

SOMMARIO

MINO MACCARI: *Dopoguerra.*
PIETRO PAOLO TROMPEO: *Risposta.*
LIBERO BIGIARETTI: *Risposta.*
PROSPERINO: *I piccoli Omeri.*
FRANCESCO CALLARI: *Lettera al direttore.*
* *Zavattini non ha segreti.*
* *Cose di teatro.*
ALBERT J. GUÉRARD: *Lettera dall'America.*
FRANCESCO PASINETTI: *Dopo Cannes.*
ORESTE MACRÌ: *De conversione seu inversione eremitismi.*
GUIDO PICCIO: *Dei premi letterari.*
G. CARLO ARTONI: *Due poesie.*
MARIO COLOMBI GUIDOTTI: *Incite.*
* *La produzione sovietica '46-'47.*
* *Marco Donaskoi.*
UGO CASIRAGHI: *John Ford, e la stanchezza del cinema americano.*
ANTONIO PIETRANGELI: *Scheda per René Clair.*
L'ASSONNATO: *Corrispondenza.*
* *Rassegna della stampa.*
* *Libri e Riviste.*
ANTONIO MARCHI: *I film del mese.*

A. B.: *The lost Weekend.*



DOPOGUERRA

Diceci dal tramvai dove ci porterai stasera, o Cinema?

Attorno al verde tappeto la Cocotte e l'Agente Segreto tramann al ritmo del tuccarà.

L'Anarelice s'acquatta e la pistola scatta.

Il Nikilista lancia il petardo senza riguardo.

Stretto il Ministro nel perfetto frack ha un sorriso beffardo; in Borsa, è il crack.

Tanti saluti da Selangai, o Figli del Tramvai. Ve li manda la Propaganda.

Spionaggio e Contespionaggio; facciamoci coraggio; ne avremo fino a maggio.

MINO MACCARI



I piccoli Omeri

« Au-dessus de la mêlée, ou dessus de la mêlée » esclamano certi nostri giovani amici e, seduti davanti allo schermo, dimenticano tutto il resto. Dimenticano la guerra, le partite di calcio, il raffreddore, e le donne; tutta insomma, per aprire la loro anima solo all'inquadratura, al taglio, al fuso e alla correllata. Un uomo entra nella stanza e si accosta ad un tavolo. Essi premono sulla loro poltrona; correbbero alzarsi e gridare all'umanità presente nel cinema tutta l'espressione potenziata di quel contrasto tavolo-uomo, ricca di un movimento interiore e di un'efficacia stilistica ».

Lattitaneamente disprezzano Capra e se arrivano un bel giorno ad amarlo (perché non ci sono mezze parole nel loro linguaggio) è per un labirintico muoversi del pensiero che ritornando più volte su se stesso scopre finalmente dietro l'aperto e un po' triste sorriso del regista stiliano non su quale oscura, diabolica forza. Le loro passioni si su quali sono: quei tre o quattro nomi che ricorrono in tutte le storie del cinema almeno una ventina di volte. Poi ci sono i casi particolari, patologici, à coup de foudre e per un film o un regista che Dio mio, non sono poi gran che, essi perdono la testa e riempiono montagne di carta. I e loro uomini naturalmente, discutano, ipso facto, degli dei; non sono più dei semplici cittadini del mondo che in questo stesso momento in cui noi acciuciamo stiano presideando un caffè in una botte marmellata e magari facendo all'oscuro in una casa della quinta strada, su piccoli « Omeri », personaggi remoti e sconosciuti su i quali essi si intrattengono con la stessa erudita botanica e lo stesso severo linguaggio soliti ai filologi nelle questioni più astruse e incerte.

« Quando nacque il signor Juris Ivesa e quali città si contendono l'onore di avergli dati i natali. (Per chi non lo seppe il signor Ivesa è l'autore di alcuni documentari e di qualche film) si chiede il nostro giovane amico. Il problema è veramente di capitale importanza. A parte il fatto che noi non crediamo possa interessare nessuno conoscere il giorno in cui nacque il signor Ivesa, perché, a qualche manico proprio lo vuole sapere, non chiedergli, avendogli una rispettosa cortesia, dal momento che egli è ancora abitatore del momento che egli di lacrime? Il signor Ivesa, che pensiamo sia una persona normale forse si meraviglierà, ma, poiché pensiamo sia anche una persona educata, non mancherà di rispondere. Ma così è troppo semplice; e inoltre sarebbe una mancanza di metodo. E allora: al lavoro! Le Storie del Cinema non diventate sacre scritture, le vecchie riviste di cinema preziosi papiri. Si mettono a confronto le une con le altre, si chianano, si postillano, e infine, dopo non so quanta fatica, si concluda per Rotterdam il 7 gennaio 1898.

Un anno dopo, il sig. G. C., trovato per caso sul tram Como-Erba il portafogli del signor Ivesa potrà leggere, su una autentica tessera postale, nella riga riservata alla nascita: Zanzibar, 25 giugno 1904.

PROSPERINO



(continua in seconda pagina)

INCHIESTA SUL CINEMA

RISPOSTA DI UNO STENDHALIANO

Non già il mio pensiero (parola troppo ambiziosa), ma una mia idea sul cinema espressi qualche anno addietro nella conclusione d'una conferenza sui rapporti fra il cinema e il naturalismo. Disisi, più o meno, che il mio regista ideale avrebbe dovuto operare una sorta di combinazione fra Poe (o Baudelaire) e Stendhal. Per ritrovare il reale fantastico della vita, il cui senso è singolarmente smussato nell'uomo pratico, Baudelaire consigliava ai pittori di fare come quel personaggio d'una novella di Poe (*L'uomo della follia*), che in un momento di grazia, cioè durante una convalescenza che gli ha come rinnovato i sensi, si mette a esaminare quante persone gli sfilano innanzi attraverso una vetrina di caffè in una delle più frequentate strade di Londra; e a un certo momento si precipita dietro uno sconosciuto la cui fisionomia lo ha attirato, e pedinandolo come un poliziotto cerca di penetrare il segreto. Qui interverrebbe Stendhal, il quale asseriva che un romanzo gli nasceva così: coglieva dalla vita reale una persona, ne approfondiva e idealizzava il carattere dandogli più spirito di quel

che il modello avesse, ne studiava le possibilità di azione e reazione, e poi lo lanciava nel mondo in cerca di avventure. Così la favola (poiché d'una favola anche semplicissima un film ha pur sempre bisogno) si verrebbe a poco a poco a formar da sé, quasi per una partenogenesi, dalla scelta che il regista avesse fatto d'una fisionomia interessante.

PIETRO PAOLO TROMPEO

RISPOSTA DI UN NARRATORE

Debo dire che i miei rapporti con il cinema sono sempre stati molto vaghi e indiretti. Non ho mai avuto contatti con il cosiddetto « ambiente », ignoro molte particolarità di lavorazione, perfino il linguaggio tecnico, ormai familiare a molti miei colleghi in letteratura, mi è sconosciuto. Insomma io non sono che uno spettatore, e per di più uno spettatore disarmato e innocente. Quel tanto di senso critico e di acume professionale che sostiene le mie letture, quel commento continuo dell'intelligenza, quel controllo degli abbandoni emotivi, scompaiono di fronte allo schermo. Quello che vi succede — al contrario di ciò che provo a teatro — opera direttamente sui sensi, o su una zona inferiore della coscienza;

provoca in me divertimento o commozione senza che sia possibile un intervento diciamo così riflessivo. Tutto ciò per dire che mi è difficile esprimere un'opinione sul cinema. Sono poi mortificato dalla circostanza che generalmente un film che mi fa venire le lacrime agli occhi sento poi definire orribile o pieno di errori da amici competenti. Potrei aggiungere che non ho mai provato tal genere di commozione per un romanzo, una poesia, un quadro, eccetera. In ciò potrebbe essere — almeno per me — la riprova che il cinema non ha nulla a che fare con l'arte.

Senonché, ecco proprio dove vedo la sua importanza: un'arte che non è un'arte (e non lo è evidentemente non tanto per la meccanicità dei mezzi di cui si serve quanto per la mancanza della impronta rigorosa di una unica personalità creatrice) e che tuttavia, per milioni di persone, sta in luogo dell'arte, ha un valore sociale ed etico enorme. Superiore a quello dell'arte pura, la quale se non monologo è colloquio fra poche persone. Ma che vuol dire « valore sociale »? Ho perle molte illusioni che m'ero fatto sull'arte sociale (non che non vi creda più, ma vi credo in diverso modo); peraltro ammesso che il cinema non è un'arte, seppure è un fenomeno anche artistico, si può tranquillamente parlare della sua socialità. Intanto l'immediatezza, l'universalità del suo linguaggio permetto-

no al cinema la evidenza delle arti figurative e insieme l'eloquenza dell'arte letteraria. Quanto abbia da guadagnare da questo carattere composito o spurio la sua diffusione è inutile spiegare. Il cinema dunque, seppure è escluso che possa « portare » agli uomini un messaggio di poesia (per lo meno non lo ha ancora portato), seppure fino ad ora non ha mostrato di resistere al tempo (i suoi « classici » di cinquantotto o di mille anni o sono) può però molto moltiplicare per un numero incalcolabile di volte l'efficacia documentaria, e però di costume, di moralità, dell'arte narrativa; può ampliare la nozione che l'uomo ha del mondo fisico che lo circonda, agevolare con una casistica suggestiva la conoscenza dei sentimenti e delle passioni; infine accelerare la solidarietà fra popolo e popolo (o al contrario provocare sentimenti di avversione). Anche tutto ciò è così ovvio, così comune che non mette conto parlarne. Ma almeno questo mi sembra importante: che tali enormi possibilità restano ancora potenziali a cagione della rinunzia del cinema ad una autonomia che invece le è propria. In sostanza il cinema vive ancora su un compromesso, chiede al teatro o alla letteratura un sussidio di cui non ha bisogno. Fa l'impressione che,

LIBERO BIGIARETTI

RISPOSTA DI UN

NARRATORE

(continuazione della prima pagina)

avuta in sorte una possibilità di espressione quasi illimitata, non abbia poi nulla da esprimere e si limiti a ripetere gli argomenti e i temi già sfruttati dalla letteratura. Si potrebbe dire che il vantaggio sta nella più ampia volgarizzazione di tali argomenti, ma non è così, infatti perché la traduzione in linguaggio cinematografico è assai diversa da quella idiomatica, trattandosi di trasferire ogni cosa in una sfera diversa di sensibilità.

Il cinema, dunque, giunto alla maturità tecnica, o quasi, è ancora, spiritualmente, infantile. Forse per il fatto di dover dipendere da tanti creatori (registri, attori, scenografi, ecc.), è rozzo all'incirca come certa poesia popolare frutto del lavoro successivo di più rapsodi. Si pensi alla stranezza di questa circostanza: il cinema non ha ancora avuto un vero, illustre soggetto. Vale a dire, o si sono adattati schemi narrativi preesistenti, oppure, quando si è creduto di crearne di originali, si è ugualmente riciclati una traccia buona indifferentemente per un romanzo, per un film o per una commedia. Non parliamo poi dell'uso, secondo me improprio e spesso innaturale, che è stato fatto del parlato. Credo, in sostanza, che nel momento in cui il cinema tocca la maggiore popolarità, esso non ha ancora espresso le proprie possibilità. Gli interessi che presiedono alla produzione di un film ne tradiscono l'autonomia, la libertà: ossia gli negano l'arte.

Continuando per questa strada il cinema non può aspirare ad altro che a rimanere un succedaneo della letteratura, un surrogato del teatro. E davvero come scrittore non posso esserne contento. Penso che purtroppo da questo suo carattere discende la responsabilità di rendere sempre più pigri i lettori; il fenomeno di giornali come «Grand'hôtel», che danno qualche cosa che somiglia a un romanzo in una serie di fotogrammi e di didascalie è un fenomeno molto grave di abitudine alla passività verso le immagini. Invece anche le immagini di un film potrebbero avere l'energia, il potere tonico della poesia. Ma chi chiamare in causa? Dietro un quadro, un romanzo, una poesia c'è un artista, l'autore; dietro un film c'è spesso anche un artista (o più di uno) ma soprattutto ci sono produttori, finanziatori ecc.; i quali procedono proprio all'inverso di come procedono i creatori di opere d'arte: la loro offerta è sempre regolata sulla richiesta, legge valida in economia, negativa in arte. In altri termini essi desumono dal gusto medio del pubblico le loro produzioni, anziché imporre o almeno proporre a quel gusto medio il sapere più forte della verità poetica.

LIBERO BIGIARETTI

Siguari direttore,

In regime democratico qualivoglia limitazione di pensiero, di parola, di stampa, di rappresentazione è assurda; la legislazione vigente è bastevole a reprimere gli abusi: purché una opera destinata a pubblico spettacolo non sia ultraggià al pudore, al capo ed alle istituzioni dello Stato, e non istighi al delitto, essa non può essere oggetto di limitazioni e vincoli di sorta. Di conseguenza è stata abolita la «censura preventiva». Ma... ma la libertà di pensiero, il vizio è rimasto: più o meno gli uomini di prima sono rimasti, i funzionari che erano della Dizione ora fa parte del Servizio del Cinema, che, in luogo di dipendere dal ministero della Pubblica Istruzione è addirittura da un ministero delle Belle Arti (imitante al Teatro delle Arti figurative), dipende dalla Presidenza del Consiglio di cui è sottosegretario il democristiano on. Paolo Capra. Costui è assai meno più da problemi e preoccupazioni politici, rivendicò bandi morali. Ed ecco cosa scrive, in data 7 ottobre scorso, al presidente dell'ANICA, on. Alfredo Proja, democristiano: «Ho dovuto rilevare, con profondo disappunto, come la produzione cinematografica italiana... si avvalga ed abusii di motivi drammatici e di elementi spettacolari non raccomandabili dal punto di vista morale. Il tema del banditismo e del Fuori legge, la pratica delle case di tolleranza, il rilievo eccessivo di fatti sessuali delittuosi e turboli riempiono i nostri film... La libertà d'iniziativa... non deve però, tramutarsi in licenza... Per i suddetti motivi sono stato costretto, mio malgrado, a negare il nulla osta di circolazione ed a sospendere la programmazione di alcuni film nazionali. Ad evitare il ripetersi di simili inconvenienti, ritengo opportuno invitare le Case di produzione ad orientare le loro iniziative verso temi e motivi più nobili e virtuosi, il più possibile, ogni elemento di spettacolo negativo dal punto di vista morale». Dal canto suo, il presidente dell'ANICA, due giorni dopo dirigeva un ferreo rinvio alle Case di produzione una copia della lettera del Capra e che riveste particolare importanza (sottolineato), e precisava: «... Si deve riconoscere che i rilievi mossi dal Sottosegretario... sono esatti... e anche in occasione del collocamento di alcuni film italiani all'Estero, sono state mosse le medesime contestazioni e censure analoghe. Non soltanto quindi per la responsabilità che i produttori di film hanno nel campo sociale ed etico, ma per la tutela stessa degli interessi economici della loro industria, è indispensabile evitare il ripetersi dei citati inconvenienti. L'Assemblea generale dell'ANICA approvò nello scorso mese di giugno un Codice per la cinematografia, contenente precise indicazioni formulate sulla base delle analoghe norme che regolano la revisione dei film dei più grandi Paesi cinematografici.

Le case del nostro Cinema stanno, dunque, a questo punto: 1) con decreto-legge 5 ottobre 1945, n. 678 è stata dichiarata: art. 1. «L'esercizio dell'attività di produzione di film è libero». Art. 2. «Le norme sull'etichetta preventiva dei soggetti dei film... e la legge sulla concessione del nulla osta preventivo dei soggetti dei film sono abrogate». Resta tuttavia in vigore la revisione, a film prodotto, prescritta dall'art. 1 del regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche e che fa parte del regolamento di P. S. (ultraggiato al pudore, al Capo ed alle Istituzioni dello Stato, ecc.); 2) esistente disposizione legislativa non hanno veruna pratica attuazione in quanto lo stesso sottosegretario on. Capra dichiarò nella lettera citata, che è stato «costretto», mio malgrado, a negare il nulla osta di circolazione ed a sospendere la programmazione di alcuni film nazionali per motivi, si di carattere morale, ma che sono tutti suoi personali e non sono contemplati dalla legge; 3) l'arbitrarietà di questi fermi di circolazione e di programmazione a film nazionali (per gli stranieri si è di mania larga) diventa più grave quando essi vengono applicati a film venduti a paesi stranieri, essendo maggiore il danno economico inferto al produttore; 4) in effetti, presso il Servizio del Cinema alla Presidenza del Consiglio, continua ad esistere ed a funzionare una «Commissione di censura» che esamina i soggetti, li sottileggiate e revisiona i film prodotti licenziando o approvando, imponendo modifiche e tagli; 5) i produttori che non vogliono rischiare i loro milioni si sottopongono a questa «nuova» censura preventiva o soggiacciono a questa nuo-

LETTERE AL DIRETTORE

Ceppi ai piedi, catene alle mani e bende agli occhi del cinema italiano

va dittatura del cinema italiano in vari democristiani; 6) è stato approvato dall'ANICA, di cui sembra fare capo i produttori di film (quindi l'Approvazione è assurda), un Codice per la Cinematografia, e questo Codice non è altro che il vecchio e puritano *Hays Moral Code* tradotto, con qualche modifica mi dicono, dal collega Attilio Ricio; dal 1933 i produttori hollywoodiani non lo rispettano più e, per contro, dovrebbero a rispettarlo i produttori italiani; 7) sono stati istituiti, a partire dal mese in corso, dei servizi ad uso e consumo dei produttori e per l'applicazione di codeste Codici; 8) è stato anche istituito un «marchio A.N.I.C.A.» che sarà concesso, evidentemente, ai film... codificati, mentre sarà negato ai film realizzati dai produttori ribelli.

Non resta, ora, che passare alla documentazione.

Il Codice per la cinematografia, che produttori e registi italiani dovrebbero osservare scrupolosamente se vogliono che i loro film siano liberamente programmati nei cinema e venduti all'estero, è stampato sotto l'insignia dell'ANICA, in Roma con la data 1945 e senza nome d'autore, dalla Tipografia «Superstampa» viale Manzoni 26. Si compone di 16 pagine di testo più una copertina di cartoncino giallognolo (colore significativo). Consiste di una Premessa, di un Principio generale, di Disposizioni particolari divise in 10 paragrafi, di una Nota, di un Commento diviso in tre parti.

Nel Codice è detto che «con atto di libera manifestazione della loro volontà i produttori e si impegnano a seguire nella ideazione e nella lavorazione dei film i criteri generali e le disposizioni particolari, in esso espliciti. Il criterio fondamentale cui si ispirano le norme particolari del Codice è il seguente, ovvero enonciabile: «Non debbono essere prodotti film che possano abbassare il livello morale degli spettatori o che siano tali da porre in discredito lo logio naturali e umano o da destare simpatia per la loro violazione». L'assurdo e il ridicolo cominciano allora dal generale si passa al particolare. Ad esempio per i delitti è detto: «Non debbono ispirare desideri di imitazione» e il crimine «non deve mai indurre a simpatizzare per esso o per il criminale», cosa assai vaga, impossibile da determinare a priori e tutta riposta nell'animo degli spettatori; lo stesso valga per gli omicidi, che non debbono essere rappresentati nei loro dettagli, inoltre «la vendetta nella vita moderna non deve essere giustificata»; furti, rapine, stragi o massacrî, rapimenti e conflitti tra criminali e poliziotti, e via discorrendo, e non debbono essere rappresentati con dettagli che ne mostrino la tecnica»; è anche detto che «l'uso delle armi da fuoco deve essere limitato allo stretto indispensabile» mentre «il suicidio deve essere possibilmente eliminato, ma non apparire come una soluzione logica, giustificata o inevitabile delle difficoltà della vita»; procurato aborto, estorsione e simili atti «non debbono mai trovare una giustificazione»; le scene sul traffico illegale o sull'uso degli stupefacenti «sono escluse».

Nessuna tolleranza per le «basse manifestazioni degli istinti nelle relazioni fra i sessi. Niente particolari attraenti e lusinghieri per le relazioni fisiche, evitare le scene passionali»; i baci, gli abbracci e le altre pose o gesti aventi relazione con l'istinto sessuale «non debbono essere rappresentati in forma morbosamente suggestiva né dirette comunque ad eccitare basse sensazioni erotiche. Vorrei vedere come son fatti i baci e... il resto che eccitano e alte» sensazioni erotiche.

Ma proseguendo. Seduzione e ruffo e appena accennati, «perversioni sessuali» e vietato; e lo stesso dicasi per gli episodi riguardanti la tratta delle bianche; proibita la presentazione di case di tolleranza e dello sado di prostituzione; e non possono essere trattati argomenti relativi alle malattie veneree, e, per finire bellamente il

capitolo è vietata l'ombrosità di ornati sessuali. Passando ad altro argomento, il Codice esclude totalmente l'uso di gesti, parole, canti, scherzi e sottintesi osceni o scurrili. «La nudità completa, (anche se in silhouette si badi bene), è proibita, ma è proibita anche la seminudità; evitare, inoltre, le scene di svenimento, eccitare le vesti e i costumi e indossati per compiere movimenti od atteggiamenti indecenti o scortetti nelle scene, e d'altro canto sono proibite le eccitazioni». Per quanto riguarda i soggetti tendenti al spicciolato, brutalità ed errori, applicazioni di marchio a persone od animali; crudeltà verso infermi donne fanciulli ed animali, operazioni chirurgiche e debbono essere trattate nei limiti imposti dal buon gusto (nel). Il commento al codice non è meno divertente: in un primo tempo è detto che «i film destinati alla proiezione in locali di pubblico spettacolo debbono essere considerati essenzialmente sotto il profilo di mezzi di formazione»; poi si ammette che i film possono essere considerati come una forma di arte e si assicura che «l'arte talvolta può essere effetti moralmente nocivi».

Strano ragionamento! Ma è fatto ad un delphini, di fatti più avanti è detto che «si è spesso sostanziate come l'arte sia in se stessa morale».

COSE DI TEATRO

Per tutta l'estate scorsa e anche prima i giornali e le riviste hanno lanciato il grido d'allarme: «Il teatro è in crisi, il teatro muore o morirà presto». Le cosiddette vacche grasse, i buoni industriali che avevano voluto investire o fondo perduto una parte dei loro (insopportabili) guadagni in imprese teatrali, si sarebbero presto sbandati di recitare quella loro parate di manovate. E con le vacche magre non si sarebbe potuto più imbandire alcuna spettacolo. Sarebbe rimasta unico ricorso (e quale ricorso) quella della rivista.

Alcuni capocomici, e fra questi Renzo Ricci, non si staccarono dallo stesso avviso e si diedero da fare per tempo per accaparrarsi opere straniere e italiane, come mai ce ne fossero in giro, da includere in repertorio (il povero Stoppa si rimise persino qualche centinaio di biglietti da mille con un falso agente americano). Per loro la crisi si sarebbe verificata non nel repertorio o nell'effluenza del pubblico ma solamente in provincia, nei teatri così dei centri minori, teatri che pur nel passato avevano avuto una vita e una attività degne di ricordo.

E così è accaduto. Ma quali sono le cause del fenomeno, di questa impossibilità, per le compagnie di prosa, di compiere cicli di recite, anche nella cosiddetta provincia? (Bisogna tener presente poi che questa impossibilità era o una volta nuovi problemi che chiamerò di assorbimento nei centri principali stessi, dove le compagnie, costrette a fermarsi per più settimane, non fanno che farsi una dannosa concorrenza e devono lottare per accaparrarsi i teatri disponibili per la prosa).

Qui è proprio il caso di dire che alla base di ogni fenomeno umano ci sta un fatto economico. La causa principale è il costo dello spettacolo. Il pubblico che di solito ama frequentare il teatro di prosa, non ha possibilità di farlo: le compagnie non hanno alcuna convenienza a fermarsi solamente uno o due giorni nei centri minori con l'incertezza di poter coprire le spese solite alle quali si aggiungono per l'occasione qualche straordinario di trasporto. La provincia così è costretta a dimenticare il teatro e a limitarsi a leggere gli accurati resoconti di Simoni, le esercitazioni letterarie di Figorilli o la polemica di Mosca. Ci può essere qualcuno che dà una scappata a Milano per vedere col fatto in polka qualche novità, ma non direi certo che è un sistema secondo d'ordine.

Gli aficionados seguono le novità alla radio (1) e sulle riviste specializzate. L'entusiasmo per il teatro è grande e lo si può constatare dal numero delle copie di *Dramma*, di Sipario, di Teatro che vengono vendute in questi centri minori. Molte poi sono le filiazioni del Diogeno milanese con lettere periodiche di novità, conferenze, soaveggî, discussioni, eccetera. Ma tutte queste manifestazioni, pur intelligenti e simpaticamente ambiziose, non riescono a superare il loro valore complementare. Mancando la frequentazione diretta, la manifestazione pura e tradizionale (la cerimonia vorrei aggiungere), questo pubblico finirà per considerare il teatro qualcosa di più o di meno, ma sempre di dicorso, da quello che il teatro è e deve rimanere.

Le nostre città non sono sempre che sono ancora dipendenti dall'Ente Teatrale Italiano potrebbero essere municipalizzate, lasciate cioè a gestioni puramente amministrative, indipendenti e non di speculazione. In questi centri potrebbero affittare alle compagnie i teatri dietro il pagamento, da parte di queste, delle spese di manutenzione e di personale. Lo Stato, che ha riconosciuto la necessità di una particolare assistenza per questo ramo e per questo potente mezzo di educazione popolare riducendo parzialmente la tassa erariale, potrebbe, nel caso particolare degli spettacoli di prosa in provincia, annullarla addirittura: tanto, fra di noi percepisce nulla perché non viene applicata la tassa erariale sugli spettacoli di prosa e il non percepisce nulla perché questi spettacoli non hanno luogo, non ci dovrebbe essere alcuna differenza per il bilancio dello Stato.

Non solo, ma potrebbero essere accordate alle compagnie speciali facilitazioni ferroviarie: il governo, senza giungere al professionismo del passato regime e alla pianificazione non meno dipendenza dall'organizzazione teatrale sociale, eviterebbe di lasciare andare alla deriva una attività così importante per la vita culturale, e non solo culturale, dell'intera nazione.

E moltissime città non dovrebbero rimpiangere continuamente le glorie passate, le aeree memorabili dei loro indimenticabili teatri.

FRANCESCO CALLARI

Morris

The fashionable world Products

La scarpa di classe

Agenti in tutte le città d'Italia

Zavattini non ha segreti



Le pareti del suo studio sembrano uno di quei muri, come si vedono dal nastro parti, con le fotografie dei partigiani ucraini attaccate, come gli ex voto, le vecchie alle altre. Non c'è nell'aria, però, l'odore dei cricantini, anche se sono i primi giorni di novembre, né l'odore degli sgabelli dei pittori quella deprecata invecchiata alla vite come dai tutti transognati di quei giovani vestiti dalla festa, ma pacatamente i colori si compingono nella grigia luce del giorno romano e se non fosse per il rosso troppo vivo di un De Chirico o la geometricità di certe espressioni non si accorgerebbe della loro presenza. E sono dotati, centinaia, incise, grandi come il palmo di una mano. Deviate, gonfiate di quadri, di autoritratti, ecco una zona, raccolti da Zavattini nel corso degli ultimi anni.

Cominciò per caso, con un regalo di un amico. Poi, in una notte insonne, il suo sguardo posandosi su quell'Anania, minacciosa tela, idealmente egli li moltiplicò, e Uno? Perché solo uno? si chiese Zavattini. «Due? egli pensò. e Tre? fece una voce dietro le sue spalle, e Più uno? disse Zavattini. «Più, perché?», e così via. Zavattini si mise allo scrittoio e scrisse trenta lettere ai trenta maggiori pittori italiani.

Di lì a poco le pareti cominciarono a ricoprirsi. «Cento» un giorno contò Zavattini, e Più uno? disse la voce dietro le spalle. E altri pittori arrivarono, ultimi, silenziosi, trascendentali, nei negli occhi più qualcosa di eterno. Ognuno accolse il suo posto nel muro e vi si fissò, dentro alla sua cornice incornice, come dentro a un ovale. Senza volere, così, ciascuno creò il loro piccolo ritratto. Un ritratto che portava fortuna e che non dà brividi. Ma ogni giorno può essere diverso. Dentro a un armadietto Zavattini tiene nascosti i ritratti venuti di rosso con le candele in mano, e un piccolo fante. Un fante in silhouette con un'occhiale nero. Due donne vestite di nero. Sono le sue ultime opere. Un giorno un pittore lo vide: si accostò a Zavattini e fu un sorriso più di un «Mi piacciono, Cesare, mi piacciono». E andò via soddisfatto.

Entrando sotto parole religiose, Zavattini ammette Freud, i parenti non sono terribili. Ne arrivano tutti i giorni dal Pn. A colazione, quel giorno, siamo in quindici e Quella dei Pittori fa la prima idea? dice Zavattini e Poi vennero i Miti Moderni. La prima per De Sica. Ad Ida Miranda conobbe una collezione di suoi ritratti eseguiti dai maggiori pittori. Durante le sue tournée ella li avrebbe portati non se ed esposti nelle halls o nei ridotti dei teatri in cui avrebbe recitato. Poi c'è Roma. E' di là. Ha il suo solito gesto: s'aggiusta i ritocchi della giacca e si siede. E' il tempo che manca, non il idee. E' il tempo d'questo. Tutto è qui, tutto è in me. Io parlo, io mi apro, io non ho segreti. E gli altri uomini invece li hanno i segreti e il tempo. E così ogni tanto arriva qualcuno e li ruba. Anche se lontano. Dall'America.

«San Francisco è come una epistola», ormai si parla solo di cinema, a ha tante pelli. Quando i produttori mi chiamarono e mi fecero leggere il soggetto di un film che si doveva fare appunto sulla vita del Santo, io dissi che non si era tocca che la prima pelle e invece bisognava adoperare il collaudo a aprire, tagliare, scarta pelli, trovare il cuore. Ma nessuno ebbe il coraggio. Le epistole fanno piangere gli occhi. Eppure continuano a chiamarmi». E Zavattini col bistrarsi nella tasca dei pantaloni esce di casa, prende un tram, compie l'operazione e rientra.

Quasi tutti i migliori film italiani degli ultimi anni sono passati nelle sue mani i parenti naturalmente non sono sempre uguali e le operazioni non tutte dello stesso genere. Alcune riescono, altre no. La colpa non è mia e continua Zavattini a certe volte mi presentano esseri che sono già in fa di vita. Non c'è niente da fare. Spesso sono nati morti, ma i genitori non se ne accorgono. Altre volte mi costringono ad operare in

preliti, orologio alla mano, e mi invitano ad un consulto solo per dire poi che loro figlio è passato dalle mie mani. E pensare che io non lo conosco nemmeno. E' il caso di Damiano Corchia di cui apprendo un giorno il giornale mi accorsi di essere stato addirittura la levatrice».

«Ogni film ha una sua lunga storia che nessuno conosce. Spesso si vedrà il mio nome dove ho solo corretto il secondo tempo, e non lo vedrete affatto dove ho messo la trave per evitare il crollo. Chi mi chiama per un finale, chi per un soggetto, chi per un trattamento. Lascio scottico, disassonino, com'è tutta la nostra produzione dove non si riesce mai a mettere insieme tutti gli elementi di cui un film ha bisogno per nascere bene. Un giorno mi dovrà decidere e dare il mio addio al cinema. Scriverò una lettera ad un amico e gli confesserò tutto. Sarà una lettera piena di rammarico e di amore. Che ora cerco di snaguare lavorando per tutto e per tutti».

«Ora la storia del nostro cinema è grande per carità di ragioni che vuol dire in parole povere, per carezza di cinema. E il cinema, si sa, non si può servirlo che facendo del cinema». Zavattini si alza e si affaccia alla finestra. «Né soggetto né sceneggiatura possono salvare né rinvoltare: un regista sì. In questo il cinema è sempre più uguale al libro e viceversa coloro che gli si avvicineranno riconosceranno gli stessi esigenze del libro. Penso seriamente che la posizione dello scrittore di cinema, si chiama pure Prevetti o Biscini, sia una posizione impropria,

entrate di gumi marziali in chi lo occupa. Si tratta di amplessi interrotti e si sa che sconquenza provocano gli amplessi interrotti». «E si potrebbe scrivere una nuova Sonata a Krutner in cui quella che fa del cinema come lo faccio io finisce molto male perché opera contro natura».

Suona il telefono. Prima di rispondere Zavattini lo lascia suonare alcune volte. E' Moravia. Feroce le tre del pomeriggio anche i romanzieri possono permettersi, coricati in una poltrona, di pensare, leggermente, al cinema. Capisco che parlare di un film su adattarsi a quello strano ambiente che è il mondo del cinema. Non sa mentre e difenderci. Un impegno morale la assilla continuamente. E proprio in quel momento ci ritorna in mente quel «e io sono» che vuole scorderci perché non riesce ad amare il suo prossimo e a farsi amare da questo. Ma in piazza del Popolo, con una enorme folla intorno, vediamo non c'è l'uomo, ma Zavattini stesso. «Non ho potuto amare il cinema. Per questo ho pensato di andarmene e oggi dire alla folla. E' e suo sono» alla fine, si salta. Si salverà Zavattini?



Don Biram nella stupenda interpretazione di Roy Milland, è il personaggio più interessante uscito dal cinema americano di questi anni: anima perduta in una perdita fin di settimana (The Lost Weekend). Si sa che Don Biram è uno scrittore, alcoolizzato senza speranza. Ma pochissimi conoscono la vera ragione di questo ricovero all'abbazia, di questo rifugio nell'alcol. Né il film né il libro del quale il film è tratto sono molto chiari in proposito, ma un secondo romanzo di Charles Jackson (The Fall of Valor), uscito in questi giorni a New-York, illumina la genesi di quell'alcolismo, contenuto del resto in qualche riga in ombra di Lost Weekend. Il nuovo personaggio di Jackson è un omosessuale di Chicago, Don Biram era un abbraccio per disperazione e paura. Ma all'origine, anche lì, c'è l'uomo.

The Fall of Valor è stato acquistato da una casa di Hollywood, ma è molto dubbio che essa riesca a metterlo in lavorazione. Quando si emanciperà il cinema, ormai maggiorenne, dall'odiosa tutela della censura? Quello sarà un gran giorno.

Lettera dall'America

Qualche settimana fa un editore mi diceva: «Una casa editrice pubblica ogni giorno di più a un grande magazzino in cui il prodotto principale si vende in perdita, e i guadagni si fanno nei sottoprodotti». E poiché il sottoprodotto essenziale è il cinema, bisogna essere lo scrittore il più austero o il più ermetico per non accendere occhie nere in direzione di Hollywood.

Il libro di cui si vendono cinquanta o centomila copie viene infallibilmente adattato, non lo abbiamo mai, anche l'epoca di alto livello letterario, di cui si vendono cinque o diecimila esemplari, può sperare di attirare lo sguardo di qualche produttore, che, naturalmente, la ritaglierà secondo il modello di modo a Hollywood.

Il futuro storico delle lettere e del teatro americano non dovrà omettere di valutare a fondo questa influenza sotterranea. Considerate che gli scrittori, i quali vanno a lavorare negli studi di Hollywood (per un salario che oscilla tra tre ai quindici milioni di franchi l'anno), non pubblicano più nemmeno un libro, e dovrà anche notare il rallentamento alla produzione di scrittori importanti come Faulstich, Fitzgerald, O'Hara, Cain. Alcune società di produzione impongono contratti che proibiscono la pubblicazione di romanzi e racconti. Altri pagano bene i loro scritti — ma esigono sei giorni di lavoro alla settimana — e certamente non è dal sabato al lunedì mattina che si può scrivere un libro importante. Ma non sono queste le influenze sotterranee. Il romanzesco che si reca a Hollywood come sceneggiatori, e con il proposito di restarvi, può rinunciare ad ogni ambizione letteraria.

Le influenze sotterranee si esercitano su quelli che non vanno ad Hollywood, ma sperano che i loro romanzi e le loro commedie siano acquistati dalle Case di produzione. Il lettore d'una lettera dall'America si aspetta delle cifre, e io non lo deluderei. Facciamo un raffronto fra la pubblicazione d'un libro e l'adattamento cinematografico per quattro categorie di autori. Adattato, promulgano il caso d'un autore difficile, e magari d'ignoranza (su Julius Cray, ad esempio): d'un suo libro si vendono cinquemila copie ed egli riceverà 1.250 dollari (225.000 lire) di diritti d'autore; ma può ricavarne perfino 25.000 dollari (4 milioni e mezzo di lire) se una Casa di produzione acquista i diritti del libro. Un autore meno difficile, ma non meno importante (come Albert Camus) può arrivare a vendere quindicimila copie (750.000 lire), ma sperare in un guadagno di 50.000 dollari (9 milioni di lire) dal film. L'autore serio, ma facile (un Georges Duhamel) potrà vendere cinquantamila copie di un suo libro (3.750.000 lire), ma gua-

dagnare 100.000 dollari (18 milioni di lire) col cinema. Infine, lo scrittore popolare a grande tiratura (più siamo Maurice Deobler), che può guadagnare 25 milioni di lire con un romanzo venduto a diecimila copie, può ricavare tra 35 e 45 milioni di lire dai diritti d'adattamento cinematografico.

E' facile concludere che la tentazione è forte per gli scrittori anche i più seri e di più difficile comprensione. I quali cercheranno di conservare gli aspetti fantastici della loro arte (lo stile, il valore dei caratteri e del tema, il rigore dell'interpretazione), ma proporranno un eاتفق capace di allietare un produttore intelligente. Non bisogna dimenticare, d'altra parte, che spesso i produttori si servono solo del titolo del romanzo che hanno acquistato: il film To Have and Have Not («Avere e non avere») presuppone ma ha nulla a che vedere con l'omonimo romanzo di Hemingway.

Ho l'impressione che i romanzieri dell'importanza di Graham Greene e di Rex福德 non smettano di pensare ad un possibile film — quando questi romanzi, specie del secondo, abbiano bisogno di un rimaneggiamento totale per essere portati sullo schermo. E' il taffio nella purità di autentici scrittori come Somerset Maugham e Louis Bromfield segna il limite estremo della tentazione o del pericolo.

Tutto che tutti i libri, tutte le commedie, e tutti i film sono altrettanti successi finanziari, e si sarebbe potuto appellare esperimenti e innovazioni impossibili in anni più difficili. Invece i produttori hanno fatto il ragionamento esattamente opposto: perché tentare esperimenti — si sono detti — quando tutti i vecchi trucchi raggiungono lo scopo?

The Short Happy Life of Francis Macomber è uno dei migliori romanzi di Hemingway; la sottile e cupa molata d'un uomo ossessionato dal timore della impotenza sessuale. La storia si svolge su uno sfondo tra i più convenzionali per Hemingway: una caccia grossa in Africa. In questi giorni, al Mexico, i produttori stanno e girando il racconto (o almeno il titolo del racconto) e, per servire meglio il realismo, hanno intenzione di ricreare a scene di caccia nel Kenya. E' superfluo dire che Hollywood non produrrà un film sull'ossessione dell'impotenza sessuale.

Allo stesso modo, altri produttori hanno acquistato i diritti di Appointment in Samarra di John O'Hara e di The Great Gatsby di Scott Fitzgerald, due profonde e tragiche smemorate dell'ottimismo americano. Ma è quasi certo che i produttori i genereranno il vero significato di questi libri: la lotta reciproca tra una

volontà isolata e un ambiente medievale e sterile.

Cosa ancora più spiacente: la «Warner Brothers» ha da poco annunciato d'aver creato una nuova sezione destinata a «procacciare» ai romanzieri idee per romanzi, romanzi che, in seguito, serviranno a fare del film. La «Twentieth Century Fox» è arrivata ad autoconsacrarsi e autoritarsi in materia di XVIII secolo: fornisce «lumi» ai romanzieri in proposito di scrivere un libro. Altrettanto di recente, la «Metro-Goldwyn-Mayer» ha costituito una serie di premi per i migliori racconti di giovani scrittori pubblicati sul canonic Atlantic Monthly. Siffatte complesse relazioni farebbero supporre che Hollywood è essa stessa una sorgente creatrice, un focolaio di nuove idee. Tutto il contrario. Le idee che i produttori desiderano di «tapinare» sono le idee correnti e collaudate dal 1930 al 1935: The Milk Way e The Virginian non sono arrivati alla terza edizione cinematografica.

Avventurandosi nei domini della psicanalisi e della psichiatria, il cinema sembra essere addirittura in un terreno nuovo. Ma è solo una falsa apparenza: da qualche tempo argomentazioni di psichiatria non fanno che appoggiarsi su vecchie e sicure convenzioni, e vecchi problemi consueti, i soliti improvvisi risolti.

Il film che ottiene maggior successo è The Postman rings always twice: è naturalmente in esso l'accento cade più sul delitto e sul castigo che mi occorre: una primitiva passione sessuale. Da qualche lettore francese Raymond Chandler può essere ritenuto, a torto, un romanziero altrettanto serio quanto James Cain, e Chandler e Cain possono sembrare altrettanto seri quanto Hemingway. Il nuovo film di Chandler, The Blue Dahlia, assomma in sé due temi alla moda: la violenza e la psiconerosi. Her Kind of Man è molto vicina alla formula. Paul Muni — James Cagney, mitragliatrice, pichi d'azzardo, inseguimenti, posti di polizia. La durezza e la brutalità del dialogo di questi film sono convenzionali quanto i sentimenti patriottici di due o tre anni sono. Fa The Blue Dahlia uno dei personaggi ossessivi: «Io non sono per me come quello là, e l'oro domanda: «Che specie di porco sei, tu?».

Potremmo lodare questa rinascita moda del pessimismo film di gangster, se essa rappresentasse l'onesto sforzo di considerare e valutare la violenza latente nel mondo attuale. Potremmo anche ricordare che ogni generazione di dopoguerra, dal 1793 in poi, è stata ugualmente pluriplurata dalla violenza; il falso misticismo, gli studi di criminalità, e una scienza colossale sono i postumi inevitabili di ogni catastrofe politica ed economica. Lei

Vinteuers du Soir riflette un'inequidivisa umana certamente pari a quella di Juliette e Justine, e le teorie di Saint-Germain sono in auge oggi a Los Angeles come lo furono a Parigi centocinquanta anni fa. Ma non credo affatto che i recenti film di gangster rispecchino siffatte preoccupazioni spirituali. Al contrario, non fanno che confermare quanto già sappiamo: e cioè che il cinema, col suo terrore delle idee nuove, utilizza nel 1935 ogni formula che abbia già provato la sua buona riuscita.

Tuttavia, qualche luce di speranza balena a volte nella costruzione. La Hollywood Writers' Mobilization ha pubblicato una relazione in cui si riconosce la inferiore fattura dei film di Hollywood. Alla proiezione d'un film inglese fatto con serietà, Love on the Dole, seguì una discussione alla quale partecipò anche il pubblico. Le conclusioni portarono sembrare oltre a ogni limite italiano preveduto, ma il solo fatto di venire direttamente da Hollywood le rende interessanti. Le qualità tecniche di facilità e di piacevolezza non compensano affatto la perdita di valori più solidi. L'occasione può essere il suo posto, ma troppo spesso il pubblico del cinema americano è spinto ad evadere verso mondi immaginari, più fantastici di quelli, piacevolmente colorati, dei racconti di fate.

Perfino i buoni film americani affondano le radici nella cultura e nella esperienza comune del popolo molto meno di quanto non facciano i buoni film europei. La commedia britannica, derivata dalla confezione, non riesce a nascondere l'assenza di realismo nei moduli del film americano medio.

Altro motivo di speranza sta nel numero sempre crescente di produttori indipendenti che si staccano dai grandi Case per produrre film con i propri mezzi: fra gli altri, Frank Capra, William Wyler e Leo McCarey. Attualmente, 110 case indipendenti lavorano a Hollywood e producono da due a trecento film.

Infine, la Screen Writers' Guild — un'altra associazione di sceneggiatori — ha presentato un progetto secondo il quale gli scrittori e gli sceneggiatori possono conservare un controllo sulle loro opere. Il progetto propone che il materiale letterario rimasi sia ceduto alle Case di produzione solo per un determinato periodo di tempo — piuttosto che venduto a forfait. In questo modo, lo sceneggiatore continuerebbe ad avere alcuni dei diritti morali che ha normalmente in Europa, ma che in America sono quasi sempre, Airòbbe allora il diritto d'ingere che The Short Happy Life of Francis Macomber sia fondato più sull'ossessione dell'impotenza sessuale che sulle eccitazioni d'una caccia grossa.

ALBERT J. GUERARD

LA CITTADELLA FILM

presenterà
nella stagione '46-47:
1
GRANDI DOCUMENTARI
D'ARTE

*Incontro
con il Correggio*

La Cupola

*Le delizie
del Palazzo
del Duca*

*La Camera
degli Sposi*



In preparazione:

*La storia della vera croce
di Piero della Francesca*

Favole della Farnesina

La cappella Brancacci

*I fatti di Sant'Orsola
di Vittore Carpaccio*

La villa dei misteri

LA DUCALE

Profumi



OPERA OPERA

RASSEGNA MENSILE
DELLO SPETTACOLO

diretta da

INO CHIESA

e
GIAN MARIA GUGLIEMINO



GENOVA

Via XX Settembre, 12

Con il fuoco d'artificio finale di ricevimenti, film, premiazioni, battaglia di fiori a Nizza, si è chiuso il primo Festival del Film di Cannes. Tutti si domandano quando potrà aver luogo il secondo: marzo-aprile del 1947, settembre-ottobre 1947, marzo-aprile 1948. La Costa Azzurra e il particolare Cannes offre il vantaggio di poter accogliere in qualsiasi stagione un numero considerevole di ospiti. Il clima esemplare ottimo in quasi tutti i mesi dell'anno, pare che all'aprile potrebbe svolgersi un secondo festival. Del resto, gli presentati e i rappresentanti della Biennale di Venezia prevedono appunto quest'epoca.

Il risultato di questo primo festival è soprattutto di carattere industriale-lettorio. La direzione del Festival ha lasciato fare, per quanto riguarda notizie e materiale illustrativo intorno ai film, alle diverse case di produzione o a quei raggruppati e uffici cinematografici che qualche nazione ha creato per offrire agli interessati una documentazione diffusa circa questa o quella cinematografia. L'ufficio meglio attrezzato è, a questo proposito, quello francese, che fornisce ai richiedenti copioso materiale. Il cinema francese, riallacciandosi alla sua tradizione anti-guerra, tende a conquistare i mercati dei vari paesi, a concludere combinazioni per la produzione di certi film.

Il regolamento del Festival di Cannes e la distribuzione dei premi sono quasi del tutto simili a quelli delle passate Mostre di Venezia: non di quest'ultima. Manifestazione veneziana ed, svolta in tono minore, senza carattere ufficiale e senza delegazioni delle singole nazioni, ha tuttavia affermato alcuni principi artistici ai quali si dovranno basare i regolamenti futuri.

Il sistema delle premiazioni da cui nasce il premio per la nazione che abbia presentato più di quattro film, è a sua volta dipendente appunto dal fatto che una nazione possa presentare due, quattro, sei o otto film in relazione alla quantità dei film che vengono prodotti durante un anno, non la forza di assistere, in fondo, in sede artistica. Del resto, gli stessi premi e per il miglior attore, per il miglior regista, ecc. non si potrebbero rigorosamente giustificare, mancando il logico presupposto: che non esiste un vero e proprio concorso tra attori, operatori, montatori, ecc. Ad un Festival si possono affermare per la loro qualità tra attori, montatori, laddove potrebbe coesistere, per esempio, di non dover segnalare nessun operatore, o viceversa. Del resto, l'esperienza di molti mostre o manifestazioni veneziane aveva già dimostrato, salvo casi eccezionali, che questo sistema di premiazioni non accontentava nessuno, con l'indifferenza di accontentare tutti. Essendo poi i giudici rappresentanti ufficiali di ciascuna nazione partecipante alla mostra, è ovvio che ciascuno di essi tendeva a porre in rilievo le qualità dei partecipanti ai film del suo paese; che, vedendo perduto per la propria produzione portiamo, il premio per il miglior regista, cercò di assegnarselo per il meno quello e per il miglior operatore.

Una novità, nel campo dei premi, a Cannes, è stata quella di attribuire un premio per ciascuna nazione. Vi sono rimaste escluse soltanto il Portogallo e l'Egitto. Vada per l'Egitto il cui unico film presentato è tutt'altro che adatto ad un Festival, ma non si capisce l'esclusione del Portogallo che con *Camões* di Leitão de Barros dimostra non trascurabili qualità. Con questa premiazione, ogni Paese ha avuto almeno un premio. Più o meno, è stato premiato il miglior film o il film più impegnativo di ciascuna nazione. Per le altre nazioni invece, l'U.R.S.S. ne ha ottenute sette, la Francia cinque, gli Stati Uniti d'America e la Cecoslovacchia due, la Polonia, il Messico, la Svizzera, la Svezia, una. Risultano così particolarmente segnalati: il regista René Clément, il regista Mikhail Dolin, l'attore Michèle Morgan, l'attore Ray Milland, il musicista Georges Auric, lo sceneggiatore Clouzot, l'operatore Figurois.

Al premi ufficiali del Festival si sono aggiunti all'ultimo momento quelli dei critici, di undici Paesi, assegnati a *Brief Encounter* diretto da David Lean e prodotto e sceneggiato da Noel Coward e a *Parabola* di Georges Breguet.

Questo secondo film, quantunque presentato extra-festival in una mattinata speciale per inviti, è stato pro-

DOPO CANNES

bulamente il più notevole successo del Festival di Cannes. Altissimi film di produzione francese presentati in speciali sedute: *La Fière aux Châtaignes* di Pierre Chénal e *Parade* di Julien Daverio, la cui prima mostra ebbe luogo come di consueto alla Manifestazione veneziana. Un altro film, infine, presentato in un cinema normale, durante il Festival, rimarrà legato al ricordo di Cannes: *Citizen Kane*, di Orson Welles; film di cinque anni or sono, non avrebbe potuto partecipare alla Manifestazione ufficiale che richiedeva film di prima visione assoluta nel mondo e quasi; per il meno film di prima visione per la Francia. Apparevero infatti allo schermo del Casino Municipale alcuni film già conosciuti da tempo dal pubblico italiano delle normali sale di spettacolo e dal pubblico di altri Paesi.

Quantunque i delti delegati ufficiali componenti il Jury internazionale non abbiano ritenuto di dover attribuire alcun premio a film italiani, resta però il fatto che la produzione italiana, solo di giorno in giorno nella considerazione dei critici dei vari paesi, dei cultori del buon cinema, degli industriali. Si sono viste le recensioni favorevoli sul film *Zemlja et' zapoved'* di Boris Rossellini, *Un piano nella vita* di Alessandro Blasetti, *Assenti in fuga* di Giacomo Gentilomo, *Il bandito di Alberto Lattuada*, *Le mievite del signor Turco* di Mario Soldati, *Divas in città* di Luigi Comencini.

I film presentati dai diversi Paesi sono stati premiati, per i film del Festival tra cui sono da includere i cortometraggi per i bambini del Club «Condruco» di Sonja Bo, ma, al resto, è in un certo senso soprattutto per i ricevimenti, le gite, le conversazioni di stampa e altre, per lo spazio necessario che le prossime manifestazioni si preveda di limitare i programmi includendo soltanto opere degne. In certi giorni le proiezioni duravano per ore e ore; si sono succeduti sulla schermo del Casino Municipale film a cinque film al lungo metraggio e altrettanti cortometraggi. Non dopo i primi quadri; ma, intanto, occorre recarsi fino al Casino Municipale, se non altro per prendere il programma della giornata; programma che, qualche volta, strettamente imprudente tendevano a modificare all'ultimo momento.

I dirigenti del Festival di Cannes hanno voluto dimostrare che la Biennale era rinvigorita e attrattiva; alcune delle delegazioni e alcune case produttrici, enti turistici e municipi hanno offerto gite a Nizza, con visita agli stabilimenti della Victorine, a Grasse con visita a Mougins luogo prescelto per i ritiri del cinema francese, alle Dées Lérins, luogo in conteso; ricevimenti notturni come quello della delegazione sovietica del Comitato del Festival, così come quelli offerti da produttori cinematografici. Ai programmi dei film si alternavano i biglietti di invito; i giorni si trascorrevano tra un ricevimento e una proiezione.

Le proiezioni in prima tempo accessibili anche al pubblico normale, vennero in seguito riservate ai critici, delegati, tecnici e industriali del cinema, ma, salvo che un paio di volte, in sala del Casino Municipale allestita provvisoriamente come sala di proiezione per i film del Festival, non fu mai interamente occupata.

Un Festival o una Mostra di cinema giustificano la loro esistenza in virtù di tre o quattro film. A Cannes i film meritevoli di attenzione, se vennero presentati di più. Certo che, di certi Paesi, altri film avrebbero potuto più convenientemente essere presentati, in luogo e magari in aggiunta a quelli offerti allo schermo del Casino Municipale. Ci si rammenta, per esempio, dell'assenza di *Diez Jours* di Carl Th. Dreyer, che segna il ritorno, con un'opera eccellente, dell'importante regista danese; la mancanza di *Scènes* di Vittorio De Sica è spiacevole. Oltre *Maria Casadeira* di Emilio Perelman, dello stesso regista messicano *La perla de mar* su cui diedi il mio contributo, John Steinbeck, avrebbe interessato non pochi.

Il Festival di Cannes ha promosso al critico e agli studiosi convitati di residenti come della situazione di talune cinematografie, delle tendenze della produzione in diversi Paesi. Un argomento di attualità, quello della resistenza in solitudine non pochi soggetti e realizzatori. Si tratta per lo più di film di circostanza, e episodi e situazioni visti troppo da vicino, ancora. Certo che l'argomento, pensando sul tappeto ancora una volta, la lotta tra il bene e il male, offre non poche possibilità. Chi si è risolto per una espressione documentaristica, ha tentato soluzioni più nuove.

L'opinione diffusa è che — come risulta da questo Festival — chi fa del cinema abbia perduto di vista il cinema. Pochi sono i film nei quali il regista parla veramente un linguaggio cinematografico. I presupposti programmatici intralasciano il suo modo di esprimersi, talvolta presuppone letterari; o, se non si riconosce, se, per altro, la mancanza di ovvietà talora interessa.

Il cinema francese ha voluto riaffermare al Festival di Cannes. La mostra simpatizzava particolarmente a un incompiuto film di Jean Renoir: *Partie de campagne*, basato su un racconto di Guy de Maupassant, si disse che la incompiutezza (dovuta alla partenza improvvisi di Renoir dalla Europa) torna a vantaggio del film, in cui d'altronde la frattura tra la prima parte scenica, collegata da una didascalia, s'avverte fino a un certo punto. Eppoi, la lunghezza è quella di un racconto che potrebbe costituire benissimo, con l'aggiunta di un documentario, un programma normale di spettacolo cinematografico; quantunque si tenda in vari Paesi a portare i film alla lunghezza di oltre trenta minuti, grave accorgimento del caso arcano grava maggiormente allo spettatore. *Partie de campagne* è un delizioso film fatto in famiglia; c'è Jean Renoir, che oltre ad essere il regista vi sostiene una parte, c'è Marguerite Houle-Robert, che ha fatto l'adattamento e il montaggio, c'è Claude Rains, tecnici della fotografia; e c'è infine, il ricordo di Auguste Renoir, la cui pittura si riflette nei costumi e nello sfondo.

La *Symphonie Pastorelle*, ritenuto dal Jury il miglior film francese, è di Jean Delannoy: film di impegno, senza dubbio, realizzato con mezzi adeguati da un regista sostenuto dalla preoccupazione di non alienare e il merito di André Gide. Il preludio parso di Michèle Morgan, che a Cannes ebbe tutti gli onori, Pierre Blanchet.

Interessava a molti sapere come Jean Cocteau avrebbe fatto il suo film, *La Belle et le Bête*, riservato allo spettacolo e chiusura: è il prodotto di un delizioso raffinato, che tuttavia non parla direttamente un linguaggio cinematografico, ma presuppone un testo letterario da illustrare, ancorché esso sia elaborato dallo stesso Cocteau. Il risultato di una collaborazione tecnica è affilata nel caso specifico a René Clément. Del film si ricorda la gustosa messa in scena, con i volti delle cariatidi in movimento, con le braccia umane sospese nell'aria a sostenere i candelabri, con il volo finale dei protagonisti, con la stupenda truccatura di Jean Marais nella parte della Bestia.

Di René Clément approverò altri due film: ambiziosi della resistenza: *L'uno Le père tranquille*, con Noël-Noël, l'altro, *Le testate da rail*, a sfondo documentario, realizzato quasi tutto in esterni, nell'ambiente delle ferrovie. Completano la serie dei film francesi *Partie de Louis Duquoin*, *Un rendez-vous* di Christian Jacques con Louis Jouvet; il documentario *Epopea* di Yves Curt e altri.

La cinematografia britannica può contare su *Brief Encounter*. Altri film si conoscono dalla copia: David Lean - Noel Coward, di solito elaborazioni di un testo teatrale, *Brief Encounter* si vale invece di una forma cinematografica, basata sul racconto e romanzesco: storia di una donna spenta che per caso incontra un uomo col quale le circostanze vogliono che ella abbia solo fugaci incontri, fra un tempo e un altro. Di *Cour and Cleopatra*, il grosso film con costume di Gabriel Pascal sulla commedia di G. Bernard Shaw, presentato al principio del Festival, ai miei tempi non fu mai visto, e non fu rispettato non richiedeva affatto

minuziosità e costumi realizzati e controllati da un archeologo.

Cour et Cleopatra avrebbe proposto la questione del colore. In concorrenza v'erano a Cannes un disegno animato prodotto da Walt Disney (anzi *Mitc Mouse*) e un altro film di animazione prodotto da Samuel Goldwyn e già presentato a Venezia (*Wonder Man*) e infine il film sovietico *Le colore di pietra* che a proposito del colore si occupò di una pietra, realizzata in una fiaba, realizzata con somma perizia da quello specialista che è Aleksandr Ptushko già noto per *Il mostro Gulliver*, e cui si frantumò, apparso alla Mostra veneziana nel 1932 e per *La Merveilleuse* particolarmente nel collaudato *Fasciccolo* che in Italia con questo titolo. Si potrebbe dire forse, che Ptushko vuole menare il Mito dei nostri tempi; anche nei trucchi scenografici e fotografici, è un fondo un prestigiatore del cinema, un illusionista. A colori è anche il lungo documentario *Giovinetti del nostro paese* realizzato da Sergio Tutobello, con la collaborazione di traduttore operatori, basato specialmente sulla portata sportiva del primo maggio a Mosca.

Come Ptushko è lo specialista delle fiabe, Aleksandr Spiridonov è del genere di quegli animali. Di lui si conobbe a Venezia *Nelle sabbie dell'Asia centrale*. A Cannes venne presentato *Stava bianco bianco* suo omaggio romano di Jack London, con la collaborazione di traduttore operatori, basato specialmente sulla portata sportiva del primo maggio a Mosca.

Tramite Ptushko è lo specialista delle fiabe, Aleksandr Spiridonov è del genere di quegli animali. Di lui si conobbe a Venezia *Nelle sabbie dell'Asia centrale*. A Cannes venne presentato *Stava bianco bianco* suo omaggio romano di Jack London, con la collaborazione di traduttore operatori, basato specialmente sulla portata sportiva del primo maggio a Mosca.

Tramite Ptushko è lo specialista delle fiabe, Aleksandr Spiridonov è del genere di quegli animali. Di lui si conobbe a Venezia *Nelle sabbie dell'Asia centrale*. A Cannes venne presentato *Stava bianco bianco* suo omaggio romano di Jack London, con la collaborazione di traduttore operatori, basato specialmente sulla portata sportiva del primo maggio a Mosca.

Tramite Ptushko è lo specialista delle fiabe, Aleksandr Spiridonov è del genere di quegli animali. Di lui si conobbe a Venezia *Nelle sabbie dell'Asia centrale*. A Cannes venne presentato *Stava bianco bianco* suo omaggio romano di Jack London, con la collaborazione di traduttore operatori, basato specialmente sulla portata sportiva del primo maggio a Mosca.

Tramite Ptushko è lo specialista delle fiabe, Aleksandr Spiridonov è del genere di quegli animali. Di lui si conobbe a Venezia *Nelle sabbie dell'Asia centrale*. A Cannes venne presentato *Stava bianco bianco* suo omaggio romano di Jack London, con la collaborazione di traduttore operatori, basato specialmente sulla portata sportiva del primo maggio a Mosca.

Tramite Ptushko è lo specialista delle fiabe, Aleksandr Spiridonov è del genere di quegli animali. Di lui si conobbe a Venezia *Nelle sabbie dell'Asia centrale*. A Cannes venne presentato *Stava bianco bianco* suo omaggio romano di Jack London, con la collaborazione di traduttore operatori, basato specialmente sulla portata sportiva del primo maggio a Mosca.

Tramite Ptushko è lo specialista delle fiabe, Aleksandr Spiridonov è del genere di quegli animali. Di lui si conobbe a Venezia *Nelle sabbie dell'Asia centrale*. A Cannes venne presentato *Stava bianco bianco* suo omaggio romano di Jack London, con la collaborazione di traduttore operatori, basato specialmente sulla portata sportiva del primo maggio a Mosca.

Tramite Ptushko è lo specialista delle fiabe, Aleksandr Spiridonov è del genere di quegli animali. Di lui si conobbe a Venezia *Nelle sabbie dell'Asia centrale*. A Cannes venne presentato *Stava bianco bianco* suo omaggio romano di Jack London, con la collaborazione di traduttore operatori, basato specialmente sulla portata sportiva del primo maggio a Mosca.

Tramite Ptushko è lo specialista delle fiabe, Aleksandr Spiridonov è del genere di quegli animali. Di lui si conobbe a Venezia *Nelle sabbie dell'Asia centrale*. A Cannes venne presentato *Stava bianco bianco* suo omaggio romano di Jack London, con la collaborazione di traduttore operatori, basato specialmente sulla portata sportiva del primo maggio a Mosca.

FRANCESCO PASINETTI

CINEMA S V E T I C O

LA PRODUZIONE 1946-47



GLI INDOMITI

PREMIATO ALLA MOSTRA DI VENEZIA

Regia di

M. DONSKOI

con

A. BUCIMA

L. KARTASIOVA

PROD. STAR. BSS UCRAINA



UN REGISTA RUSSO

MARCO DONSKOI

Giurista, musicista, attore di incontri internazionali di teatro, scrittore, autore di una raccolta di novelle, tale è il bagaglio biografico con cui il ventiseienne Marco Donskoi si presenta, nel 1946 al cinema.

Nel suo primo film, *Il prezzo dell'Onore*, appare con l'irrequieto e l'affannoso tipico della gioventù, egli tratta un tema fondamentale nella letteratura americana russa ed è espreso gradatamente da Gorki come il parole: «L'uomo» come una parola che suona in modo orgoglioso. Il «Meformazione» dell'Onore (con l'U manesco) nella nostra realtà, sarebbe stato un tema che più tardi Donskoi avrebbe sviluppato in tutti i suoi.

I due film che seguirono, *La rivincita* e *Pucco*, aggiornano poco o nulla a quanto egli aveva già detto su *Il prezzo dell'Onore*.

Il primo film amaro Donskoi lo rivisse in collaborazione con il regista Ilegodina. Ma la vera affermazione lo ebbe quando volle rimontare con impetuosità nella Biografia, la personalità e l'opera di Massimo Gorki e disse le riprese di tre racconti autobiografici del grande scrittore: *Infanzia*, *Tra le pietre*, *La vita non è un gioco*. Donskoi, raggiungendo la più completa espressione del suo tema fondamentale, che sottolinea con il nucleo delle opere gorkiane, dimostrò di essere un indipendente e maturo artefice cinematografico e volse una sua propria grinta, una sua propria maniera di mostrare e vedere la realtà dello schermo, che grazie al contatto avuto con l'opera e la figura di Massimo Gorki, si arricchì di nuove sfumature.

Nella realtà quotidiana che l'attorno, Gorki si interessava, più di ogni altra cosa, di tutte le manifestazioni del talento. Dell'individuo, della sua ricchezza spirituale, del coraggio e della sua insensibilità ferocità al più nobili scopi. Tali detestare e oscurare il sconosciuto fatto che era un modello, moralmente sul-

tero tutto ciò che inibiva il successo di Onore e impovertiva il libero fiorire della qualità (senza ogni nozioni). Nella trilogia autobiografica di Gorki, da Donskoi portata sullo schermo, nella narrazione del passato del scrittore e del pensatore del popolo russo, questa identità, cui Gorki inferò la sua opera e la sua vita, erano espresse nella loro totalità.

In questa trilogia Gorki aveva in soggetto la stessa liturgia e il talento del semplice popolare russo, che non ebbe modo di svilupparsi sotto lo zarismo, e solo nelle tempeste della vita natura dei piccoli esultanti che sopraggiunsero da pararsi alle spalle dell'alta gente. Questi motivi obliarono e sfiorano nella grandiosa tematica di Marco Donskoi, tendente che sino a quel momento erano state, nei suoi film, soltanto accennate. La trilogia di Donskoi portata sullo schermo, offre allo spettatore un ricalco di tipi notevoli per la profondità, delle reazioni psicologiche, per la loro verità e per il fascino che esse emanano; prima fra tutte le figure del nonno e della sua nonna (attori Tronovskij e Massimilivna).

Un successivo lavoro di Donskoi fu tratto dal romanzo di Nikita Gorkovskij: *Come si forgiava l'incenso*, storia di un giovane e innamorato, che l'azione, divenuto uomo in seguito a gravi ferite, era stato costretto a delitti creativi, fu film tratto da questo romanzo, che è un canto di lode alla attività fattiva del popolo russo, alla sua vitalità creativa, e alla sua lotta per la libertà, apparso agli schermi nei giorni della guerra contro la Germania e fu considerato come un attivo richiamo a lottare per la vita e per la morte in difesa dei diritti dell'uomo.

Il film *Arcofelice* girato da Donskoi poco dopo, è che aveva per soggetto l'omonimo romanzo di Vanda Vasilevskaja, era un terribile documento sull'odio contro l'uomo agitato dal tedioso, sul tentativo di percuotere una popolo, sulla lotta dei deboli, di donna umana, sulla loro dignità di struttura umana. Il temperamento dei vari caratteri

Nell'hausa in scena la cinematografia sovietica ha avuto grandi lavori per la realizzazione dei nuovi film. Oltre ai dieci film alludati: *I figli del jasio*, *Arcofelice*, *Il pane di pietra*, *Il corvo e la seppia*, *La terra liberata*, *David Guramov*, *Un viaggio senza sonno*, *La scoperta di Khvostov*, *Il passo della montagna sacra* e *Giuramento*, sono attualmente in via di realizzazione o stanno per essere ultimati i seguenti film.

Lettere sopra la Esuvia (soggetto di N. Pogodin, regista B. Istokov, produzione dello stabilimento «Mosfilm»). È un film sulla nascita e sulla realizzazione del piano quinquennale per l'elettrificazione della Russia. Il film si basa sul lavoro teatrale di Pogodin, J. Gorkovskij e G. Orlovskij.

Una cavalcata a Kolobak (soggetto di V. Krepj, regista M. Roman, produzione dello stabilimento «Mosfilm»). È un film dedicato al grande scienziato russo, l'accademico P. I. V. Minin, ricercatore instancabile e uomo di grande ardimento.

In nome della vita (soggetto di B. Gagarin, regista I. Kiselev e A. Sakhil, produzione dello stabilimento «Lendfilm»). È un film sui giovani scienziati medici che, finita la guerra, ritornano dal fronte e lavorano nel campo della medicina sperimentale, sulla loro aspirazione di perfezionare e di arricchire la scienza. L'idea base del film consiste nel dimostrare che solo uomini di grande tenacia e volontà possono ottenere grandi risultati nella loro attività scientifica.

Il dimante negro (soggetto di N. Assonov, regista E. Kozlovskij e A. Olsin, produzione dello stabilimento di Iverlavsk). Il soggetto del film è tratto dal racconto di N. Assonov *La pietra scura*, che narra di uno scienziato geologo sovietico, che ritornando dal fronte, si dedica alla ricerca di dimanti rari necessari per l'industria sovietica.

Una casa vuota (soggetto di E. Ponomarev, regista V. Korotkij, produzione dello stabilimento di Minsk). È un film dedicato ai kolchozisti e bidestri, che ritornati dal fronte si accingono alla ricostruzione dei loro villaggi distrutti dai tedeschi.

L'educazione dei sentimenti (soggetto di M. Smirnov, regista M. Donskoi, produzione dello stabilimento «Soyuzdetfilm»). È un film dedicato ad un'opera generosa sovietica che ha educato alcune generazioni di comunisti sovietici russi.

La leggenda della terra siberiana (soggetto di E. Ponomarev e N. Rosokov, regista I. Fjodor, produzione dello stabilimento «Mosfilm»). È un film a colori dedicato a un giovane musicista sovietico che compone una maestosa sinfonia sulla bellezza e la ricchezza della Siberia Sovietica.

Per la porta di Brandeburgo (soggetto di M. Svetlov, regista B. Gagarin, produzione dello stabilimento «Mosfilm»). È un film sulla tappa conclusiva della guerra patria e sull'ingresso dell'Esercito Rosso nella città di Berlino. Il soggetto del film è tratto dall'omonimo lavoro teatrale

del film e la verità delle situazioni, degli ambienti, dei personaggi hanno descritto a questo film il successo e il riconoscimento agli schermi di molti paesi del mondo.

Il penultimo film di Donskoi, presentato con successo a Venezia, ha per soggetto un romanzo di Gorkovskij dal titolo *Gli Indomiti*. È questa una pellicola di grandissima forza suavia, ripresa quasi con un palpito nel cuore, palpito che eccitò sinora e passioni si trasmette allo spettatore. *Gli Indomiti* è un film che ancora una volta dimostra l'attaccamento fedele di Donskoi al suo tema umanitario, la sua attività di regista e il permesso di attonire la natura, da Donskoi, opere rimarchevoli e di grande interesse.

di M. Svetlov, *La guerra barbara* (soggetto di A. Padoev e S. Gherasimov, regista S. Gherasimov, produzione dello stabilimento «Soyuzdetfilm»). È un film sull'olimpia della gioventù comunista di Krasnodar, tratto dal romanzo omonimo di A. Padoev.

Maria Melnikova (soggetto P. Kmur, regista V. Strizova, produzione dello stabilimento «Mosfilm»). Il film trae la sua ispirazione dal poema omonimo della poetessa lituana N. Neris dedicato alla vita e alla lotta eroica della figlia del popolo lituano, prima dell'Unione Sovietica, Maria Melnikova.

L'isola sopra Fogra (soggetto di K. Simanov e E. Gagarin, regista L. Lokov, produzione dello stabilimento «Soyuzdetfilm»). È un film sulla liberazione del popolo sovietico dal giogo della Germania hitleriana grazie all'Esercito Rosso, sull'amicizia dei popoli dell'U.R.S.S. e della Cina, nonché sul raggiungimento della democrazia in Cecoslovacchia. Il soggetto è tratto dall'omonimo lavoro teatrale di K. Simanov sotto i costumi di Fogra.

La vita di un eroe (soggetto di G. Mironov, regista A. Roman, produzione dello stabilimento «Mosfilm»). È un film dedicato alla lotta del popolo jugoslavo contro gli occupanti tedeschi, l'amicizia e l'eroismo tra il popolo russo e il popolo jugoslavo.

Un'era eroica (soggetto di V. Gagarin e I. Prut, regista V. Gagarin, produzione dello stabilimento «Soyuzdetfilm»). È un film dedicato all'inventore sovietico di una nuova arma, il film è tratto da un libro omonimo di V. Gagarin.

Il nostro corso (soggetto di E. Gagarin, regista V. Denin, regista A. Stolper, produzione dello stabilimento «Mosfilm»). È un film sui giovani sovietici, eroi della guerra patria e sulla loro aspirazione di perfezionare la loro conoscenza e la loro patria di volo. Ha servito da modello per il protagonista del film, l'aviatore A. Tokarskij, tre volte eroe dell'Unione Sovietica.

Il feroce (soggetto di M. Blizman, K. Isakov, regista A. Ivanov, produzione dello stabilimento di Riga). È un film sulla lotta partigiana del popolo lituano contro gli occupanti tedeschi all'epoca della guerra patria. Il soggetto è tratto da un omonimo lavoro teatrale dello scrittore lettone contemporaneo V. Laza.

L'occhio Glorioso (soggetto di B. Bruck, regista A. Gerganov e M. Iginov, produzione dello stabilimento «Lendfilm»). È un film sul lavoro eroico dei lavoratori sovietici dell'Artileria durante la guerra patria.

L'impresa peruviana (soggetto di M. Blizman, K. Isakov, regista B. Barnet, produzione dello stabilimento di Kiev). È un film sulle qualità morali e volitive dei membri del meteo-pionaggio sovietico che assolve compiti importantissimi, nelle condizioni estremamente difficili delle profonde retrovie dell'avversario durante la guerra patria.

Il figlio del reggimento (soggetto di B. Bruck, regista V. Frenkel, produzione dello stabilimento «Soyuzdetfilm»). Il film è tratto dal racconto omonimo di V. Katusij. Il film rivive le figure di un ragazzo che ha perduto il padre durante la guerra e viene adottato dai soldati russi di un reggimento di cavalleria.

La vita della cittadina (soggetto di L. Trauberg, regista A. Faizimov, produzione dello stabilimento «Lendfilm»). È un film tratto dall'omonimo lavoro teatrale dello scrittore estone contemporaneo A. Jakobson sull'istigazione azione di oggi.

Il mistero dei due corvi (soggetto di E. Dikov, regista A. Kuzov e V. Sukhobokov, produzione dello stabilimento «Soyuzdetfilm»). Tratto dal romanzo omonimo di N. Adamov sull'invincibile equipaggio del sottomarino sovietico «Pioniera».

Il conte del Farog (soggetto di G. Gubarev, regista V. Eizenmaj, produzione dello stabilimento «Soyuzdetfilm»). È un film dedicato all'impresa eroica dell'equipaggio della nave da guerra rossa «Farog» che ha subito alla vigilia della guer-

ra russo-giapponese del 1904, un attacco mortale della squadra giapponese nel porto corneo di Omsk.

L'ammiraglio Nakhmov (soggetto di I. Lokovskij, regista V. Pudovkin, produzione dello stabilimento «Mosfilm»). È un film storico dedicato all'omonimo condottiero navale russo, ammiraglio Nakhmov.

La valle del poeta (soggetto di L. Assolov e K. Pipinavskij, regista K. Pipinavskij, produzione dello stabilimento di Tallin). È un film dedicato alla vita e all'attività del più grande poeta georgiano della seconda metà del XIX secolo e dell'inizio del XX, omonimo ineguale, dedito al lavoro sociale, A. Taveteli. Il film si basa sul suo racconto autobiografico *La valle del poeta*.

Il nostro ragazzo di L. Seltmanov, A. Spasov e S. Kholovskij, regista K. Larmatov, produzione dello stabilimento (Taskent). È un film sull'omonimo poeta e statista uzbeko di XX secolo, il grande eroe della guerra. *Due capitani* (soggetto di V. Kaverin, regista V. Legosin, produzione dello stabilimento «Soyuzdetfilm»). È un film tratto dal romanzo omonimo di V. Kaverin.

Giulia autrice del soggetto e regista L. Armetan, produzione dello stabilimento cinematografico «Mosfilm»). È un film dedicato al grande compositore russo, il creatore della vita dell'«Vokzhal'skaja simfonia». Genere: commedia musicale.

La primavera (soggetto di A. Reskin e B. Sibodak, regista G. Aleksandrov, produzione dello stabilimento «Mosfilm»). È un film tratto dalla vita dell'«Vokzhal'skaja simfonia». Genere: commedia musicale.

Il primo viaggio (soggetto di A. F. Ilmorov, regista A. Frenkel, produzione dello stabilimento di Mosca). È un film comico sui giovani pigri.

La fredda (soggetto di E. Ponomarev e B. Laskin, regista S. Dorevskij e L. Surogov, produzione dello stabilimento di Kiev). È un commedia cinematografica sui giovani di calcio sovietici.

Le sue opere letterarie (soggetto di E. Ponomarev e N. Rosokov, regista A. Akhmedov, produzione dello stabilimento di Anskhabad). È un film dedicato all'attività di due comunisti, uno uzbeko e l'altro turkmeno, che ritornano dopo la guerra con i loro figli. Genere: commedia musicale.

Il treno su ad oriente (soggetto di L. Maligolij, regista I. Baiman, produzione dello stabilimento «Mosfilm»). È un commedia lirica dell'«Amistia e sulla vita della gioventù sovietica.

Macchia E-12 (soggetto di V. Avdeev e V. Nemolij, regista V. Nemolij, regista A. Khatvaci, produzione dello stabilimento di Mosca). È un film a rilievo di genere comico su due autisti che hanno un atteggiamento differente verso il loro lavoro.

Il ratto di Manana (soggetto di B. Kuzmanov, regista G. Makarov e A. Khatvaci, produzione dello stabilimento di Tallin). Questo è un film tratto dal racconto dello scrittore georgiano A. Bekasov *L'uomo di Sussevan*.

Due Bossi (soggetto di A. Brilick, regista A. Ivanovskij, produzione dello stabilimento «Lendfilm»). È un film dedicato alla gioventù (bagaglio del balletto sovietico) Genere: commedia lirico-musical.

Concertino (soggetto di I. Sverlov, regista N. Komarova e M. Seleznev, produzione dello stabilimento «Lendfilm»). È un film comico, tratto dalla celebre farsa popolare dello Omsk.

Kita e Zote (soggetto di G. Tugarev, regista A. Tschirnakov, produzione dello stabilimento di Tallin). Il film è una raffinata commedia geniale dell'omonimo opera buffa georgiana.

Janis (soggetto di V. Svetlov, regista A. Adamov e A. Martirovskij, produzione dello stabilimento di Tallin). È la riduzione cinematografica della celebre farsa popolare armena sull'importanza costruttiva ed educativa del lavoro.

Oltre la metà dei film risultanti dall'anno ultimo (siamo in corso). I rimanenti all'inizio del 1947.

