

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **40**

NUOVA SERIE - 15 GIUGNO 1950

Parigi, giugno 1950

Caro Baracco,

il breve resoconto di Cinema a proposito del « Cinéma d'Essai » mi obbliga a chiederti l'ospitalità per dare ai tuoi lettori e ai miei amici qualche particolare. L'Associazione francese della critica cinematografica — di cui fanno ancora parte anche i critici d'obbedienza comunista — è stata attaccata dall'Humanité, quotidiano staliniano, con una abbondanza di dati falsi (prezzi che il « Cinéma d'Essai » non ha mai praticato, un membro del Comitato di scelta che non ha mai fatto parte del « C. d'E. ») e con accuse tanto grossolane che non credemmo necessario rispondere. In verità, la ragione dell'attacco era evidente: il « Cinéma d'Essai » osava presentare un film jugoslavo... Per l'Humanité la cosa non può essere discussa: Tito ha acquistato con trenta dinari il povero « Cinéma d'Essai ». Uno dei membri della Commissione del « C. d'E. » sperando in una discussione onesta, replicò due settimane dopo in L'Ecran Français, settimanale pure comunista che non vuol averne l'aria, facendo il possibile per non versare olio sul fuoco e rinunciando ad armi polemiche che non aveva nessun diritto di smussare. La verità è questa, restando nei limiti delle accuse staliniane:

1) Due mesi prima dell'inaugurazione del « C. d'E. », eravamo in trattative con i rappresentanti del cinema sovietico.

2) Per uno dei film giudicato eccellente dalla Commissione, le trattative continuarono anche sul piano amministrativo (che non ci riguarda). Ma i russi chiesero una somma esorbitante (venti volte maggiore di quella che sborsiamo per un film americano, inglese o italiano).

3) Le trattative continuarono per altri film: ordinammo due copie nuove di La corazzata Potemkin e di La madre, vari documentari e molti disegni animati.

4) Il caso del Michurin, che serve ora agli staliniani di servizio come motivo di rancore, è noioso, ma per altre ragioni. Per errore, la censura lo proibì, durante la medesima settimana in cui autorizzava largamente il giuramento altrimenti "pericoloso". Personalmente, e abilitato dall'A.F.C.C., intervenni perché il visto di programmazione venisse dato per deroga al "C. d'E.". Ma il "Cinéma d'Essai" non funziona ancora per decreto; e la maggioran-

LETTERE

za ha votato contro la programmazione di Michurin perché « film lento, noioso, elementare, degno d'un comizio agricolo della defunta III Repubblica ». La censura sarebbe stata felice di darci il "visto", soprattutto perché avrebbe fatto bella figura senza il minimo rischio politico (i film restano al "C. d'E." per una sola settimana!). Ma il "Cinéma d'Essai" ha giudicato Michurin un cattivo film.

« C'est tout! ».

Forse, per i nostri colleghi di L'Humanité e di L'Ecran Français, decidere sulla bellezza o meno di un film, senza prendere in considerazione la fede politica del regista, può sembrare un'imprudenza. Il "Cinéma d'Essai" vive di codeste imprudenze. E' proprio Sadoul che, per amor di polemica, ci ha fatto conoscere la verità sul cinema sovietico. L'impero di Stalin produce meno film del Messico. La dialettica può servire a trasformare dotatamente una dozzina di film in migliaia di capolavori: il fatto è eloquente. Il rifiuto del "Cinéma d'Essai" di lanciare un film su parola, significa pure qualcosa. Quanto ai prezzi "esosi" del "Cinéma d'Essai", a parte il fatto che giuridicamente non avremmo potuto funzionare — e ch'io sappia nemmeno gli staliniani sono ancora decisi all'illegalità — un posto da noi costa la metà d'un mediocre romanzo, poco più d'un aperitivo. E i veri amici del cinema entrano a prezzi di favore e certi studenti gratis.

Il "C. d'E." costituisce un enorme successo, anche prendendo in considerazione manchevolezze e difetti. Con le sue belle parole mai il sig. Cohen avrebbe fatto vedere in tre mesi 85 documentari e a un pubblico che paga, cioè un pubblico che non li subisce. Ma il "C. d'E." non vuol essere al servizio d'una

consegna o d'un partito. Ecco la nostra colpa.

E' che pensare d'un personaggio che sferra accuse nere e violente, e conosce tanto poco il suo soggetto da non imbrogliare una cifra o un nome?

« Passons! ».

Scusa questo sfogo ufficiale e credimi tuo
LO DUCA

Napoli, 1 giugno 1950

Caro "Cinema",

Massimo Alberini nell'articolo *Esame di scienza* apparso nel n. 30 di Cinema termina dicendo che "accantonare" un'esperienza artistica come quella di Chaplin è impossibile. Ciò è molto vero, non solo da un punto di vista esclusivamente cinematografico, ma anche per l'alto valore umano della sua opera. Vorrei polemizzare con Massimo Alberini allorché dice che le due ultime opere di Chaplin hanno avuto uno scarso interesse, *The Great Dictator* perché apparsa nei nostri schermi in notevole ritardo, *Monsieur Verdoux* perché sarebbe mancata la ragione politica per renderlo attuale. Il fatto è che senza dubbio *The Great Dictator* fu in certo senso un'opera di propaganda legata a vicende contingenti, ma dire che perciò oggi possa considerarsi scaduta ci pare inesatto. Vi sono sequenze in questo film (come quella citata della barba fatta al ritmo della danza ungherese n. 2 di Brahms) che hanno un valore particolare da un punto di vista puramente artistico, e pertanto sono da catalogare tra le creazioni notevoli di Chaplin. In proposito si dovrebbe parlare anche della famosa questione "Contenuto e forma nel film" nonché di cosa, in senso lato, si debba intendere per creazione cinematografica. Non si può scegliere e narrare un soggetto senza darne un proprio giudizio. La stessa impostazione del film suggerisce, inevitabilmente, una visione critica che è quella del regista creatore. Non diversamente lo scrittore svolge una vicenda, nei limiti dei mezzi a propria disposizione, in un senso che non può non esprimere la particolare concezione che l'autore ha della materia trattata. Ciò premesso, rileviamo che in *The Great Dictator* vi è un messaggio di fraternità fra gli uomini di buona volontà, di lotta contro tutte quelle forze che, eleggendo l'odio a sistema di vita, conducono i popoli alla guerra. Che poi questo film potesse avere un valore anche contingente ai fini di una propaganda, è un altro discorso. Resta però quanto sopra detto a dare sostanza al film: è il messaggio indubbiamente è valido oggi come ieri. Che per giungere a questo messaggio umano Chaplin abbia scelto una trama in bilico tra il comico e il tragico, fa parte del particolare linguaggio, non perciò meno efficace, dell'artista. *Monsieur Verdoux* poi manca di riferimenti propagandistici, nel senso immediato della parola; ma la polemica che esso fa è di alto interesse e ciò, oltre ai valori formali, dà ampio risalto al film e rivela la coerenza di Verdoux col Chaplin "prima maniera" in quanto ci presenta ancora e sempre l'uomo in lotta con la società che lo opprime: soltanto che *Monsieur Verdoux* lotta, non si rassegna. La dissertazione finale potrà sembrare poco bella da un punto di vista artistico, ma è la giustificazione di tutto il film che altrimenti avrebbe un valore diverso, nel senso che non esprimerebbe nei suoi esatti limiti la ribellione di Chaplin. Ed aggiungerò, riportando le parole di G. Zampa che « in protesta compiuta da Verdoux, prima di salire sul patibolo, è uno dei rari atti di rivolta compiuti contro la follia della nostra epoca » e che « la morale di *Monsieur Verdoux* è amara e disperata, perché amarezza e disperazione costituiscono l'essenza di questo nostro mondo ». Si può dunque pensare che Chaplin non sia più attuale? Non sono forse le sue ultime opere vive e ben vive in tutta la loro essenza? Più che mai dunque la dolorosa vicenda della umanità trova un'eco nell'opera illuminata di Charles S. Chaplin.

ARGENTO CROTTI

Il lettore Crotti è, in sostanza, d'accordo con me, quando rileva che *The Great Dictator* e *Monsieur Verdoux* hanno, come film, un valore assoluto, anche al di fuori di ogni riferimento diretto con l'epoca in cui sono stati prodotti. Ai "messaggi" di Chaplin credo molto poco. Trovo ch'egli è realmente libero e spontaneo quando usa il suo linguaggio cinematografico (quello ancora delle comiche Esenay e Mutual) e non quando, come nel finale di *Verdoux*, ricorre a uno scetticismo piuttosto facile.

MASSIMO ALBERINI

UFFICIO CENSURA



CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume III

FASCICOLO 40

Anno III - 15
Giugno 1950

Questo fascicolo contiene:

<i>Lettere</i>	Seconda di copertina
<i>Cinema-gira</i>	322
b.	
<i>Le uova e la gallina</i>	325
FERDINANDO ROCCO	
<i>Barriere visibili</i>	326
LUIGI PESTALOZZA	
<i>Congressisti senza congresso</i>	330
G. N. FENIN	
<i>La ritirata del senatore</i>	332
EDGARDO PAVESI	
<i>I bambini ci guardano</i>	335
JAMES AGEE	
<i>Commento a Donald bambino tranquillo</i>	338
RENZO RENZI	
<i>La "Teresa" di Zinnemann</i>	341
UNO SNOB	
<i>Uno snob alla corte di Re Chaplin</i>	342
CARL VINCENT	
<i>I registi: Erich von Stroheim</i>	343
LIVIO MANZIN	
<i>Eisenstein e il granellino magico</i>	346
VICE	
<i>Film di questi giorni</i>	348
V.T.	
<i>Circoli del cinema</i>	349
O.D.F.	
<i>Rider's indigest</i>	350
ALFREDO MANUSARDI	
<i>Biblioteca</i>	351
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	352

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. F. FRISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Feuro, 84 - Tel. 873159
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministratore
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA Jacqueline Pierraux nel film "Eroi e briganti" di Mario Soldati



Cinema brasiliano: Ilka Soares, seguace della Kiesler di « Extase », nel film « Iracema » (« Labbra di miele »). La vicenda di questo film, diretto da Vittorio Cardinali, si svolge all'inizio del diciassettesimo secolo.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Francesco Giulare di Dio (Amato), regista Roberto Rossellini, interpreti autentici frati, Aldo Fabrizi, Arabella Lemaitre (nella parte di Santa Chiara); Miracolo a Milano (P.D.S.-ENIC), regista Vittorio De Sica, interpreti Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Arturo Bragaglia, Franco Golisano, Brunella Bovo, Flora Cambi, Alba Arnova, Anna Maria Carena, Ermilio Spalla; Cronaca di un amore (Villani-Fincine), regista Michelangelo Antonioni, interpreti Massimo Girotti, Lucia Bosè, Ferdinando Sarmi; Il cammino della speranza (Rovere - Lux), regista Pietro Germi, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Saro Urzì, Saro Arcidiacono, Franco Navarra, Francesco Tomolillo; La sposa non vestiva di bianco (ex Portovenere, Humanitas Film), regista Mario Baffico, interpreti Floria Marsetic, Antonio Cifariello.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: La luce che non si spegne (Scat), regista Gennaro Balistreri, interpreti Silvana Jachino, Checco Durante, Giovanni Grasso, Gabriele Ferzetti; E' più facile che un cammello... (Cines-Pathé), regista Luigi Zampa, interpreti Jean Gabin, Elli Parvo, Mariella

Lotti, Paola Borboni, Carette, Antonella Luaidi, Marga Cella, Dante Maggio, Elena Altieri, Pietro Verina, Aristide Baghetti; Gli inesorabili (ex Il segreto delle Madonie), regista Camillo Mastrocinque, interpreti Claudine Dupuis, Rossano Brazzi, Charles Vanel, Eduardo Ciannelli, Giovanni Grasso, Carla Calò, Milly Vitale, Turi Pandolfini; Eroi e briganti (Brosio-Lux), regista Mario Soldati, interpreti Maria Mauban, Jean Chevrier, Amedeo Nazzari, Paolo Stoppa, Giuseppe Porelli, Enrico Viarisio, Virgilio Riento, Ada Dondini, Guido Celano; Romanzo d'amore (Forges Davanzati-Lux), regista Duilio Coletti, interpreti Danielle Darrieux, Rossano Brazzi, Charles Rutherford; Sambo (P.R.O.-Pontina Film), Regista P. W. Tamburella, interpreti Nando Bruno, Lauro Gazzolo, Paolo Stoppa, Ave Ninchi, Arturo Bragaglia, Dina Galli; Ritorno (Sud Film), regista Rate Furlan, interpreti Marisa Merlini, Nico Pepe, Clara Auteri, Gabriele Ferzetti; L'edera (Cines), regista Augusto Genina, interpreta Columba Dominguez, Roldano Lupi, Juan De Landa, Gualtiero Tumiati, Francesco Tomolillo, Franca Marzi, Nino Pavese, Giuseppe Spadaro; Taxi di notte (Gallone), regista Carmine Gallone, interpreti Beniamino Gigli, Danielle Godet, Philippe Lemaire, Carlo Ninchi, Paolo

Stoppa, Nico Pepe, Andreina Paul, Franco Coop; Stella del circo (Tipo Film), regista Aldo Molinari, interpreti Sergio Raimondi, Anna Vita; Prima comunione (Universalia Franco London Film), regista Alessandro Blasetti, interpreti Aldo Fabrizi, Gaby Morlay, Enrico Viarisio, Lucien Baroux, Andreina Magzetto, Ludmilla Dudarova, Ernesto Almirante, Lauro Gazzolo, Jean Tissier; Dodici (titolo provvisorio, I.C.S.-Theodoli), regista Mario Mattoli, interpreti Silvana Pampanini, Walter Chiari, Isa Barzizza, Carlo Campanini, Aroldo Tieri, Eleonora Rossi, Marilyn Buford, Enzo Biliotti, Nunzio Filogamo, Yvonne Sanson e i calciatori della Juventus e della Roma; La scogliera del peccato (Internazionale-Urania Film-Minerva), regista Roberto Montero, interpreti Margaret Genske, Gino Cervi, Otello Toso, Delia Scala.

Alla Mostra di Venezia...

...i film prodotti dalla ricostituita Cines potranno partecipare soltanto « fuori concorso »: così ha dichiarato, in una intervista all'Araldo dello Spettacolo, il capo della produzione, Carlo Civallo. In tale occasione egli ha illustrato il programma della nuova Cines, la quale si propone, fra l'altro, di incrementare le produzioni in compartecipazione con l'estero. Dopo aver realizzato Due mogli sono troppe di Mario Camerini e Cuori sul mare di Giorgio Bianchi, la Cines ha attualmente in lavorazione il film di Zampa E' più facile che un cammello... da un soggetto di Zavattini, prodotto in compartecipazione con la Casa francese Pathé, ed ha iniziato L'edera, tratto da un romanzo di Grazia Deledda. Civallo ha inoltre precisato che la Cines è un Ente statale i cui capitali appartengono quasi totalmente al demanio, e in parte a Cinecittà e all'Emic.

Curzio Malaparte...

...dirigerà un film a lungo metraggio, da un suo soggetto, il cui titolo provvisorio è Cristo proibito. Il noto scrittore, autore di Kaputt e La pelle, sta preparando attualmente la sceneggiatura del film, che verrà prodotto dalla Minerva, e girato in Italia o in Francia. Non si conoscono ancora i nomi degli interpreti, ma si sa che essi verranno scelti fra attori italiani e francesi. Si dice che lo stesso Malaparte reciterà nel film.

Gaby Morlay...

...recede dai successi teatrali nel Nord Africa, è giunta in Italia per prendere parte al film di Blasetti Prima comunione. L'attrice, che interpretò in Italia il personaggio della Strepponi nel Giuseppe Verdi di Gallone una decina di anni fa, si è dichiarata contenta della pur breve parte che ella sosterrà nel film.

La partecipazione francese...

...alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia è già quasi definitivamente stabilita. Fra i film spettacolari annunciati sono da segnalarsi: Souvenirs perdus di Christian-Jaque, con Edvige Feuill-

lère e Pierre Brasseur; Juliette ou la clef des songes (ancora in lavorazione), di Marcel Carné; e La ronde di Max Ophüls, con un folto gruppo di attori di primo piano: Simone Signoret, Simone Simon, Serge Reggiani, Danielle Darrieux, Fernand Gravey, Jean Louis Barrault, Gérard Philipe, Isa Miranda. Come si ricorderà, la Miranda fu diretta da Ophüls nel 1934 in La signora di tutti, il film che la rivelò. Il soggetto de La ronde è tratto da un romanzo di Arthur Schnitzler.

Assai opportune...

...sono state alcune « riprese » di film italiani, effettuate a Roma in qualche locale del centro: Sciuscià. Ladri di biciclette. In nome della legge, Cielo sulla palude hanno richiamato numeroso pubblico, ottenendo grande successo e confermando in tal modo i loro pregi. E' da augurarsi che simili risultati inducano gli esercenti a una sempre maggiore valorizzazione dei film italiani di qualità.

Il fratello di Billy Wilder...

...William Lee Wilder, si trova attualmente a Roma per produrre un film in compartecipazione italo-americana: il film dovrebbe essere molto impegnativo, e verrebbe distribuito in America dall'United Artists. A tale proposito L'Araldo dello spettacolo avanza alcune riserve, reputando necessarie certe ben definite garanzie poiché un insuccesso in questo campo avrebbe ripercussioni fatali.

Ingrid Bergman...

...ha dichiarato a un giornalista francese di voler assumere la cittadinanza italiana. L'attrice è attualmente cittadina svedese.

Sui notevoli vantaggi...

...che offre la produzione in Italia, si è recentemente soffermato il produttore americano Robert Buckner, dell'Universal-International, in una lettera pubblicata dall'Hollywood Reporter. Il Buckner, che ha prodotto in Italia il film Deporté, ha dichiarato che tale film « è costato in realtà un buon 50% di meno » di quanto sarebbe costato in America. Ed ha aggiunto: « Noi abbiamo girato in Italia i tre quinti del copione, cioè tutti gli esterni e diversi interni. Se noi avessimo fatto in Italia l'intero lavoro, il risparmio per l'Universal-International sarebbe stato sensibilmente superiore ». E ha concluso dicendo: « Abbiamo lavorato con intensità ed entusiasmo più di quanto non ci accadesse da anni. Per tali ragioni io ritengo che questa nostra esperienza debba essere debitamente registrata qui a Hollywood; essa può neutralizzare una piccola parte delle sciocchezze e della propaganda ostile che vanno per la maggiore fra noi; nei riguardi delle condizioni di produzione in Italia ».

Fabiola...

...ha ottenuto l'Oscar francese, in seguito a un referendum promosso dalla rivista Cinémond. Salvo D'Angelo e Alessandro Blasetti sono stati invitati a Parigi per la cerimonia della consegna del premio. Oltre a Fabiola, che è la prima produzione italo-francese realizzata in Italia nel 1948, è stato premiato il terzo uomo, di Reed, come miglior film straniero; mentre Danùle Deforme e Pierre Fresnay, Ingrid



Il regista Pietro Germi al lavoro. Germi, che si è imposto con « In nome della legge », ha recentemente terminato « Il cammino della speranza ».

presso Parigi, nel quale si riuniscono Bergman e Orson Welles hanno ottenuto i premi per i migliori attori francesi ed esteri.

« Nerone e Messalina »...

...verrà condotto a termine: questo è l'annuncio dato dall'organizzatore generale Sterbini al suo ritorno da Milano. Gli interpreti, Paola Barbara, Gino Cervi, e Yvonne Sanson si sono dichiarati disposti ad alcuni sacrifici di carattere finanziario pur di condurre a termine lo sfortunato film.

Il Congresso del CIDALC...

...ha avuto luogo a Firenze dal 6 all'11 giugno, sotto gli auspici della Direzione generale dello Spettacolo. Hanno partecipato al convegno dell'Associazione internazionale per il cinema educativo e culturale numerose nazioni, fra cui la Francia, l'Austria, la Svizzera e il Belgio. Del Comitato italiano, presieduto da Luigi Chiarini, fanno parte: A. Scicluna Sorge, A. Petrucci, C. Alvaro, V. Brancati, G. Viaggi, M. Verdone, D. Fabbri, E. Fulchignoni, I. Pizzetti, R. Vlad. C. L. Raghianti. « Il cinema e la gioventù » è stato l'argomento centrale del congresso.

« Giulietta e Romeo in Somalia »...

...è l'interessante e curioso progetto di un film a lungo metraggio che Giorgio Moser ha intenzione di girare nei luoghi dove, nei mesi scorsi, egli ha realizzato un gruppo di documentari, uno dei quali verrà presentato a Venezia. Il film, che con ogni probabilità sarà girato in « Agfacolor », verrà interpretato esclusivamente da indigeni, e vorrà dare una nuova versione dell'antica storia d'amore, ambientata fra le genti somale: due tribù nemiche sostituiranno i Montecchi e i Capuleti, M. Chiari collaborerà alla regia del film, che verrà realizzato alla fine dell'estate.

Franco Golisano...

...il notissimo « Geppa » di Sotto il sole di Roma, il quale ha interpretato Miracolo a Milano di De Sica, è stato scritturato per un anno dal regista Giorgio Bianchi, che lo

aveva diretto recentemente nel film Vent'anni: la scoperta di Castellani dovrà interpretare un film prodotto dallo stesso Bianchi, da un soggetto originale di A. Pietrangeli e G. Bianchi.

Luchino Visconti...

...è tornato da Parigi, dove ha scelto gli interpreti francesi del suo prossimo film tratto dal romanzo di Vasco Pratolini, Cronache di poveri amanti. Oltre a Lucia Bosè, Massimo Girotti e Anna Baldini (la ragazza di Domenica d'Agosto di Emmer) apparivano quindi nel film Gérard Philipe, Serge Reggiani e Michel Auclair. Ma è pure probabile che al film partecipino alcuni attori inglesi, di cui però non si conoscono ancora i nomi, dato che si prevede anche un'edizione inglese, oltre alle edizioni italiana e francese.

FRANCIA

La rinascita del film comico...

... è in Francia particolarmente avvertibile. Oltre a Jour de fête di Tati, che il pubblico italiano conosce già, va segnalata l'attività del produttore Pierre Braunberger (il cui nome è legato nella storia del cinema, a tentativi ed esperimenti come Le chien andalou. L'âge d'or. Rien que les heures, La chienne. Une partie de campagne, ecc.) il quale, dopo aver prodotto due anni fa un film comico che ottenne in Francia grande successo (Les aventures des Pieds Nickelés) riprende oggi gli stessi personaggi per un nuovo film intitolato Le trésor des Pieds Nickelés. Il « Pieds Nickelés N. 1 » si basava su un soggetto di Maurice Henry e Arthur Harfaux, sceneggiato da Pierre Méry, Robert Dhéry e Jean Boyer; il soggetto del « P. N. n. 2 » invece è di Pierre Méry, e la sceneggiatura è di M. Aboulker e G. Hanoteau; la regia è sempre di Marcel Aboulker; e gli interpreti principali sono ancora Pasquali, nel ruolo del poliziotto « Sherlokoko », e Luc Andrieux in quello del fedele « Hector ».

Da un romanzo di Pierre Véry...

...Georges Lampin ha tratto un film, che si svolge in un collegio



Malaparte "chiede consigli" a Mattioli. Malaparte intende dirigere un film dal titolo « Cristo proibito ». Sotto: lo sceneggiatore Sherwood a Roma.



Una inquadratura tratta da « Pomposa », documentario diretto dai giovani Adolfo Baruffi e Florestano Vancini. La fotografia è di A. Sturla.





Sopra: Fabrizi in «Prima comunione», soggetto e sceneggiatura di Zavattini. Sotto: Blasetti, naturalmente con gli stivaloni, che dirige il film.



no dopo molti anni alcuni vecchi allievi, chiamativi dal direttore: il titolo, che è tutto un programma, è Les anciens de St. Loup. Il «cast» è quasi interamente composto di soli uomini: Pierre Larquey, Bernard Blier, François Périer, Serge Reggiani, Maurice Régamey, Michel André, Jean Sylvere, Raphael Paterni, René Berthier, Serge Grave, Jacques Denoel, Robert Pouget, Pierre Mondy, Gabriel Gobin. Uniche donne: Monique Mélinand e Odile Versois.

Un accordo cinematografico...

...franco-messicano è stato firmato dai rispettivi governi, per favorire

il libero scambio di film fra la Francia e il Messico. L'accordo, valido fino al prossimo 30 giugno è però prorogabile per un periodo indeterminato, e prevede, per entrambi i paesi, l'obbligatorietà di apporre i sottotitoli ai film in edizione originale.

Ecco i migliori film...

...di produzione nazionale, realizzati nel 1949 secondo i critici francesi: Manon di H. G. Clouzot; Jour de fête di Jacques Tati; Les amants de Vérone, di André Cayatte; L'école buissonnière, di J. P. Le Chanois; Occupe-toi d'Amélie!... di Claude Autant-Lara; Gigi, di Jac-

queline Audry; Rendez-vous de juillet di Jacques Becker; Les paysans noirs, di G. Regniers; Le silence de la mer, di J. P. Melville; Le mura di Malapaga di René Clément; Pattes blanches, di Jean Grémillon, e Une si petite jolie plage, di Yves Allégret.

GRAN BRETAGNA

Una «troupe» inglese...

...sta girando sulla Costa Azzurra (in Francia e in Italia) un film diretto da Roy Baker, con Margaret Lokwood come protagonista, prodotto dalla Two Cities.

«Clouded Yellow»...

...è il titolo di un film iniziatosi recentemente negli stabilimenti Rank di Pinewood, interpretato da Jean Simmons e Trevor Howard. Tale film segna la ripresa di attività di quegli stabilimenti, rimasti inattivi al termine della lavorazione di Trio, di Somerset Maugham.

SVIZZERA

Il Festival di Locarno...

...avrà luogo dal 29 giugno al 9 luglio. Il programma della manifestazione comprende come per il passato, la presentazione di film di prima visione, provenienti da numerose nazioni, e alcuni importanti festeggiamenti in onore delle maggiori personalità intervenute. L'Italia ha notificato il mulatto di De Robertis, Il cielo è rosso di Gora, Domenica d'agosto di Emmer e Vent'anni di Bianchi. La Francia manderà Prelude à la gloire, La belle que volilla, La valse de Paris, La ronde e Lady Paname. Anche gli americani, dopo molte incertezze, si sono decisi a partecipare al festival con Three Come Home e When Willy Comes Marking Home, quest'ultimo di John Ford. La Gran Bretagna invierà The Golden Salamander, They Were Not Divided e The Astonished Heart. Si annunciano pure alcune retrospettive e pellicole germaniche, austriache, svedesi e messicane.

U. R. S. S.

A Mosca...

...nel cine-teatro «Stereokino», sono stati proiettati tre film a colori e in rilievo; un corto-metraggio sul giardino zoologico di Mosca, Fra le bestie selvagge; un film sulla scuola di stato degli artisti del circo, Sotto la cupola azzurra; e un altro sul campo di pionieri di Artek, intitolato Il giorno delle impressioni meravigliose. Come si sa, lo «Stereokino» è oggi l'unico cinema attrezzato per proiezioni in rilievo che esista al mondo: esso funziona ormai da quasi tre anni, e fu inaugurato, come si ricorderà, col film Robinson Crusoe. Lo speciale schermo di vetro installato allo «Stereokino», è opera dell'inventore S. P. Ivanov. Poiché gli spettatori mostrano particolare interesse verso il nuovo procedimento tecnico, la produzione dei film in rilievo va a poco a poco aumentando: anzi lo studio cinematografico «Gorki» ha annunciato la produzione di tre nuovi film girati con lo stesso sistema, e che sono attualmente in lavorazione.

U. S. A.

Si riparla di Dreyer...

...e del suo famoso progetto di un film su Gesù Cristo, e si fa persino il nome di Lion Feuchtwanger come probabile sceneggiatore del film. Il grande regista danese, autore de La

passion de Jeanne d'Arc (1928), l'unica «Giovanna» della storia del cinema valida sul piano artistico, pare sia riuscito ad ottenere i capitali necessari a produrre il suo film da un industriale americano.

Un film sul 1920...

...tutto composto di materiale dell'epoca, viene attualmente distribuito dalla R.K.O., in America. Si tratta di The Golden Twenties, ed è una specie di cavalcata retrospettiva intorno al periodo dell'immediato dopoguerra americano. Passano sullo schermo, in circa settanta minuti di proiezione, tutti i principali personaggi dell'epoca: la politica, lo sport, il teatro, il cinema, la radio, visti attraverso le figure più tipiche e rappresentative. La critica americana lo segnala come uno degli spettacoli più interessanti del momento.

Fra i 41 film...

...attualmente in lavorazione ad Hollywood, ve ne sono alcuni che, o per il nome del regista, o per il soggetto, o per la partecipazione di qualche attore, meritano di essere segnalati: The River, di Jean Renoir, con Thomas E. Breen, Arthur Shields, e Nora Swinburne; Branded, di Rudolph Maté (l'operatore de La passion de Jeanne d'Arc e di Vampyr, nonché, negli ultimi tempi, di Cover Girl e di Gilda) con Alan Ladd, e Mona Freeman; American Guerrillas in the Philippines di Fritz Lang, con Tyrone Power e Micheline Presle (Prelle, per gli americani); All About Eve, di Joseph Mankiewicz, con Bette Davis, Anne Baxter, Celeste Holm, e George Sanders; Old '888, di Edmund Goulding, con Dorothy McGuire e Burt Lancaster; Trumpet to the Morn, di Robert Wise, con Linda Darnell e Joseph Cotten; The Mudlark, di Jean Negulesco, con Irene Dunne e Alec Guinness; The Dungeon di E. A. Dupont (finalmente tornato alla regia) con John Ireland, Mercedes McCambridge e James Barton.

Elia Kazan...

...dirigerà a New York un film tratto da un soggetto di Arthur Miller, prodotto da quest'ultimo, con la partecipazione di Kazan stesso e di Kermit Bloomgarden. Arthur Miller ha personalmente curato in questi ultimi mesi la sceneggiatura del proprio soggetto, e il film verrà prodotto su basi cooperativistiche. Si prevede che esso verrà girato interamente a New York, e quindi completamente al di fuori dell'organizzazione industriale hollywoodiana.

«Estasi»...

...il famoso film che suscitò tanto scalpore nel 1933, è stato recentemente presentato al pubblico, in un cinema di New York, col titolo My Life, Gustav Machaty, dopo aver apportato al suo film alcune prudenti modifiche (girando nuovamente qualche scena a Hollywood), e abbondanti tagli, è riuscito ad ottenere l'approvazione della M.P.A.A., e il film potrà così liberamente circolare negli U. S. A., senza turbare i sonni di nessuno. Come si può facilmente immaginare, lo scempio ha una ragione essenzialmente speculativa: nel film infatti appare (anzi per essere più esatti, appariva) in vesti alquanto succinte una bella ragazza chiamata Hedy Kiesler, la quale oggi è nota sotto il nome di Hedy Lamarr.

NUOVA SERIE

15 GIUGNO

1950

CINEMA

40

LE UOVA E LA GALLINA

LA PRESENZA di circa ottocento film su un mercato che ne può assorbire meno di quattrocento, è stata, in questi ultimi anni, la più sciagurata congiuntura che potesse colpire il cinema italiano. A tale inflazione pellicolare dobbiamo gran parte delle difficoltà in cui si dibatte il nostro mondo cinematografico. Il pubblico s'è sorbita centinaia di film stupidi, vecchi, mal fatti, e questo ha nociuto anche ai film fatti bene, perché lo spettatore non intende dedicarsi a studi o interrogare la cabala prima d'entrare in un cinema: il suo sistema è sempre stato quello d'affidarsi alla sonorità d'un titolo, o alla popolarità d'un nome; e fino a qualche anno fa tale sistema dava risultati accettabili, perché il livello medio dei film era buono. Ma ora non v'è più sistema che tenga, su dieci film otto sono noiosi, cioè peggio che brutti. Attori e attrici che avevano raggiunto una popolarità quasi morbosa, e col solo loro nome decretavano il successo d'un film, ora sono rientrati nella massa, non suscitano più interesse perché troppe volte hanno deluso; nuove popolarità — parliamo sempre del nostro Paese — non ne sorgono. E la gente va ancora al cinema per forza d'inerzia, perché ne ha l'abitudine, e soprattutto perché non sa come occupare altrimenti le serate; ma anche da noi, come già accade in America, se perdurasse l'attuale stato di cose, il pubblico cinematografico finirebbe col disperdersi, inseguendo altre forme di divertimento.

Era facile immaginare che saremmo giunti a tal punto, e da molte parti fu dato l'allarme, indicando anche gli eventuali rimedi. Tecnici di provata competenza e giornalisti di indiscussa probità scrissero sull'argomento a più riprese, fra il profondo disinteresse di coloro che avrebbero potuto, con un brivido d'iniziativa e un'oncia di coraggio, normalizzare la situazione. Così il pubblico si stancò, gli incassi medi dei film diminuirono sensibilmente, e parecchie aziende furono ridotte all'orlo del fallimento. Adesso che abbiamo davanti a noi questi cocci, finalmente vien preso un provvedimento, ma non da noi, bensì dagli americani, che hanno visto contrarsi i loro guadagni, e non hanno alcun interesse a uccidere una gallina che dà ancora buone uova. Gli americani hanno dunque deciso, in un accordo trattato dal signor McCarthy in rappresentanza della M.P.A.A. con gli esponenti del nostro mondo cinematografico, di ridurre notevolmente la loro importazione di film in Italia, e Arturo Lanocita, in un articolo sul « Corriere », riporta alcune interessanti dichiarazioni dell'avvocato Monaco in proposito. « La straripante invasione dei film importati — dice il nostro presidente dell'Associazione nazionale delle industrie del cinema — diminuisce il potenziale reddito di ciascuno. Una più razionale distribuzione non dovrebbe significare altro che questo: decongestione. D'altronde, la legge

che impone agli importatori esteri il pagamento d'una quota di due milioni e mezzo di lire per ogni doppiaggio di film non aveva per nulla infrenato l'invasione, almeno per quanto riguarda le grandi Case di Hollywood. Non c'era che da venire ad una trattativa diretta con gli americani perché riconoscessero che un sacco già pieno non può accogliere dell'altro senza sdruscirsi. E' quello che si è fatto; la limitazione avverrà per gradi, anno per anno, e avrà l'effetto di migliorare la qualità.

« Il nuovo accordo segue ad altre intese internazionali, conseguite, negli ultimi mesi, con uguale vantaggio per il pubblico, cui si vogliono offrire opere di fattura, fin dove possibile, superiore o non inferiore alla media artistica e commerciale. Con la Francia è già operante uno scambio di oltre venti film all'anno; e la co-produzione, ossia la realizzazione in comune di un certo numero di pellicole. Qui siamo nella sfera dell'equilibrio; prendiamo quanto diamo. Con la stessa America, un patto destinato a favorire l'esportazione dei nostri film è stato stipulato recentemente dalla missione Gualino ».

Tutto ciò è assai giudizioso, e siamo lieti di sentirlo affermare da uno fra gli uomini responsabili della nostra cinematografia. Ma ci sia consentito di domandare perché soltanto ora ci si accorge dell'insostenibilità d'una situazione che appariva già insostenibile due anni fa, a chiunque la guardasse con occhi non miopi. Oggi si applica una toppa allo strappo, ed è bene. Ma assai meglio sarebbe stato prendere provvedimenti tempestivi, dando ascolto alle grida d'allarme che si levavano da molte parti, indicando la via da seguire. Quando autorevoli voci italiane dissero che bisognava ridurre l'importazione di film dall'America, nessuno fra i responsabili mostrò interesse alla cosa. Oggi invece si stipula l'accordo, su proposta americana, e semplicemente perché gli americani, gente sensata, hanno scoperto che è più utile guadagnare un cifra X con cento film, piuttosto che guadagnare la stessa cifra con duecento.

In complesso, non si tratta d'un brillante esempio di politica commerciale. Quando noi proponevamo una limitazione — larghissima — alla calata di film d'Hollywood, persone autorevoli ci dissero con tono cospiratorio: « Non possiamo farci niente, gli americani non vogliono ». Ora invece risulta che sono proprio gli americani a curare i nostri interessi, che sono anche i loro. E allora, perché abbiamo aspettato tanto? Forse perché alcuni trafficanti avevano interesse a che il marasma del nostro mondo cinematografico aumentasse; e, inspiegabilmente, contro l'evidenza, contro la logica, contro i galantuomini, i trafficanti, da noi, riescono spesso ad aver ragione.

b.

LE BARRIERE VISIBILI

IN FATTO di assenza di notorietà, Walter Colmes detiene senza dubbio un primato: a parer nostro è un regista che, almeno in omaggio ai suoi buoni propositi e al tentativo di attuarli, meriterebbe qualche cenno da parte della critica. Più che enucleare una visione del mondo di Walter Colmes (che forse non esiste e che, perlomeno, non ci è consentito desumere dall'esiguo numero delle opere che di lui conosciamo), ci limiteremo a mettere in luce alcuni caratteri essenziali che risaltano da due suoi film: *Road to the Big House* (« La strada del carcere », 1947) e *The Burning Cross* (« Terrore », o « Nella morsa del Ku-Klux-Klan »). Prod. Screen Guild, 1947). In questa sede, è *The Burning Cross* che muove il nostro interesse specifico, ma occorre esaminare brevemente anche l'altra pellicola di Colmes, dove certi caratteri acquistano un valore più stabile e perciò sostanziale, per poter formulare certi giudizi particolari inerenti a *The Burning Cross*.

Per essersi impadronito di una ingente somma di danaro, un impiegato di banca si avvia per la « strada del carcere »; lo accompagna la convinzione profonda di non avere rubato, ma soltanto preso il suo,

quello che fino ad allora la società gli aveva negato, costringendolo ad una vita di privazioni e di ristrettezze. Con atto di ribelle, egli accetta la galera, dopo aver nascosto il danaro che si guadagnerà con la lunga prigionia: nel luogo di pena, i detenuti gli fanno la vita difficilissima. Con lui è solo la sua forza di resistenza, contro di lui anche la moglie che insiste per fargli accettare la libertà provvisoria, ottenibile con la restituzione del danaro. Allo spirare della pena, una delusione tremenda abbatte tutto il suo edificio di speranze; la moglie ha restituito il danaro. Egli si rassegna. Così Colmes, dopo aver condotto il film con un tono nettamente spregiudicato, ha dovuto sottomettersi ai canoni generali del conformismo, rinunciando anche alla coerenza di espressione. Infatti, se tutta la parte del film che mostrava la genesi e lo sviluppo del sentimento di ribellione dell'impiegato, era condotta con una certa maestria (soprattutto in sede di sceneggiatura), per nulla giustificata è la conclusione, contraria allo spirito informatore del film, e che lo riporta sul piano dell'ossequio al puritanesimo e alla mediocrità contenta di se stessa. In *Road to the Big House*, dunque, il nostro regista era partito con le migliori intenzioni: e di esse gli

resta sempre un merito, non solo platonico, in quanto la parte valida del film lascia chiaramente comprendere come quella affrettata e banale conclusione sia estranea ai suoi interessi e sentimenti. *The Burning Cross* è la storia di un giovane reduce (Johnny) che, dopo i problemi della guerra, la disoccupazione, la situazione sentimentale che nasce dal sapere che la ragazza si è trovata un altro uomo, e soprattutto la disorganizzazione interiore che gli fa credere di aver già vissuto e trascorso tutte le esperienze, e gli fa apparire il ritorno a casa come il soggiorno in un mondo scontato e nuovo ad un tempo. Una situazione generale, questa, già denunciata da altri film con maggiore o minore efficacia. Di questo stato d'animo approfitta la propaganda di un'associazione, il Ku-Klux-Klan, che, col pretesto di organizzare i reduci e di far valere i loro diritti al lavoro, ne sfrutta in realtà i sentimenti esacerbati per condurli su un piano di odio razziale e antidemocratico in genere. Vien fatto di domandarsi come un film così pericoloso sia passato inosservato attraverso la fitta rete della censura: cercheremo di spiegare perché esso ci sembra pericoloso (non per quello che enuncia, ma per il modo con cui lo enuncia), e in che misura questo carattere può essere smorzato dall'impiego di certi elementi formali. In *The Burning Cross* esistono, seppure molto semplificati e slegati fra loro, tutti i vari elementi che contribuiscono a farne un film coraggioso, anche se impreciso e sovrabbondante e mal contenuto. V'è inoltre il mito del buon senso, la retorica della tranquillità, della legalità e dell'ordine, la fiducia nella legge

Garfield e Dorothy McGuire in « Gentleman's Agreement » (« Barriera invisibile », 1947) di Kazan: opera che indica due vie per combattere l'antisemitismo, ma polemicamente poco chiara.





che perseguita le organizzazioni razziali e criminali, la buona fede che deriva dalla credulità e il suo sfruttamento a loschi fini, ecc. Tutti questi sono chiaramente presentati come principi logico-pratici, informanti quindi un modo psicologico e determinante di pensare e di agire: il giovane Johnny è il banco di prova su cui lavora questa scala di valori che è più specificamente impersonata dagli altri protagonisti (il padre infermo, l'amico, l'ex-fidanzata, il poliziotto dabbene, ecc.). Crediamo che non sia di entità tale da inficiare il giudizio complessivo, il fatto che i personaggi non trovino artisticamente una loro giustificazione totale, caratterizzati come sono da un sentimento che aderisce troppo meccanicamente e frammentariamente alla occasione che lo ha provocato. Deve innanzi tutto tenersi presente, nel nostro caso, la "possibilità" dell'enunciato del film, la sua innegabile aderenza con il contenuto di un'effettiva situazione storica, elementi sufficienti per farcelo considerare unità organica, in senso contenutistico: il che non va sottovalutato. Alla continuità dell'ispirazione e del suo trasformarsi continuo sul piano artistico in realizzazione cinematografica, si sostituisce, nel caso di *The Burning Cross*, una cruda ma costante e fedele corrispondenza alla storia. E' il caso di parlare di "perizia": proprio come qualche critico fa parlando dei film sovietici, dove è sempre presente un validissimo substrato morale costruttivo. Ebbene, poiché *The Burning Cross* — a nostro parere — non si limita ad esporre un suo punto di vista critico, ma cerca di risolvere nei personaggi un problema di coscienza, investendoli di questa responsa-

Da « *Lost Boundaries* » (« *La tragedia di Harlem* », 1949), prodotto da L. de Rochemont e diretto da Alfred Werker. Il film, che inizia coraggiosamente, cade alla fine nel conformismo.

bilità, è evidente che v'è assunto umano, e, in certo senso, il film è nutrito da un substrato morale. Tale substrato, anche se con il fatto umano non riesce a fondersi, dando vita ad un dualismo antiartistico, non per questo è sminuito nella sua integrità. Tutto ciò lascia intendere che il film di Colmes, nella sua azione di propaganda, si appoggia preferibilmente a fattori di contenuto.

Nelle formule di giuramento del K.K.K. (la setta difenderà il predominio della razza bianca) si mostra il suggestivo apparato scenico e dialogico, destinato a far presa sulla buona fede di certe persone, con il medesimo aspetto di innocenza proprio dei riti religiosi. Abbiamo detto che il film sostiene un suo punto di vista: esso si rivolge — sebbene in modo generico e semplicistico — contro l'intolleranza razziale predicata da certe organizzazioni; un'accusa che, per ragioni evidenti, non sempre poggia su motivi persuasivi, soprattutto non evade da un'irriducibile "parzialità", nel senso che mancano riferimenti polemici capaci di superare il fatto individuale. Ma la realtà sfugge da ogni parte del campo entro il quale vorrebbero costringerla schemi prestabiliti: così, se il vecchio paralitico padre di Johnny, difendendo la propria tranquillità, accomuna fascismo, comunismo e tutte le diverse ideologie politiche, il capo locale della setta (che è presentata anche, e questo carattere

assume talvolta posizione dominante, come organizzazione a scopi di lucro) vorrebbe disturbare un comizio comunista; inoltre, gli scioperanti sono reduci, hanno famiglia, come il negro che, per aver votato, viene ucciso barbaramente. Questo è indizio di tentativi di articolazione in seno ad una realtà più vasta, meno "personale", tentativi che peraltro falliscono. La mancanza pressoché continua di motivi persuasivi va imputata ad una difettosa ed insufficiente elaborazione formale, al fatto cioè che l'enunciato non è formulato in termini di totale espressività, dipendente da un'organicità e compiutezza anche formali: soprattutto (al contrario di *Road to the Big House*) sceneggiatura non approfondita in senso funzionale (si vedano gli esterni della città al ritorno di Johnny), recitazione spesso trascurata, illuminazione poco adatta a suggerire certe atmosfere drammatiche. Caratteristiche, queste, che indicano tendenza al "reportage" grezzo, e assenza di personalità artistica da parte del regista, tale da incidere profondamente sul prodotto ideologico. Infine, *The Burning Cross* si rivolge, sì, contro l'intolleranza, ma è chiaro che anche la legge la combatte; che poi esistano (come in *The Street With No Name* - Keighley, 1948) funzionari di polizia corrotti, può essere anche fenomeno singolo, e nulla ci autorizza ad una generalizzazione, che potrebbe essere ingiustificata. L'arresto dei componenti del K.K.K. locale costituisce il mo-

do semplicistico con cui *The Burning Cross* chiude la sua storia: esso ci riporta, nel suo ottimismo, al finale conformista di *Road to the Big House*: ma, mentre in quest'ultimo film era ben chiaro, fin dall'inizio, che si trattava di una rivolta individuale, il caso di *The Burning Cross* è sostanzialmente diverso. In *Road to the Big House*, le convenzioni che dominano in campo cinematografico hanno costretto Colmes a concludere il film creando — ripetiamo — un incolmabile abisso fra la tesi centrale e la sua soluzione. *The Burning Cross* avrebbe forse dovuto segnare il superamento del caso individuale e il suo allargarsi e prender posto in una sfera che esige un'impostazione in termini sociali, anche per il caso precipuo che vi è narrato. Se ciò fosse avvenuto, la frattura determinata dal finale sarebbe stata irreparabile, quanto quella dell'altra pellicola. Ma pensiamo che, proprio per un mancato indirizzo in questo senso, il film antirazzista di Colmes si concluda molto più

coerentemente. In definitiva: si era partiti con un'intenzione molto limitata in quanto a possibilità d'indagine "sociologica", e in questo ambito di "parzialità" si resta. Naturalmente, ciò non manca di incidere sul valore complessivo dell'opera, costituendo manifestamente — oltre a tutti gli altri motivi accennati — la sua incapacità organica di attingere un significato polemico e artistico compiuto.

Abbiamo esaminato i limiti e cercato di circoscrivere la fisionomia di *The Burning Cross*: nonostante i suoi difetti, questo film di Colmes si inserisce nella scarsa produzione ideologica distinta da un accento polemico contro certo diffuso costume politico, economico, sociale, di pensiero e via dicendo. Nella cerchia dei cineasti che a tale compito adempiono — spesso per un loro profondo e traboccante amore di verità (ad esempio Dmytryk e Dassin) — va situato anche Kazan, sebbene un esame approfondito caratterizzi la sua po-

sizione come dovuta piuttosto ad un bisogno di portarsi "immediatamente" su un piano di valori culturali molteplici, dove giocano motivi esteriori, che ad una pressante esigenza interiore di confessione umana. Nell'opera di Kazan, è evidente la partecipazione di elementi letterari e teatrali che si atteggiavano volentieri a fattori determinanti; si veda per esempio, *Gentleman's Agreement* (« Barriera invisibile », 1947) e *Pinky* (« Pinky la negra bianca », 1949). In Kazan perciò — come, per altre ragioni, in Colmes — la polemica viene di volta in volta sminuita dall'apporto di questi elementi, apporto negativo nei confronti della chiarezza e della perspicuità artistica. *Pinky* è un film che la pubblicità ha sostenuto e lanciato di buona voglia. Può, ad un film che tratta un argomento tanto delicato e scottante, toccare una così felice sorte, se in esso mancano note spettacolari o perlomeno di natura siffatta da influire deteriormente sulla psicologia del pubblico? Pensiamo di no; ed effettivamente *Pinky* conserva residui di gusto plateale, che ostacolano e talora annullano una possibile trasmissione di un messaggio. Il vigore della polemica è smorzato a priori dalla natura stessa del regista: il fatto che teatralità, sentimentalismo deteriori, e recitazione, a cui è data importanza fondamentale, siano le basi principali su cui è costruito il dramma, significa portare il dramma stesso in seno a una concezione umanitarista, utopistica, dove anche la documentazione immediata di certi metodi (il maltrattamento dei due negri e di *Pinky* da parte della polizia; la caccia notturna dei due giovani in macchina a *Pinky*) si svuota del suo possibile contenuto in forza del suo isolamento, dell'atmosfera di solitudine individuale in cui nasce e in cui muore, senza trovare i legami con tutto il resto del film. Questi motivi di discordanza interiore si risolvono, da un punto di vista formale, in disuguaglianza di stile, perché non fioriscono su un medesimo terreno di ispirazione. Anche nella risoluzione finale, *Pinky* conserva il carattere suddetto che informa di sé tutta l'opera, carattere di falsificazione o perlomeno unilaterizzazione di una totale realtà complessa, articolata e irta di problemi e suscettibile di soluzioni svariatissime, in ogni direzione. In quanto escludente un più profondo compenetrarsi con la tragica realtà quotidiana e storica, in quanto risolvendosi su un piano dolcificato, melodrammatico, il finale di *Pinky* viene quindi ad essere il punto culminante, sintetico, del processo di formalizzazione da cui è distinto tutto il film. Ben altrimenti si risolveva *The Quiet One* di Sidney Meyers, dove appariva una comunità di piccoli negri: la "Wiltwyck School for Boys". Ma questa organizzazione trovava la sua forza e la sua efficienza nelle concrete basi scientifiche e storiche, non mistiche e sentimentali, sulle quali era edificata; da essa uscivano degli individui socialmente preparati, grazie ad una effettiva coordinazione interiore di sentimenti, di impulsi, ecc. che li renderà oggettivamente "educati" e consapevoli. Dall'ospedale di *Pinky* invece si può benissimo pensare che usciranno degli infermieri mediocrementemente convinti della loro missione.



Sopra e sotto: due inquadrature tratte da «Home of the Brave» («Odio», 1949) di Mark Robson. Anche in questo film il finale manca di una vera giustificazione: cade nel compromesso.





Sopra e sotto: da «Pinky» (1949) di Elia Kazan. La negra viene posta, in questo film, in una congregazione isolata, e il regista non arriva pertanto ad una reale soluzione del problema.

Una chiarezza completa ed obbiettiva nell'individuazione di certi motivi polemi- ci, mancava peraltro anche nel Kazan di *Gentleman's Agreement*, che si può avvicinare a *Pinky* per lo svolgimento "intimista" della vicenda, condotta col tono di inchiesta personale: a parte il fatto che nell'altro film non c'era la pretesa di "concludere". Oltre ai consueti difetti originali di provenienza letterario-teatrale, tutta la possibile forza di convinzione vi era soffocata e dispersa in una sola sequenza, a parer mio di estrema importanza: quella in cui l'americano, a cui non piacciono gli ufficiali (e tanto meno ebrei), dà luogo alla lite nel bar. Ma perché egli è ubriaco? Sebbene non sia detto che un film debba essere un trattato di sociologia, ogni particolare deve avere un suo preciso significato. Dunque: quel particolare cosa significava? Voleva forse far capire che la maggioranza dei piccoli motivi che alimentano l'antisemitismo (cosa che spesso si ode nel dialogo) ha le sue radici nell'incoscienza e nella forza derivanti dalla superstizione popolare? Ora, se è ovvio che almeno le manifestazioni fisiche e materiali della intolleranza razziale e religiosa provengono direttamente dall'ignoranza e dalla superstizione, quindi dall'incoscienza, lasciare la situazione in questi termini vuol dire delinearla in una prospettiva falsa e parziale, sulla difettosità e poca artisticità della quale mi pare opportuno insistere, quando si parla da premesse metodologiche non soltanto formali, ma richiedenti una profonda giustificazione ed una ricerca di radici storiche. In *Pinky*, oltre ad una lucidità e scioltezza narrativa notevoli (sarebbe interessante vedere quanto questa as-



senza di asperità debba ad uno schema premeditato nel quale si muove tutto il film con tutto "quel che c'è dentro"), c'è una considerevole abilità tematico-ideologica nella sequenza in cui si definiscono le relazioni d'amore fra Tom e Pinky: evidentemente Tom rappresentava il dubbio, anzi l'inerte passività, il compiacere ai soli bisogni individuali: sentimento pericoloso qualora si insinuasse nell'animo di chi è

dedito ad una sua "missione". Come tale egli viene escluso dal campo di lotta che la coraggiosa Pinky (ma non è il suo un "furor religiosus" individuale, che non riuscirà mai — se così inteso — a modificare la struttura di una società, anzi si compiacerà di un suo determinato spirito di sacrificio?) sostiene contro i pregiudizi non solo platonici di una razza che si crede superiore.

FERDINANDO ROCCO



A Firenze non sono mancate le critiche al gusto e alla tecnica dei musicisti che lavorano ad Hollywood. Anche Miklos Rozsa, che qui vedete in maniche di camicia e al quale si deve la partitura di « The Lost Weekend » (« Giorni perduti », 1945), si sottomette a compromessi di vario genere.

da qualsiasi lato provengano, ed altresì assoluta umiltà nei confronti della finalità artistica a cui si è rivolti. Il discorso di Pizzetti, motivato in parte dall'andamento generale del Congresso (risoltosi fra l'altro in una generale ed aspra protesta dei musicisti nei confronti di registi e produttori considerati i tiranni della lavorazione cinematografica), aveva avuto un precedente nell'intervento di Luigi Chiarini che, rispondendo ad un congressista, aveva puntualizzato il problema nei suoi giusti termini. Chiarini infatti, indubbiamente preoccupato da un certo settarismo di vedute comune alla maggior parte dei relatori, aveva in sostanza detto questo: si è parlato in questo Congresso di musica bella e di musica brutta; raramente di musica che esaurisca lo scopo a cui è stata chiamata. In arte, e quindi nel cinema, i problemi sorgono e se mai si risolvono nella singola opera: è quindi vano ricercare una validità assoluta in determinati sistemi e determinate formule, ma piuttosto bisogna considerare caso per caso come problema a sé stante, subordinatamente alle finalità che ci si è posti, all'unità stilistica che si va cercando. Così se, ad opera terminata, si dirà che un film è bello, vorrà dire che anche la musica in esso contenuta è bella e viceversa. Infatti è solo nell'unità dell'opera d'arte che si raggiungono e si realizzano valori estetici assoluti.

Massimo Mila, rilevato invece il ruolo puramente funzionale che la musica è chiamata a svolgere nel film, ha ricordato il I° Congresso musicale del 1933, durante il quale venne istituita una apposita Sezione cinematografica; in quell'anno, Mila ha detto, i musicisti erano tutti compresi della necessità di dover rinunciare a una parte di loro in funzione del film, mentre oggi sono soltanto preoccupati di salvare almeno qualche cosa di quello che il cinema ha loro tolto. E passando a parlare del problema "tempo" nella creazione musicale cinematografica (che pesa come un incubo sul musicista, in quanto gli nega la possibilità di un normale sviluppo musicale e perciò una osservanza delle norme

CONGRESSISTI SENZA CONGRESSO

IL VII Congresso Musicale, recentemente tenutosi a Firenze sul tema « Musica e film », si può dire che abbia fin dal primo giorno assunto un carattere amichevole di incontro fra alcuni amici, raccolti attorno ad un argomento che in ultima analisi non li interessava molto. Tale infatti l'impressione avuta, almeno se dobbiamo giudicare dalla pigra indifferenza, della maggior parte dei congressisti, allo svolgimento dei lavori: ai quali soltanto i fortunati discorsi di uomini come Boris de Schloezer, Roland Manuel, Roman Vlad, Massimo Mila, Luigi Chiarini e Vredenburg, hanno portato un certo contributo. Nulla di male: tale infatti è il guaio di quasi tutti i congressi del genere, dove in sostanza il maggior vantaggio che se ne ricava, è nell'incontro "umano" di persone di valore, nelle amicizie e nelle collaborazioni che ne nascono, nella comprensione sul piano della conoscenza diretta e personale di determinati

A Firenze i dibattiti sul tema musica e film si sono svolti in un'atmosfera di pigra indifferenza. Soltanto alcune relazioni, come quelle di Manuel, Chiarini, Mila, Pizzetti e Vlad, hanno portato un certo contributo ai lavori

atteggiamenti artistici. Dunque gli interventi più concreti, acuti e appropriati all'argomento in questione, sono stati tra gli altri quelli di Luigi Chiarini, Massimo Mila e quello conclusivo, equilibrato e lucido di Ildebrando Pizzetti. Chiudendo i lavori del Congresso, l'illustre compositore ha ribadito la possibilità di portare il cinema su quel piano estetico di cui egli è da tanti anni assertore teorico e — col suo teatro — pratico; ha inoltre voluto ricordare ai musicisti, e ai pochi registi presenti, il concetto dell'opera filmica intesa come problema artistico unitario, nella quale la musica deve figurare e contribuire né più né meno di qualsiasi altro elemento creativo. Quindi, bando a presunzioni gerarchiche

strutturali della propria arte), ha citato uno scritto di Eisler (assente al congresso), nel quale si suggerisce l'impiego della dodecafonia come soluzione della questione. La dodecafonia, infatti, essendo libera dagli schemi tradizionali e strutturalmente basata sul principio della variazione, permetterebbe, là dove sia concesso un certo respiro, l'esposizione rapida di una "serie" con relative variazioni; oppure, là dove il tempo sia ristretto, l'impiego puro e semplice della serie", distesa per tutta la durata concessa. Una soluzione che salverebbe dunque, espressione e struttura. (E si veda, a questo proposito, Louisiana Story diretto da Flaherty con musica di Thompson, nel

quale una partitura dodecafonica è chiamata ad accompagnare certe sequenze legate al concetto del progresso meccanico). Fra le altre relazioni va ricordata quella di Roman Vlad il quale, ricco di una ormai lunga ed intelligente collaborazione con il cinema, ha parlato a lungo sul compositore e la musica per film. Posta avanti tutto la necessità di una assoluta aderenza musicale all'atmosfera del film, Vlad ha affermato la necessità di una intensa collaborazione del musicista col regista: al quale non deve essere concessa un'intrusione nella sfera creativa del musicista, ma invece una assoluta libertà di movimento e quindi di controllo e di censura, in sede di montaggio o di missaggio. Nell'ambito creativo invece — e qui è il punto più interessante — il musicista, pur conservando la propria libertà, deve interpretare l'intenzione del regista, e quindi sostanzialmente scrivere una musica come questi la scriverebbe qualora ne fosse in grado. Ciò naturalmente finisce col portare il musicista su un puro piano di artigiano, anche se di nobile artigiano. Boris de Schloezer ha riferito sull'immagine auditiva e l'immagine visuale. Partito dalla sottile distinzione fra sintesi di arti (teatro in musica) e arte sintetica (cinema), Schloezer ha concluso negando alla musica la possibilità di comparire nel cinema con una propria autonomia strutturale, in quanto sempre subordinata a quell'esigenza sintetica che appunto caratterizza l'opera filmica. E' di conseguenza sempre assurdo cercare valori musicali nel film, nel quale anzi la musica non dovrebbe essere nemmeno avverti-

ta, in quanto musica, ma solo inconsciamente colta come termine linguistico di un periodare artistico sintetico. Perciò la musica cinematografica è sempre e necessariamente spezzettata e disorganica; cioè praticamente "non musica". Tra i registi, Luciano Emmer ha sostenuto la discutibile tesi secondo la quale le sorti della musica, nel fonofilm, sarebbero irrimediabilmente compromesse da quell'indirizzo detto comunemente "realistico", che sembra ormai — a parer suo — in via di totale assorbimento di ogni altra corrente cinematografica. Nel film realistico, egli ha detto, non occorre musica di alcun genere, se non quella di "azione": cioè, proprio in nome della narrazione realistica, deve comparire solo quando il racconto la esiga come fedeltà sonora al fotogramma; se è quindi vero che la cinematografia si orienta verso il "realismo", è altrettanto vero che la musica è destinata a scomparire dallo schermo; solo i cortometraggi si salverebbero, poiché in essi è sempre possibile trovare materia musicabile proprio per il contenuto narrativo fantasioso e spesso fiabesco che li caratterizza. La tesi di Emmer rientra negli equivoci ormai noti sul neorealismo (senza contare che il cinema non si orienta verso una sola e ben determinata corrente): non si tratta di "fotografare" la realtà, ma di ricrearla praticamente: la qual cosa non esclude l'impiego della musica, se questa rientra nella concezione creativa, nella sensibilità artistica del regista. Problema insomma di pura sensibilità personale, individuale, e non norma assoluta di creazione e di tecnica la-

vorativa. Hanno parlato tra gli altri André Schaeffner e Roland Manuel. Per il primo, il problema principale sta nell'uso dosato ed opportuno che della musica si fa nel film; il secondo — sostanzialmente sul medesimo piano — ha ricordato, di La bataille du rail (1946), il brano che culmina con la fucilazione degli ostaggi. In questa sequenza, la musica è completamente assente, ma in quelle che la precedono, essa assume un tono funebre e una maestosità panica veramente impressionante. Quando ancora la sorte degli arrestati non è conosciuta, la musica commenta l'azione in svolgimento con un linguaggio senza speranza e precorritore di sciagure e di morte.

Anche in un Congresso così povero di vita come questo, si è verificato un "incidente" allorché, nelle prime giornate, durante la sua relazione, Amfitheatrof ha presentato una serie di stralci cinematografici, con musiche — a parer suo — di valore indiscutibile. Ora, nessuno di questi "saggi" (eccezion fatta per uno con commento di Copland), è piaciuto agli altri congressisti, che non si sono lasciati sfuggire l'occasione per dare contro il gusto musicale di Hollywood ed alla tecnica lavorativa dei suoi musicisti (divisi assurdamente in compositori e orchestratori). Di qui, varie polemiche sull'opportunità o meno di condannare tutta una cinematografia. Infine va ricordata la relazione veramente assurda di Carmine Gallone, dedicata all'opera lirica nel film.

LUIGI PESTALOZZA

Firenze. Amfitheatrof e Pizzetti ad un ricevimento in occasione dell'apertura del Congresso. Pizzetti ha ribadito il concetto dell'opera filmica intesa come problema artistico unitario, nella quale la musica deve figurare alla stessa stregua degli altri elementi espressivi.



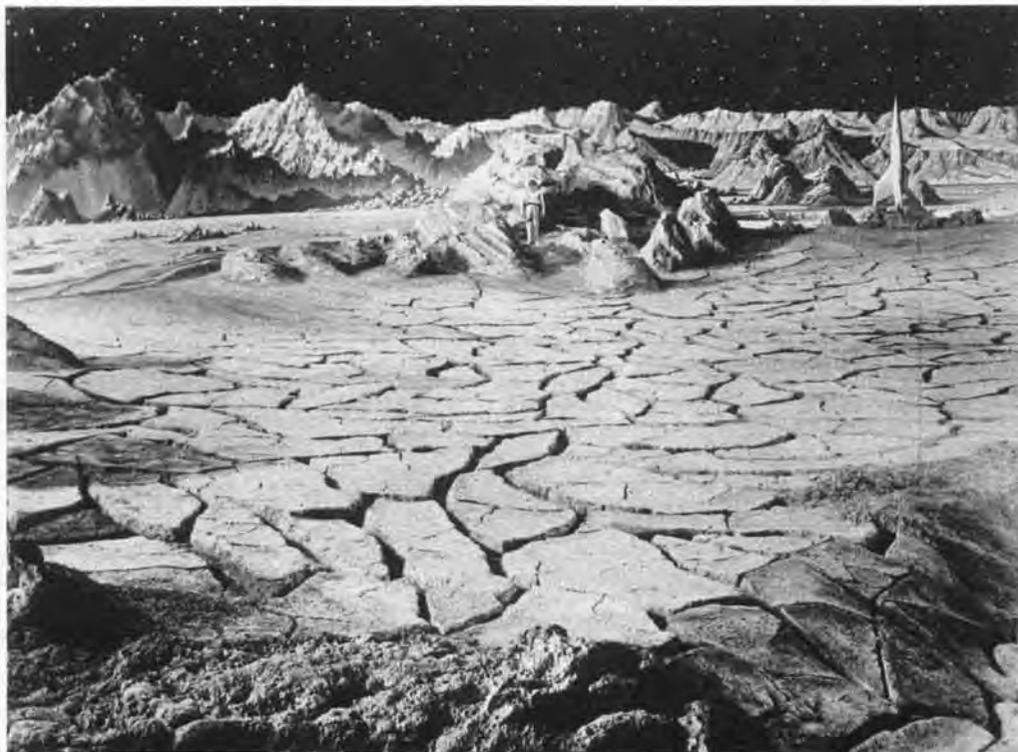
LA RITIRATA DEL SENATORE

DA QUALCHE mese il senatore Edwin C. Johnson continua a lanciare una dopo l'altra le sue accuse. Recentemente, prendendo lo spunto dalle avventure erotiche o sentimentali di Rita Hayworth e di Ingrid Bergman, ha tra l'altro scatenato un furioso attacco contro l'industria cinematografica che definisce « ignobile sfruttamento della immoralità ». Tale presa di posizione ha avuto l'effetto immediato di richia-

Il giudice Jackson, nominato speciale investigatore sulla moralità di Hollywood, ha dovuto rimandare il dibattito per l'inchiesta desiderata da E. C. Johnson. - "City Lights" miglior film proiettato in America nel 1950? - Una ondata di pellicole anticomuniste e sulle malattie.

mare l'attenzione dell'opinione pubblica, la quale si trovava già in un particolare stato di tensione nervosa. Infatti, il cosiddetto "processo dei dieci", il crollo

del regime di Ciang-Kai-Chek in Cina, la conseguente campagna di accuse contro il segretario di stato Acheson nonché l'ormai monotona serie di querele per diffamazione che investe di tanto in tanto le più alte personalità, avevano eccitato i lettori dei giornali, avidi come sempre di sensazioni nuove e, di preferenza, piccanti. Dopo avere addirittura annichilito Rossellini, sia pure a parole, il senatore Johnson è riuscito a far nominare il giudice Jackson come speciale investigatore sulla moralità di Hollywood, e quindi a mandarlo « seduto stante » in quella città. L'aspettativa era vivissima e i giornali avevano persino posto da parte l'ultimo passaggio dei dischi volanti. In California, un quotidiano aveva pubblicato in prima pagina: « Mascherate la sbornia, o cittadini, e gettate in un fosso la bionda in soprannumero, perché arriva il giudice ». Il nervosismo nelle alte sfere dell'industria era evidente, anche perché il giudice Jackson era stato uno dei pezzi grossi nell'amministrazione del codice di produzione nel 1947, ed era quindi a conoscenza di molti segreti. Ma il nuovo Diogene non ha portato la luce della sua lanterna sino a scoprire la verità, tutta la verità. E' vero che ha avuto un colloquio con Dore Schary, vicepresidente della M. G. M. e capo del comitato delle relazioni pubbliche per il consiglio dell'industria cinematografica, dopo di che il giudice ha dichiarato che aveva già un suo progetto di sicuro effetto; ma è anche vero che, nel tempo stesso, il senatore Johnson decideva di rimandare ad altra epoca, e magari alle calende greche, il dibattito sulla questione « morale » precedentemente fissato per il 15 maggio. Perciò, dopo un breve periodo di ansia, Hollywood ha tirato un sospiro di sollievo, e il pubblico è rimasto deluso. Né poteva rimanere altrimenti, dato che l'unico comunicato era piuttosto blando, e comunque inadeguato all'attesa in quanto si limitava all'annuncio che sarebbero apportate modifiche al codice cinematografico, per evitare gli sferzati eccessi di pubblicità sulla condotta immorale di taluni attori e di qualche attrice. D'altra parte, gli articoli di Terry Ramsaye, sul *Motion Picture Herald* e di Dore Schary sul *New York Times*, pur ammettendo l'esistenza di colpe in certi ambienti cinematografici, portano un tono di intelligente moderazione alle polemiche. L'improvvisa ritirata del senatore sembra quindi avere il significato di una tregua abbastanza lunga. Occorre però vedere fino a qual punto l'industria cinematografica sarà disposta a dare soddisfazione a Johnson e a Jackson. Infatti, se anche il presidente della R.K.O. ha rassicurato il senatore con la promessa che la pubblicità sarebbe stata d'ora in poi "morale", non bisogna tuttavia dimenticare che Howard Hughes controlla praticamente la R.K.O. E Hughes è sempre in



Sopra e sotto: due inquadrature tratte dalla produzione anglo-americana « Destination Moon ». Dedicato alle avventure interplanetarie di quattro esploratori, questo film sarebbe realizzato con criteri scientifici tali da giustificare la vicenda: su un piano teorico, naturalmente.



causa, con una richiesta di cinque milioni di dollari di danni, contro la "Motion Picture Association of America" che negò, nel 1946, il permesso di rappresentazione al suo film *The Outlaw* ("Il mio corpo ti scaldierà"), quale conseguenza appunto di una ardita campagna pubblicitaria su Jane Russell. Da notarsi, inoltre, che lo sfruttamento del film *Stromboli*, da parte dello stesso Hughes, è stata la causa principale, anche se non del tutto evidente, della inchiesta.

Ancora indugiando nel campo degli affari, notiamo che Spiros Skouras, presidente della Fox, ha dichiarato proprio in questi giorni che il cinema e la televisione, unendo i loro sforzi, permetteranno ben presto sorprendenti risultati. La previsione ottimistica del signor Skouras è soprattutto interessante, poiché giunge a buon punto per allontanare il pessimismo e l'ansietà di molti possessori d'apparecchi televisivi e preparata inoltre l'ambiente adatto al prossimo esperimento di "fonovisione" a domicilio, e a prezzi modici per giunta. A Broadway intanto si nota un ritmo di proiezioni accelerato, in previsione della imminente "stagione morta". *Ladri di biciclette* di De Sica dimostra ancora una volta il costante interesse del pubblico americano nei confronti della buona produzione italiana. Dal 12 dicembre dello scorso anno e sino al 30 aprile, il film è stato visto da 260.388 persone, con un incasso di 221.330.000 dollari e 27 cents che supera quelli registrati per *Paisà* e *Roma, città aperta*. Da segnalare anche il film polacco *Ulica Graniczna* (trad. lett. «Strada di confine»), diretto da Aleksandr Ford, che narra i massacri degli ebrei compiuti a Varsavia dagli aguzzini di Hitler. Il film, che ha tutte le qualità del documentario, ha ottenuto un buon successo, dato anche il momento favorevole in cui è stato presentato e cioè subito dopo il lancio del significativo romanzo di John Hersey *The Wall*. Secondo però l'autorevole critico di *Life* il miglior film apparso nel 1950 è *City Lights* («Le luci della città») che — come tutti sanno — fu prodotto, diretto e interpretato nel 1931 da Charles Spencer Chaplin. Il pubblico non si stanca d'ammirare questo capolavoro, e si prevedono innumerevoli repliche. Noi notiamo con amarezza come si debba ricorrere ai vecchi film se si vuole rimediare alla esasperante monotonia di quasi tutta la produzione americana. Essa, infatti, non ha nulla di meglio da presentare che le sparatorie. E quando non sono sparatorie, sono malattie. L'enorme successo del film Columbia *No Sad Songs for Me*, diretto da Rudolph Maté, e dove Margaret Sullavan ricompare dopo un'assenza di sei anni, ha concentrato l'attenzione dei produttori sul tema delle malattie. La storia di *No Sad Songs for Me* non è originale, ma sembra che abbia il pregio di essere deliziosamente triste: una moglie, sapendosi destinata a morire di cancro fra pochi mesi, riesce a predisporre una vita felice per il marito e per la figlia. Come sarà facile immaginare, il soggetto viene abilmente sfruttato per provocare le medesime sensazioni che possono sorgere in un animo semplice dalla lettura d'un romanzo d'appendice. La regia, però, è notevole; l'interpretazione, intelligente. E' bastata questa prima affermazione, perché non ci sia



Jackie Robinson, il celebre giocatore negro di "baseball", nel film "biografico" «The Jackie Robinson Story». Il film, diretto da A. E. Green, vuole mettere in evidenza il carattere passionale e umano del protagonista, portavoce di alcune comunità negre negli Stati Uniti d'America.

casa di produzione, a Hollywood, che non abbia pronto o quasi pronto il suo film sulle malattie. Ida Lupino, che a trentatré anni si è rivelata scrittrice e regista, sta dirigendo *The Young Lovers* dedicato alla paralisi infantile; la Fox prepara *Panic in the Streets* con particolare riferimento alle malattie polmonari; la Columbia, in *Frightened City*, preferisce ricordare l'epidemia di vaiolo avvenuta a New York nel 1947, ma non dispera di lanciare anche un film sulla lebbra. Seguono altri morti, stavolta però per sparatorie. Tipici esempi di una mentalità che riassume la formula di «Sterminateli senza pietà» sono *Singing Guns* diretto da R. G. Springsteen, *Cody of the Pony Express* di Spencer Bennet, *Outcast of Black Mesa* di Ray Nazarro. Ai quali sarà bene aggiungere, per completare l'idea di tanta violenza, *The Gunfighter*, *Colt 45* diretto da Michael Curtiz, *Winchester 73* e, infine, un film con un

titolo appropriato al momento: *Gun Crazy* («Pazzo per il fucile»).

Chi desiderasse uscir fuori da questo ambiente d'ospedali e da un'atmosfera così abbondantemente tragica si rivolga a *The Sundowners*, diretto da George Templeton, ma ancor più notevole perché segna la prima apparizione sullo schermo del figlio di John Barrymore. La vicenda si potrebbe dire originale, solo e in quanto ben pochi "westerns" hanno un contenuto umano. C'è da sperare bene, inoltre, da *The Torch* del regista messicano Emilio Fernandez, e con Pedro Armendariz e Claudette Colbert. Questa combinazione messicano-americana potrebbe dare buoni risultati, se non verranno meno la sensibilità e il buon gusto di Fernandez. Altra produzione imminente: *Destination Moon*, dedicata come dice il titolo alle avventure interplanetarie di quattro esploratori. Stan-



Gli attori Pedro Armendariz, Gilbert Roland e Paulette Goddard in « The Torch »: combinazione messicano-americana diretta da Emilio Fernandez.

do ai "si dice", il film sarebbe realizzato con criteri scientifici, valendosi cioè di tutti gli elementi tecnici che possano giustificare, sia pure ancora in teoria, una simile avventura. Esiste però un precedente pericoloso per questo film, precisamente quella famosa bizzarria di Fritz Lang, *Die Frau im Mond* (« Una donna nella luna ») che, a distanza di vent'anni, molti ancora ricordano. Fra pochi giorni si avrà la prima mondiale di *The Jackie Robinson Story*, di Alfred E. Green, lo stesso regista di *The Jolson Story* (1946). Il film si distacca nettamente dalle produzioni precedenti mettendo in risalto l'elemento passionale e umano del protagonista: Jackie Robinson, il celebre giocatore negro di "baseball" nella squadra dei "Dodgers" di Brooklyn. Esperto uomo d'affari, come lo dimostrano le vendite nel suo negozio di apparecchi televisivi, Robinson è anche il portavoce di certa gente di colore. Recentemente ha confermato le dichiarazioni del noto cantante Paul Robeson, il quale aveva affermato che i negri d'America non avrebbero mai combattuto contro l'Unione Sovietica. A proposito di comunismo e,

naturalmente, di anticomunismo — con qualche puntata nel campo degli sport e degli affari — i produttori cinematografici hanno deciso di portare sullo schermo parecchi soggetti d'attualità. La Paramount presenterà *No Man of her Own*, di Mitchell Leisen, mentre William Dieterle ha iniziato *Dark City* con Wendell Corey e Viveca Lindfors. I fratelli Warner annunciano *Three Secrets* diretto da Robert Wise, *Tea for Two* di David Butler, *Kiss Tomorrow Goodbye* con James Cagney, *The Breaking Point* con John Garfield. Raoul Walsh, in Inghilterra, sta dirigendo *Captain Horatio Hornblower*, dal noto romanzo di Forrester. Nelle prossime settimane, la Warner presenterà una serie di documentari sul mezzo secolo di vita. Sempre per la stessa casa, William Keighley girerà *Rocky Mountain*. La Metro, dopo quindici anni di incertezze, ha deciso di girare *Quo Vadis?* a Roma e perciò Mervyn LeRoy che ha sostituito John Huston nella regia, è adesso al lavoro in Italia. Giorni or sono, LeRoy ha chiesto un atleta negro che pesasse almeno 225 libbre per una bella parte di gladiatore. L'urgente ri-

chiesta telegrafica ha provocato una invasione di fotografie da Harlem, negli stabilimenti di Culver City. Clarence Brown ha iniziato *To Please a Lady*, con Clark Gable. Per quanto riguarda la Columbia, le ultime novità sono queste: *The Lady of the House* di William Dozier, *Lost Stage Walley* di Ralph Murphy, *When You Are Smiling* di Joseph Santley. Robert Rossen, terminato *Brave Bulls* nel Messico, è tornato a Hollywood. La R.K.O. ha incaricato W. C. Menzies di dirigere *The Men He Found*, mentre George Archainbaud incomincia *Public Defender* e William D. Russell *The Best of Bad Men*. Fox, Universal, United Artists, Republic hanno preparato film di diversi argomenti: *I'll Get By*, *Stella*, *Saddle Tramp*, *The Dungeon*, *The Old Frontier*. La Monogram, che ha accelerato la produzione, conta di portare a termine, nei prossimi due mesi, ben nove film.

Di questi, e degli altri ci occuperemo in seguito, sperando di trovare in mezzo ad essi quello che si possa definire il vero e proprio "capolavoro 1950".

G. N. FENIN

I BAMBINI CI GIUDICANO

ALCUNE tappe fondamentali (o almeno notevoli) della storia del cinema sono legate a volti di bimbi: quello pallido e vivo di creatura addestrata alla scuola della miseria, con cui Jackie Coogan divenne *The Kid* (« Il monello », 1920) per eccellenza (e registi meno illustri e sensibili di Chaplin continuarono per un pezzo a provocare le glandole lagrimali del pubblico facendo leva su quel volto, chiamato ad esprimere le più patetiche condizioni umane); quello fanciullescamente disperato di Jackie Cooper, che non vuol rassegnarsi ad aver perduto il suo campione (*The Champ* di King Vidor); quello affilato e compunto di Robert Lynen, il delicato *Poil de carotte* (« Pel di carota », 1932) di Duvivier; quelli anonimi e polemici dei "besprizorni" di Ekk in *Il cammino verso la vita* (1933); quelli, pure anonimi e così pieni di richiamo umano, di *La maternelle* (1932) di Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein (un film che, rivisto oggi, rivela singolarissime e probabilmente misteriose affinità con certa analoga indagine di De Sica); quelli inquieti e rivoluzionari di *Zéro de conduite* (1933) di Jean Vigo.



Il bimbo di « *Ladri di biciclette* » (1948). In una antologia ideale del cinema, il volto del piccolo Staiola rimarrà come una delle documentazioni più intime e umane di questo dopoguerra.



Da « *Sciuscìà* » (1946) di Vittorio De Sica: storia di una tragica amicizia e denuncia dei metodi errati con i quali la società affronta la condizione dei ragazzi abbandonati a se stessi.

Ho citato a caso, alla rinfusa, seguendo l'ordine in cui certi ricordi riaffioravano alla mente. A dimostrare come la ricerca psicologica, affondata nel vivo della personalità infantile, sia stata una esigenza comune a molti registi tra i maggiori, taluno rivolto piuttosto verso la psicologia in quanto tale, tal altro inteso ad applicare i risultati della sua ricerca a formulazioni di carattere polemico. Purtroppo le circostanze materiali, interrompendo la sua lavorazione, ci hanno privato di un'opera che avrebbe potuto essere una delle più interessanti e imprevedibili del genere: *Air pur* (1939) di René Clair, con cui il regista aveva tentato di avvicinarsi ad ambienti e a modi forse per lui inediti.

Con i film or ora citati siamo risaliti indietro lungo il cammino della storia del cinema. Ma quello che ora più preme notare è lo spicco singolare che figure di bambini sono venute assumendo nel cinema più recente, quello nato dalla guerra e dal dopoguerra. Tra i problemi più gravi e delicati sono appunto quelli relativi all'infanzia di questi tempi. L'Italia è stata, in questo campo, anticipatrice. Già nel 1943 Vittorio De Sica affrontava, con *I bambini ci guardano*, la situazione di un bimbo non più tanto piccino da non capire, il quale si vede vittima della rottura dell'armonia familiare intorno a lui. (Trascuro di proposito le opere precedenti, in cui De Sica aveva orientato meno in profondità la propria ricerca nel campo della psicologia infantile). Il dopo guerra suggerì a De Sica temi coinvolgenti problemi educativi più vasti; il regista chiamò in causa non più i genitori, ma l'intera società, denunciando i metodi errati con cui essa affronta la condizione dei ragazzi ab-



Edmund in « *Germania anno zero* » di Rossellini: chiuso in una solitudine profonda e in un isolamento tragico, inutilmente il ragazzo cerca una spiegazione interiore alla sua condizione.



bandonati a se stessi, in seguito alle vicende della guerra: ed ecco *Sciuscìa* (1946), storia di una tragica amicizia. In *Ladri di biciclette* (1948) il bambino non era più il protagonista assoluto, ma finiva per diventarlo, sia in virtù della stupefacente schiettezza del piccolo Staiola, sia per la funzione, diciamo, catartica che il suo personaggio veniva ad assumere, e per l'assiduo contrappunto ch'egli stabiliva nei confronti del padre. Il suo volto di bimbo fatto uomo troppo presto dalla miseria, la sua voce "adenoidea" rimarranno, in una ideale antologia del cinema, tra i ricordi meno labili. Ma nel dopoguerra, anzi ancora durante la guerra, e quindi prima di De

(Continua in terza di copertina)



Il bambino, nel cinema americano, ha quasi sempre una funzione decorativa, non è in rapporto diretto con problemi educativi o di largo respiro umano; sono comunque significativi i ragazzi che appaiono in opere come «The Window» («La finestra socchiusa», 1949) di Tetzlaff (1), «A Tree Grows in Brooklyn» («Un albero cresce a Brooklyn», 1943) di Kazan (2) e soprattutto come «Louisiana Story» di Flaherty (3). - Bimbi del cinema danese e finlandese non toccati dal riverbero tragico dell'ultimo conflitto: «De Pokkers Unger» («Questi benedetti ragazzi», 1947) dei coniugi Henning-Jensen (4) e «Tukkijoella tapattu» («Flotteurs de bois») di Forsman (5). - Il regista sovietico Donskoi ha una particolare attenzione per l'infanzia: offre un ragguardevole esempio di finezza analitica in «Medu ljudima» («Fra la gente»), secondo episodio della trilogia su Gorki (6); in «Nepokozennite» («Gli indomiti», 1945), lo stesso regista suggerisce la posizione del bambino di fronte alla violenza nemica (10). - "Scugnizzo" del cinema ungherese: da Valahol Európában («E' accaduto in Europa») di Radvanyi e Balázs (7). - Il protagonista dell'inglese «The Fallen Idol» («Idolo infranto», 1948): giallo psicologico di Lean (8). - Spensieratezza, legata ai cavalli bianchi della giostra, nel bimbo di «Jour de fête» di Tati (9). - Umanità e candore di bimba che ascolta una favola: da «La terra trema» (1948) di Visconti (11).





JAMES AGEE non è soltanto un apprezzato poeta e critico cinematografico (è indispensabile, ad esempio, la lettura dei suoi scritti su Chaplin e, soprattutto, del saggio apparso in *Life* sulla « Comedy's Greatest Era »), ma è anche l'autore di uno dei più bei commenti che siano stati aggiunti ad un'opera cinematografica. In *The Quiet One* di Sidney Meyers, le parole del narratore, con la loro cadenza che si adegua al ritmo delle immagini, aggiungono al film un prezioso elemento che accresce i valori visivi, dando insieme la prima interpretazione e giustificazione della vicenda del piccolo Donald, bimbo « tranquillo ». Nel finale il tono lirico s'innalza come un piccolo canto: e fa pensare all'omelia di Chaplin in *The Great Dictator*, ispirata, sensibile, capace di produrre una sincera commozione e una positiva influenza. Non era facile la traduzione del commento, per l'indispensabile rispetto di quell'andamento lirico conferito al testo da uno scrittore che è, soprattutto, un poeta. Nell'affrontare la versione con Guidarino Guidi, non potevo che guardare, prima di ogni altra cosa, ai ritmi delle parole incorporate con le immagini, perché lo spirito e la natura di questa prosa lirica nata per un film restassero inalterati. La traduzione si rendeva necessaria e per la meritata notorietà raggiunta dal film, più volte premiato, e per il fatto che esso, quest'anno, ha fatto gradita parte dei programmi dei cineclub italiani.

M. V.

QUANDO li guardo giocare, sembrano bambini normali. Sono bambini normali, infatti, ma le circostanze li hanno alterati. Alcuni di loro hanno commesso gravi atti di delinquenza, e quasi tutti sono abbastanza malati da aver bisogno del mio aiuto di psichiatra. La causa di molti loro mali è che nessuno ha mai voluto questi bambini. Qui noi cerchiamo di mostrar loro, invece, che c'è qualcuno che li vuole. Ed ecco la storia di uno di questi ottanta ragazzi: Donald Peters, di dieci anni; di come perse

COMMENTO A DONALD BIMBO TRANQUILLO

DI JAMES AGEE

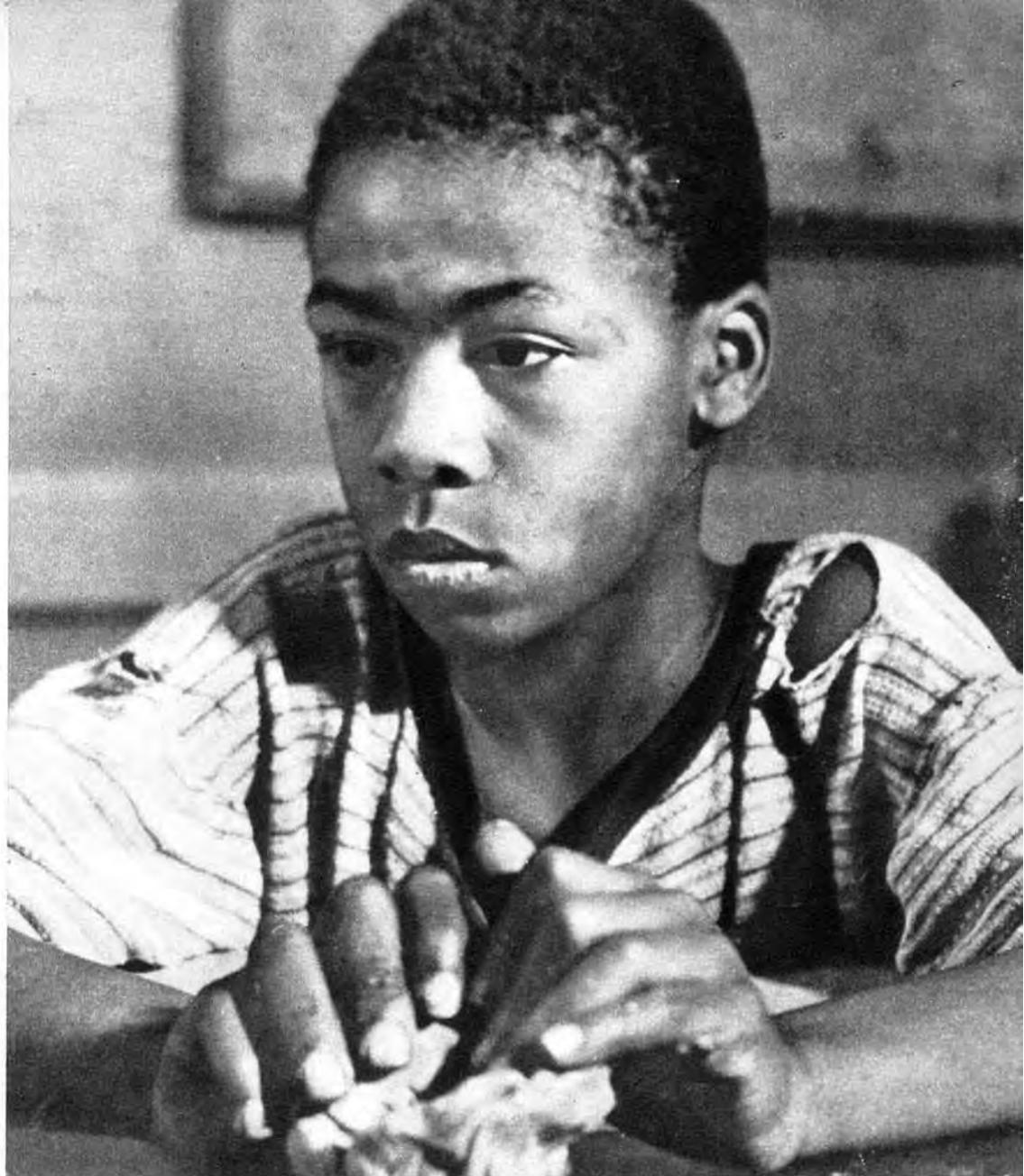
la strada e di come, infine, riuscì a ritrovarla. Apprendemmo la sua storia lentamente, a pezzi e bocconi; ma vogliamo raccontarla come è stata vissuta da Donald: segretamente, nella sua solitudine, nello smarrimento di un bambino abbandonato a se stesso. In tutti questi mesi, Donald non ha fatto amicizie; non l'abbiamo mai visto sorridere; ha appena aperto bocca. E' un tipo tranquillo. In tutti questi mesi, non ha mai ricevuto una lettera. Ma sta imparando a sopportare le delusioni. Si abituò a nascondersi per soffrire. Ora vuole ch'io sappia che è infelice. Questo ragazzo esige tutta la mia attenzione. I bimbi del suo stato sono penosamente gelosi. Ma se Donald sarà tanto fortunato da aprirsi, anche lui supererà la sua crisi. Mrs. Johnson ha molte buone ragioni per non tenere alla disciplina. I suoi allievi sono molto indietro nella lettura, come in tutti gli altri studi. I ragazzi si vergognano di essere « stupidi » molto più di quel che noi non supponiamo. Sono istupiditi dalla vergogna. I loro sbagli son tanti, che hanno persino paura di tentare ancora. Prima d'imparare a fidarsi della loro intelligenza, essi devono sentirsi

sicuri d'essere amati, che sembrano stupidi o no, e qualunque cosa facciano. Se prima non sanno di essere amati, non possono amarti. E finché non ti amano non possono nemmeno cominciare a imparare. Donald non ha mai imparato a leggere una parola. Ma qui, vedendo e ascoltando parole semplici, una alla volta, senza che nessuno lo spinga, o rimproveri, o rida di lui, Donald imparerà a leggere. Ma non ancora: poiché una parola come « bambino » può far sorgere un tumulto di sensazioni, e dietro le sensazioni si ergono i ricordi che ancora lo tengono, per terribile fame e rancore. Il padre scomparso, il cui volto non può nemmeno ricordare; la madre che non ha posto per lui nella sua vita; la nonna, e la casa ch'egli abita con lei, una casa talmente odiata che anche a notte tarda raramente vi rientra: questi sono i ricordi che vivono in Donald, giorno e notte. Quella mattina, di buon'ora la nonna è uscita ancora una volta a cercarlo. Dovunque egli si sia nascosto, questa volta ella desidera, con tutto il cuore, di non dover più schiaffeggiarlo o rimproverarlo o andare a riprenderlo al tribunale dei minorenni o anche soltanto guar-

darlo nella sua vile piccola faccia insolente e dura.

Ed ecco come comincia una giornata.

Il solito risveglio per qualche rumore: qualcuno lo trascina a casa per l'orecchio; la solita ostile sfuriata; la solita inevitabile scenata: di incomprensione ed ira e paura ed odio; e la calma sofferente che segue alla violenza e al dovere senza amore; e i tentativi di pace che falliscono; un pesante fardello per una vecchia; un pesante fardello per un ragazzo. Così stanno le cose. Ed è proprio questo stato di cose che pesa maggiormente su Donald. Quando va a scuola, sembra che non riesca a imparare, o più semplicemente a stare attento. E' rimasto indietro agli altri ragazzi, e l'insegnante non può perdere troppo tempo con lui. Certo, le strade di una città possono essere una scuola meravigliosa; e anche la libertà è meravigliosa. Ma se sei solo com'è solo Donald, tutto ciò che ti è dato d'imparare è una solitudine ancora maggiore. È il tipo di libertà di Donald è soltanto un solitario isolamento. Tutti hanno un luogo dove andare, qualcosa da fare. E dopo un po', anche tu vuoi andare a casa. Ma la casa non è un rifugio. I ragazzi che comprano i loro amici farebbero qualsiasi cosa per sentire di avere un legame. Ma Donald non sa ancora come acquistare questo genere di amici. Ha fallito di nuovo, e il bambino che è in lui dispera di ricevere un conforto. Ha odore di casa; ma per lui non può esserci casa. Così Donald venne a Wiltwyck; queste erano le circostanze che lo avevano reso ciò che era. Molti mesi dopo l'ultima volta che aveva visto qualcuno dei suoi, egli era ancora paralizzato dai ricordi. Non potevamo far molto per lui, finché lui stesso non avesse fatto il primo passo. Una volta all'anno, a Wiltwyck, capita un bel branco di pesci, e se sei bravo abbastanza puoi addirittura colpirli sulla testa. E' una delle vacanze regolari della scuola. Ma per Donald era un giorno ben più importante di una vacanza. Da molti giorni, ormai, e molto timidamente, Donald seguiva un nuovo « prefetto » di nome Clarence. Seguire soltanto, e molto timidamente; poiché i bambini come Donald hanno un disperato terrore di vedersi respinti. Ma quel giorno, finalmente, Donald, nonostante tut-



to il suo terrore, affrontò dinanzi a tutti il più grande rischio della sua vita. E si fece il primo amico della sua vita. Fu un gran giorno per Donald; e anche per noi. Una delle nostre assistenti sociali andò a congratularsi con Clarence, che se ne meravigliò. Ma Miss Roberts sapeva quali prove aveva sopportato Donald, e dopo che ebbe

parlato un po' a Clarence del ragazzo, Clarence si rese conto di aver collaborato a un piccolo ma importantissimo miracolo. Da allora Donald diventò suscettibile e irritabile. Tutti i ragazzi lo sono allorché i loro sentimenti vengono disturbati. E lui era suscettibile soprattutto verso il suo nuovo amico. Se Clarence gli dava una camicia



con un buco, Donald era convinto che il gesto fosse una offesa personale e calcolata (e tanto più meschina in quanto commessa di fronte agli altri ragazzi). Clarence si domandava che cosa stesse accadendo a Donald. Tutto andava per il meglio, ad ogni modo. Ora che Donald cominciava ad aprirsi, qualsiasi cosa poteva accadere.

Un giorno, durante la lezione di esercitazione manuale, Donald modellava con la creta una piccola scodella. Voleva farla in modo che sembrasse una conchiglia di mare. Nemmeno lui avrebbe saputo dir perché, ma voleva che sembrasse una conchiglia di mare. Donald procedeva nella sua opera. Tutto a un tratto, le mani che lavoravano l'umida creta della incompiuta conchiglia, lo trasportarono in una profonda sabbia mobile. Il fondo della memoria si era aperto e l'aveva inghiottito; e per tutto il pomeriggio egli doveva vagare fra quei ricordi, agitato e infelice: e solo. Quel vagare di Donald avrebbe esaurito e spaventato gente più forte e temprata di lui. In passato, quando si trovava turbato, Do-

Donald non aveva nessuno cui rivolgersi. Ora per la prima volta egli sente il calore umano di chi gli ha dedicato la propria vita e prova il sentimento di gratitudine che viene dall'esser confortato. E per la prima volta, con l'aiuto di Clarence, Donald comincia ad occupare un posto suo fra gli altri ragazzi. Anche l'impresa fallita della conchiglia è l'inizio di una vittoria; poiché è con la conchiglia che egli ha tentato di rendere qualcosa tangibile, con le sue mani, fuori dagli abissi della passata infelicità. Insomma, sta cominciando veramente ad essere padrone della propria vita. E nelle settimane che seguiranno, infatti, tutto andrà molto meglio per lui. Si recherà anche lui a caccia di farfalle e si darà da fare per diventare, per la sua età, un buon giocatore di « basket-ball ». E, con sua grande sor-

presa, comincerà a leggere. Ma, cosa più importante di tutte, Donald riprenderà a lavorare alla sua conchiglia, e la porterà a termine. Ciò gli darà la prima vera sensazione di un risultato concreto. Donald sembra esser diventato gran parte della vita in questa scuola. Non sembra quasi più lo stesso ragazzo. Ma Donald non è guarito interamente. Molte cose possono accadere ciecamente, per caso. E quella mattina molte cose accaddero a Donald. Quando vide miss Roberts che si preparava a recarsi in città con la sua automobile, Donald capì improvvisamente per chi egli avesse impastata la sua conchiglia. L'aveva fatta per sua madre, ed ora la conchiglia era in viaggio. Ma era in viaggio soltanto verso il mio ufficio. Allorché miss Roberts mi disse della conchiglia, decisi che era tempo di dire a Donald la verità. La madre di Donald era scomparsa. Neppure la nonna sapeva dove si trovasse. Com'egli reagì a questa notizia, e le conseguenze che ne vennero, costitui il maggior punto doloroso della vita di Donald a Wiltwyck. Quello che Donald tenta adesso di fare richiede un grande coraggio, una

può dividere il suo cibo con altri, non importa quanto sia il cibo. Così un bambino disperatamente affamato di affetto non può sopportare di doverlo condividere. Si trattava di vedere se Donald avesse più bisogno di esternare ciò che lo affliggeva o non piuttosto di viverlo, prima, in se stesso. Il direttore ed io fummo d'accordo di dare a Donald l'occasione di risolvere i propri casi da sé. Ma ci sono rischi da correre, perché, dopo tutto, ci sono cose che possono essere scoperte solo per noi stessi: e con noi stessi. Vi sono cose che nessuno potrà mai scoprire per conto tuo, o dirti o mostrarti; esse sono troppo profondamente dentro di te. E mentre il giorno diventava più buio e più freddo, Donald le scoprì. Vide sua madre e tutto ciò che egli desiderava da lei e che non avrebbe mai potuto sperare. Cominciò a vedere la casa per la quale il suo cuore si era spezzato, per ciò che realmente era; e vedendo la realtà, accettandola, il suo spirito cominciò a maturare. E Donald tornò alla scuola. Riconsiderando i fatti e sapendo adesso ciò che Donald sapeva allora, possiamo anticipare molto di ciò che accadrà, dopo l'incidente della fuga. Quando egli restituì l'accendisigari, non solo pose fine ai suoi furti, ma restituì anche le sue esuberanti rivendicazioni emotive su Clarence: la sua estrema gelosia ipersensitiva. D'ora innanzi comincerà a farsi amici della sua stessa età. Dopo quello che aveva provato lungo la strada ferrata, il bambino in Donald cominciò a morire. Era nato il ragazzo. Egli, certo, soffrirà ancora al ricordo della sua famiglia; ma sarà meno propenso di prima a idolatrare una irrealtà. Sarà più disposto ad accettare la mancanza di sua madre, la mancanza della casa; e questa dimora temporanea.

Non v'è un « lieto fine » alla storia di Donald. La cosa più bella che si possa dire è che il peggio della sua solitudine, quella solitudine che paralizzava e uccide, è finita. Ora possiamo aiutarlo. Ora che ha fatto pace con il proprio passato e comincia a sentirsi di casa nel presente, possiamo aiutarlo a corazzarsi contro il futuro. Questo è il massimo che possiamo sperare di fare, qui a Wiltwyck per qualsiasi ragazzo che dorma fra queste mura: allontanare da loro parte del grande male sofferto nel mondo difficile da cui provengono; renderli un poco più capaci di provvedere a se stessi nel difficile mondo al quale devono tornare: un po' più capaci di vivere utilmente e generosamente in quel mondo; un po' più capaci di curare i bambini che avranno di quel che non furono capaci i loro genitori nei loro riguardi; perché le generazioni di coloro che rimasero feriti nella loro fanciullezza, ciascuna formando l'altra a sua immagine, non creino nell'oscurità un corridoio infinito di disperazione; mantenere aperto un luogo di guarigione, di coraggio, di speranza, per quanti ci sarà possibile aiutare fra le migliaia di bambini che stanno dormono in piccole camerette squallide, nelle tane dei vagabondi, nei marci abissi della città; per coloro che la povertà, la fame, l'orogoglio, la paura, lo sgomento e la mancanza d'amore potranno portare alla sofferenza e al delitto: e per coloro i quali, in un mondo che li sfigura, non hanno nessuno che si occupi di loro, e vengono respinti.

JAMES AGEE



Donald non aveva nessuno cui rivolgersi. Ora per la prima volta egli sente il calore umano di chi gli ha dedicato la propria vita e prova il sentimento di gratitudine che viene dall'esser confortato. E per la prima volta, con l'aiuto di Clarence, Donald comincia ad occupare un posto suo fra gli altri ragazzi. Anche l'impresa fallita della conchiglia è l'inizio di una vittoria; poiché è con la conchiglia che egli ha tentato di rendere qualcosa tangibile, con le sue mani, fuori dagli abissi della passata infelicità. Insomma, sta cominciando veramente ad essere padrone della propria vita. E nelle settimane che seguiranno, infatti, tutto andrà molto meglio per lui. Si recherà anche lui a caccia di farfalle e si darà da fare per diventare, per la sua età, un buon giocatore di « basket-ball ». E, con sua grande sor-

volontà strenua per affrontare la realtà della vita: soffrire per staccarsi dalla cosa più cara conosciuta; e tentare di trasferire i propri sentimenti: andare avanti piuttosto che retrocedere: mettere di nuovo il tuo amore e il tuo bisogno alla mercé di qualcun altro, quando tutta la tua vita, e tu stesso, di nuovo e da poco, siete stati traditi.

Donald ha fatto un lungo cammino con noi, grazie soprattutto alla sua amicizia con Clarence; un lungo cammino. Lo specchio non riflette più infelicità e odio verso se stesso, ma è divenuto piuttosto una finestra aperta su un felice presente e su un futuro pieno di promesse, l'immagine di un fanciullo felice e dell'uomo che spera diventare. Ma Donald non ha ancora camminato abbastanza. Un moribondo di fame non

LA "TERESA," DI ZINNEMANN

LE VALLATE preappenniniche lungo la strada della Porrettana, ampie e assolate sotto il cielo di primavera, sono un paesaggio entusiasmante, semplice e pieno di carattere. Fred Zinnemann vi ha portato la sua macchina da presa per una ventina di giorni, da quando ha cominciato a girare il film *Teresa*, che inizia in Italia, appunto in quelle vallate ai tempi della guerra, per svolgersi e concludersi a New York. C'è andato con una ventina di soldati americani (che ora sono studenti a Bologna e che si sono lasciati ricrescere le barbe dopo aver combattuto in quella stessa zona), con Anna Maria Pierangeli e con John Ericson che sono i giovani protagonisti del film, con mister Arthur Loew, presidente della M.G.M., produttore, col soggettoista Stewart Stern e col fotografo William Miller. Zinnemann è nato a Vienna 43 anni fa. Dapprima voleva fare il musicista. Poi si recò a Parigi dove frequentò una scuola cinematografica per operatori. Innamoratosi del cinema, voleva imparare tutto della tecnica. Era il 1928. In America già cominciava il film sonoro: l'Europa, in quegli anni, offriva poche possibilità. E Zinnemann, contando su alcune amicizie, tentò il grande viaggio, col proposito di fare il regista. Ma la fortuna non gli fu subito amica. Poiché in America esisteva una unione degli operatori di cui non poteva far parte, nei primi tempi fu escluso da ogni attività. Finché incontrò Lewis Milestone che gli fece fare la comparsa nel film *All Quiet on the Western Front* (tr. lett. « Niente di nuovo sul fronte occidentale »). Risolto in un primo tempo il problema del mangiare, incontrò poco dopo il regista Berthold Viertel, allora molto in auge, di cui divenne assistente. Stette con Viertel tre anni (fino al 1932) imparando moltissimo, specie sulla direzione degli attori, della qual cosa non aveva fatto ancora esperienza. Ma la sua conoscenza decisiva fu quella di Flaherty. Flaherty, in quegli anni, stava preparando un film su certe popolazioni nomadi della Russia. Assunto Zinnemann come assistente, si era anzi portato a Berlino per discutere coi russi quella realizzazione. Ma non riuscirono a mettersi d'accordo. Flaherty voleva trattare il suo tema liricamente: voleva cantare cose romantiche su civiltà passate. Mentre i russi chiedevano uno svolgimento realistico, riallacciando la condizione di quelle popolazioni alla situazione presente e mostrandone l'attuale trasformazione. Un compromesso era impossibile, benché le discussioni continuassero per sei mesi. Chi ne trasse giovamento fu invece Zinnemann, il quale imparò moltissimo e considera tuttora Flaherty, pur non avendo mai lavorato con lui, il suo più grande maestro. Flaherty soprattutto gli radicò la passione per il documentario e per il lavoro con gli attori non professionisti.

Da Berlino Flaherty andò a girare *Man of Aran* (« L'uomo di Aran », 1933-34) e Zinnemann si recò al Messico per dirigere *Redes*, film del quale ha parlato recentemente Viazzi su queste stesse pagi-

Il film, di cui il regista di "Act of Violence" realizza l'antefatto in Italia, ha come problema base la particolare situazione dei rapporti tra madri e figli in America.

ne. Dopo *Redes* il regista viennese tornò ad Hollywood, dove diresse cortometraggi per quattro anni. Tra quelli che si ricordano ce n'è uno sul dottor Carver, uno scienziato negro nato in schiavitù, poi diventato chimico; ed un altro sul medico Semmelweis, col quale vinse il premio annuale dell'Accademia. I cortometraggi furono circa una ventina e la maggior parte riguardavano figure di medici.

I cortometraggi costituirono per Zinne-



A sinistra: John Ericson e Anna Maria Pierangeli, interpreti di « Teresa », attualmente in lavorazione in Italia. A destra: Fred Zinnemann e William Miller: regista e operatore del film.

mann una formidabile esperienza tecnica, che gli permise di accettare il contratto che la M.G.M. gli offrì per dieci anni, come regista di film a soggetto. Dei film che fece alcuni non sono mai apparsi in Italia, come *Kid Glove Kiler* (1941), *Eyes in the Night* (1942), *My Brother Talks to Horses* (1946). Altri hanno ottenuto un notevole successo come *The Seventh Cross* (« La settima croce », 1944) e *Act of Violence* (« Atto di violenza », 1949). Zinnemann ama soprattutto i film che scoprono delle realtà attuali. *Die Gezeichneten* (« Odissea tragica », 1948) lo fece, ad esempio, per "informare" gli americani su certe realtà europee che essi non conoscono: né lo interessava alcun altro problema che non fosse quello della informazione veridica.

L'anno scorso ha pure realizzato, secondo le sue preferenze, *The Men*, un film dedicato ai veterani di guerra paralizzati. Egli ha voluto presentare all'opinione pubblica il loro dramma psicologico, giacché non possono muovere le gambe, fare all'amore ecc.: un dramma che implica un problema irrisolvibile. Essi hanno perso qualcosa che non si può più recuperare. Il film è quindi una implicita condanna della guerra: « Guardate questa gente! », dice. Veri paralizzati sono i protagonisti della vicenda, a cui si affiancano Malon Brando, che si è distinto nelle recite di *Un tram chiamato desiderio* e Teresa Wright.

Teresa, il film attualmente in lavorazione, inizia in Italia, come s'è detto. Però l'Italia serve soltanto come ambiente per l'antefatto, poiché il problema centrale riguarda una particolare situazione dei rapporti tra madri e figli in America. Un giovane soldato americano (John Ericson) s'innamora di una ragazza italiana (Anna Maria Pierangeli) e, perdurando la guerra, la sposa nella chiesetta diroccata

di Scascoli, sulla "linea gotica". Giunto a New York, entra subito in conflitto con la madre (Patricia Collins), gelosa della nuora e decisa a non abbandonarle il figlio. Il ragazzo, dapprima, è assai indeciso tra l'amore egoistico della madre ed il più normale affetto della moglie; poi taglia simbolicamente il cordone ombelicale e "grows up", cresce. In America il problema è sentito: molti figli hanno una forte relazione con la madre, che impedisce lo sviluppo autonomo della loro personalità. Il film vuole essere un "commento psicologico" su questi giovani americani. Non c'è quindi nessun problema di rapporti tra nazionalità diverse; l'inizio in Italia è "puramente casuale".

RENZO RENZI



Charles Spencer Chaplin al "Marocco" di New York. Chaplin ha steso da tempo la sceneggiatura e composto la musica del suo nuovo film, di cui sarà come al solito produttore regista e interprete. Farà una parte molto diversa da quelle delle altre sue pellicole, «Vendredi» compresa.

UNO SNOB ALLA CORTE DI RE CHAPLIN

IL SETTIMANALE *The New Yorker* è, in America, la lettura del «man of distinction», dell'uomo distinto che sorregge — nelle pubblicità dei liquori «Lord Calvert» — un bicchiere di «whiskey and soda». Lo leggono anche gli artisti di Greenwich Village, i cineasti che a Hollywood passano per «terribili», i tranquilli borghesi in vena di sferate intellettuali (un intellettualismo troppo «yankee», mitigato per di più da acute vignette umoristiche con battute), e gli affezionati alla rubrica «The Talk of the Town». Ogni settimana, puntuale sotto l'insegna dello snob ottocentesco che osserva la città con l'occhialino, troviamo spunti e variazioni, interviste e considerazioni, notizie e citazioni imbarazzanti. Chi ne è l'autore? Tutti e nessuno; è, in sostanza, la rivista col suo spirito tagliente, con la sua flebile aria superiore, col suo intento di mandare ai posteri la civiltà d'oggi (la civiltà delle grandi e soprattutto delle piccole cose) laboriosamente depurata. Qualche pezzetto può essere attribuito al noto E. B. White, qualche altro al più noto James Thurber, e qualche altro ancora a Woolcott Gibbs.

Ecco Charles Spencer Chaplin osservato con l'occhialino dall'ignoto snob del *The New Yorker*. E' una testimonianza arsenicale di cui dobbiamo tenere il debito conto ai fini di una biografia completa del creatore di Charlot. Avvertiamo che l'articolo non è molto recente.

Charles Spencer Chaplin ha trascorso qualche giorno all'Hotel Plaza di New York, e là noi l'abbiamo incontrato nel suo appartamento, mentre consegnava la biancheria sporca a una cameriera. Le prime parole che gli sentimmo pronunciare erano: «Questa è una camicia molto sporca». Sembrava in buona forma: aveva le guance rosee, i capelli erano di un bianco puro, e candidi erano anche i sopraccigli ispidi, mentre le mani rivelavano, al solito, le lentiggini. Il problema della biancheria lo lasciò un poco agitato, e appena uscita la cameriera,

egli fece un giro, due giri, come in una specie di danza, poi ci spinse verso una poltrona e illuminò l'angolo di un sofà. La signora Chaplin entrò — veniva dalla camera accanto — e annunciò che sarebbe andata a fare le spese. Chaplin le chiese di prelevargli un paio di centinaia di dollari. «Non mi piace farmi pagare gli assegni alla cassa, giù in portineria», ci disse, dopo che la moglie se ne era andata. «E d'altra parte, odio trovarmi in un posto che non sia casa mia, senza neanche un soldo in tasca. Mi dà l'idea di essere perduto». Fissò con attenzione un giocattolo su un tavolo vicino. «Guardate quell'affare che ho preso per i ragazzi», disse. «Ne ho tre dai quattro anni in giù, a parte i due ragazzoni, Charles junior e Sydney. Sono attori entrambi. Sydney è un bravo comico, pieno di immaginazione, con un eccellente senso del canto, ed ha personalità e bella presenza. Tanto per dirne una, è sopra gli uno e ottantadue di altezza. Ma non è a lui che mando il giocattolo. Infilate qui una moneta da cinque centesimi...». Chaplin cercò nelle tasche. «Ecco come sono io, non ho neanche un centesimo», disse. «Comunque, ci infilato un soldo e vien fuori la pallina di «chewing-gum» colorata. Ai miei ragazzi piace il «chewing-gum»; questo giocattolo li farà diventare matti. L'ho trovato ieri nella Quarantaduesima Strada; c'era un negozietto, sacrificato, e questo giocattolo in vetrina. Ne ho visto anche uno che distribuiva i cioccolatini, ma non mi fido di dare i cioccolatini ai ragazzi».

Chaplin ci raccontò come avesse girato un bel po' per la città in cerca di un campo di tennis, perché è lo sport che di solito pratica a casa sua. «L'altro giorno passeggiavo su e giù per la Decima Avenue, e mi piacque», disse. «Ma quei depositi di immondizia e di cenere!». Per un minuto non parlò, poi ci propose di scendere al piano terreno e di fare colazione insieme. Ci trasferimmo al ristorante dove Chaplin, camminando alla maniera di Charlot, ci

guidò ad un tavolo vicino alla finestra. Nevicava. «Che bella neve!», disse. «Mi ricordo di quando stavo seduto in questa sala, proprio come ora, nell'inverno del 1916. Dopo il mio primo successo. Ero registrato come Charles Spencer — Spencer è il mio secondo nome di battesimo — e stavo qui perché non conoscevo altri posti per fare colazione. La polizia mi aveva mandato una comunicazione mentre ancora mi trovavo sul treno: non dovevo scendere alla Stazione Centrale perché c'era la folla che mi aspettava, così fui costretto a fermarmi all'altezza della 125ª Strada; e si che ero venuto qui per cercare lavoro». Chaplin disse che sperava, nella sua visita a New York, di trovare una attrice protagonista per il film che aveva in progetto, ma aggiunse che non sapeva dove rivolgersi per trovarla. «Vado agli spettacoli e interpellò un certo numero di persone, senza un preciso programma, ma devo dirvi che tutte le persone che han lavorato per me sono sempre state trovate per caso». E aggiunse: «Questa nuova parte è molto difficile. La ragazza dovrà saper recitare e ballare alla maniera classica. Parlai del ruolo un po' di tempo fa, così, senza darvi troppa importanza, e il giorno dopo lessi in una rubrica di pettegolezzi che io stavo cercando una donna in grado di recitare come la Duse e di ballare come la Pavlova. Un agente subito mi telefonò: «L'ho trovata!», senza aver l'aria di scherzare. Andrò a trovare quella poveraccia dopo colazione».

Finito il pasto, Chaplin disse che gli erano stati necessari due anni per terminare la sceneggiatura del nuovo film, che aveva già composto la musica, e che, come al solito, sarebbe stato il produttore, il regista e il protagonista. Ha infatti tutta l'aria di voler dare inizio alla lavorazione al più presto. «Non posso aspettare a lungo, perché spendo soldi miei», disse. «Ci ho rimesso lo stomaco e le budella nell'elaborare la sceneggiatura e mi sembra la cosa migliore che io abbia mai fatto». La sua parte sarà molto diversa da quella degli altri film suoi e soprattutto da quella del Monsieur Verdoux, che egli considera l'opera sua più riuscita. «Ho perso dei soldi in quel film», disse. «La gente che venne a vedere me voleva vedere il

buffone. Fu molto scossa. Non poteva darsi pace: voleva saper dove erano finite le lunghe scarpe». Nonostante sia elencato tra i falimenti finanziari dell'industria cinematografica, il film ha vinto diversi premi un po' dappertutto, compreso l'Oscar della Danimarca. Chaplin ricordò che quando entrò nella cinematografia, nel 1913, il suo contratto gli imponeva tre film la settimana. Del resto in quell'epoca si riusciva a girare un film anche in mezza giornata. Chaplin confessò di recitare senza nessuna particolare indulgenza culturale, senza far funzionare il cervello solo, come sovente si potrebbe sospettare. «Tutto quello che voi sentite, mentre recitate, non è altro che «ebullience», ebollizione. Oggi fate gli intellettuali, i difficili, quando entrate in una sala di proiezione e dite: «Ma perché quella roba non fa ridere?». Diventando più maturi imparate ad entrare in confidenza con la vera comicità. Questo è quanto io tento di fare. Posso nutrire degli entusiasmi per molte cose, ma riguardo al mio lavoro sono sempre obbiettivo. In esso non cerco soddisfazione, cerco soccorso». Chaplin disse di non poter dedicare molto tempo agli affari che non riguardano la famiglia o il lavoro. «Vivo nel mio tranquillo e sicuro castello di carte», aggiunse. «Sono un autodidatta e non posso ricavare dalla lettura tutto quello che cerco. Beh, forse brucio un po' troppo nel libro del Burton, Anatomia della malinconia, ma lascio che il resto dei libri sia competenza di mia moglie. Inoltrò ho uno strano scatto nella vista: leggo solo la prima e l'ultima parola di una riga stampata. Potrebbe esserci qualcosa di psicologico in tutto questo, non vi pare?».

Arrivò di corsa un individuo, bisbigliò qualcosa all'orecchio di Chaplin e scappò. «E' l'agente della ragazza», disse mentre ci avviavamo all'uscita. «Sarà una cosa molto imbarazzante. Non so mai che cosa dire. Di solito, sapete, io guardo la gente da una certa distanza».

UNO SNOB

Erich von Stroheim

ERICH VON STROHEIM, che ha da poco compiuto sessantacinque anni, da quasi un ventennio non dirige personalmente un film. Gli inizi della sua carriera di regista (che precedono una gioventù agitata e avventurosa di cadetto gaudente prima, e di esiliato affamato poi), coincidono con l'ultima e grande epoca del film muto di cui egli rimane, con Griffith Chaplin Eisenstein e Dreyer, una delle più alte e incontestabili personalità. Durante il cinema sonoro von Stroheim svolge attività di scenarista e, soprattutto, di attore. Attualmente egli si trova nuovamente a Hollywood, dove lo ha chiamato Billy Wilder. Sappiamo tuttavia, attraverso indiscrezioni epistolari, che aspira a rientrare in Europa nonostante vi siano, secondo le sue stesse parole, «alcuni produttori filibustieri» e nonostante i sacrifici materiali che tale ritorno potrebbe imporgli. Tale desiderio è, per chi conosca l'uomo e l'artista, assai significativo. Senza dubbio il carattere indipendente del secondo, la rude e violenta franchezza del primo, non ci lasceranno ignorare per lungo tempo le cause del suo desiderio. Si può d'altronde immaginarle abbastanza facilmente.

Erich von Stroheim è uno dei pochissimi creatori completi di film: nello stesso tempo scenarista scenografo regista attore, ha espresso nelle sue opere il tormento, l'angoscia, l'esaltazione intima della propria esistenza. Bisogna conoscere l'uomo e certi fatti della vita di Erich von Stroheim per penetrare in pieno nel tono aspro e nella sostanza umana di queste opere. Ricordi amari o sentimentali della sua gioventù viennese, episodi personali di quel tempo, hanno alimentato la sua ispirazione di violenza e di rimpianto. Spesso egli ha sfogato i suoi odi, fra gli altri quello contro il mondo degli «hobereaux», che l'aveva respinto, e ha dato corso alla nostalgia, specialmente della Vienna del Prater e delle «ginguettes» di periferia, della vecchia capitale austriaca negli ultimi anni del suo splendore imperiale. Si è scritto che *The Wedding March* (1927) era intessuto di particolari autobiografici, e von Stroheim non ha mai smentito. Dal 1918 ha portato audacemente sullo schermo, nell'elaborazione dei temi e nella caratterizzazione dei personag-



Sopra: Erich von Stroheim in «The Wedding March» («Sinfonia nuziale», 1927). Sotto: Fay Wray e von Stroheim nello stesso film, la cui seconda parte apparve col titolo «The Honeymoon».



gi, motivi di crudeltà, di cattiveria, di bassezza, di viltà e d'erotismo. I suoi film apparvero come un'eco originale del naturalismo letterario e, come questo, suscitavano scalpore e determinarono reazioni. In certe critiche dell'epoca venne chiamato: « lo Zola del cinema »; più tardi si fece il nome di Lawrence, facendo allusione a certi episodi di *Merry-Go-Round* (1922) che richiamavano una situazione di *L'amante di Lady Chatterley*. Più che l'originalità della forma (che aveva tuttavia un'importanza uguale, anche se meno appariscente, come rileveremo fra poco) fu allora l'accennata caratteristica dei suoi film a mettere in luce la sua personalità. Verso la stessa epoca, cominciò a costruire un tipo, o meglio il comportamento esteriore d'un tipo, concentrando in esso cinismo infamia crudeltà: tipo che, in seguito, acquistò un'umanità meno « nera », più sfumata, più autentica: le migliori testimonianze in merito, sono il Nikki di *The Wedding March* e il von Rauffenstein di *La grande illusione* (1937) di Jean Renoir. In breve tempo si attribuì a von Stroheim la riputazione di regista esageratamente prodigo, difficile e di assoluta intransigenza artistica. Questa reputazione non era senza fondamento, ma costituisce certo un merito qualora si pensi, ad esempio, alla coerente ricostruzione di Montecarlo in *Foolish Wives* (1921) e all'unità artistica di *Greed* (1923) e di altre opere.

La sua concezione dell'attore, agli antipodi del mito divistico, e la sua visione della vita ebbero nel 1918-1925 un valore rivoluzionario. Il giorno della prima di *Foolish Wives*, von Stroheim dichiarava: « La rappresentazione esatta della vita, ecco quanto cerco di realizzare. Il più grave "handicap" del cinema americano è una specie di ristrettezza morale... Il grosso pubblico non è quel povero di spirito che immaginano molti produttori. E' stanco di paste al cioccolato e di scatole di confetti; reclama cibi più sostanziosi. Vuole che gli si mostri una vita vera: aspra, nuda, disperata, fatale. I miei film futuri poggeranno sempre più sui conflitti umani: non realizzerò più opere con la perfezione di una macchina. La macchina vi obbliga a fabbricare salsicce ». Col passar del tempo, e una più giusta prospettiva storica, tale posizione non ebbe soltanto un'importanza di primo piano (si veda in proposito la prudenza dimostrata da Chaplin nel preambolo di *A The-Woman of Paris*) e una singolare influenza su un'autentica umanizzazione dei film. Anche l'originalità della forma, del linguaggio espressivo, dello stile stroheimiano venne ad assumere una significazione non meno profonda, non meno rivoluzionaria; anche se non fu subito valutata nella sua interezza.

Oltre al realismo della sua regia, che andava dalla ricostruzione minuziosamente fe-



Una inquadratura tratta da « Foolish Wives » (« Femmine folli »); diretto da von Stroheim nel 1921, questo film è tra l'altro interessante per la efficacissima ricostruzione di Montecarlo.

dele con la ripresa della quarta parete e del soffitto (che Lang e Welles impiegarono molto più tardi) all'uso di scenografie naturali anche negli interni (*Greed*); oltre alle sue autentiche costruzioni drammatiche, si riscontra, nelle opere di von Stroheim, una tendenza di forma espressiva e di linguaggio del tutto personale e anticipatrice, nel senso che diventò in seguito una delle caratteristiche del linguaggio del film parlato: il racconto, in queste opere, non è sempre ba-

sato sulla continuità dell'analisi logica del montaggio, ma spesso su una continuità che cerca di non frazionare l'azione in piani successivi. Sono indicative in *Greed*, ad esempio, la sequenza del matrimonio, col funerale che passa sullo sfondo, visto attraverso una finestra aperta, e quella della camera da letto, coi suoi particolari espressivi dai quali von Stroheim trae tutto l'effetto con un solo quadro.

CARL VINCENT

FILMOGRAFIA

1918: *Blin Husbands*, con Erich von Stroheim, Gibson Gowland, Sam De Grasse, Francilla Bellington; sceneggiatura di von Stroheim, fotografia di Ben Reynolds - **1919:** *The Devil's Passkey* con Sam De Grasse, Una Travellin, Clyde Fillmore, Maude George, Mae Busch; sceneggiatura di von Stroheim, fotografia di B. Reynolds - **1921:** *Foolish Wives (Femmine folli)*, con E. von Stroheim, Maude George, Mae Busch, Cesare Gravina, Malvine Polo, George Christiaus, Miss Dupont; sceneggiatura di von Stroheim, fotografia di B. Reynolds - **1922:** *Merry-Go-Round (Donne viennesi)*, con Norman Kerry, Dorothy Wallace, Mary Philbin, Cesare Gravina, George Siegman, Dale Fuller, Albert Conti; sceneggiatura di von Stroheim, fotografia di B. Reynolds - **1923:** *Greed*, con Gibson Gowland, Zasu Pitts, Jean Her-

sholt, Cesare Gravina, Dale Fuller, Chester Conklin; sceneggiatura di von Stroheim, fotografia di B. Reynolds - **1925:** *The Merry Widow (La vedova allegra)*, con John Gilbert, Roy D'Arcy, Mae Murray, Tully Marshall, George Fawcett, Josephine Crowell, Albert Conti; sceneggiatura di von Stroheim e Benjamin Glazer, fotografia di Oliver Marsh, B. Reynolds, Billy Daniles - **1927-29:** *The Wedding March-The Honeymoon (Sinfonia nuziale - Luna di miele)*, con von Stroheim, George Fawcett, Maude George, Fay Wray, Cesare Gravina, Hughie Mack, Dale Fuller, Zasu Pitts; sceneggiatura di von Stroheim, fotografia di B. Reynolds e Hal Mohr - **1928:** *Queen Kelly* (incompiuto), con Walter Byron, Seena Owen, Sydney Bracey, Gloria Swanson; sceneggiatura di von Stroheim.

(Questa filmografia contempla soltanto i film diretti da Erich von Stroheim: non tiene conto, pertanto, delle sue varie interpretazioni in pellicole realizzate da altri registi. Ad Erich von Stroheim attore, dedicheremo prossimamente uno 'Galleria').



A sinistra: da una inquadratura di «Greed» (1925), il capolavoro di von Stroheim interdetto dalle censure. A destra: Francilla Bellington, von Stroheim, T. H. Gibson Gowland e Sam De Grasse in «Blind Husbands» (1918). Sotto: Gloria Swanson in «Queen Kelly» (1928).



EISENSTEIN

e il granellino magico

Caro « Cinema », in una sala di Trieste, dove si proiettano quasi esclusivamente film sovietici, ho avuto la grata sorpresa di vedere Il granellino magico di S. M. Eisenstein. Comprenderei la mia sorpresa, visto che nemmeno Bianco e Nero di gennaio, dedicato ad Eisenstein, e con una filmografia di Aristarco, lo nomina. Del resto non sono riuscito a trovare il titolo di questo film in altre pubblicazioni. Ho pensato pertanto di mandarti tutti i dati che mi è stato possibile raccogliere e otto fotogrammi del film (avuti per miracolo, te lo assicuro). Unisco inoltre una traccia del soggetto e una mia noticina. Pubblica ciò che vuoi, ma ti prego di far conoscere a tutti l'esistenza di Il granellino magico. Sperando di aver fatto un buon lavoro, ti invio i miei più cordiali saluti.

C'ERANO una volta due fratellini, Mario e Maria, i quali vivevano con una loro vecchia zia in una ancora più vecchia casetta con il tetto di paglia tutto traballante e le mura che stavano in piedi chissà per quale miracolo di equilibrio. La piccola famigliola versava nella più squallida miseria, e la zia doveva essere qualche volta molto severa affinché i ragazzi guardassero soltanto, bevendo il thè, quel pezzettino di zucchero che, a mo' di lume, era poggiato su di una scatola pendente dal soffitto.



Un giorno una gazza si posò sul balcone chiedendo da mangiare; e mentre la zia, irritata, era accupata a scacciarla, Mario e Maria ingoiarono lo zucchero. La gazza scappò sul tetto, e questo crollò. Lo puntellarono con una scopa. Quando la zia si accorse che lo zucchero era sparito prese la scopa, per bastonare i due ragazzi, e fece crollare del tutto il tetto. Mario e Maria frattanto se l'erano data a gambe e, nascosti dietro ad un tronco d'albero, guardavano la vecchia minacciosa quanto mai. Quand'ecco apparve, giunto chissà da dove, un giocoliere, che la prese e la gettò su un alto ramo di un albero, senza però farle alcun male; poi, avvicinandosi ai ragazzi, raccontò loro una bella fiaba. Disse che a questo mondo esistevano due granellini magici che davano il potere, a chi li possedeva, di ottenere qualunque cosa si desiderasse. Per strane circostanze, uno dei granellini era caduto in mano al potente Kora-Mor, il quale senza di esso sarebbe morto, in quanto costituiva la sua stessa vita. Così dicendo trasse dal suo sacco uno scrigno, in cui era rinchiuso il secondo granellino, e lo regalò ai due ragazzi perché lo seminassero e nascesse una grande zucca piena di mille e mille altri granellini, che avrebbero reso felici altrettanti uomini. La gazza, che aveva tutto inteso, gridò: « Andrò a raccontare a Kora-Mor che esiste un altro granellino, e dove esso si trova ». E volò via. Mario dovrà dunque combattere contro il potente tiranno; il giocoliere donò al ragazzo un flauto magico e lo consigliò di chiedere aiuto al vecchio della montagna, l'Onnisciente, per coltivare il granellino. Mario e Maria decisero di partire subito. Arrivati in cima alla montagna,

Dati forniti dall'agenzia di noleggio: Produzione: Mosfilm - Direzione artistica: S. M. Eisenstein - Regia: V. Kadotschnikov e F. Filippov - Soggetto: A. Sinukov - Versi: Smeljajov - Musica: Schwarz.

Dati tratti dalle didascalie della pellicola: Produzione: Mosfilm 1942 - Regia: Eisenstein - Direttore: Sergejev - Musica: Schwarz - Interpreti: Druznikov (Il giocoliere).

Durata della proiezione: 100 minuti. (Pellicola Agfa).

dopo un faticoso cammino, trovarono l'Onnisciente intento a studiare le stelle. Frattanto la gazza era giunta nel regno eternamente tetto di Kora-Mor. Costui, saputo dell'esistenza del secondo granellino magico, e dopo essersi assicurato che il suo si trovava ancora rinchiuso in una cassa di ferro, mandò un esercito di cavallette a distruggere la pianta di Mario e Maria, già grande per opera dell'Onnisciente. Le cavallette compirono solo a metà la loro opera, perché i due ragazzi riuscirono a sterminarle con secchi d'acqua. Mario decise di andare nel regno di Kora-Mor per ucciderlo. Intanto il tiranno, in seguito al disastro subito dal suo esercito, comandò al Ratto, trasformatosi in uomo, di intaccare le radici della zucca, divenuta ormai gigantesca. Mario, suonando il flauto, chiese al Vento di trasportarlo nel regno di Kora-Mor. Durante il viaggio vide il Ratto, che stava per affogare in una palude; lo salvò e gli raccontò della sua missione, e del flauto magico. Il Ratto gli insegnò la strada per andare da un suo potente amico (il medesimo Kora-Mor) e gli diede una lettera di presentazione, dove avvertiva il padrone degli intenti del ragazzo. Questi, ignaro, giunse nel regno del tiranno, e non si accorse di nulla sino a che non venne messo ai ferri con



l'inganno (un collare di pizzi che si trasformò al momento opportuno in catene) e Kora-Mor non gli strappò di mano il flauto magico. Per Mario sembrava ormai tutto perduto; gli giunse allora da lontano, portata dal Vento, la canzone di Maria che piangeva la sua morte, poiché così le aveva raccontato il Ratto. Un ragazzo negro, stanco ormai della schiavitù in cui veniva tenuto, rubò a Kora-Mor addormentato il flauto magico e lo portò a Mario che, suonandolo, si liberò dalle catene e liberò anche i grossi alberi prigionieri del tiranno. Il quale, svegliatosi, fuggì per andare a rifugiarsi nella cassa di ferro dove era nascosto il granellino magico, la sua stessa vita; i ragazzi lo inseguirono ma, scoperti dalle guardie, dovettero fuggire a loro volta. Giunti in salvo, Mario suonò il flauto e fece saltare in aria il re-

vo particolarmente adatto ai bambini. L'invasione delle cavallette è certamente la più bella sequenza: ci ha fatto ricordare il famoso saggio del regista su *Immagine e suono*. I salti delle cavallette (uomini truccati saltanti a piedi pari) sono sottolineati da una partitura musicale che, dopo una brevissima sosta accentuante ancor più l'azione, prorompe in tutto il suo vigore nell'attacco diretto alla grossa zucca. Il film è interpretato da attori, eccezione fatta in due brevi quadri di disegno animato (la nascita della pianta e il sole che fa l'occhiolino all'Onnisciente) e in una sequenza con pupazzi (gli alberi che parlano e camminano). Si comprende pertanto come il regista sia stato costretto a servirsi spesso di trucchi ingegnosi.

LIVIO MANZIN



gno di Kora-Mor. Ritornato a casa con il suo nuovo amico, smascherò il Ratto, il quale trasformatosi da uomo in topo, fuggì invano, poiché il gatto lo raggiunse e lo mangiò. Apparve allora il giocoliere che, aperta la zucca, raccolse i numerosissimi granellini magici. Con essi la famigliola, ormai felice, ottenne una nuova casetta e Mario e Maria due coni di zucchero più grandi di loro. Il giocoliere portò agli altri uomini i granellini magici rimasti, affinché tutti fossero felici.



«SEMPLICE ed eterno contrasto tra il bene e il male, il passato e il presente, la verità e l'errore: contrasto che conduce alla scelta della cadenza stessa del film». Così Léon Moussinac nel suo *Le Cinéma soviétique*. Eisenstein, che vedeva nel montaggio la sola possibilità di una realizzazione artistica, non poteva certamente discostarsi di molto da tali principi. Ed è appunto in una fiaba come questa, ch'egli trovò la possibilità di portare la lotta tra il bene e il male a quei momenti epici cui, per altre vie, era arrivato nelle sue precedenti opere. Con una scioltezza di immagini Eisenstein raggiunse uno stile narrati-



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE *** BUONO ** MEDIO * CATTIVO SBAGLIATO

E' APPARSA in questi giorni sugli schermi, con sei anni di ritardo e col titolo *Amanti perduti*, una delle opere più discusse ed importanti del cinema francese: *Les enfants du Paradis* (1944) di Marcel Carné. Nella riduzione italiana, i due lunghi episodi hanno dato origine ad un film di normale metraggio: il che lascia capire quali siano stati gli arbitri perpetrati. Ritornare in questa sede su un'opera già ampiamente considerata in più occasioni sarebbe fuori luogo: tanto più in quanto essa sarebbe oggi matura per una «retrospettiva». Il suo gusto ambiguo, di compromesso tra teatrale e decorativo, la colloca in quel periodo in cui, nella Francia occupata, i registi cercavano l'evasione dalla realtà. Una analisi del film di Carné varrebbe a definirne i limiti indiscutibili, se pur riscattati da una doviziosa raffinatezza. E da un talento di narratore per immagini, che si manifesta magistralmente nell'evocazione di un'epoca e di un ambiente (quello degli attori e mimi intorno al leggendario «boulevard du crime» nella prima metà del secolo scorso) e in certe sequenze, come quella finale, con la drammatica corsa della donna nel "boulevard" affollato e in festa. Il film rimarrà inoltre come documento ineguagliabile di un'arte mimica stupenda: quella di Jean-Louis Barrault, la cui pantomima "Baptiste" viene in esso riprodotta a brani in tutta la sua dolcemente melanconia.

** DOMENICA D'AGOSTO

Regia: Luciano Emmer - Soggetto: Sergio Amidei - Sceneggiatura: Amidei, Brusati, Emmer, Macchi, Zavattini - Fotografia: Domenico Scala - Musica: Roman Vlad - Interpreti: Anna Baldini (Marcella), Vera Carmi (Adriana), Emilio Cigoli (Alberto Mantovani), Andrea Compagnoni (Meloni), Anna di Leo (Iolanda), Franco Interlenghi (Enrico), Franco Libassi (Petrone), Elvy Lissiak (Luciana), Pina Malgarini (Ines), Marcello Mastroianni (Ercolo Nardi), Ave Ninchi (Fernanda Meloni), Mario Vitale (Enrico), Massimo Serato (Roberto) - Produttore: Sergio Amidei - Produzione: Colonna Film, 1950.

ERA LOGICO che Luciano Emmer giungesse al film a soggetto. La sua esperienza documentaristica, ormai lunga e vasta, gli aveva dato modo di conquistare un bagaglio tecnico e di dimostrare una certa attitudine ad obiettivare una propria visione delle cose di volta in volta assunte a tema. Certo, un limite è insito nell'attività documentaristica di Emmer, un limite che è d'altro canto indice della sua sicurezza di mestiere: quello rappresentato dall'elettismo. Basti pensare da un lato a quel suo stile mosso e suggestivo nell'animare narrativamente le opere della pittura (*Racconto di un affresco*, *Paradiso perduto*), o dall'altro a certo suo decadentismo un po' morbido e compiaciuto (*Romantici a Venezia*); oppure a certa sua vena ironica nell'incisione sul costume (*Romanzo di un'e-*

poca, un documentario che anticipava in certo modo il gusto di Nicole Védres in *Paris 1900*) o ancora a certo suo sostenuto pathos (*Bianchi pascoli*) oppure alla pura, acuta melanconia contemplativa di *Isole nella laguna*, forse l'opera sua più compiuta che evocava con mezzi assai propri il disperato incanto delle "isole del silenzio". Tutta questa attività attestava una larga disponibilità di corde espressive; rimaneva da vedere quale di esse Emmer avrebbe scelto per la sua prima esperienza più impegnativa. Egli ha scelto, sostanzialmente, quella di incidere sul costume. Ma senza alcun riferimento al documentario poc'anzi citato. Poiché *Domenica d'agosto*, primo film a soggetto di Luciano Emmer, intende inserirsi apertamente nel discorso generale del cinema italiano, rivolto, oggi, nelle sue manifestazioni migliori, a superare il "neo realismo" in quanto tale, traendo partito dagli aspetti più vivi di tale esperienza. Ora, *Domenica d'agosto* si propone di compiere tale superamento in un senso analogo a quello del Castellani di *Sotto il sole di Roma* e di *E' primavera...* Nel senso cioè di un raccontare libero e mordente, che si compiace del gusto scanzonato della favola per la favola. Una favola moderna, però, che ha radici ben affondate nella realtà di ogni giorno. Di cui Emmer si è dimostrato osservatore non meno sottile di Castellani. I tre film citati, se considerati in complesso, possono dar bene a sperare: in un avvio deciso, che valga a liberare la commedia cinematografica italiana dalle remore della convenzione, che la paralizzarono per anni e anni, e ad alimentarla con i succhi di una realtà, che offre ad ogni passo occasioni saporosissime.

L'idea base è molto semplice. Un uovo di Colombo, a trovare il quale non ci voleva di meno, tuttavia, della fantasia esercitata di Sergio Amidei, collaboratore diretto di Emmer per lo scenario, oltre che produttore al suo brillante esordio. Raccontare una giornata domenicale a Ostia, d'estate. Quando tutta Roma si riversa sulla spiaggia vicina, in cerca di refrigerio, e i signori sulle lucide automobili, e i poveretti sui treni rigurgitanti, sulle biciclette, sui mezzi di fortuna, hanno una meta unica. E la città rimane in breve, per qualche ora, deserta e affocata nel silenzio meridiano. Si trattava di raccontare la "giornata". E quindi di affidarsi non ad una storia unica, ma a parecchie storie, l'una collaterale all'altra, magari episodicamente confluyente nell'altra, ma comunque da essa distinta. Si trattava di tratteggiare i diversi mondi che in quell'occasione vengono a contatto sia pure esterno: la domenica dei poveri e quella dei ricchi, la domenica del popolo e quella dei borghesi, piccoli e grossi. L'occhio di Emmer si è dimostrato talvolta acuto, nel cogliere nella loro immediatezza certe figure, certi atteggiamenti, nel trarre partito da una realtà osservata di prima mano. Si veda, per esempio, quella famiglia numerosa, traboccante di

umori romaneschi, di figliolanza, di voglia di spaghetti e di buon vino: il suo macchinoso trasferimento, il suo rumoroso accartierarsi sulla spiaggia. E — di fronte alla non sofisticata franchezza popolare dei genitori — le prime velleità della figliolanza adolescente, che ha aspirazioni di «signorina» e, insieme con l'amichetta effervescente, disdegna la compagnia dei «bulli» e cerca l'evasione romantica sulla spiaggia dei signori, tra i quali intende mimetizzarsi. Si veda il suo incontro col giovinottello popolano, che tenta pur esso il «bluff», e come nasce il piccolo «flirt» alimentato di inconsapevoli illusioni e di infantili vanità. Qui il regista attinge un equilibrio tra affettuosità e ironia, che culmina nella disastrosa gita in «pattino», nel precipitoso ritorno per il bosco mentre cala la sera e in quel finale maliziosamente bonario, quando le illusioni cadono, al ritorno in città, e i due si scoprono vicini di casa.

E', certo, questo, l'episodio più felice del film, al quale, dopo l'inizio, così vivace e mosso coralmente, l'opera si appoggia come ad una spina dorsale. Anche altre figure, altri spunti narrativi hanno una loro, sia pur non parimenti viva, credibilità: pensiamo a quel padre tra rassegnato e anelante all'evasione, sotto il giogo dell'amante pretenziosa e volgare; pensiamo a quella domestica in amore col metropolitano. A qualcuno quest'ultimo episodio potrà sembrare superfluo, ma giova considerare ch'esso vale al regista per contrapporre, alla convulsa atmosfera balneare, quella torpida della città abbandonata. Saremmo piuttosto propensi a formulare riserve sull'episodio dell'innamorato deluso, il quale si lascia indurre a prender parte a un infelice colpo ladresco. Dove si insinua una vena di ovvia drammaticità, di cui il film avrebbe vantaggiosamente fatto a meno. D'altro canto, se si pensa che i film di Castellani subiscono svolte ben più nette e decise in analogo senso, è giusto convenire che Emmer ha contenuto in proporzioni non irritanti questa collusione di modi narrativi dissimili, che sembra essere, in film di questo genere, un pericolo presso che inevitabile, non sappiamo se per difetto di fantasia o per ossequio ai così detti gusti del pubblico. Lo scadimento più grave del film è comunque rappresentato dalla pittura dei ricchi che, se pur meno assurda che altrove, rimane tuttavia legata a « clichés » risaputi.

VICE



Da «Domenica d'agosto», di Luciano Emmer.

CIRCOLI DEL CINEMA

ANCORA una volta, di fronte all'interesse vivo delle iniziative e dell'attività dei vari circoli del cinema, preferiamo rinviare le nostre note su questo o quel tema per lasciare maggiore spazio alle notizie: anche se alcuni argomenti e alcune documentazioni aspettano già da tempo ed è utile che vengano poste al più presto all'attenzione non soltanto dei circoli del cinema, dei loro dirigenti e dei loro soci, ma anche di tutti gli appassionati e gli studiosi. L'articolo *L'educazione cinematografica*, per esempio, pubblicato nel numero 38 di questa rivista, tocca un argomento molto legato all'attività culturale del movimento dei circoli del cinema italiani; e basta leggere alcune delle note e delle notizie che pubblichiamo in questa pagina, per constatare quanto hanno già dato (e soprattutto quanto devono dare e daranno) i circoli del cinema alla soluzione del problema dell'educazione cinematografica. Ma questo è soltanto il primo di una serie di temi e di problemi che verranno sempre più a documentare il peso e l'ampiezza dell'azione sempre più complessa che i circoli del cinema svolgono nel mondo cinematografico.

V. T

AREZZO - Il locale Circolo del cinema intrattiene da più di un anno particolari rapporti di corrispondenza con il Ciné Club « Jean Vigo » di Nizza. Si sono scambiati notizie, documenti, pubblicazioni. Il Circolo aretino ha dedicato una particolare cura alla presentazione di film francesi e così ha fatto il Cineclub nizzardo per alcuni film italiani. Recentemente, tra i due circoli si è avuto anche uno scambio di messaggi ufficiali, registrati su disco. Il Ciné Club « Jean Vigo » ha preso l'iniziativa inviando parole di simpatia ai soci dei circoli del cinema italiani. Il disco è stato ascoltato ad Arezzo nel corso di una serata di gala, presenti le autorità locali. È stato inoltre trasmesso da Radio Firenze. Come risposta, il Sindaco di Arezzo e i dirigenti del circolo hanno inviato un loro disco con messaggi di saluto e di simpatia, che sarà radiodiffuso dalla stazione di Nizza, in occasione di un festival dedicato al cinema italiano. Questi simpatici contatti tra due circoli di due diversi Paesi, sono stati anche oggetto di un articolo pubblicato nel numero di maggio di Court Circuit, organo di collegamento dei Ciné Clubs del sud-est della Francia. Ecco, e ripogliamo con piacere la segnalazione al Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio che si occupa dell'attività dei circoli del cinema, come un circolo italiano realizza concretamente quel punto dell'articolo primo dello statuto internazionale dei cineclub che dice: « contribuer à toutes les formes possibles de développement des échanges culturels cinématographiques entre les peuples ».

ASCOLI PICENO - Il Cineclub « Per l'arte nel film » ha recentemente proiettato: Vogliamo vivere, di Lubitsch, l'antologia *Nascita di Charlot*, *La terra trema*, *Giorni perduti* e *Naissance du cinéma*. La proiezione del film di B. Wilder è stata preceduta da una conferenza del prof. Tonia su *Psicanalisi e cinema*. *La terra trema*, presentata in serata di gala pubblica, ha dato modo al cineclub di lanciare un referendum che conteneva — nello stesso tempo — un invito a farsi soci del circolo. Hanno risposto il 12% dei 500 spettatori presenti. Il 66% dei votanti ha approvato il film, il 12% con riserva. Percentuali simili ha ottenuto la domanda: « credete nella realtà del suo tema sociale? ». Più del 50% ha dichiarato di ritenere il film un capolavoro. Non si sa con quali pretesti, le autorità locali cercarono di impedire la proiezione al pubblico del film (si trattava dell'edizione italiana tagliata) e dovettero intervenire i dirigenti del cineclub.

FIRENZE - Il Cine Club « Primi Piani » ha indetto tra i suoi soci un referendum per conoscere quali film essi desiderassero rivedere tra quelli apparsi nel dopoguerra. Ha risposto circa il 60% dei soci. I film maggiormente richiesti sono, nell'ordine: *Il dittatore* di Chaplin, *Monsieur Verdoux* di Chaplin, *Il corvo di Clouzot* e *Breve incontro di Lean*. Con molto piacere segnaliamo i risultati di questo referendum, che sembrano essere una prima e tempestiva risposta al nostro articolo pubblicato in questa pagina due numeri fa e col quale invitavamo tutti i Circoli a prendere l'iniziativa, appunto attraverso referendum tra i soci e tra il pubblico, con proiezioni speciali e manifestazioni, conversazioni e dibattiti, per fare in modo che i film di Chaplin, almeno quelli sonori, tornino sugli schermi a ridimostrare il valore artistico, culturale, morale e sociale della sua opera, e a consolarci di tanti brutti film della attuale produzione corrente.

FORLÌ - Il Circolo forlivese ha recentemente proiettato: *Il circo di Aleksandrov*, *Song of Ceylon*, *Sul sentiero degli animali*, un disegno animato sovietico a colori, *Arte contemporanea di Pasinetti*, *Notte fantastica (1942)* di L'Herbier.

GORIZIA - Il locale Circolo ha recentemente proiettato: *Quarto potere*, *La donna fantasma*, *Fisica atomica*, *Nascita di Charlot*, *Il silenzio è d'oro*, *Film and Reality*, *Song of Ceylon*, *Il carnevale della vita*, *L'amore e il diavolo*, *La bella e la bestia*.

IMOLA - Anche il Circolo del cinema di Imola, in occasione della presentazione pubblica dell'edizione commerciale di *La terra trema* ha indetto un referendum tra gli spettatori. Il film è piaciuto ed è considerato un'opera d'arte dal 76% degli spettatori votanti. Sull'indirizzo della cinematografia italiana del dopoguerra: 80% a favore, 20% contrari. Se *La terra trema* possa giovare all'estero al prestigio del nostro Paese e se — in Italia — possa validamente competere con la produzione straniera: 39 sì e 12 no. Tra le risposte negative ne sono state trovate parecchie di scarso valore critico perché basate su volgarità e insulti anonimi.

LUGO DI ROMAGNA - Al Circolo del cinema, che conta oltre 500 soci, sono stati presentati *Les Anges du péché* e *Spasimo*.

MASSA MARITTIMA - Sotto nel gennaio del 1949 per iniziativa di Umberto Lenzi (studente liceale), il Circolo di Massa Marittima ha raccolto quest'anno i primi frutti della sua attività culturale. Vissuto faticosamente nei primi mesi tra l'incomprensione e spesso l'irrisione del pubblico, esso si è ora dimostrato uno strumento validissimo di educazione e di larga influenza tra gli spettatori. Si ricorda l'entusiasmo con cui sono stati accolti i film presentati, anche di difficile compren-

sione, i risultati del concorso di critica cinematografica bandito tra i soci. Il Circolo ha mantenuto una costante collaborazione con le scuole medie ed elementari, organizzando proiezioni culturali e didattiche riservate agli alunni; ha esercitato un'attiva propaganda in favore del cinema d'arte italiano; ha curato l'educazione cinematografica dei soci con una conversazione introduttiva a ciascuno dei film presentati; ha provveduto all'incremento dei circoli inaugurando ed assistendo — all'inizio della loro attività — i circoli di Grosseto e di Sarzana. Dell'opuscolo *Invito al Cinema*, edito dal circolo, sono state pubblicate edizioni speciali per i circoli di Firenze (« Primi Piani »), Senigallia, Sarzana, Grosseto e per la F.I.C.C., con un complesso di qualche migliaio di copie. Del Consiglio direttivo del circolo, in considerazione dei suoi fini e del suo carattere, fanno parte il Preside di una scuola media, il dirigente delle scuole elementari, ed un rappresentante del circolo dei Minatori. Ai film presentati di interesse artistico o storico sono sempre stati aggiunti numerosi documentari tecnici, perché dal cinema come mezzo di espressione artistica non fosse mai disgiunto il cinema come mezzo didattico. Il circolo, concludendo il suo secondo anno sociale, ringrazia la F.I.G.C., le Ambasciate e la Cineteca Italiana, il locale Circolo culturale e ricreativo dei minatori. (Riassunto da un articolo del Bollettino del Circolo - n. 7, maggio 1950).

NAPOLI - Il Film Club Napoli ha proiettato, negli ultimi mesi, i seguenti film: *Man of Aran* di Flaherty, *Il corvo di Clouzot*, *Giorni perduti di Wilder*, *La grande illusione di Renoir* (ed. originale), *Dead End* di Wyler (ed. originale), *Hélène* di Benoit-Lévy e Epstein (ed. originale), *La notte porta consiglio di Pagliaro*, *14 luglio di Clair*, *Au royaume des cieux di Duvivier* (ed. originale in anteprima), *Prison sans barreaux di Moguy* (ed. originale presentata dall'autore), *I bambini ci guardano di De Sica*, *Domenica di agosto di Emmer* (alla presenza del regista e del soggettoista Amidei), *I cavalieri del Texas di Vidor*, *Il traditore di Ford*, *La bella addormentata di Chiarini*, *Tabù di Murnau*. Si è inoltre tenuto, con successo, un piccolo festival del



G. W. Pabst tra i dirigenti del Circolo del Cinema di Reggio Calabria.

film muto, durato cinque giorni, nel corso del quale sono stati proiettati, in formato ridotto, *Faust* di Murnau, *Sigfrido di Lang*, *Proie du vent*, *Voyage imaginaire* e *Chapeau de paille d'Italie* di Clair, *Variété* di Dupont, *Carmen* di Feyder e cinque comiche di Chaplin degli anni 1915-1918, tra cui *Easy Street*. In occasione del festival è stata curata l'edizione di un fascicolo unico con articoli di presentazione dei singoli film e note bio-filmografiche sui registi, dovuti a Roberio Paolella, Mario Verdone, Raffaele Mammarella, Guido Cincotti, Gaetano Delle Donne e Paolo Nuzzi.

PESCARA - Il « Circolo abruzzese del cinema » ha proiettato recentemente: *Il cappello a tre punte*, *Un palmo di terra*, *Himmelskibel*, *Assunta Spina (1915)*, *Charlot soldato*. *La serata di gala*, effettuata per la rappresentazione al pubblico di *Enrico V*, è stata posta sotto gli auspici del Circolo.

REGGIO CALABRIA - Il Circolo « Sequenze » ha presentato *Dies Irae*. Da qualche mese, a cura del circolo, vengono effettuate proiezioni settimanali in formato ridotto per gli studenti del liceo classico. Recentemente ha soggiornato in questa città G. W. Pabst che probabilmente girerà nei dintorni gli esterni di *L'odissea*. Il regista austriaco si è valso e si varrà della collaborazione del Circolo nel suo lavoro.

ROMA - Il « Cineclub Studenti Romani », costituito dalla F.I.C.C. nel 1948, ha concluso il suo ciclo d'attività per l'anno 1949-50. L'atti-

vità è stata ripresa dagli stessi elementi (studenti e direzione) che già ne furono i dirigenti al suo primo sorgere: oltre al diretto controllo della F.I.C.C. che ha concesso le programmazioni, il circolo ha goduto degli auspici e di un contributo da parte della Cineteca Scolastica presso il Ministero P.I. Sono stati presentati, in un ciclo dal titolo Che cosa è il cinema: Il documentario lungometraggio sull'invenzione della cinematografia Naissance du cinéma, l'antologia Nascita di Charlot, l'antologia Cinema primitivo, due episodi da I topi grigi, l'antologia di Cavalcanti Film and reality. L'introduzione d'apertura e i commenti sono stati curati dal Segretario Generale della F.I.C.C. E' stato inoltre presentato, in una mattinata dedicata al cinema italiano del dopoguerra, Paisà.

SANREMO - Anche in questa cittadina turistica è nato un cineclub che ha proiettato Les anges du péché e Naissance du cinéma. L'iniziativa, stando ai resoconti della stampa locale, ha un carattere molto mondano e — tra i soci presenti alla prima proiezione — si poteva notare tutto il « bel mondo » locale: duchi, conti, generali, marchesi e nobildonne. Animatore del Circolo è Enrico Cappellini.

SARZANA - Il cineclub locale, di cui abbiamo già annunciato la costituzione, ha inaugurato la sua attività con Breve incontro, una conversazione di Gianni, presidente del Circolo di Massa M., La grande illusione e La coda del diavolo.

TRENTO - A conclusione del ciclo di proiezioni sul tema Il fanciullo e il cinema, il Centro Univ. Cinem. Trentino ha indetto un pubblico dibattito. Alla discussione sono intervenuti alcuni critici, insegnanti e un sacerdote. Sono stati presi in esame i due aspetti del tema: il fanciullo come protagonista e come spettatore.

TRIESTE - La sezione spettacolo del « Circolo della Cultura e delle Arti », diretta da Callisto Cosulich ha presentato recentemente Les anges du péché, Naissance du cinéma, The Informer (« Il traditore »), Clapaiev, i documentari The Battle of S. Pietro di Huston, 1948 di Mercanton, Goëmons di Bellon, Combours, visages de pierre di Cassembrot. La sezione spettacolo ha concluso la sua attività di proiezioni con Dies Irae. In maggio, Carlo Lizzani ha tenuto una conferenza su Il cinema e la cultura italiana ed ha presentato il suo documentario Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato; Guido Aristarco ha tenuto una conferenza su I teorici del cinema. Unitamente alla Sezione arti figurative è stata realizzata una serata dedicata a Cinema e pittura con la presentazione, curata da Marcello Mascherini, di Rubens di Haesaerts e Storck; La festa di S. Isidoro di Goya di Emmer, Van Gogh di Resnais. Sono state continuate le proiezioni di documentari scientifici per la Sezione scienze naturali e matematiche. Il referendum annuale, indetto tra i soci su tutti i film presentati, ha visto ai primi posti nelle rispettive categorie (film a soggetto, documentari, antologie): Breve incontro, Sul sentiero degli animali, Nascita di Charlot.



Da una inquadratura di « Viaggio al Sud » di Carlo Lizzani. Lizzani ha tenuto a Trieste, presso la Sezione spettacolo del Circolo della Cultura e delle Arti, una conferenza sul cinema e la cultura italiana.

RIDER'S INDIGEST

QUALI ALTI clamori si alzano se un letterato, poniamo, s'arrischia a sporgere bocca sul mondo del cinema! Subito i critici "cineasti" gli balzano addosso. « Ma come », esclamano indignati, « costui ignora il nome dell'aiuto-regista del dodicesimo film di Ford, nonché il nome del secondo operatore del trentunesimo film di Griffith, e osa parlare di cinema? ». Spesso i critici "cineasti" hanno ragione; non certo per si buffi motivi, s'intende, ma perché con troppa facilità certi letterati sputasentenze dimostrano di non aver mai visto un vero film, o — il che è peggio — di non esser mai stati capaci di riconoscerlo. Ma il più delle volte, la cultura "cinematografica" che i "cineasti" chiedono ai letterati non si accompagna, da parte loro, a una cultura "letteraria", o "musicale", o "pittorica" e via discorrendo. Facciamo quindi ammenda delle nostre intemperanze, noi critici "cineasti". A un nostro collega (anonimo, ma con a disposizione diverse righe di un importante quotidiano) è saltato in mente di scrivere, recensendo Un vagabondo alla corte di Francia, alcune sbalorditive affermazioni. Per esempio: « Willon è un personaggio realmente esistito, irregolare, ladro, nonché poeta ». Ma come: nonché poeta? Ma come: se la Francia ha dato alla poesia mondiale quat-

tro o cinque eccelsi poeti, Villon è uno di questi, e un cronista di film ha il coraggio di dire che insomma, in fin dei conti, quel tal Villon era un malandrino e anche, poi, chissà, anche poeta? Ma non s'arresta qui, l'allegro collega. Sempre parlando di Villon, dice che è autore « di Lais e di altre opere del resto piacevoli ». Oh bella, del resto piacevoli? E' meglio che i commenti rimangano, qui, in punta di penna, a mezz'aria.

C'E' UNA piacevole (diciamo proprio "piacevole") morale da trarre dall'episodio. Probabilmente il cronista dell'importante quotidiano ignorava Villon. E il film di Frank Lloyd non ha saputo assolutamente insegnargli chi mai fosse stato questo poeta. Ecco a che cosa si riduce certa cinematografia: a sfruttare gli aspetti "esotici" di un soggetto, non per fare opera di cultura, non per fare, almeno, opera di divulgazione (e dire che ce ne sarebbe tanto bisogno!), ma per far credere alla gente che un certo François Villon, nato a Parigi nel 1431, fu malandrino, irregolare, ladro, nonché poeta. E nessuno apre bocca per denunciare lo scandalo. Si vede che siamo proprio conciatati male.

PERCHE' proprio questo è uno dei maggiori drammi della nostra cultura: la mancanza di coraggio. Si tace, si sorvola, si stendono ovunque pietosi veli. Ma il mondo della cultura non è una lavanderia. E non c'è velo candido capace di nascondere i panni sporchi. La gente ha occhi, e vede. Ma troppi critici, chissà perché, non danno più un giudizio sul film che recensiscono. Hanno paura di dirne male. Bisogna pro-

prio che la pellicola sia davvero vomitevole, perché essi osino avanzare qualche timida riserva.

QUESTA malattia dei critici ha molte cause. Una di queste, in fin dei conti la più trascurabile, è il timor del pubblico. Ma di quale pubblico? Non del pubblico migliore, che c'è, e che ragiona; ma del pubblico corrotto da anni e chilometri di cinematografia vacua e deprimente. Pensa il critico: questo film è orribile, ma alla gente piacerà. Se ne dico male, la gente penserà che sono un cretino, e comincerà a scrivere lettere al signor direttore. E come reagirà, il signor direttore?

NOI SIAMO assolutamente sicuri che considerazioni di tal genere Alberto Moravia non le ha mai fatte, perché organicamente incapace di farle. Eppure anche lui, che è uno dei nostri più illustri romanzieri, uno dei nostri migliori uomini di cultura, si lascia a volte sfiorare dal morbo della inconseguenza. Anche Moravia, così duro, rigido, profondo, a volte comincia bene e finisce in sordina. Ci ha infatti preoccupati una sua recensione di quella pellicola, per così dire, che circola col nome di Madame Bovary. Un letterato del calibro di Moravia non poteva cadere in trappola, e infatti non c'è caduto. Ma alla fin fine non se l'è sentita di dire del film quel che il film meritava, e qualche elogio al regista l'ha elargito egualmente; a quel regista che, dopo aver fatto il film, non ha avuto nemmeno il coraggio di dire pubblicamente: « Signori, me l'hanno fatto fare. Io ho famiglia, e bambini voracissimi ».

O. D. F.



Mai Zetterling in « Musik i mörker » (« Musica nel buio », 1947), diretto da Ingmar Bergman.

I LIBRI **CARL VINCENT: « Storia del cinema », Milano 1949, Garzanti.**

ARTURO Lanocita giustamente notava, tempo fa, che oggi è quasi impossibile scrivere una storia del cinema, cioè raccogliere una sì vasta materia in un volume solo. La stessa osservazione, sostanzialmente, faceva, di recente su *Cinema*, Giulio Cesare Castello, a proposito di *Film Till Now* di Rotha e Griffith. La medesima osservazione faremo anche noi, a proposito di questa traduzione italiana di un libro che il critico belga Carl Vincent pubblicò nel 1939 a Bruxelles. Se Lanocita indicava le difficoltà pratiche della compilazione di una storia del cinema, e Castello quelle derivanti dal difficile problema dell'adozione di un metodo storiografico-critico efficace, nel caso del Vincent noi faremo e l'una e l'altra osservazione. Scrivere oggi una storia del cinema è assai difficile, è quasi impossibile, data la vastità del materiale, e dato che oggi, nel 1950, non è più possibile accontentarsi di notizie frammentarie, di informazioni di seconda mano, di notizie che non siano il frutto di meticolose ricerche, « storiche » giustappunto. In altre parole, ripubblicando, con poche variazioni nella parte centrale e alcune aggiunte soltanto d'aggiornamento, un suo libro concepito e steso dieci anni fa, Carl Vincent non accontenta gli studiosi e dà al comune lettore un panorama limitato e impreciso. Difatti, ci chiediamo, com'è possibile oggi scrivere una storia del cinema senza tener conto di libri come *The Rise of the American Film* di Lewis Jacobs, come *The History of the British Film* di Rachel Low, come *Film artistici della Russia prerivoluzionaria* del Vishnievsky, come *Profilo di storia del cinema sovietico* di Lebedev, come *Panorama del cinema ceco* di Svatoopluk Jezek, eccetera, e dell'ormai ricco materiale monografico che la letteratura cinematografica offre, su questo o quel regista, su questa o quella tendenza? A nostro avviso, oggi una storia del cinema in un volume non può più essere scritta, ma si possono al massimo scrivere, in singoli volumi, la storia di varie cinematografie nazionali, o di particolari tendenze sviluppatesi in seno a tali cinematografie. E' evidente che Carl Vincent non si proponeva di scrivere una « storia » del cinema. Difatti, il titolo originale del suo libro era *Histoire de l'Art Cinématographique*. Però il titolo della traduzione italiana suona proprio *Storia del cinema*, e il lettore che una storia del cinema vuol leggere,



vi trova ben poco di nuovo e di preciso. Che cosa trova allora? Trova, siccome chiarisce l'autore, « lo studio » della storia del cinema « dal punto di vista della formazione e dell'evoluzione del film come espressione artistica originale ». Ma anche in questo caso, un'obiezione viene immediata: davvero tutti i film di cui parla il critico belga hanno portato un contributo a questa formazione ed evoluzione? La risposta è no, soprattutto perché lo scopo dichiarato dal Vincent, si annulla nel corso del libro, si disperde per dar luogo a delle vere e proprie monografie su singoli registi e singoli periodi. Se l'autore avesse intitolato il suo libro *Saggi per una storia del cinema*, sarebbe stato più aderente alla realtà. Il suo caso ci ricorda quello di un re orientale dell'antichità che, ritto su una collina, attendeva col suo esercito l'approssimarsi delle armate nemiche. Quando queste comparvero, egli disse: « Se sono venuti come ambasciatori, sono troppi; se sono venuti per combattere, sono troppo pochi ». Ma nonostante questa bella battuta di spirito, quel re fu sconfitto. Anche di questo volume del Vincent si può dire: se vuol essere una storia del cinema, c'è troppo poca roba; se vuol essere una storia dell'arte cinematografica, di roba ce n'è fin troppa. Non paia che facciamo questioni di mera forma, sul come intitolare il libro e come no. Il titolo di un libro è cosa essenziale, perché rispecchia, perché deve rispecchiare la sostanza del libro stesso.

E per quanto riguarda la sostanza, l'impostazione e i risultati raggiunti dal Vincent, abbiamo detto, da un punto di vista generale. Non ci addentriamo in un lungo e minuzioso elenco di errori, di imprecisioni, di omissioni, di classificazioni visibilmente erronee, perché questo lavoro è già stato fatto sulle riviste specializzate, e in particolare da Francesco Pasinetti allorché uscì l'edizione belga del libro, e recentemente da Guido Aristarco, in occasione di questa edizione italiana. I lettori desiderosi di informarsi maggiormente sull'argomento, possono leggere con profitto le recensioni indicate, entrambe comparse su *Bianco e Nero*. Estremamente manchevole come « storia del cinema », e troppo imprecisa come « storia dell'arte cinemato-

grafica », l'opera del Vincent ha i suoi buoni momenti in alcuni capitoli dedicati a un regista o a un gruppo di registi. Qui, nell'ambito di una forma monografica, il Vincent riesce a sintetizzare a sufficienza il profilo di un Chaplin, di un Dreyer o di un Eisenstein. Ma anche in tali casi ci si domanda perché mai egli non abbia sviluppato questi brevi capitoli monografici fino alla monografia vera e propria, e perché li abbia inseriti in un panorama che tratta, con le medesime espressioni, i film più diversi delle tendenze più disparate. Carl Vincent è uno scrittore della prima generazione della critica cinematografica, di quella generazione che si formò dietro l'esempio illustre di un Delluc. Ha quindi una provenienza letteraria, vale a dire è incline a generalizzare, a vedere il cinema dal punto di vista dell'arte in generale, (sebbene dichiara di volerne indagare « l'espressione artistica originale »); e questo potrebbe essere un buon metodo, se lo sorreggesse uno straordinario senso della misura, come appunto aveva Delluc, o di Delluc il miglior coetaneo, Moussinac. Quando invece si legge, nel libro del Vincent, che l'opera di Cecil B. De Mille è « di una rara potenza stilistica messa al servizio di una nullità intellettuale », ci si chiede come mai una simile contraddizione in termini possa avere giustificazione. Per non parlare di tanti e tanti giudizi estremamente controvertibili, come — per citarne uno solo — quello emesso a proposito del film di Victor Fleming *Dr. Jekyll*, del quale il Vincent dice che « di fronte ai suoi pregi drammatici e tecnici, gli adattamenti del racconto di Stevenson passano in secondo piano ». A parte la straordinaria deformazione di questo « adattamento », il film di Fleming non è neppure paragonabile a quello, di tanti anni precedente, di Mamoulian. E così via. Forti riserve merita la traduzione, che contempla bizzarrie del tipo « fatti diversi » scritto per « fatti di cronaca », o « esperto-contabile » scritto per « ragioniere » (e molti, molti altri esempi del genere). Desta poi stupore la grafia dei nomi, certuni tradotti, e certi altri, non si sa perché, rimasti tal quali. Così abbiamo un Giuseppe Plateau, ma Georges Méliès resta Georges e non diviene Giorgio; e poi perché Ferdinand Zecca non diviene Ferdinando Zecca, e invece S. M. Eisenstein diventa Sergio-Michele Eisenstein? Chissà. E perché l'appendice reca l'elenco dei film di Griffith, Chaplin, Feyder, e non di altri registi? Chissà. E perché, nella stessa appendice, i film di Méliès sono definiti « composizioni »? Non si sa.

ALFREDO MANUSARDI

LE RIVISTE

BIANCO E NERO - Il numero di aprile della rivista mensile diretta da Luigi Chiarini, si apre con un editoriale dello stesso Chiarini sul problema della censura cinematografica (Discorso sulla censura). Il P. Nazareno Taddei S. J. affronta lo stesso argomento considerato da un punto di vista cattolico, in un articolo intitolato appunto *Arte, libertà e censura*. Il personaggio nel romanzo e nel film è il titolo del saggio di Carlo Bo, che precede gli approfonditi studi su due interessanti momenti della storia del cinema: il vecchio e mai dimenticato periodo delle « comiche » del cinema muto americano (L'epoca d'oro della commedia cinematografica), e la produzione sovietica degli anni che precedettero la seconda guerra mondiale (A proposito di alcuni film sovietici del periodo 1934-1938): firmati rispettivamente da James Agee (l'autore del commento parlato del film *The Quiet One*) e da Tom Granich. Seguono, fra le « note », *Taccuino d'uno spettatore*, di *Liberò de Liberò* e *Morale e moralismo* di L. C. Nelle consuete rassegne redazionali, Guido Aristarco analizza: *Filmologia pedagogica* di E. Tarroni e il fascicolo di *Sequenze dedicato al Cinema Sovietico* a cura di G. Viazzi; *Fernando Di Giammatteo* si occupa dei più importanti film del mese.

Il numero 5-6 della stessa rivista è interamente dedicato alla « Musica nel film », e costituisce la prima raccolta organica sull'argomento. Hanno collaborato al fascicolo numerosi esponenti del mondo musicale: Masetti, Costarelli, Marinuzzi j., Rosati, Tommasini, Veretti, Zecchi, Lunghi, Cicognini, Lavagnino, Gervasio, Vlad, Ferrara, Malipiero, Pizzetti, Petrassi, Longo. Il mondo del cinema è rappresentato da Blasetti, Serandrei, Cavazzuti; la critica da S. A. Luciani e Glauco Viazzi; mentre M. F. Gaillard, Irving, Amfiteatrof e Chrennikov danno rispettivamente un ampio panorama della musica per film in Francia, Inghilterra, U.S.A. e U.R.S.S. Chiude il numero una ricca biografia a cura di Mario Verdone.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. Mentre continuo a scusarmi per il ritardo di alcune risposte, a causa del sovraccarico di posta e dello spazio limitato, ricevo un incarico dalla redazione: portare a conoscenza dei lettori un'errata-corrige alla pagina 319 di Cinema (n. 39, in data 30 maggio 1950). L'attore che nella fotografia sta accanto a Claire Trevor non è Thomas Mitchell bensì Andy Devine. Mitchell era al fianco di Devine ma nell'impaginazione definitiva è rimasto tagliato fuori. Per quanto riguarda la mia puntata di corrispondenza coi lettori, sempre sull'infortunato n. 39, nella risposta a Emilio Perrone di Roma si accennava a il boulevard del delitto come al titolo definitivo dell'edizione italiana di Les enfants du Paradis. Avevo appena consegnato il manoscritto alla redazione quando il film arrivò a Milano, tradotto in Amanti perduti. Il « boulevard » era scomparso; il « delitto » era ancora evidente nei tagli inferti alla pellicola.

RICCARDO SPELTA (Genova). Non so nulla di Pozzi Bellini, dopo il piante delle zitelle. Rausch, realizzato da Lubitsch nel 1919 da Delitto e delitto di Strindberg, era sceneggiato da Hans Kräly, fotografato da Theodore Sparkhuyl e interpretato da Asta Nielsen e Alfred Abel. So di un Fräulein Else realizzato nel 1929 da Paul Czinner con Elizabeth Bergner protagonista, tratto dall'omonimo lavoro di Arthur Schnitzler. Due anni prima Czinner aveva girato Donna Juana, sempre con la Bergner, giovanandosi di alcuni atti di Tirso de Molina. C'è una qualche relazione con il titolo che mi hai comunicato? Per Serata di gala e Diana Karenne preferisco rimandarti alla lettura del libro di M. A. Prolo, che presto la Poligono diffonderà, e a quella dell'ottimo volume di Eugenio Ferdinando Palmieri: Vecchio cinema italiano. I tre film da te indicati sono visibili (The Quiet One in particolare) nei cineclub. Scusa il ritardo e scrivimi ancora.

FRANCESCO BOLZONI (Bolzano). Hai trovato la rubrica Lettere? Grazie degli elogi: ci fa piacere che il critico cinematografico di Bolzano (a firma « spectator ») abbia dimostrato nelle sue recensioni di essere un buon lettore della nostra rivista. (Non è il solo, del resto). Per la storia e per l'enciclopedia ti assicuro che ci stiamo seriamente pensando: ma non è cosa facile, te ne rendi conto? Un quotidiano « colto » di cinema non mi sembra una impresa destinata al successo (non dimenticare che nessun intervento filantropico permetterebbe una simile iniziativa). Esce a

Roma L'Araldo dello Spettacolo, riservato ai distributori e agli esercenti. L'elenco delle opere librarie apparse in Italia nel dopoguerra è stato pubblicato in il film del dopoguerra, edito da Bianco e Nero. In questo numero esce la filmografia di von Stroheim. I promessi sposi di Mario Camerini — un film che non aveva una consistenza tale da staccarsi dalla mera funzione illustrativa — era interpretato da Gino Cervi (Renzo), Dina Sassoil (Lucia), Carlo Ninchi (L'Innominato), Ruggero Ruggeri (Il cardinal Federigo), Enrico Glori (Don Rodrigo), Armando Falconi (Don Abbondio), Luis Hurtado (Padre Cristoforo). E ti risparmio il resto del « cast ». Di quelle persone che scrivono sui giornali, da te nominate, preferisco non parlare: sono anche superstiziosi. Arrivederci.

ULRICA MAURI (Milano). Mi riferisco alla tua lettera e ai quattro punti (meno pericolosi di quelli di Acheson). Rispondo per ordine: 1) quella scuola, mi pare, non offre affidamento; 2) no, non è utile la storia del cinema cui tu alludi; 3) purtroppo non ho visto Strada di confine; 4) quella biblioteca ben « rifornita ed accessibile » come tu dici, dedicata esclusivamente al cinema, dovrebbe essere in funzione nella sede degli « Amici della cineteca ».

P. MARSANO (Genova). La 20th Century-Fox è il risultato della fusione, operata nel 1936, della Fox Film (fondata nel 1914) con la 20th Century (fondata da Darryl F. Zanuck nel 1933). Bogart ha incominciato la sua attività quasi stabile alla Warner Bros. con The Petrified Forest. Dopo Dead Reckoning (« Solo chi cade può risorgere ») ha fatto qualche apparizione negli « studios » della Columbia. Infatti il nuovo contratto con la Warner gli concede queste esenzioni. Il recente Knock at Any Door (« I bassifondi di San Francisco ») prodotto dalla Santana Productions — che è in realtà una società posseduta e diretta da Bogart — è stato acquistato e distribuito dalla Columbia. Tyrone Power ha interpretato, è vero, Maria Antonietta per la Metro Goldwyn Mayer, pur essendo un attore legato alla 20th Century-Fox (le case hollywoodiane si « prestano » gli attori). Gable ha recitato sempre per la Metro Goldwyn Mayer fuorché in It Happened One Night (« Accadde una notte ») prodotto dalla Columbia, e in Call of the Wild (« Il richiamo della foresta »), prodotto dagli United Artists. Norma Shearer ha esordito nel 1920 con The Stealers, prodotto dalla Robertson-Cole, poi è passata, con The Snob, agli ordini del-

la Metro. Quando la Metro è diventata « Metro Goldwyn Mayer », la Shearer ha confermato il suo contratto con la nuova società. Ha sposato, in seguito, Irving Thalberg, capo della produzione. Non mi risulta che ella abbia mai recitato per altre compagnie. Clifton Webb, così vogliono i suoi solerti biografi, è andato a Hollywood solo nel 1944 per interpretare Laura (« Vertigine »). Quindi è da escludere la sua partecipazione a Thousand Cheer (1943). Il titolo originale di Prigionieri del passato è Random Harvest, dal romanzo di James Hilton. The Light that Failed è invece il titolo originale di La luce che si spense, dal romanzo di Rudyard Kipling. Strada maestra è They Drive By Night.

VIRGILIO CASTAGNONE (Castellazzo Bormida). Prendiamo nota. SALVATORE COLLURA (Cefalù). Per i film della Metro scrivi direttamente all'agenzia romana della Casa, in via Maria Cristina 5. Per i testi di cinema, chiedi il catalogo delle opere anche alla Poligono, via Battisti 1, Milano. Acquista inoltre, se puoi, La figura e l'arte di Charles Chaplin, di Eisenstein, Bleiman, Kosinzev, Iutkevich, edito da Einaudi (L. 900). Lo stesso editore ha in preparazione due volumi di Eisenstein: La forma del film e Il senso del film, Auguri.

BRUNO BRUNI (Nocera). Ripeto il titolo dei due volumi che possono aiutarti ad afferrare il senso della nomenclatura cinematografica: Filmlexikon di Francesco Pasinetti (si può ordinare a Bis, corso Matteotti, 22 Milano, per Lire 2500) e Il linguaggio del film di Renato May, edito da Poligono e rinvenibile in ogni libreria, immagine, Costa L. 1200.

GIUSEPPE GIARDINA (Milano). No, non sono chi tu immagini. Passo la tua proposta ad Aristarco.

RUGGERO CALDANA (Verona). Esisteva, un tempo, un volume di Ottavi sul problema « produzione ». Ora ignoro se sia stato ristampato, ampliato, trasformato ecc. Ti consiglio di scrivere — citando Cinema — al dottor Alessandro Ferrari, redazione di Cinespettacolo, via Caposile 2, Roma. Pregalo di inviarti i libri di cui hai bisogno, contro assegno. Ferrarù è gentile e ti accontenterà.

ANTONIO STRINO (Palermo). Le mie schede differiscono molto dalle tue: le mie — alludo a quelle che riguardano i film — sono stampate su cartoncino, le tue su carta. Le preferirei più robuste se gradisci il mio parere; e includerei anche la voce « costumi ». Per il resto non ho nulla da obiettare: quindi annuncio, da queste colonne agli amici lettori che tu hai elaborato quattro tipi di schede: per gli attori, per i registi, per i film, nonché una sorta di « continuazione » per ospitare le annotazioni sovrabbondanti alla voce « attori » e « registi ». A te sono venute a costare circa L. 1,50 a copia (comovente questo accenno al cinquantesimo!) avendone fatte stampare solo diecimila esemplari (n. b. ogni tipo di scheda è stampato su una carta di colore diverso). Tu pensi di poter diminuire il costo aumentando l'ordinazione, e quindi inviti gli amici schedatori a prendere in considerazione la cosa. Ti ho accontentato? Ora, se desideri ricevere posta dagli schedatori, mandami il tuo indirizzo. Lo pubblicherò appena sarà a mie mani.

GIEFFE (Nani). La « galleria » di von Stroheim appare in questo numero.

GUIDO CARRARESI (Milano). Mi spiace non poter più discutere la questione « un film sul jazz ». S'è scritto troppo sull'argomento. Annoto qui, perché mi pare una

proposta intelligente, il nome del regista che tu vorresti vedere incaricato di realizzare il film: Renato Castellani. Grazie dall'interesse.

M. C. (Roma). Mi rivolgi domande da « fan » non da cultore del cinema come gli altri lettori nostri. Ma ti voglio accontentare, almeno in parte, perché posso così accennare all'ottima prova (e purtroppo quasi sconosciuta) di una nostra attrice, Valentina Cortese, alla quale dedichi i tre quarti della tua lettera, è apparsa sullo schermo per la prima volta in forma ufficiale ne Il bravo di Venezia, ma solo in La cena delle beffe e Primo amore il pubblico e la critica l'hanno notata. I suoi personaggi erano lacrimosi senza riuscir commoventi, le battute non convincevano nessuno e quanto a trucco o rilievo, la Cortese era stata trattata con scialteria. Nessuno s'era preoccupato di darle una vera sostanza cinematografica: eppure, eppure si intravedevano delle reali, straordinarie possibilità. Poi con Un americano in vacanza, Valentina Cortese s'è imposta (fra le « anime semplici ») a Cinecittà. Hai visto Roma città libera (ovvero La notte porta consiglio)? Probabilmente no. Neppure io avrei visto quel curioso e interessante film di Pagliaro, se il Cineclub Popolare Milanese non ne avesse ripescata una copia e la mattina del 28 maggio u. s. non l'avesse proiettata. Dopo De Sica (impagabile, stupendo ministro smemorato!), Valentina Cortese è la più brava interprete del film. Mi auguro che qualcuno voglia rimettere in circolazione Roma città libera (prodotto nell'estate del 1946 e proiettato alla chetichella in Italia; ma presentato a Parigi qualche mese fa con enorme successo); il pubblico saprà perdonare ai realizzatori alcune scene che rivelano l'estrema povertà dei mezzi impiegati apprezzando di converso molte ottime cose.

SERGIO FERRETTI (Milano). Le fotografie « positive » desunte dai negativi dei film rivelano sempre una certa granulosità (la Cineteca Domus, che si vale direttamente dei negativi dei film, denuncia l'inconveniente). Perciò, è buona usanza far rimettere gli attori in posa e chiamare il fotografo: le immagini fermate dalla lastra, nitide, finiranno sui giornali e sui cartelloni per i cinematografhi. Tutto diventa approssimativo, è vero, ed è difficile giudicare il lavoro dell'operatore poiché l'obiettivo del fotografo non è più quello della macchina da presa. Ma è l'usanza, ormai. Il carro sonoro serve sovente al regista per incidere la « colonna guida »: al momento del doppiaggio, gli attori incaricati di pronunciare le battute si giovano della registrazione eseguita con i veri protagonisti, per quanto riguarda inflessioni ritmo e volume. « Gli affari di suo marito » è stato realizzato nel 1947 da S. Sylvan Simon, col titolo originale Her Husband's Affairs.

LETTORE DELUSO (Milano). Un po' di pazienza per favore.

G. G. (Milano). Prova con La Luz Film, via Po 36, Roma.

GORDIO (Senza indirizzo). No, no assolutamente: non dar retta a quell'annuncio. Ti farebbe solo perdere del tempo e del denaro. Se il cinema ti interessa realmente chiedi chiarimenti al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, via Tuscolana km. 9. Finora non ho trovato una iniziativa che sia preferibile al Centro. Ma perché non ti fai riconoscere? Perché non mi dici dove abiti? Forse potrei mettermi in contatto con qualche regista amico.

IL POSTIGLIONE

Continua dalla pag. 336)

Sica, Roberto Rossellini aveva già rivolto l'obiettivo della sua macchina da presa erabonda e spietata verso dei volti di fanciulli: la banda furba e rumorosa, che in *Roma, città aperta* (1945) si prendeva beffa dei tedeschi invasori; ma sopra tutto lo sciuscia napoletano che in *Paisà* (1946) compera il negro ubriaco, ne rivende le scarpe, e poi lo fa trovare di fronte allo spettacolo di una infinita collettiva miseria, e il bimbetto solo e piangente in mezzo alla carneficina sulle rive del Po. Con *Germania anno zero* (1948) il ragazzo diventava protagonista, anche per Rossellini, che nella tragedia del piccolo Edmund suicida assommava tutta la tragedia della gioventù tedesca, sviata da una propaganda retorica, esaltante il culto della forza.

Potrei citare ancora, ma mi è bastato ricordare l'opera di quei registi, tra i nostri maggiori, che hanno posto la gioventù, in certo modo, al centro dei loro interessi umani. Fuor dei nostri confini, un film che ha dimostrato orientamento in qualche misura analogo a quello di un Rossellini è *Die Gezeichneten* (« Odissea tragica », 1948) di Fred Zinnemann, il quale raggiungeva una certa efficacia nel tratteggiare lo smarrimento delle psicologie infantili, la loro perdita del senso " sociale ", in conseguenza dei terrori e dei maltrattamenti subiti durante il conflitto. Il film in parola era di produzione svizzero-statunitense. Svizzero integralmente era invece *Marie-Louise* (1945), dove Lindtberg seguiva la sorte di una bambina francese, accolta da una ospitale famiglia svizzera dopo l'invasione della Francia da parte dei tedeschi. I bambini sovietici hanno fatto, dell'invasione nemica, una dura esperienza: ed ecco la famiglia sovietica di Donskoi in *Raduga* (« Arcobaleno », 1944), con la sua pena e la sua disperata fierezza. Qui certi tratti trasmettevano in tutta la loro crudezza la sensazione dell'inermità delle creature di fronte alla violenza nemica. Del resto, Donskoi aveva già più di proposito rivolta la propria attenzione verso l'infanzia nel primo film della sua trilogia gorkiana, esempio ragguardevole di finezza d'analisi. Il cinema americano, legato troppo spesso a convenzioni di vario genere, non ha avuto modo di offrire saggi paragonabili a quelli europei, nel senso di porre validamente problemi di educazione o comunque di largo respiro umano. Come del resto esso stesso aveva posto in altra epoca: si pensi a *Dead End* (« Strada sbarrata », 1937) di William Wyler, che fu una specie di *Sciuscia* statunitense avanti lettera. (E nello stesso periodo Bacon affrontava il problema dell'influsso pernicioso del mito del "gangster" sulla gioventù d'America: *Angels with Dirty Faces* (« Angeli con le facce sporche », 1937). Più frequentemente, comunque, lo schermo di Hollywood, se affrontò psicologie infantili, le affrontò individualmente, e talora con risultati di notevole penetrazione: ancora di Wyler rimane fondamentale l'esempio di *These Three* (« La calunnia », 1936), dove Bonita Granville disegnava una indimenticabile figura di ragazzina velenosa ed isterica. Più spesso i registi americani si sono fermati al ritratto divertente (più spesso lezioso) o patetico (più spesso dolcissimo): quasi tutti i personaggi inter-



pretati dai vari bambini prodigio, inclusi quelli citati, rientrano in questa categoria. Molto sovente poi, nei film di Hollywood, il bambino ha un valore marginale ed integrativo, di contrappunto, o quanto meno di contrappeso. Come può essere, che so, il Dean Stockwell in *Gentleman's Agreement* (« Barriera invisibile », 1948) di Elia Kazan. In questi ultimi anni è emersa la figuretta di Peggy Ann Garner, gentile e commossa. Ormai la ragazzina è diventata signorinetta, ma dei suoi esordi piace almeno ricordare, ancora di Kazan, *A Tree Grows in Brooklyn* (« Un albero cresce a Brooklyn », 1943). Certo, gli Stati Uniti non hanno recentemente vissuto una esperienza tragica analoga a quella europea, che potesse alimentare l'ispirazione anche dei cineasti. Il film sui ragazzi è potuto nascere là come un fiore solitario, nell'ombra degli studi d'avanguardia: ed è stato *The Quiet One* (1948) di Sidney Meyers, mirabile saggio di una inquieta psicologia.

Tra i film del dopoguerra non toccati dal riverbero cupo del conflitto c'è ancora il freschissimo *De Pokkers Unger* (« Questi benedetti ragazzi », 1947) dei simpatici coniugi Henning-Jensen, specializzati in indagini di psicologie immature. E ci sono alcune opere inglesi, come quelle di Reed (*The Fallen Idol*, 1948 - giallo psicologico impostato sulla figura di un bimbo testimone di una morte violenta, e svolto con notevole morbidezza), come quelle di David Lean, *Great Expectations* (« Grandi speranze », 1946) e *Oliver Twist* (« Le avventure di Oliver Twist », 1947), dove la puntualità dell'osservazione psicologica è tuttavia inquadrata in una cornice decorativa.

Tutte queste citazioni non aspirano, naturalmente, a raggiungere una ben che minima completezza. Vogliono però rappresentare un invito a considerare questo aspetto abbastanza caratteristico del cinema più recente, ricco peraltro di legami con la storia del cinema d'ogni tempo e paese.

EDGARDO PAVESI



**Pedro Armendariz e Paulette Goddard
in "The Torch" di Emilio Fernandez.**