ricostruisce la personalità del Maestro vicentino nel suo sviluppo
storico e stilistico, inquadrandolo nel complesso ambiente culturale che lo
esprime.

VELASQUEZ - colore - 10' - Italia -

Il film illustra alcune opere del grande Maestro.

LES IMPRESSIONISTES - colore - 12' - di H. Dassoille - Francia

Presenta le opere dei grandi Impressionisti nei Musei del Louvre e Marmottan.

IL MESSAGGIO DELLA BELLEZZA - colore - 18' - Cecoslovacchia - italiano - di
A. F. Sulc -

Il film cerca di dare visione del periodo dell'arte gotica in Cecoslovacchia,
in occasione dell'esposizione a Parigi presso il Louvre. Il film illustra
anzitutto la cattedrale di S. Guido a Praga e la Torre del Ponte, capolavori
dell'epoca carolingia: cerca quindi di dimostrare l'accostarsi dell'arte gotica
a interessi più umani: una sfilata di Madonne e di Vergini, per poi passare
a considerare i capolavori dell'oreficeria dell'epoca, preziose miniature
ed infine il ciclo disvolgimento della pittura Cecoslovacchia nel XIV e XV
secolo.

EQUILIBRIO - bianco e nero - Francia - francese - di A. Gillet - 1952 -
Origine e caratteristiche dello stile ogivale francese.

It is not all

CENTRO CINEMATOGRAFICO DEGLI STUDENTI DELL'UNIVERSITA'

DI PADOVA

ATTIVITA' ANNO ACCADEMICO 1957-58 CICLO DEL DOCUMENTARIO.

L'UOMO DI ARAN (Man of Aran). 1933/34. Produzione : Michael Balcon;

Soggetto e Sceneggiatura : Robert, Frances e David Flaherty. Fotografia : R. Flaherty. Musica : John Greenwood, basata su arie tradizionali irlandesi. Montaggio : John Monk. Regia : R. Flaherty. Interpreti : Kolman "Tiger" King (l'uomo), Maggie Derrane (la donna), Michael Dillane (il ragazzo). Origine : Gran Bretagna.

"Nell'ultima Mostra veneziana (1934) il premio più ambito fu assegnato a 'L'uomo di Aran'....pochi mesi dopo l'Accademia di New York per la prima volta assegnava il suo massimo premio a un film non americano, e i giudizi della critica furono dovunque di un caldo consenso da rassentare la monotonia. ecco quindi un film che all'importatore di presentava con un corredo più unico che raro di premi, e avrebbe dovuto rendere quell'importatore assai cauto e diligente nell'approntare l'edizione italiana. Invece il doppiaggio è purtroppo stato reso con tale grossolana disinvoltura da non poco compromettere la comprensione del film. Insomma, mettetevi alle orecchie un po' di bambagia e cercate di vedere il vero "Uomo di Aran" quale apparve a Venezia, l'opera di un artista, di uno sdegnoso e solitario indipendente".

.....
Nel '31, tornando dall'America in Europa, un capo motorista gli narra dello isolotto di Aran, della vita di quei pescatori. Anche Flaherty è irlandese bastano quei pochi cenni ad accenderlo. Abbandona impegni ed affari, sbarca nell'isola con la moglie ed un assistente...e per due anni si aggira per la isola, segue lo svariare delle stagioni, osserva, medita, intuisce riprende.

..... E' proprio questa l'importanza fondamentale de "L'uomo di Aran". Siamo assai lontani dal cinema come è comunemente inteso, inesauribile palcoscenico, le risorse dello spettacolo spinte ai loro limiti estremi; siamo assai lontani dal compromesso, dal calcolo, dall'abilità, dalla scaltrezza dagli studi e dai fondali, dai divi e dagli elettricisti. Si è fatta per questo film, la parola "documentario"; ma un documentario che giunge a una epica, e che è quindi l'opposto del documentario.

.....
La vicenda è tutta nel trascorrere di quelle ore, di quelle giornate; e il film dedicato all'isola delle tempeste si apre e si conclude con due brani ininfonici, due apocalittiche tempeste, nelle quali i piccoli uomini stanno per soccombere, e ancora una volta sopravviviranno.

.....
Maggie, questa superba figura di moglie e di madre, era la donna di servizio dei Flaherty ad Aran; il giovane Michael era il suo figliolo; e Colman era un pescatore che da tempo non poteva lavorare perchè ferito ad una gamba, e per guadagnare qualcosa, si acconciò a fare quanto quel bizzarro signore voleva..... "

Da "Film visti" di Mario Gromo
pag. I44 e segg.

buono di Fran -

"TABU". Produzione: Paramount U.S.A. 1931. SOGGETTO E SCENEGGIATURA: F.W. Murnau e R. Flaherty. REGIA: F.W. Murnau. FOTOGRAFIA: F. Crosby. (girato interamente in esterni nelle isole del Sud).
MUSICA: H. Riesenhild (aggiunta in seguito). Interpreti: gli indigeni Keri e Matahi.

Per compiere quest'opera, unica come intenzioni e come modo di realizzazione, nel cinema americano, Murnau si valse dell'opera di Robert Flaherty che già era stato nelle isole del Sud prima per realizzare "Moana" poi per riprendere alcune scene di "Ombré blanches". Murnau perseguiva idee di bellezza, di ridurre tutto a schemi universali, forse giungendo per questa via, e rappresentazioni non prive di simbolismo. Egli era forse l'unico tra i registi europei in America che poteva dare la rappresentazione di un mito. Murnau tentava il dramma universale: nell'isola primitiva di Hora egli vedeva il Paradiso, tra i suoi abitanti scelse l'uomo, la donna, e un vecchio rappresentò il destino. Il dramma si compie perché la donna viene dichiarata "tabù", cioè sacra, ma la donna e l'uomo cercano di sfuggire al destino che si deve compiere, che porterà via per sempre la donna all'uomo. Ma Hitu è inesorabile, e sottrae la donna all'uomo quando questi tenta, per l'ultima volta di evadere con lei, recandosi in un luogo del mare dove sono perle meravigliose. Matahi, che è un magnifico pescatore, riesce a prenderne una ma giunto alla capanna dove s'era rifugiato con la donna, questa non c'è più e la perla cade nella sabbia. Era venuto Hitu a prendere Keri; l'aveva scovata, e inesorabile, le aveva fatto cenno di andare via con lui. Ora l'uomo si sente solo, ma ha un'ultima speranza, quella di poter raggiungere la barca a vela che trasporta lontano Hitu e la donna. La raggiunge infatti, ma quando sta per afferrare la corda che cala nell'acqua, il vecchio taglia la corda, e la barca a vele spiegate si allontana per sempre; ancora poche bracciate e Matahi viene sommerso dalle onde.

Questa storia semplice, primitiva ed essenziale venne narrata da Murnau servendosi soltanto delle immagini, senza applicazioni tecniche. Il film infatti è di una semplicità straordinaria; se nella prima parte vi sono le danze sacre, e quindi un certo movimento spettacolare, quando il dramma vero e proprio ha inizio, non appaiono nel quadro che i tre personaggi principali; il tempo di ciascuna inquadratura, la quasi assenza dei movimenti di macchina, il racconto affidato quindi alle sole immagini, il rapporto dei piani, e infine il montaggio, fanno di quest'opera una delle più complete e nello stesso tempo essenziali opere di cinema.



1871

Quint. op. 2

del punto di vista di un cattolico -



Teocristo, jmo,
dilett. cattolice curate,
liberalismo
integralismo
proposito punto *

In forma
Nuova forma

di essere statico e per essere dinamico nelle uscite. plepica.

e si durante -

CENTRO CINEMATOGRAFICO DEGLI STUDENTI DELL'UNIVERSITA' DI PADOVA

ATTIVITA' ANNO ACCADEMICO 1957/58

CICLO DEL DOCUMENTARIO.

Il Documentario Inglese.

"SONG OF CEYLON" di B. Wright; "DRIFTERS" di J. Grierson; "GRANTON TRAWLER" di E. Ansley; "NIGHT MAIL" e "NORTH SEA" di H. Watt.

La scuola documentaristica britannica (si intende qui dare un ragguaglio intorno alle tendenze tipiche di questa scuola considerarla nel suo complesso piuttosto che riferirsi ai singoli artisti, la cui personalità, com'è ovvio, sta al di fuori e al di sopra del comune denominatore che li lega) deve le sue cospicue fortune al fatto d'aver portato innanzi, in felice commistione, due istanze che a priori potrebbero ritenersi antitetiche : il desiderio di richiamare l'attenzione del pubblico indifferenziato intorno a questioni e problemi di carattere sociologico, di facilitare alle masse la comprensione dei complessi rapporti sociali che la civiltà odierna instaura tra i diversi individui (un'istanza quindi eminentemente informativa, didattica, pratica insomma) e la precisa e forse utopistica coscienza di poter cattivare l'interesse del pubblico soltanto calando la documentazione, la mera informazione, in un contesto drammatico e poetico che le renda esteticamente vive.

Jhon Grierson, iniziatore della scuola, principale edificatore e divulgatore dei principi teorici della stessa, unisce ad un' ~~esemplare~~ ineccepibile preparazione sociologica una non comune e feconda cultura cinematografica, seppe comprendere appieno la lezione dei cineasti russi (in particolare Eisenstein) ed altre originali esperienze filmiche (segnatamente "Berlin" di Ruttmann). Quantunque oggi, dopo la fioritura neorealistica e la diffusione delle teorie zavattiniane, i postulati di Grierson possano apparire persino ovvii, l'abbandono degli "studios" e degli attori professionisti, lo svincolamento dai canoni della consueta drammaturgia filmica commerciale, la diretta osservazione della realtà, rappresentarono allora una feconda innovazione. Grierson non si limita a predicare di portare la macchina da presa fuori dai teatri di posa, ma pretende dai suoi collaboratori (non sempre ottenendolo) un diretto impegno di osservazione sociale, un accurato studio dei rapporti intercorrenti tra singoli gruppi componenti la attuale organizzazione economica ed industriale : il documentario deve essere una "sezione" di vita associata comprensibile ed assimilabile da parte di altri gruppi sociali.

Grierson, almeno in teoria, non concede molto alle ragioni dell'arte : egli non approva che limitatamente i pur bellissimi film di R. Flaherty ("Nanook", "Man of Aran") considerandoli in qualche modo romantici ed "evasivi", in quanto volti all'osservazione di comunità troppo particolari ed avulse dalla civiltà industriale.

Il vanto d'aver assimilato i principi del maestro, rielaborandoli in formulazioni di linguaggio del tutto originali ed artisticamente valide, spetta ad alcuni discepoli del Grierson, particolarmente ad Harry Watt, Basil Wright, Edgar Anstey che, passati dieci anni prima attraverso la esperienza avanguardistica, svuotata ormai d'ogni giustificazioni storiche, trovarono nella scuola documentaristica inglese un correttivo al loro incontrollato estetismo.

PIERO TORTOLINA.

Documantare ingrese

BORINAGE (1935) Henri Stork girò questo documentario in collaborazione con Ivens che era da poco rientrato da un giro nella U.R.S.S. durante il quale aveva girato dei documentari per i sovietici. "Con "Terre sans pain" di Bunel "Borinage" fu il primo documentario veramente sociale realizzato fuori dell' U.R.S.S. La tecnica vi è rigorosa ma cessa d'essere apparente, tutto è subordinato al soggetto; la condizione dei minatori del Belgio dopo un lungo e drammatico sciopero, meno lirico forse di Zuidersee esso è molto più umano. Fu censurato e lo si poté proiettare soltanto nei cineclub." Sadoul
 "..... vi è in lui (Stork) anche un cuore sensibile alla miseria, alla ingiustizia, alla pena degli uomini, uno spirito curioso dei mille aspetti della vitale del mondo un'intelligenza abituata alla sintesi, un'audacia che fa ammettere la visione delle peggiori crudeltà." G. Vincent

ZUIDERSEE (1931-35) di Joris Ivens.

"E' Zuidersee un semplice documentario sui lavori di prosciugamento in Olanda, il suo più bel lavoro. Chiaro e semplice rispetta tutte le leggi della regia; ci s'accorge però ben presto che questi paesaggi tristi, le gru che instancabilmente muovono la sabbia, le macchine che con le mani si aprono, e si chiudono su pietre e argilla compongono un'opera di gran bellezza sul lavoro umano. Perseguendo la diga è finita ci vorrebbe un po' più di rapidità di slancio lirico come avrebbero fatto Eisenstein o Vertoff; è il difetto solito di Ivens, gli rimane peraltro la bellezza delle immagini." (Bardeche e Brasillac)

"Le due prime parti di Zuidersee mostrano l'uomo che dona la natura, l'oceano ostile che si ritira davanti agli sbarramenti. Quando le due parti della diga si riuniscono, la perfezione del montaggio il lirismo del ritmo l'alternarsi delle onde spumeggianti e dell'argilla che cade dalle gru a vapore ha effetto indimenticabile. Si vede successivamente sulle terre conquistate stabilirsi le coltivazioni le case innalzarsi le messi maturare.

L'anno in cui si finivano i lavori, il 6-23 era gettato in mare, il grano bruciato nelle caldaie delle locomotive, e la crisi raggiungeva il massimo. L'ultima parte di Zuidersee fu consacrata alla distruzione delle ricchezze, alla miseria dei lavoratori, al contrasto fra la lotta umana contro la natura e l'oppressione dell'umanità; il tono ardente e combattivo di quest'ultima parte fece censurare il film e proibire la versione cinematografica..... da G. Sadoul, Storia del cinema

Norman Mc Laren - STORIA DI UNA SCOTIOLA - premio alla Mostra del Documentario della Biennale di Venezia 1957 - anteprima per Padova.

Si tratta dell'ultima fatica del famoso canadese. Attenzioni superflue qualsiasi commento: il film si presenta da sé, nella sua semplicità e nel suo valore.

Bonnie
Audace

Giochi Proibiti - orig. Francia; Produz. Silver Films 1952; sogg. da un romanzo di J.F.R. Boyer; scenegg. J. Aurenche, P. Bost, R. Clément; regia di René Clément; fotogr. R. Jouillard; scenogr. P. Bertrand; musica N. Yepes; con: Brigitte Fossey, George Poujouly.

"Il titolo Jeux Interdits è lungi dall'applicarsi in primo luogo all'infanzia. Per me il primo gioco proibito è la guerra..."

René Clément

I "giochi proibiti" di questa bambina e di questo ragazzetto appartengono soltanto nel titolo a quei giochi che per il loro tono, il loro significato o i loro pericoli, devono essere "proibiti" da una bene intesa educazione, attenta e rigorosa. L'unica profonda ironia del film è nel titolo; perchè questi "giochi", ai quali si abbandonano Paulette e Michel, non sono nè giochi nè proibiti. Vogliono essere e sono un drammatico accento accento delle tremende perturbazioni che la guerra, nelle sue più atroci conseguenze ha destato anche nelle tenerissime generazioni che hanno dovuto subirla. Gli esodi, le fughe, le persecuzioni; bombe e bombe su donne, vecchi e bambini; la morte onnipresente, e da innumerevoli bimbi veduta e incompresa; tutto ciò, e altro ancora, suscita in Paulette e Michel quel loro accanimento, quelle loro esasperazioni. I bambini hanno sempre giocato, anche in tempi non procellosi, al "matrimonio", al "funerale", persino al "cimitero"; ma non con le vibrazioni che ne ha Paulette, al punto di, talvolta, darci il brivido di un'incombente, estatica e larvata follia.

Se il cinema ha espresso altre condanne della guerra paragonabile a questa pronunciata da "Jeux interdits", tali condanne sono forse state dette, con pari arte e vigore, da ben pochi altri film, tra i quali "La grande illusione" di Renoir. E' questo il più vero e profondo significato della sapiente fatica di Clément; e diventerebbe allora semplicemente incredibili le discussioni di quanti discettano sull'ottimismo e il non ottimismo di "Jeux interdits", se queste belle accademie non fossero riuscite a imporre al regista un ripiego piuttosto balzano, uno scherzo balordo per lo spettatore intelligente al quale quella versione originale si sarebbe dovuta rivolgere.

Si sono composti un prologhetto e un finale. Michel non è un contadinello è un ragazzotto borghese; e poichè, da quando con Michel appare nel film anche per Paulette è trascorso più di un anno, ecco una Paulette ragazzina qualunque, e già lontana dalla grazia fragrante della Paulette del film. E il ragazzo racconta alla ragazzina l'orribile "storia", così come apparirà, impersonata da essi stessi; e alla fine Paulette si ribellerà a quelle atrocità; griderà il suo "basta, basta!", come fanno gli spettatori sensibili per un numero troppo pericoloso e insistito al circo equestre.

Questa cornice snatura e in parte annulla la potente drammaticità del film, ed è anche falsa di per se stessa; perchè soltanto degli adulti assai provati potranno avere quelle reazioni alla fine del film, dandogli così più che mai ragione per il suo significato, la sua evidenza.

Bambini e ragazzetti, a Jeux interdits, si annoiano. Per fortuna.

(da: Mario Gromo-Film visti-pag.422)

Just for that

René Clair

PARIS QUI DORT e ENTRACTE

Paris qui dort - Fotografia: **DE FASSIAUX** e **PAUL GUICHARD**;
Interprete: **ALBERT PRÉJEAN**; Origine: **FRANCIA, 1923.**

Entracte - Scendrio: **FRANCIS PICABIA**; Interprete: **JEAN BORLIN**;
Musica: **ERIK SATIE**; Origine: **FRANCIA, 1924**

Il regista - René Clair (vero nome: René Chomette, fratello di Henri) è nato a Parigi l'11 novembre 1898, figlio di un commerciante. Prima giornalista, passa al cinema come attore nei film veristi di Feuillade, di cui diventa assistente. Dopo un periodo di assistentato a Jacques de Baroncelli, esordisce nella regia a venticinque anni, realizzando nel 1923 *Paris qui dort*, seguito subito da *Entracte*. Il mondo artistico in cui si muove è quello degli intellettuali francesi di avanguardia: non diremmo però che Clair sia coscientemente un artista polemico verso le forme tradizionali della vecchia cultura accademica; piuttosto è in lui una vena singolare di humour e di ironia che trova la sua espressione migliore in uno stile che va definito di avanguardia: humour e ironia, cioè capacità di osservazione e di critica di costume e sensibilità non comune, che lo fanno rimanere un maestro del cinema mondiale, anche quando, come oggi, quelle correnti artistiche francesi a cui la sua arte tuttora (*Les belles-de-nuit*) si ricollega, sono superate. Clair ha avuto molti imitatori, ma non ha creato una scuola: la sua lezione è forse irripetibile, legata com'è alla sua fortissima personalità di poeta.

Va notato ancora come nelle sue opere più mature, ad esempio *Sous les toits de Paris*, l'ironia e il « divertissement » lascino spesso il posto alla comprensione umana, alla tristezza, ai sentimenti che nascono da una sincera ispirazione, maturata negli ambienti popolari, alla periferia della grande città. Nel 1938 va in Inghilterra, nel 1941 negli Stati Uniti, ma a differenza di altri maestri europei, la sua vena non si esaurisce e, pur con qualche limitazione, riesce a realizzare film tipicamente suoi. Tornato in Francia nel 1948 realizza *Le silence est d'or*, un'amara rievoca-

zione del cinema muto, e successivamente tenta, con *La beauté du diable* di trasferire sullo schermo un nuovo mito di Faust, e in un'opera insincera pare per la prima volta esaurito; invece, con *Les belles-de-nuit* (1952), antologia dei suoi migliori motivi, torna alla freschezza e alla felicità di sempre.



I film - *Paris qui dort* è tratto da un soggetto che sarebbe piaciuto a Feuillade: uno scienziato pazzo, che minaccia Parigi di morte con un raggio micidiale. Clair, tuttavia, non cade nel romanzaccio d'appendice, perchè sa trasferire l'interesse dello spettatore sulla città minacciata, descritta in immagini stupende, e soprattutto animata dai soli otto personaggi che si muovono in essa.

Entracte, invece, fu girato come intermezzo per uno spettacolo teatrale di balletti di Francis Picabia. In esso si ritrovano i motivi delle varie correnti di avanguardia francese: il dadaismo, appena lanciato da Tzara, e il surrealismo, che di lì a poco avrebbero fondato Bréton e Aragon. E' una fantasia puramente visiva, la cui sequenza culminante è quella di un funerale ambientato in un Luna Park. Appaiono nel film come attori o comparse: il fotografo dadaista Man Ray, il pittore Duchamp, Francis Picabia, il musicista Erik Satie, Marcel Achard, Georges Charensol.



Filmografia - *Paris qui dort* (1923) - *Entracte* e *Le fantôme du Moulin Rouge* (1924) - *Le voyage imaginaire* (1925) - *La proie du vent* (1926) - *Un chapeau de paille d'Italie* (1927) - *La Tour* e *Les deux timides* (1928) - *Sous les toits de Paris* (1930) - *Le million* e *A nous la liberté* (1931) - *Quatorze Juillet* (1932) - *Le dernier milliardaire* (1934) - *The Ghost Goes West* (1935) - *Break the News* (1937) - *Air pur* (incompiuto) (1939) - *The Flame of New Orleans* (1940) - *I Married a Witch* (1942) - *It Happened Tomorrow* (1943) - *And Then They Were None* (1945) - *Le silence est d'or* (1947) - *La beauté du diable* (1949) - *Les belles-de-nuit* (1952).



Bibliografia - Troppo numerosi gli scritti su Clair, per citare anche solo i fondamentali. Indichiamo l'unico libro italiano dedicato interamente al regista:

G. Viazzi — « René Clair », Milano, Poligono, 1946.

UNIONE NAZION. UNIVERSITARIA RAPPRESENTATIVA ITALIANA

U. N. U. R. I.

Cineteca Italiana - Archivio Storico del Film

Erich von Stroheim

FOOLISH WIVES (*Femmine folli*)

Scenario: **ERICH VON STROHEIM**; Fotografia: **BEN REYNOLDS**;
Interpreti: **ERICH VON STROHEIM, MAUDE GEORGE, MAE BUSH, GEORGE CHRISTIANGO, DALE FULLER, MALVINE POLO**; Origine: **USA, 1921**

Il regista - Nella folta schiera dei tedeschi emigrati ad Hollywood, è singolare il caso di Stroheim, che a soli quarant'anni, dopo una serie di regie di eccezione, si vedeva chiudere in faccia la porta degli studios, perchè considerato troppo dispendioso e « insolito ». Nato a Vienna il 22 settembre 1885, andò in America a venticinque anni, pensando di fare il giornalista e l'attore drammatico. Invece fu attirato dal cinema e divenne, con W. S. Van Dyke, aiuto di Griffith in *Intolerance*; fu lo stesso Griffith che ne individuò il tipo di attore, particolarmente adatto per personaggi « duri », e lo lanciò in *The Hearts of the World* (1917). Un anno dopo, nel 1918, Stroheim esordisce nella regia. In sintesi, i caratteri di Stroheim regista sono quelli di un anticipatore del realismo, o meglio di certe esigenze del realismo: così la sua mania per il « girare dal vero » o per far ricostruire i luoghi minuziosamente sul modello della realtà. Per un film storico fece acquistare da un antiquario tutti i mobili per essere il più possibile fedele all'epoca. Non sono, questi, dati esteriori: anche nelle riprese, egli amava la vita seguita quotidianamente, fin nei suoi momenti volgari ed inutili. Come il Visconti di *La terra trema*, volle vivere sul luogo (nella Valle della Morte) per parecchio tempo, perchè l'ispirazione di *Greed* gli nascesse dall'ambiente vero. Evidentemente questo lo fece cadere spesso nel naturalismo, nella banale « tranche de vie ». La sua visione del mondo era nettamente pessimistica; si è voluto però vedere in lui non una posizione anarchicamente negativa, ma una critica agli uomini, « soffusa di pietà, e quasi di sentimentalismo » (Sadoul). E' questa intima umanità della sua negazione, che fa sì che spesso egli possa superare la « tranche de vie » e il

volgare per un'autentica poesia. Ad esempio, nel suo celebre *Greed*. L'ultimo suo film è *Queen Kelly*, incompiuto, e mai proiettato, tranne che in Francia. Dal 1928, data di *Queen Kelly*, farà solo l'attore, legando il suo nome, fra l'altro, a *La grande illusion* di Renoir.



Il film - Conformemente alle sue abitudini Stroheim parte da un soggetto crudo e spietato, al cui centro sta un principe russo, che inganna la figlia di un diplomatico americano, vive alle spalle di una cameriera, e violenta una inferma di mente. L'ambiente è Monte Carlo, nel 1919. E' l'epoca in cui, a Hollywood, il cinema americano nasce basandosi sulle facili formule commerciali del « kolossal » e del romanzo di appendice. Da queste tendenze-base non è immune *Foolish Wives*, che costò poco meno di un anno di lavorazione, e oltre un milione di dollari, durando cinque ore di proiezione (ridotte a tre e mezzo dal noleggiato). Un esempio del suo naturalismo, può riscontrarsi nell'inquadratura (censurata) in cui è ripreso in primo piano lo scoppio di un foruncolo. Sul piano dell'arte, il valore del film è controverso (certo inferiore a *Greed*): va notata, comunque, l'insolita potenza drammatica del suo raccontare, che supera certo il banale del romanzo d'appendice, e crea dei personaggi umani, come quello del principe russo. E' inoltre ravvisabile, più che nei film successivi, la posizione non cinica, ma comprensiva del regista di fronte a una società decadente e corrotta.



Filmografia - *Blind Husbands* (La legge della montagna) (1918) - *The Devil's Passkey* (1919) - *Foolish Wives* (1921) - *Merry Go Round* (Donne viennesi) (1922) (terminato da R. Julian) - *Greed* (Rapacità) (1923), dal romanzo di F. Norris « Mac Teague » - *La vedova allegra* (1925) - *The Wedding March-Honeymoon* (Sinfonia nuziale - Luna di miele) (1927) - *Queen Kelly* (1928) incompiuto: un brano è inserito in *Sunset Boulevard* (Viale del tramonto) di Wilder.



Bibliografia - Per una prima indicazione segnaliamo:
U. Casiraghi — « Umanità di Stroheim e altri saggi » - Milano, Poligono.
H. G. Weinberg — « Erich von Stroheim ».
L. Jacobs — « The Rise of the American Film » - New York, 1939. (Edizione italiana: « L'avventurosa storia del cinema americano » - Einaudi, 1952).

CENTRO CINEMATOGRAFICO UNIVERSITARIO

Padova, Via S. Gaetano 5

Caro socio,

in via del tutto eccezionale, il Direttivo del Centro ha deciso di far proiettare domenica 7 marzo nella mattinata, al Cinema Quirinetta, oltre al film FEMMINE FOLLI di Erich von Stroheim, IL RITORNO DI VASILY BORTNIKOV di Pudovkin. Ciò perchè il film si trovava a Padova in questi giorni e non ci sarebbe stato possibile proiettarlo in seguito. Crediamo che l'iniziativa Le possa giungere gradita.

Per propagandare l'attività del Centro ed avvicinare a noi un sempre maggior numero di soci, accludiamo alla presente un invito per la proiezioni di domenica, che La preghiamo di offrire a nome nostro a un amico o conoscente.

Le ricordiamo che FEMMINE FOLLI sarà proiettato per primo e che le proiezioni AVRANNO INIZIO ALLE ORE 9 PRECISE.

Le ricordiamo ancora che la sede del Centro è aperta tutti i giorni dalle 18 alle 19 e che al martedì funziona il servizio di prestito a domicilio per tutti i soci dei libri e delle riviste della nostra fornitissima biblioteca. Le raccomandiamo di far propaganda per il Centro presso amici e conoscenti. Un maggior numero di soci ci può consentire un'attività più ampia e approfondita.

P. Il Consiglio Direttivo

Emilio Sanna

IL RITORNO DI
VASILI BORTNIKOV

Regia: VSEVOLOD PUDOVKIN. Produzione: MOSFILM, 1953. Titolo originale: VOZVRAŠČENIE VASILIA BORTNIKOVA. Soggetto: dal romanzo "La messe" di GALINA NIKOLAEVA. Sceneggiatura: G. NIKOLAEVA e G. GABRILOVIC. Scenografia: B. CEBOTAËV e A. FREIDIN. Musica: K. MOLČIANOV. Operatore: S. URUSEVSKI. Interpreti principali: S. LUKIANOV (Vasili Bortnikov), N. ME DVEDEVA (Advotia Bortnikov), N. TIMOFEEV (Stepan Mokhov), I. MAKAROVA (Froska) G. LUCKO (Natalia Dubko).

La critica

"In Questo RITORNO DI VASSILI la natura non è la presenza del mistero in cui l'uomo si annulla quasi con sentimento religioso, ne rappresenta l'originaria purezza e verginità che fa sorgere il rimpianto di un bene perduto, non è, per intenderci, la natura di Murnau o di Flaherty e neppure la nemica estranea e indifferente ai destini umani, bensì la natura degli uomini, conquistata dagli uomini, fatta dagli uomini, di cui si sente e si avverte la bellezza quanto più la si domina comprendendone le leggi, stabilendo con essa un rapporto per cui il segno della presenza umana è il suggello di una meravigliosa unità. Non è qui l'uomo, solo, di fronte alla natura, atterrito nella sua piccolezza e impotenza, ma gli uomini che, uniti, in essa si ritrovano e, facendola propria la rendono provvida e sempre più bella. Qui non c'è l'amarezza di Flaherty per le macchine che contaminano la verginità degli stagni e dei boschi, ma la gioia di far scomparire con le idrovore e le escavatrici paludi e sterpaje, la gioia di veder ondeggiare sotto il soffio del vento il grano maturo nei solchi tracciati dai trattori, là dove c'era la sterilità della melma. Il bene si converte nel bello."

da: I TRATTORI DI PUDOVKIN di L. Chiarini, in CINEMA NUOVO, n. 22, 1953.

"E' evidente infatti nel film l'impossibilità di Pudovkin ad uscire dal dialogo per conferire una qualche consistenza drammatica alla vicenda e ai personaggi: da ciò una prolissa verbosità e monotonia narrativa e una incredibile fiacchezza di ritmo in una assenza totale del montaggio. In senso espressivo. Se si pensa alla geometrica funzionalità di struttura delle opere migliori di Pudovkin, in cui ogni elemento è studiato in rapporto agli altri con estrema intelligenza e puntualità, v'è da restare esterrefatti dinanzi all'assoluta inconsistenza umana dei personaggi e alle risibili e ingenuie banalità propagandistiche della vicenda (un esempio illustre è la sequenza della riunione di cellula di impagabile effetto canonico). Il dramma umano dei personaggi non esiste affatto poiché il suo rifiuto di essi, impostato sulla divisione della donna tra i due uomini, è inseguito posto in secondo piano di fronte alle esigenze politico-ideologiche della storia: atteggiamento che denuncia una tranquilla anonimità morale in cui sono ignorati tutti gli elementi spirituali dell'esistenza (si pensi al problema dei figli subito ignorato, o al finale in cui il concetto di felicità è posto in relazione a elementi materialistici)."

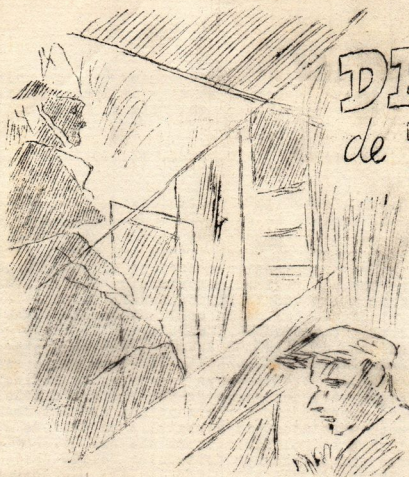
da: VENEZIA 1953 di Nino Ghelli, in BIANCO E NERO, XIV, 10, ottobre 1953.



VASILI BORTNIKOV
di Adottivo

IL SOGGETTO

Dall'ospedale, dove ha trascorso una lunga convalescenza, Vasili Bortnikov torna a casa, al colcos "1. maggio", del quale, prima di partire per la guerra, era il presidente amato e rispettato, per la bontà, per l'esperienza, per la capacità. Per le qualità del suo presidente, il colcos aveva allora conosciuto una grande floridezza. Sono trascorsi lunghi, travagliati anni. Vassili si attende di trovare al colcos molte novità. Da molto tempo, d'altra parte, egli non ne aveva notizie, poiché tutti lo ritenevano morto. Egli è accolto con gioia dai colcosiani, ma anche con un certo senso di disagio, che Vasili rileva immediatamente. La moglie, dopo averlo invano atteso, dopo aver versato molte lacrime sulla sua morte, è passata a nuove nozze. Ha sposato il meccanico Stepan Mokhov. Stepan è anche il nuovo dirigente del colcos. Il disorientamento di Vasili è dunque più che si spiega e più che logico è che egli non riesca più a trovare un linguaggio comune con i suoi compaesani. L'amarezza l'impedisce di comprendere, di adattarsi ad una situazione di cui nessuno ha la responsabilità. Una cosa comunque Vasili vede chiara: il suo colcos ha perduto l'antico primato e questa constatazione se da un lato accentua la sua amarezza dall'altro lo incita a mettersi al lavoro, a dare tutto se stesso all'opera di ricostruzione. Vasili desidera, vuole che il colcos "1. maggio" faccia ancora parlare di sé e non risparmi le proprie energie per portarlo al livello di prima della guerra, per trasformarlo da colcos arretrato in colcos d'avanguardia. Nel lavoro, Vasili ritrova anzitutto se stesso, la fiducia in se stesso è il primo passo. Il secondo, indispensabile perché egli possa riconquistare intera la propria personalità, gli costa maggiore fatica, un più serio travaglio, ma piano piano egli riesce a comprendere nuovamente la propria gente e a farsi a sua volta comprendere e stimare. In quel medesimo frangente, egli, forse per la prima volta, scopre le grandi qualità di Advotia, della ex moglie, prima da lui considerata soltanto in quanto tale e come madre dei suoi figli. Ma anche Advotia scopre un nuovo Vasili e l'amore rifiorisce tra gli ex coniugi più forte e più completo di prima.



DRÔLE de DRAME

LA CRITICA

Un attore di testa del film successivo, *DRÔLE DE DRAME*, girato l'anno seguente (1937) risulta che Marcel Carné è molto influenzato da Jacques Prévert di cui ha accettato la riduzione, la sceneggiatura e i dialoghi; che egli ha scoperto nella persona dello scenografo Trauner, un collaboratore importantissimo la cui influenza sulla sua opera si afferma gradatamente; che ha attenuato la collaborazione del miglior musicista cinematografico francese dell'epoca, Maurice Jaubert; e raccolto un complesso di attori di eccezionale spicco. Oltre a Françoise Rosay, esso include infatti Michel Simon, Louis Jouvet, Jean Pierre Aumont. Inoltre, l'eccellente, Henri Guisol, una delle figure più simpatiche dello schermo francese, René Genin, al quale Marcel Carné sembra affezionato come ad una "mascotte", Alcover, Sinoel, smilza sagoma comica di dolorosa memoria, Nadine Vogel, in seguito dimenticata, è, come spesso accade nei film di questo regista, una curiosità: Marcel Duhamel, che diverrà il grande iniziatore del romanzo nero poliziesco all'americana in Francia. Con tutto ciò, il film ottenne soltanto un limitato successo di stima e senza dubbio non meritava di più. Il soggetto era ricavato da un romanzo inglese che forse nessuno ha letto: "His First Offence" ("Il suo primo delitto"), di Storer Clouston. Su di esso Prévert costruì una stravaganza ad un tempo terribilmente disinvolta e terribilmente elaborata. La vicenda si svolgeva a Londra intorno al 1900 e tutto sommato sotto il patronato spirituale dell'OPERA DE QUAT'SOUS. Jean-Louis Barrault interpretava la parte del rispettabile assassino, Louis Jouvet quella di un vescovo anglicano (!), e così di seguito. Si trattava di un libero divertimento nella rappresentazione anarchica di una società contemporanea prigioniera di certe convenzioni inglesi allegramente stilizzate. La scenografia di Trauner coglieva nel segno; la trovata cinematografica consisteva nel veloce inseguimento; e gli interpreti intelligenti avevano in bocca battute intellettualistiche. L'effetto generale era spaventosamente gelido, e la drammaticità gratuita di uno spettacolo deliberatamente senza capo né coda, di cui certi passaggi erano appena comprensibili, non aveva le qualità per suscitare l'interesse del pubblico. Proprio come JENNY ricordava l'esistenzialismo nel senso popolare della parola, così *DRÔLE DE DRAME* riaffermava la moda dell'assurdo. Non più quello delle commedie americane concepite nell'atmosfera dell'umorismo anglo-sassone con l'utilizzazione del rallentatore e dell'accelerato (A MILLION DOLLARS LEGS, ecc.), ma piuttosto quello sociale. Il parallelismo delle situazioni su piani diversi della commedia umana può autorizzare il paragone con la *REGLE DU JEU* di Jean Renoir. Esso deve però fermar-

si qui, riconoscendo tuttavia che la penetrazione psicologica è anche una specie di simpatia umana danno un interesse sostenuto al film di Renoir, mentre la stilizzazione assoluta e l'aridità epigrammatica del film di Carné non oltrepassano di molto lo schermo.

da: MARCEL CARNE' di Jean Quéval, in BIANCO e NERO, Roma, XI, 7, luglio 1950.

Le figure di Carné invece oltrepassano talvolta i confini della loro stessa realtà cinematografica senza che il regista se ne avveda; ma ciò è anche dovuto al modo esteriore, istintivo e quindi rozzo con cui egli assimila e successivamente elabora l'idea prima del lavoro. Si pensi a DROLE DE DRAME. Audacissimi sono i presupposti dai quali Prévert prese le mosse, ma ad essi Carné si attiene fedelmente nel presiedere con una regia ricercatissima per tecnica di macchina, fotografia e scenografia, alla nascita di una Londra parodisticamente "gialla", tanto assurda quanto piacevole, ma dalla quale esalava a lungo andare l'impressione di uno squilibrio sconcertante. Colpa prima di tutto della trama. Gli assertori dell'opinione che un soggetto deve potersi raccontare in poche righe avrebbero di che scandalizzarsi leggendola. Effettivamente riesce difficile scoprire in un tale pasticcio, tratto da un racconto, le ragioni di una scelta, se si esclude un disincantato desiderio di portare sullo schermo un genere in sostanza nuovo. Nuovo soprattutto per l'idea che Prévert doveva avere del film. I suoi scenari sono assolutamente verbali, e se tendono a diventare immagine e musica è d'altra parte difficilissimo che ciò avvenga compiutamente. Lo stesso dialogo, che qui è "humour" britannico salito dalle nebbie native alla stratosfera, è di grande ostacolo. Così quella che doveva essere una buria sociale, scontrandosi col rigorismo tecnico e la musoneria di Carné, dà quell'cosa di ibrido, di indefinibile. La materia era comica, e Carné ha scarso il senso del comico. I movimenti di macchina, le angolazioni, l'illuminazione rimangono tipici d'una vicenda drammatica, mentre il dramma non esiste. Si arriva a questo: che il dramma si fa rimpiangere, al punto che ogni sbocco nel comico è una sorpresa. Ne perdono in consistenza i personaggi che sono marionette in una campana di vetro. Tutto il film a lungo andare, risulta gratuito. Ogni effetto bastando a se stesso si sovrappone all'azione senza alcuna necessità. Siamo all'imitazione: di Pabst, dei Fratelli Marx e di Clair insieme. E tanto più, allora, appare evidente la stupefacente abilità tecnica del regista. Ma ne deriva pure che ogni genere, per lui, può risolversi nell'ambito di quella tecnica senza prendere posto in una concezione spirituale. E' vero che Carné ha cose da mostrarci, ma è anche vero, insomma che lui stesso non sa che cosa.

da: MARCEL CARNE', PARIGINO di Michelangelo Antonioni, in BIANCO e NERO, Roma IX, 10, dicembre 1948.

CENTRO CINEMATOGRAFICO UNIVERSITARIO - PADOVA

Anno IX. - Proiezione n. 3: domenica, 28 novembre 1954

Ci sarebbe piaciuto riportare per intero un interessante articolo di Rudolf Arnheim apparso sul numero 28 della rivista "CINEMA n.s." ma per la brevità dello spazio ci limitiamo a riportare questo parallelo tra il film che viene presentato oggi e "Doctor Mabuse, der Spieler" (1922) dello stesso Lang.

...L'anno seguente apparve la prima parte di "DIE NIBELUNGEN", e chi si meravigliava di questa frattura e non scorgeva un nesso fra i due film, non pensi ai temi indubbiamente assai diversi, cui si ispiravano, ma consideri i motivi ornamentali presi a prestito dall'artigianato moderno (gli abiti, i tendaggi, i soffitti delle stanze, le pareti delle navi) di cui v'è profusione in "DIE NIBELUNGEN", che sono strettamente affini all'audace architettura del "Doctor Mabuse". Proprio questi motivi ornamentali così bizzarri e alquanto stucchevoli costituiscono il pregio maggiore del film, il primo che tentasse di allontanarsi dal tipo di "rivocazione" storica allora imperante (basato su una marchiana confusione di costumi polverosi e di pazzesche costruzioni monumentali), per crearsi una propria forma visiva. Anche se i motivi ornamentali restavano puramente esteriori, anche se le figure erano disposte con schematica simmetria si avvertiva nel film un nuovo e poderoso sforzo per ottenere una composizione delle immagini anche in senso storico. La stessa illuminazione ottenne effetti precorrittori (si pensi al regno delle nebbie di Alberico ed ai tronchi della foresta vergine illuminati obliquamente). Se non si considerano tutti questi elementi, il film può apparire come un inutile gioco di marionette prive di qualsiasi valore umano. Ma occorre comunque osservare con quanto profetico acume qui siano state gettate le basi di quel film storico-eroico-patriottico che più tardi avrebbe trovato tanti zelatori. Inoltre qui furono impiegati per la prima volta in film di lungo metraggio, i giochi di luce astratti: Walter Ruttmann diede forma astratta al sogno degli uccelli rapaci e della colomba. Si trattava di motivi ornamentali rigorosamente stilizzati che non avevano alcun rapporto con lo stile del film; o se si vuole, di una snobistica concessione fatta dagli artisti "moderni" al cinema. Meglio sarebbe dire: un invito a collaborare ad un film di carattere "industriale" rivolto ad un artista di "controcorrente". (La sequenza del sogno era stata in un primo tempo realizzata da Lotte Reiniger, un'artista specializzatasi nelle "ombre cinesi").

NOTIZIARIO

Diamo l'esito delle elezioni di mercole di scorso :

STRANO GIUSEPPE	Direttivo	38
MARDOLLO ODDONE	"	31
CRAGLIETTO TULLIO	"	24
CARRARO MARIO	"	18
NARDO LUIGI	"	17
Supplenti		
RUFFINI MARIO	"	16
SPADI ENZO	"	14
TADDEI MICHELE	"	8
Collegio Sindacale		
SANNA EMILIO	voti	23
DI PALMA GIUSEPPE	"	21
Supplente		
GARNIONI ALESSANDRO		16

Alla carica di Presidente è stato eletto lo studente LUIGI NARDO, a quella di Segretario lo studente TULLIO CRAGLIETTO

IL C.C.U. DI PADOVA
NON E' E NON VUOLE
ESSERE UN CIRCOLO
CHIUSO. ESSO E' A-
PERTO A CHIUNQUE SI
INTERESSI DI CINEMA
CONVIENI PERCHESIA
ESSERE MEGLIO ORGA-
NIZZATA ED ACCRESCIU-
TA SE CI FOSSERO PIU'
COLLABORATORI. E' INU-
TILE ELOGIARE L'AT-
TIVITA' DEGLI ALTRI
CIRCOLE QUANDO NON
SI FA NIENTE PER MI-
GLIORARE QUELLA DEL
NOSTRO

DIE NIBELUNGEN ;
19) Siegfrieds Tod
29) KRIEMILDS' RACHE
di Fritz Lang (1924)

CENTRO CINEMATOGRAFICO
UNIVERSITARIO - PADOVA
domenica 19 dic. 19
anno IX - proiezione

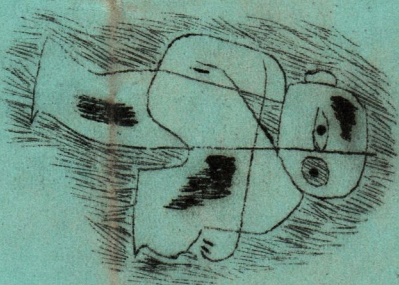
LA CRITICA

Benché in "VECCHIE LEGGENDE CECOSLOVACHE" sia riscontrabile un minor senso ritmico nei confronti ^{da} opere precedenti, e in particolare di Špalíček, questo film, che compone armonicamente diversi episodi tutti rifacendosi allo spirito della favolistica popolare, conferma la eccezionale padronanza tecnica dell'autore nella perfetta animazione dei pupazzi in stretta funzionalità con i mezzi espressivi del linguaggio filmico. Il brano di apertura, ad esempio è un frammento da antologia: l'uso dei dettagli, la scelta delle angolazioni, i movimenti della camera in perfetta concordanza con quelli dei pupazzi, l'impiego funzionale degli elementi cromatici, il ritmo di successione delle inquadrature ricordate sul movimento dei personaggi, concorrono a una perfezione formale che è testimonianza di una assoluta lucidità di stile. Non tutto il film però, come si è detto, si mantiene a tale livello: a causa di una certa insistenza su taluni motivi che denotano una certa carenza di fantasia nell'autore, e soprattutto a causa di una evidente incapacità di sintesi che comporta pleonasmii narrativi e decadenze ritmiche. Comunque emana dal film una suggestione emotiva che nasce dalla disincantata atmosfera in cui i pupazzi agiscono con movenze ecutamente stilizzate: ed è proprio questa stilizzazione di movimenti che determina la caratterizzazione di personaggi che possono variarsi soltanto di una mimica corporale. Il film trova quindi il suo stile in una cadenza e in un gusto da balletto, non sempre sostenuto dalla necessaria vivacità ritmica, ma in cui l'elemento cromatico, fondato su pochi colori di richisimile tonalità, gioca un ruolo essenziale costituendo la chiave dell'elemento figurativo del film e conferendo alle immagini una assoluta coerenza visiva. Naturalmente a tale evidenza e funzionalità non è estranea la perfezione tecnica del sistema ektacolor, perfezione tecnica consistente non tan-

to, in un maggiore naturalismo ma in una maggiore fluidità degli impasti cromatici, in una maggiore ricchezza di toni, in una maggiore omogeneità, coloristica tra i diversi piani delle inquadrature della stessa sequenza, in una maggiore efficacia di taluni contrasti ed accordi cromatici.

da: VENEZIA 53
di Nino Ghelli
Bianco e Nero
ed. dell'Ateneo
Roma - anno XIV
numero 10
ottobre 1953
(pag. 23-24)

DATI DEL FILM
Produzione 1953
Regista: Jiri Trnka
Creatore dei pupazzi:
Jiri Trnka
Musica: Vaclav Trojan



VECCHIE LEGGENDE CECHE
di JIRI TRNKA - 1953

responsabile:
Gianni Beneghin

CENTRO CINEMATOGRAFICO
UNIVERSITARIO - PADOVA

domenica 12 dic. 1954
anno IX - proiezione n°

Croton - upio ^{Burnell}
munda Colling +
color Petli color

colore usato funzionalmente in altre composizioni
(l'elemento del rosso fuoco nella sequenza dell'ubri-
catura) - quando la spessa di ~~chiavatura~~ l'isola
a poco a poco si sfogge, il mare appare giallo, di
colore ~~sfavillante~~ ^{disperante}; la parola viene a commentare
come una certa musica: familiarità di esse.
i motivi ^{musicali} sono conservati a volte intelligenti
trabocchi in immagini (es. la stitidione e il
ritornamento del gatto, del cane; le note del cane);

de mtrice n' i' n' me, pui de commenton nullo p'no
deco, pui o n'no della p'no - (informanti n'
brani mtrici n'no) - non una mtrice che p'no
omunici, ma de n'no me p'no lo p'no d' enin
del p'no n'no -



della narrazione, ~~da~~ che finalmente, ~~si~~
sarebbono di tutto quanto lo schermo potesse
offrire (del volto di Philippe e gli accostamenti
dei toni alle musiche alle voci - ~~però~~ ~~si~~ il
film fosse doppiato) ci direbbe via stetti
d'evitare di più in sequenze d'ritmo interiori
che non, ci un ~~con~~ ogni donna ~~se~~
~~una~~ ~~si~~ ~~in~~ ~~una~~ ~~film~~ ~~che~~ ~~una~~ ~~totalità~~ ~~delle~~
~~sequenze di cui è protagonista~~
film (dalla voce alla musica, lo detto) un
ritmo diversissimo e più tutto più del
ritmo del film per le persone del sempre
uguale Riforma.

loro proprio amore, e questa donna
essere frutto di alcuni studi psicologici
per finire stetti di più.

~~La scena come in il film il film~~

Un album avec 2 Brooklyn
Bendine Fielle 1950

un train de 7 charrs de bois
Une Zepeto

on the water front - 1954 (Ivan)

Filmographie Keren Tlie

(incomplete)

for dos km

Mrs The Elder

R Vm

J. Holst
Mottson

The ballet was not state.

by Stigold Meltzson -
(I. Berlin, Coen)

musica. Teto -

prima Polym: (prefigurazione del diavolo
fuga iniziale attraverso cancelli e
eretto sinistri ~~bandiere~~ baronismo nero:
cune sparsi dello caduto durante
l'atto avvicinarsi alla citta - moto).

terzo plurico (cavaliere del fero; sala
de bello chiaro) dell' amore naturale -
ottimo filus. (con tutti reduttissimi) -

simbolo: Nano (l'Esote, il uxorismo
incompleto sulla libertà della ragazza: si
diverte coi fiori sotto l'altro impennato -
bene le cose) - molti delle nature

[illegible]



Marie (?) della Minella, o a un certo espressionismo del Puppato,
momenti impetosi ma per necessità ad una struttura che in fondo è fatta
dall'uomo, con tutti i suoi limiti. Parleremo di ^{profondamente} amore,
~~come abito~~ in un piano in certo senso piano come chiaro
di ^{alcun} ~~senza~~ motivi e volte tratti difficili dei film di Visconti. Si pensi
a un personaggio come la madre di Bellissima (si sente con i italiani
anche il titolo), costruita ~~a poco a poco~~ ^{costruita} con una vicenda e un ~~altro~~
di motivale da far pensare allo stesso; il sacrificio dell'ultimo polso,
il ~~profondamente~~ in quell'ultimo ~~potto~~ ^{potto} ~~arrivarsi~~ ^{arrivarsi} ~~fermaggio~~ ^{fermaggio} ~~con~~
~~visto e visto~~ ^{con visto}, che ~~non~~ ^{come un'ultima volta} ~~non~~ ^{non} ~~intende~~ ^{intende} ~~proprio~~ ^{proprio} ~~per la sua~~ ^{per la sua} ~~maniera~~
di ~~maniera~~ ^{una} ~~qualunque~~ ^{qualunque} ~~umana~~ ^{umana}; il colloquio more-amore in
una al tempo, esplosione del suo raffreddato, tentativo pallido dell'uomo
di conquistare la donna ~~conoscendo~~ ^{che} ~~più~~ ^{più} ~~si~~ ^{si} ~~vede~~ ^{vede} ~~quanto~~ ^{quanto} ~~sempre~~
affiorano e si ritira all'ultimo momento nuova, ridendo; e altri motivi,
tutti intratti nel suo unico tempo ~~che~~ ^{che} ~~quella~~ ^{quella} ~~di~~ ^{di} ~~aprire~~ ^{aprire} ~~l'anima~~ ^{l'anima}
di questa donna che vicino alle manifestazioni nello ~~scandalo~~ ^{scandalo} ~~e~~ ^e ~~comunque~~ ^{comunque}
diversità come una grande madre e una dignità italiana ~~di~~ ^{di} ~~comune~~ ^{comune}
~~donna~~ ^{donna} ~~che~~ ^{che} ~~non~~ ^{non} ~~diventa~~ ^{diventa} ~~tribuna~~ ^{tribuna}, anzi intelligentemente
non rivela il film col tutto completo delle molte molte funzioni
naturali, e si salva da un moralismo che imiterebbe in parte solo, con
quell'ultimo esclamazione: "Pao, quel Burt Lancaster", ~~potrebbe~~ ^{potrebbe} ~~in~~ ⁱⁿ
~~basta~~ ^{basta} ~~proprio~~ ^{proprio} ~~nel~~ ^{nel} ~~momento~~ ^{momento} ~~dell'ultima~~ ^{dell'ultima} ~~fin~~ ^{fin} ~~caldo~~ ^{caldo} ~~col~~ ^{col} ~~mento~~ ^{mento}, prima che
la luce si spenga. Il ruolo ~~che~~ ^{che} ~~dominato~~ ^{dominato} ~~sta~~ ^{sta} ~~ancora~~ ^{ancora}, e un certo
Visconti che può farlo scomparire nel film, il suo merito è di averlo
demonstrato e di aver fatto ~~senza~~ ^{senza} ~~con~~ ^{con} ~~vista~~ ^{vista} ~~delle~~ ^{delle} ~~realtà~~ ^{realtà} ~~profonde~~ ^{profonde}, e ~~senza~~ ^{senza}
di aver contribuito al film e per scomparire quel tutto. Con ~~senza~~ ^{senza} ~~il~~ ^{il} ~~disegno~~ ^{disegno} ~~il~~ ^{il} ~~fine~~ ^{fine} ~~complesso~~ ^{complesso} ~~anche~~ ^{anche} ~~per~~ ^{per} ~~la~~ ^{la} ~~maggiore~~ ^{maggiore} ~~potenziale~~ ^{potenziale} ~~di~~ ^{di}
motivi ~~visivi~~ ^{visivi} ~~formali~~ ^{formali} ~~visivamente~~ ^{visivamente} ~~che~~ ^{che} ~~devono~~ ^{devono} ~~ad~~ ^{ad} ~~alcune~~ ^{alcune}
sequenze un po' cariche di decadente moralismo (sequenze delle
focine nella stanza del fiume). Ci è ~~forse~~ ^{forse} ~~che~~ ^{che} ~~non~~ ^{non} ~~devono~~ ^{devono} ~~essere~~ ^{essere}
~~che~~ ^{che} ~~il~~ ^{il} ~~regista~~ ^{regista} ~~si~~ ^{si} ~~altri~~ ^{altri} ~~contributo~~ ^{contributo} ~~una~~ ^{una} ~~vicenda~~ ^{vicenda} ~~totalmente~~ ^{totalmente} ~~negativa~~ ^{negativa}

1) federazione: note di un amico

[illegible]

...the first is that in the first place it is
...that it is ...
...the second is that ...
...the third is that ...
...the fourth is that ...
...the fifth is that ...
...the sixth is that ...
...the seventh is that ...
...the eighth is that ...
...the ninth is that ...
...the tenth is that ...
...the eleventh is that ...
...the twelfth is that ...
...the thirteenth is that ...
...the fourteenth is that ...
...the fifteenth is that ...
...the sixteenth is that ...
...the seventeenth is that ...
...the eighteenth is that ...
...the nineteenth is that ...
...the twentieth is that ...
...the twenty-first is that ...
...the twenty-second is that ...
...the twenty-third is that ...
...the twenty-fourth is that ...
...the twenty-fifth is that ...
...the twenty-sixth is that ...
...the twenty-seventh is that ...
...the twenty-eighth is that ...
...the twenty-ninth is that ...
...the thirtieth is that ...
...the thirty-first is that ...
...the thirty-second is that ...
...the thirty-third is that ...
...the thirty-fourth is that ...
...the thirty-fifth is that ...
...the thirty-sixth is that ...
...the thirty-seventh is that ...
...the thirty-eighth is that ...
...the thirty-ninth is that ...
...the fortieth is that ...
...the forty-first is that ...
...the forty-second is that ...
...the forty-third is that ...
...the forty-fourth is that ...
...the forty-fifth is that ...
...the forty-sixth is that ...
...the forty-seventh is that ...
...the forty-eighth is that ...
...the forty-ninth is that ...
...the fiftieth is that ...
...the fifty-first is that ...
...the fifty-second is that ...
...the fifty-third is that ...
...the fifty-fourth is that ...
...the fifty-fifth is that ...
...the fifty-sixth is that ...
...the fifty-seventh is that ...
...the fifty-eighth is that ...
...the fifty-ninth is that ...
...the sixtieth is that ...
...the sixty-first is that ...
...the sixty-second is that ...
...the sixty-third is that ...
...the sixty-fourth is that ...
...the sixty-fifth is that ...
...the sixty-sixth is that ...
...the sixty-seventh is that ...
...the sixty-eighth is that ...
...the sixty-ninth is that ...
...the seventieth is that ...
...the seventy-first is that ...
...the seventy-second is that ...
...the seventy-third is that ...
...the seventy-fourth is that ...
...the seventy-fifth is that ...
...the seventy-sixth is that ...
...the seventy-seventh is that ...
...the seventy-eighth is that ...
...the seventy-ninth is that ...
...the eightieth is that ...
...the eighty-first is that ...
...the eighty-second is that ...
...the eighty-third is that ...
...the eighty-fourth is that ...
...the eighty-fifth is that ...
...the eighty-sixth is that ...
...the eighty-seventh is that ...
...the eighty-eighth is that ...
...the eighty-ninth is that ...
...the ninetieth is that ...
...the ninety-first is that ...
...the ninety-second is that ...
...the ninety-third is that ...
...the ninety-fourth is that ...
...the ninety-fifth is that ...
...the ninety-sixth is that ...
...the ninety-seventh is that ...
...the ninety-eighth is that ...
...the ninety-ninth is that ...
...the hundredth is that ...

aver solo me parole molto poche per esprimere con più chiarezza questo
valore della forma platonica: proprietà di linguaggio. Ma è piccolo
merito a per me, ed è una conquista cui fanno arrivare in
tanti, ma che al inizio d'una intelligenza può dar
moniti forti. A reggere, è vero, e a imbattere le strade di
stesso ci muoviamo, che fin di meno (non è statico e me no,
non se) tutti questi: ma di terzo soffermo... No, a
volere di anime a creare l'eternità, a vincere il nostro
limite e il pericolo dell'equilibrio un tanto ci riescono, anche
perché quello che si fa di grande non dipende solo da noi.

Offerto per questo (fare muoviamo a chiarire la dipensione) in
fuo anche offortare a vicenda; o a un certo punto non c'è
troppo da offortare e ci si schianta? o un o meglio certo certe
di premiare per a meno di offortare, per fortare qualcuno
di fare offortare? Ma un volume muovere adare a nessuno,
tanto meno a Peloncelli che crediamo né un uomo con le
me fece, anche lui; e l'uomo purtroppo sembra non poter vivere
d'essenziale.

7/2/55

d'ultima apparizione vestita da sposa, - e brinca vendersi da quindici
a tutti d'essere regini - quel'era sposa di Remo unione e
Peggy, il nipote rompere fu sempre, ed esse restano nelle vecchie
case, in miserie estreme, ~~ma felice~~ ^{in vestale sventura} aver cantato fu
l'ultima volta, un amore cinto ~~del di igno. v. 18~~ ^{del di igno. v. 18} d'Polarsen?
~~è finito in questa maniera~~ Darsi in ~~un~~ ^{un} tanto divertimento continuo da
resuscitare il tragico per mantenersi nel comico; queste tragedie
di regini respiccate come quindicienni alle come loro nel
dubio ~~di~~ d'essere davanti a un fine ~~divertimento~~ ^{triste} povero,
shilimino, ucciso, ma letterario e decadente; e invece ~~sono~~
~~sono~~ le due vecchie conservano una ~~maniera loro~~ ^{maniera loro} certo
mescolata in quel malato desiderio compasso per ~~fu~~ ^{fu} d'acquaintance
e se il divertimento ci, delle deformazione ~~di~~ delle ~~sono~~ ^{sono} tre
forme stralate dal segno di quel corpo ammonio di Remo, tirate e
allungate come fantasmi del vento, proprio quel desiderio ripieno,
muto ^{quello} ~~quello~~ rosso ^{ciao} ~~ciao~~ di fronte ~~fu~~ ^{fu} al' uovo, ~~da~~ ^{da} da loro
una vita che le salve dall'essere fantasmi multicolori, e le
pone in un piano di comico - tragico che le fosse uno dei
letti ~~fu~~ ^{fu} profondi, fin tutti, e fu difficili da capire e da
trasportare in un piano estetico, di tutto ~~l'insieme~~ ^{l'insieme} il nome. O
molto pare. E c'è mirato, in vista anche di una povera che
egli stesso pare vicino a quelle di Boccardo; e diciamo che
in quanto a impudenza le fan d'Polarsen fanno le
vipere nell'acqua di vetro di quel laghetto boccardo
citato nelle prime pagine del romanzo; un è facile mirare
e trasformare gli ~~getti~~ ^{getti} in parole, e illuminarli e farli
vivere per virtù di fantasmi come ~~per~~ ^{per} le forme per virtù
di luce; un è facile spietato spietato ~~in~~ ⁱⁿ e individuare
come ogni cosa un mondo a sé ~~otto~~ ^{otto} il dominio del
finto o della parola, per commetterli tutti fino a ~~formare~~
il quadro completo delle costellazioni dei giorni: ci dispiace di

[illegible]

Affermare che la letteratura sia la traduzione nostra del ~~tempo~~ dei
dolori e delle storie dei popoli, a questo punto delle storie nostre ~~per~~
~~per~~ potare retoramente. ~~Troppo~~ finì della nostra civiltà, ~~troppo~~ italiani
per trogloditismi da continue ~~da~~ catastrofi, ~~per~~ altro il corrispondente letterario
ris in una professione che se per meraviglia esprimere troppo distacco e non meno
delle istituzioni e dell' stato d'animo per poter essere nostra. E' invece compito
del poeta essere nostro e guida delle storie, imitatore della virtù e dell' amore,
come l' uomo che ~~vicende~~ tutte le storie, passare e vede e sente quale
ne sarà lo sviluppo futuro. Tale concetto. Questo allora di poetica avrebbe
amplicato in vari e numerosi discorsi in vari stati e in quelle che si
potrebbero chiamare l' "intelligenza" del poeta, che sarà l' "intelligenza" (nel senso
etimologico) più profonda e più logica del tempo in cui Dio l' ha collocato,
~~non~~ e quindi nella sua capacità di mischiare della tradizione e de-
terminare storie del mondo in cui vive. ~~La poetica continuerà~~ ~~suggerendo~~
della storia letteraria d' Italia questo compito, immenso - divino veramente, lo
volse a quegli alcuni uomini che vivono per i cordoni della pena:
Seneca, Petrarca, e uno modo Boccaccio, ne va fino al Fucino, al
 Leopardi, al Carducci, agli alcuni grandi contemporanei. Le molte alle
letterature e quindi alla storia, ~~la nostra~~ delle storie e quindi delle letterat-
ture (invece ascoltare l' equivalenza delle proposizioni) non per certa tradizione
dei uomini nelle canzoni per la storia: il discorso più più fatto
deve indicare come lo stato d'animo e lo sofferenza con cui ogni poeta
che ogni poeta vive (e come qui poeta ogni uomo; in nome padre i poeti,
uomini per sensibilità e intelligenza) qualunque della loro serie e del
loro messaggio. ~~La~~ Dante in la commedia voleva mutare il mondo,
e forse si intemide all' inferno; Petrarca continuamente combattuto tra
divini pensieri incommensurabilmente ~~senza~~ o commensurabilmente senza l' vincitore d' Italia
e del popolo; S. Francesco ~~senza~~ ^{la sua} ~~senza~~ messaggio d' amore in un fondo
di spavento; Boccaccio fu il creatore e il creatore dell' uomo italiano in
tutti i suoi aspetti, e con noi tutti i poeti ~~per~~ per tutte le ~~letterarie~~ storie

d'Italia, fino ad oggi. Questo fu l'aspetto più profondo e più vicino
della partecipazione di grandi alla vita, divenne le condizioni e l'imitazione del
loro messaggio, per le loro grandezze. A questo punto vertebrale posto per parlare di
quello che fu troppo spesso esaltazione letteraria? Le canzoni dell'Italia, divenute
nella nostra letteratura come d'obbligo per ogni grande, allora il ~~mondo~~ fin
che alto il vento, forse, di seguire una sviluppo di fantasia e di poesia, di creare
una linea ~~mentale~~ ~~di~~ ~~una~~ esterna e a tutti chiara di un più profondo
dolore e di una più profonda partecipazione alle storie di ogni poeta; furono
non soltanto un grido, una risposta di presenza, ma: "suec'is ossas vias",
che ogni poeta volle far seguire e che attendere e lavorare, ed ogni poeta, ed
ogni uomo, ed ogni uomo che con questo compisse il suo mestiere. Questo ci fece
il senso più profondo di quei documenti, che potranno facilmente citare, dal
Indirizzo di Dante, al "laude il farlar n'è udam" del Petrarca, fino
all'Offerta, all'orazione ~~all'origine~~ e dell'ufficio della letteratura ^{all'origine} del Foscolo,
dell'Italia del Leopardi, al "molosso rughe" del Carducci, alle laudi
del D'Annunzio. Documenti che non sempre ~~attorno~~ ~~le~~ ~~parole~~ divergono
parole, che ~~in~~ ~~seguono~~ ^{tuttavia} ~~una~~ presenza di qualcosa di più grande e
più profondo, che è il messaggio unico che il poeta, raro e a volte ~~unico~~
in tutta un'epoca, dona agli uomini, e concludendo un tempo per ~~annunciare~~
~~un altro~~. annunciandone un altro.

La poesia della famiglia, del dolore, della patria, in Ugo Foscolo

Nei sonetti, Ugo Foscolo ha rispecchiato se stesso più che in ogni altro componimento poetico. In essi troviamo i sentimenti più nobili che egli ha saputo trasfigurare in universali, e specialmente il dolore, tanto de' suoi amori e poiesi - ~~Il~~ Il dolore resta però sempre il motivo centrale del suo tragico: il dolore per la patria o il dolore per la famiglia. Invece Foscolo sente il dolore per la sua famiglia quello di Jacinto, ma non mai per una sua famiglia perché non ha ebbe. Ripensiamo volentieri a Jacinto, alle sue noialfio di figlio ma anche di poeta, Poi ancora, in morte del fratello Giovanni e l'aurato saluto di un fratello al fratello più amato. Grande è il dolore che si sfonda in questo sonetto, così per il pensiero dei cari lontani ed infelici; il fratello morto le madre. Voltando questa figura che somiglia grande e dolorosa su due figli infelici. Sempre il dolore che anima le mani poetiche del Foscolo, il dolore per cui egli si fonde con l'altro; in lui non c'è tristezza o freddezza emulazione ma i suoi sonetti si animano sempre delle ~~passioni~~ passioni e delle feroci tristezze del suo cuore. Con egli sono spinti perfino ad asini giudizi ma pure ad forti esortazioni per gli Italiani richiamandoli alle loro assidue glorie nazionali e tranne in ogni momento dalle storie. "O Italiani, o d'eroi alle storie, più non posso più di voi più mostrare ne più davanti do compiacere ne più di voi di clitoria ne più di voi di farliano rispetto. Ma il tumulto della passione e delle agitazioni di ~~passione~~ non trova altra fine che la morte per via di tutte le lettere di "porco Otis", il romanzo del tragico, dell'amore, del dolore della passione per la patria. Il dolore ~~non~~ più si leva più in alto di tutte le ~~passioni~~ linee splendide per le superiorità delle passio; poiesi tutte le idee, tanta storia, irregolarmente confondono in grandi rappresentazioni postiche ma questa volta illuminata del sentimento di patria. Invi allora che Foscolo è il poeta delle famiglie e delle patrie e tanto più grande ~~perché~~ ~~egli ne ha più~~ travagliato dal dolore di cui

skate c VI
Petersen - (C. de J. H. 1)

House des victoires del. p. du

front desk

Results

St. John's

more uniform

from 6-2.7e-



under the

• १ - १।

20 x

truth.

From 1915

—'dang

44/1/88

SCHEDA FILMOGRAFICA -

"L'ETERNA ILLUSIONE" - (1938)
di Frank Capra - (It happened one night)

GENERICO USA 1938 - 2 h.7 - Reg.: Frank Capra - Scen., adat., dial. R. Riskin -
Fotografia: J. Walker - Musica Dimitri Tiomkin. Interpreti: James Stewart,
Jean Arthur, Edward Arnold, Lionel Barrymore, Mischa Auer, ecc.

IL FILM "L'Eterna illusione" è ritenuta l'opera più valida e più popolare di
Capra: quella cioè che contiene in sintesi e ad un alto livello artistico
tutti i motivi del mondo comico di Capra.

FRANK CAPRA - REGISTA

FILMOGRAFIA PRINCIPALE - (Tralasciamo tutti i film del periodo del cinema muto).

ACCADDE UNA NOTTE - E' ARRIVATA LA FELICITA' - L'ETERNA ILLUSIONE - OLTRE
L'ORIZZONTE - MR. SMITH VA A WASHINGTON - ARRIVA JOHN DOE.

IL REGISTA- Nato in Sicilia a Palermo nel 1897, cresciuto a Los Angeles, nel
1915 entrò alla Scuola Tecnica di California per studiare ingegneria. Finiti
gli studi il suo temperamento pratico e fantasioso lo attirò al mondo del Ci-
nema. Fece il fotografo, l'attore, il montatore e l'aiuto regista. Con l'av-
vento del sonoro ebbe modo di rivelare la sua vera personalità e il suo tempe-
ramento di artista specializzandosi nei film comici tendenti alla critica so-
ciale. Fu uno dei creatori della "commedia leggera cinematografica americana",
detta anche "sofisticata". Ebbe un periodo di grande splendore e fama che durò
pressappoco dal 1932 al 1939. Alcune delle sue opere ottennero in America e fuo-
ri un enorme successo di pubblico e di critica.

VALORE DEI SUOI FILM - I migliori sono caratterizzati da un vivo senso di umo-
rismo, da un'acuta conoscenza della vita americana e da un accorto uso degli
spunti di attualità, tutte qualità tratte dal suo temperamento e dalla sua pre-
cedente collaborazione ed esperienza con gli specialisti del film comico. Ca-
pra nelle opere più sincere e più riuscite si è dimostrato più interessante
per quello che ha da dire che non per il modo in cui è detto.
Il montaggio, la composizione e il ritmo nel loro senso più profondo hanno un
valore relativo nelle sue opere. Il suo forte è la caratterizzazione umoristi-
ca, il particolare leggero, il colore d'ambiente e il sentimento: gags, trova-
te spiritose, complicazioni romanzesche....sono alcuni dei principali strumenti
che egli usa.

DECADENZA DI CAPRA E DEL "CENTRE" - La Commedia leggera cinematografica ameri-
cana detta "sofisticata" nata verso il 1929-30, alla vigilia della seconda
guerra mondiale era già in decadenza. Il conformismo della produzione, la me-
diocrità delle idee e delle trovate, la mancanza di ottimismo, e soprattutto lo
spirito inquieto ed esasperato creato dalla guerra, finirono per ucciderla.
Per una strana coincidenza la decadenza di Capra inizia proprio verso il 1939-40.
Nel suo film "Arriva John Doe" si avvertono già i segni premonitori. Ora Frank
Capra tace da un pezzo; forse non sa più ritrovare la vena originale e generosa
da cui ha tratto l'ispirazione per dar vita alle opere sue più belle.....

It is a very small volume

21 letters - letter. line -
Latin VII

Finis

Stons - capit. 34 I m m l -

no 51 66
Latin. X. XI
King. Fin
King. J. P. 19/10

*La Francia preparata
un corpo di spedizione*

Inchiesta sulle elezioni am



cerca una realtà più forte, e l'influenza
dell'etica materialista. E', tanto di più. Due fili di
gomma da unificare che si tirano n. tre, n. quattro,
glorio, in fondo c'è la pelle che fero. Poi uno si
spesso, tra e l'altro dopo anche. Le stria ~~è~~ ⁱⁿ
del film. E. esiste infatti. C'era veramente. Invece
nelle caverne indiane. un effetto visivo. La pelle
d'America si muore. In allungo il ritratto. Sotto, più.
Al quinto l'altro muore, l'altro. Il riflettore viene lo
suo niente una collezione delle angosce del mondo
e viene ~~disegnato~~ ^{nell'occhio} sede del suo occhio
giornale di cittadini di ^{provincia}. Nelle glorie alle morte. Giudicare
le folle e muore disten con l'occhio tra centro l'obli-
vo delle macchine.

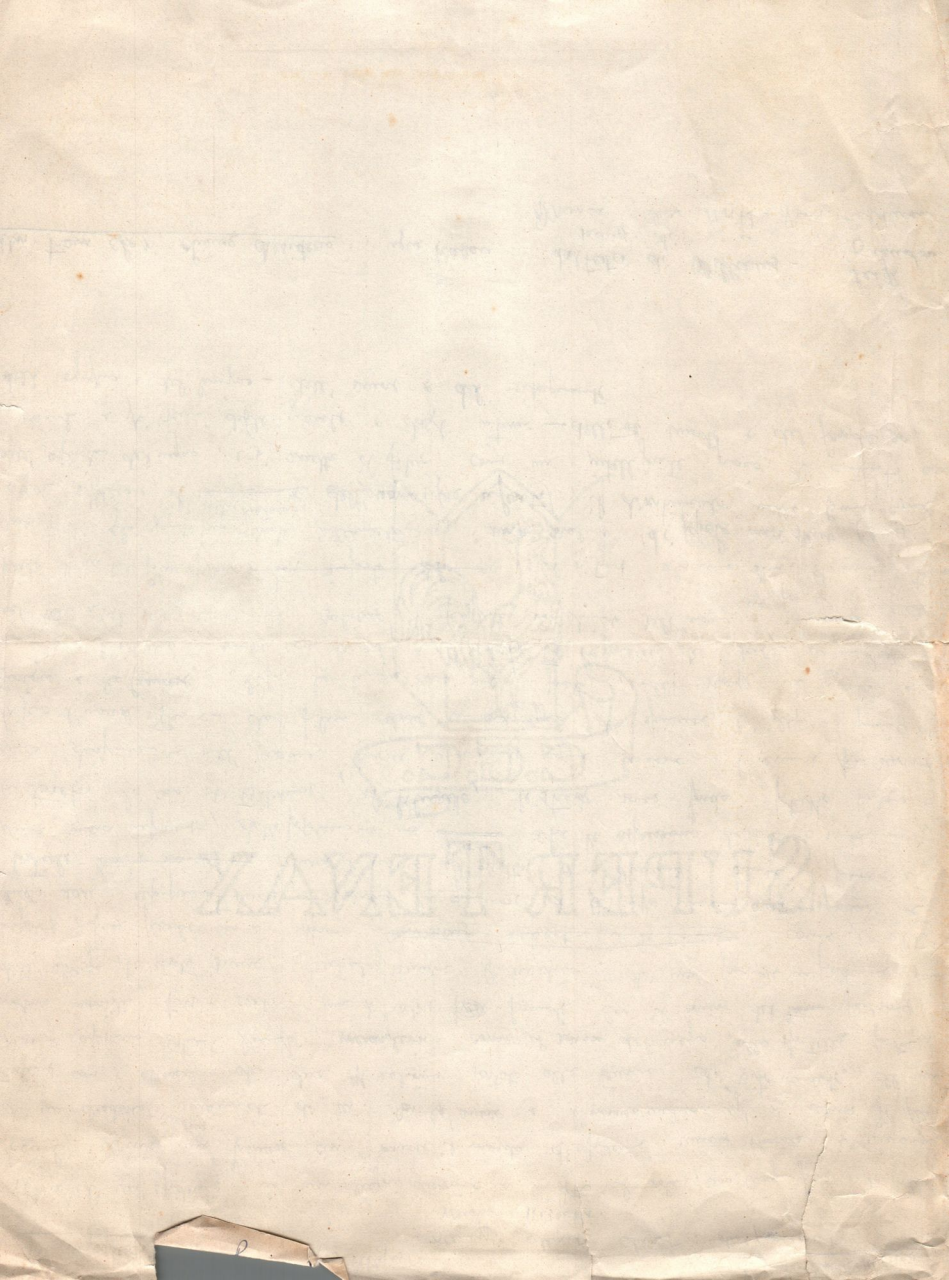
che non c'è denaro? Il rapporto, più
lista, il direttore del centro periale in Betelle.
Mi altri hanno tutti un denaro. L'ambri-
ne e il denaro. Invece un'aggiunta di denaro giusto, ma c'è
posto per l'essere. Ho una figura che una palea mi col e
le macchie d'oro, eppure continuamente, una la che la vita
del dolore. Il resto è mondo: il mondo che l. descrive
in Betelle e colui. haich. nelle sedi del giornale o
provincia - donne, poi, donne che si spionano il metro, ~~for~~
i quattro al bar nel centro di New York. ~~una~~ ^{questo}
trattano i scene solo la letteratura del ~~l'occhio~~
d'uno di una ventosa in prete, sporadico (questo d'altro e

carattere del ~~capito~~ (epate) un n. 10 e ne volutamente deforma
ta, "espressionate" oppure succinatamente ottenuto come normale
fissazione. Le "bancate" esprime che nel nostro spirito
~~non~~ incommutabili + forse non soltanto incommutabili
noi. Le storie belle vite e tutti i costi parte dell'unità
simile, ~~ti~~ ed una nuova unificazione d'azioni comuni
d'esperienze dei denti, di lampi d'occhi (tutte
quella che qui chiamiamo americanismo). In Europa
esiste il mito del forte però, il kinkaldinismo ha
fatto una grande legge di vita, si fonde nelle
persone e nel federalismo ~~per~~ conseguente. Come
questo è un mito morto. Mito d'azione forte e di
legge, di donne desiderate e di uomini da nutrire
e romani, baulinismo e voglii uniti e difendere le
molti: per l'America questo è vitale eternamente
il nuovo mito? (Oro effonduto per americani). Ma
certo che questo mito del nuovo To. è stato
reato con tutta la sua incommutabilità di azione e de-
derio. Per l'olliocodismo dipende con la creazione
della "bando al flatismo". Un'altra nuova l'ethno
rappresentante, un'altra con tutti i suoi n. p. p. della
ceruosa e quethocentrale ~~da~~ itehine; ~~Un~~
~~tutto~~ ma è una degenerazione di un mito che
si effugge ed accompagna l'uomo americano, un
quindici soltanto, quasi egli ~~si~~ ha evolto
come esistente - egente nuovo dio (liberalismo, bandi
esimo, ~~ritto~~ ~~ricaviamo~~) nel mito di una me-
morale esistente. vite-azione dominato dal destino o dal caso,
alto delle fede in quelle cose: le bande, il poio, il provincialismo, il
to, l'americanismo, l'elevo. Come d'anni. di popolo d'aspetto, di d'inter-

... des Alcyon.

Chemot. - Chemot.

In from el's Elvne disiderio : ygie Kasau - dal Foto. di W. Plasing -
Maurice Alex Ndt - Parl. Feldman
Krieg Brandon



**immagini
del cinema
muto
italiano**

17 novembre 1957



30

al

dal

arengario

monza



dal: I FILM, in BIANCO E NERO, IX, 9, novembre 1949.

M.B.

passionale.
di forte sensibilità ha creato una figura delicata e
nata della notte pietrificazione; la seconda attore
to negli esterni della campagna e nella sequenza in-
giata nella fotografia calda e realistica, soprattutto
il primo ha rappresentato mirabilmente il gusto del re-
gola (Urasovskij) e la protagonista Vera Markova.
sko) vanno segnalati in questo film l'operatore Ser-
sua rinnovata scuola. Collaboratori primari di Don-
più notevole dell'ultimo cinema sovietico e della
nel interessante, e che si pone in luce come uno dei
questo film profondo di significato, tecnicamente ag-
le caratteristiche. Ed è questo il meglio migliore di
sta la validità di una sua personale ed inconfondibi-
ritornamento allo stato d'animo del personaggio, acqui-
ritto che egli imprime alle immagini, legato così
finanza di una narrativa cinematografica autonoma. Il
appare in lui sempre presente la necessità e la tra-
tradizione del cinema di Eisenstein e Pudovkin, ma
stati del film. In alcune scene egli riesce a capre
non manca di applicare funzionalmente i mezzi espres-
e di stile del cinema a cui appartiene, Mark Donckoj

Produzione: MOSFILM, 1947.
Regia: MARK DONCKOJ.
to: MARIA SMIRNOVA. Fotografia
tit: SERGIO URSJEVSKIJ.
Sceneggiatura: D. VINKINIKIJ.
P. PASHKOVIC. Fondos. JUB
ZEV. Interpreti: VERA MARK
ESKVAI (Barbara Aschillier-
na), DIMITRI SAGAL (Sergio
Martino), A. MAROVA (Vero-
gov), P. OLIMEN (Vigor),
VOLODIA LEPECINSKIJ (Vron
Todorov), EMMA DALASHOVA
(Daria), LOLIA GANICHA (Ser-
gio e Vera Todorov), OLEG
SHMETEV (Nikita).

DOMENICA 21 MARZO 1954

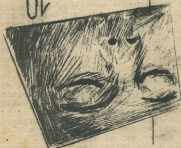


MARK DONSKOJ

l'educazione dei Sentimenti

LA CRITICA

Con L'EDUCAZIONE DEI SENTIMENTI Mark Donskoj ha voluto tentare, come aveva fatto Ciaureli con IL GIURAMENTO, il grande affresco storico degli ultimi cinquant'anni di vita russa. Bisogna però dire che il parallelo fra i due film è del tutto formale; Ciaureli infatti ha mirato ai valori politici e si è soffermato sugli episodi di vita collettiva che potevano offrirgli maggiori appigli alla sua tesi; Donskoj ha invece scelto una "cavalcata" dove prevalgono gli individui, ed ha legato gli episodi con rapide scene in parte documentarie e in parte ricostruite; Ciaureli ha puntato al film dal largo respiro epico, Donskoj, al contrario, ha rispettato il suo gusto intimista portato ad un lirismo permeato di elementi umani. L'EDUCAZIONE DEI SENTIMENTI è senza dubbio uno dei migliori film di quella scuola di giovani registi che sta facendo le ossa sulla formula del "realismo socialista". Non è ancora il caso di tirare le somme o di fare i conti su il positivo e sul negativo che codesta scuola ci ha offerto; in ogni modo di essa Donskoj è certamente uno dei registi più preparati e più conseguenti. Dai tre episodi di MASSIMO GORKI ad ARCOBALENO e a GLI INDOMITI fino all'EDUCAZIONE DEI SENTIMENTI, la personalità di Donskoj non si smentisce; e al contrario si chiarisce sempre più. L'EDUCAZIONE DEI SENTIMENTI, vale a dire l'evoluzione dei rapporti umani nel trapasso dalla vecchia società russa alla nuova società sovietica, racconta la storia di una maestra dal momento in cui abbandona Pietrogrado per andare ad insegnare in un remoto villaggio della Siberia, fino al tramonto della sua carriera di insegnante. E' a questo punto che diventa la direttrice di una scuola moderna; E' finita l'ultima guerra e la vengono a ritrovare i suoi ex-allievi, quasi tutti reduci dal fronte. I suoi capelli sono diventati grigi e la sua vita ormai al declino ha abbracciato circa cinquant'anni di storia russa. Personaggio complesso e poliedrico che da modo al regista di soffermarsi sui dati psicologici e le modificazioni corrispondenti all'evolversi delle condizioni strutturali della società. Regista sensibile all'evoluzione di linguaggio



WACHSFIGUREN-
KABINETT
& BALLET MÉCANIQUE

centro cinematografico universitario - 1

IL GABINETTO DELLE FIGURE DI CERA

Più coerente nella linea di sviluppo del caligariano scenografico è invece IL GABINETTO DELLE FIGURE DI CERA ("Das Wachsfigurenkabinett", 1924) realizzato da Paul Leni (1885-1929) e a uno scenario originale scritto in collaborazione con Alfred Hage. Un santilbanco propone ad un giovane poeta (Wilhelm Dieterle) di scrivere la vita di tre figure di cera che formano l'attrattiva del suo baraccone. Il giovane entra e fissa lungamente gli impressionanti pupazzi del "panopticon": Ivan il Terribile, Aroun-al-Raschid e Jack lo sventratore. La fantasia gli si apre improvvisamente; comincia a scrivere la storia del sultano Aroun-al-Raschid (Emil Jannings) in cerca di avventura galante presso una bella fornaia, raccontata col tono favolistico da MILLE E UNA NOTTE: la scalata del fornaio al palazzo del sultano per rubare l'anello magico, la fuga, l'inseguimento, la paura del grasso sultano che si nasconde nel forno per sottrarsi alle ire del marito geloso, infine l'astuzia della donna che, con l'anello magico, arresta gli inseguitori del povero fornaio, rabbonisce il sultano che ella finge di "evocare", e che sbucca fuori dal forno per accogliere sotto la sua protezione i due giovani popolani. Segue la tragica avventura di Ivan il Terribile (Conrad Veidt), che tortura sadicamente le proprie vittime nei sotterranei della reggia. A questo punto, è notte inoltrata, il sogno vince il poeta; una serie di dissolvenze incrociate e di sovrinpressioni conclude il film con l'incubo terrificante di Jack lo sventratore (Werner Krauss) che spinge il sogno, con ritmo incalzante, al parossismo, provocando il risveglio del poeta. Se il CALIGARI era sta-



centro cinematografico universitario - padov

1 CRITICA

Luciano Visconti in **OSSESSIONE** aveva saputo con un procedimento e una felicità artistica altrettanto coraggiosa creare un personaggio nuovo e un'attesa nuova da un'attrice che pareva ormai leggera, dando a Clara Calamai la forza e una serietà artistica prima insospettabile. Ne **LA TERRA TREMA** Visconti, ricordandosi della teoria della impersonalità di quel Verga al quale in parte si è ispirato, ha evidentemente pensato di far parlare le cose gli uomini nella loro situazione reale. Dei protagonisti non viene ricordato neanche il nome; per far risentire la realtà della rappresentazione, il

dialetto siciliano domina esclusivo: si sente che è agitata un'intensione diversa da quella di De Sica. Visconti non si è posto tanto il problema di rinnovare gli attori, di

LA TERRA TREMA. Origine: ITALIA, 1948. Produzione: UNIVERSALIA. Regia: LUCHINO VISCONTI. Sceneggiato e sceneggiatura: LUCHINO VISCONTI. Fotografia: G. R. ALDO. Assistenti: FRANCO ROSI e FRANCO ZEPPIRELLI. Tecnico del suono: VITTORIO TRENTINO.

creare degli attori nuovi, di ampliare le possibilità umane sia nel senso e nel bisogno di portare dentro della recitazione che in quello visivo, quanto il bisogno di portare dentro allo spettatore il senso immediato della realtà, di quella realtà. Il regista vuole suscitare la connessione propria dal documento umano; molto più che non dietro agli altri registi, sono alle sue spalle Zola Capuana e Verga. Come nello Zola c'è in Visconti una polemica e un richiamo sociale: per questo l'autore ha voluto mantenere una certa asprezza, ottenere una evidenza psicologica più aggressiva. E il film sarebbe un'opera d'arte completa e tutta perfetta se in questo sforzo l'autore si fosse valso di più del montaggio, dello stacco: uno dei tratti più belli è lo stacco fra il varo delle barche celebrate dal grossista e la scena della baronessa circondata dai suoi rustici cortigiani. La recitazione di un attore "non-attore" richiede l'intervento più frequente dei mezzi puramente cinematografici, e la considerazione più ardita dell'umanità come materiale plastico. Più efficace di alcuni colloqui dei personaggi è la sequenza delle donne immobili al vento su uno scoglio, degna di Flaubert. Forse il regista ha temuto di uscire dal

