

# CINEMA



SPED. IN ADD. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO  
LIRE **49**

NUOVA SERIE - 1 NOVEMBRE 1950

4

## CORTOMETRAGGI SUI DOLCI

La commissione giudicatrice della gara indetta dalla Società Motta in collaborazione con la Ferrania, per un cortometraggio a passo ridotto sui dolci, si è riunita a Milano il 7 ottobre 1950, alle ore 15, per esaminare e vagliare le opere concorrenti, presenti i commissari Guido Bezzola, Arturo Lanocita, Odorico Odorici, Alfredo Panicucci, Antonio Valeri e, con essi, il Cavaliere del Lavoro Angelo Motta.

Sono stati proiettati i 10 lavori presentati. La commissione ha deciso all'unanimità di rinunciare all'assegnazione del primo compenso, in quanto nessuno dei partecipanti è parso meritevole; il secondo compenso è stato attribuito al cortometraggio a colori presentato dal Sig. ALBICOC GABRIEL di CANNES, sotto il titolo « Furto Delizioso »; il successivo posto in graduatoria è stato assegnato al cortometraggio « Il vero tesoro » presentato dal Sig. ALDO NASCIMBEN di TREVISO. La Giuria gli ha assegnato il compenso stabilito, subordinando il versamento di una parte di esso alla condizione che il lavoro venga riveduto e rifatto secondo i suggerimenti della commissione stessa.

Sempre in armonia con le norme della gara sono stati acquistati i lavori « Fantasia » di ARISTIDE BOSIO di IVREA e « La valigia della Signora Wanda » di ANGIO ZANE di SALO'.

**Motta**  
Milano

## LETTERE

Caro « Cinema ».

leggo in Il Mondo, 17 giugno 1950 - pag. 3, nell'articolo di Carlo Galante Garrone I Senatori curiosi questo brano: « Un'interrogazione del sen. Lamberti deplora "l'abuso per cui gli aderenti al cineclub possono di fatto derogare alla legge per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche, proiettando film esclusi in tutto o in parte dalla commissione competente" (e l'on. Andreotti, nella sua risposta, si è dichiarato d'accordo con l'interrogante, affermando che certi cine-clubs "debordano dai loro limiti" ed assicurando che sarà impedita in avvenire la proiezione di pellicole messe all'indice) ». Ora io sarei curioso di sapere quale dovrebbe essere, secondo il sen. Lamberti e l'on. Andreotti, il compito dei cineclub, ammesso di dover sottostare alla legge per la vigilanza governativa sui film, se non quello di proiettare pellicole viste e far concorrenza alle pubbliche sale, rendendo così inutili le ragioni per cui i circoli sono sorti. Se questo dovesse avvenire i circoli potrebbero far conoscere assai poche opere degne di rilievo, dal momento che gran parte di queste, perché umane, sono generalmente invise ai governi dei benpensanti. Non conosco il senatore Lamberti e ignoro a quale partito appartenga, ma penso che la sua interrogazione possa danneggiare e forse annullare una delle più concrete istituzioni culturali del dopoguerra italiano. Per quanto riguarda poi l'on. Andreotti, mi colpisce la sua risposta sorprendente: sarebbe interessante chiedere a questo brillante spettatore d'ogni «première» teatrale-cinematografica-sportiva della vita nazionale, in che cosa consistano i "limiti" dai quali debordano alcuni cineclub che necessitano di un richiamo all'ordine; e perché l'onorevole parli di "limiti" a proposito della cultura; e per quale motivo egli applaude freneticamente ai festival i migliori prodotti del cinema mondiale, quando ne vieta in seguito la proiezione, non dico nelle sale normali, ma nei cineclub. D'ora in poi i soci dei circoli italiani, accorreranno alle proiezioni "private" per vedere film santificanti ed elevatori della morale umana, come per esempio i Quo Vadis?, i Cielo sulla palude e tanti altri fiori di campo; la cui fabbricazione intensiva arricchisce e migliora (come è stato sostenuto da un autorevole quotidiano della capitale) le condizioni di vita delle maestranze e degli impianti di Cinecittà. Ma questo non riguarda più i circoli del cinema.

Giuliano Dari

Caro Aristarco,

ho letto su Cinema lo scritto di Luigi Caglio dal titolo Sostegni pericolosi. Condivido totalmente le osservazioni ed i preziosi suggerimenti dell'articolista, ma non posso non fare rilevare alcuni squilibri o scarti della sua attitudine critica. Dice tra l'altro il Caglio: « ... Non

sara mai raccomandata sufficiente cautela ai registi nel loro commercio coi giganti della classicità musicale ». (Tra i « giganti » comprende Beethoven e Schubert ed anche Mendelssohn, Dvorak e Franck; mi pare che l'altezza, l'altezza vera, quella di Chopin per es., eserciti su Caglio un'azione deprimente). E continua: « Agli stralci sconvenienti (non funzionali, dirà qualcuno) da composizioni entrate a fare parte del più fulgente patrimonio musicale dell'umanità, preferiamo come minor male il non commendevole costume di coloro che c'infliggono il supplizio delle più triste melodie di Chopin o di Ciaikovski suonate al piano da ragazze in vena di sentimentalismo ». Dove si può capire chiaramente che il Caglio « gusta » Beethoven, Dvorak e Schubert attraverso gli arrangiamenti "funzionali" di certe colonne sonore e le melodie di Chopin conosce (Chopin, Ciaikovski: l'accostamento è soltanto casuale?) « suonate al piano da ragazze in vena di sentimentalismo ».

Mi creda, con sincera stima, suo

Ippolito Serra

Caro « Cinema ».

ho notato che nel numero 41, a pag. 376, in una risposta al sig. Giuseppe Toderi di Firenze, il redattore di La diligenza, parlando del film di Eisenstein Aleksandr Nevskij, accenna alle probabili ragioni che avrebbero determinato la proibizione delle programmazioni del film stesso in Italia. Credo opportuno portare a conoscenza l'elenco delle scene che la censura imponeva fossero tolte, per permettere la normale visione al pubblico.

1) Il massacro della popolazione ed in particolare dei bimbi di Pokor. - 2) Il ratto delle donne. - 3) L'uccisione degli uomini. - 4) La impiccagione di un notabile. - 5) La distruzione delle tende. - 6) Il massacro dei sacerdoti. - 7) La morte del Cardinale. - 8) Le scene relative all'incitamento di Nevskij, alla vendetta ed il successivo linciaggio dei prigionieri.

Mancava che ordinassero anche la soppressione dei titoli di testa, e così il film si sarebbe ridotto alla proiezione di alcune inquadrature, consistenti in cieli, albe, esterni con nevi e altre simili. Questa semplice elencazione, di cui posso garantire l'esattezza, in quanto mi fu fornita a suo tempo dalla Casa che aveva intenzione di distribuire il film in Italia, dimostra che le autorità censorie, nell'esaminare il film, erano animate da criteri che si possono definire almeno poco logici e obbiettivi, perché togliere quelle scene, vuol dire mutilare il film in modo assolutamente incomprensibile. E' da notare poi, per quanto riguarda il punto 8, l'eccesso di zelo dei censori, che hanno voluto vedere quello che proprio non c'era, dato che Nevskij non incita per niente alla vendetta, ma anzi:

1) Lascia liberi di tornare alle proprie case i prigionieri che sono soldati semplici. - 2) Scambia i capi di questi con sapone. - 3) Consegna alla giustizia popolare il solo traditore russo.

Mi auguro che queste informazioni possano apparire utili per i lettori

Distinti saluti

Fausto Salvadori

## I NUOVI CORSI AL CENTRO SPERIMENTALE

E' stato emesso dalla Presidenza del Consiglio il bando di concorso per l'ammissione degli allievi al Centro sperimentale di cinematografia per l'anno accademico 1950-51. I posti messi a concorso riguardano le sezioni di regia, operatori, scenografia e recitazione. Ai più meritevoli tra gli allievi ammessi verranno assegnate delle borse di studio per l'importo di L. 50.000 per i provenienti da fuori Roma e di L. 30.000 per quelli residenti in Roma. La presentazione per le domande scade il 20 novembre 1950. Gli aspiranti allievi potranno chiedere copia del bando o alla Direzione del Centro sperimentale di cinematografia in via Tuscolana n. 832, Roma; oppure potranno prenderne visione presso le Università, gli Istituti superiori di istruzione e le segreterie dei Circoli del cinema e dei cineclub.

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie  
Volume IV

FASCICOLO 49

Anno III - 1  
Novembre 1950

## Questo fascicolo contiene:

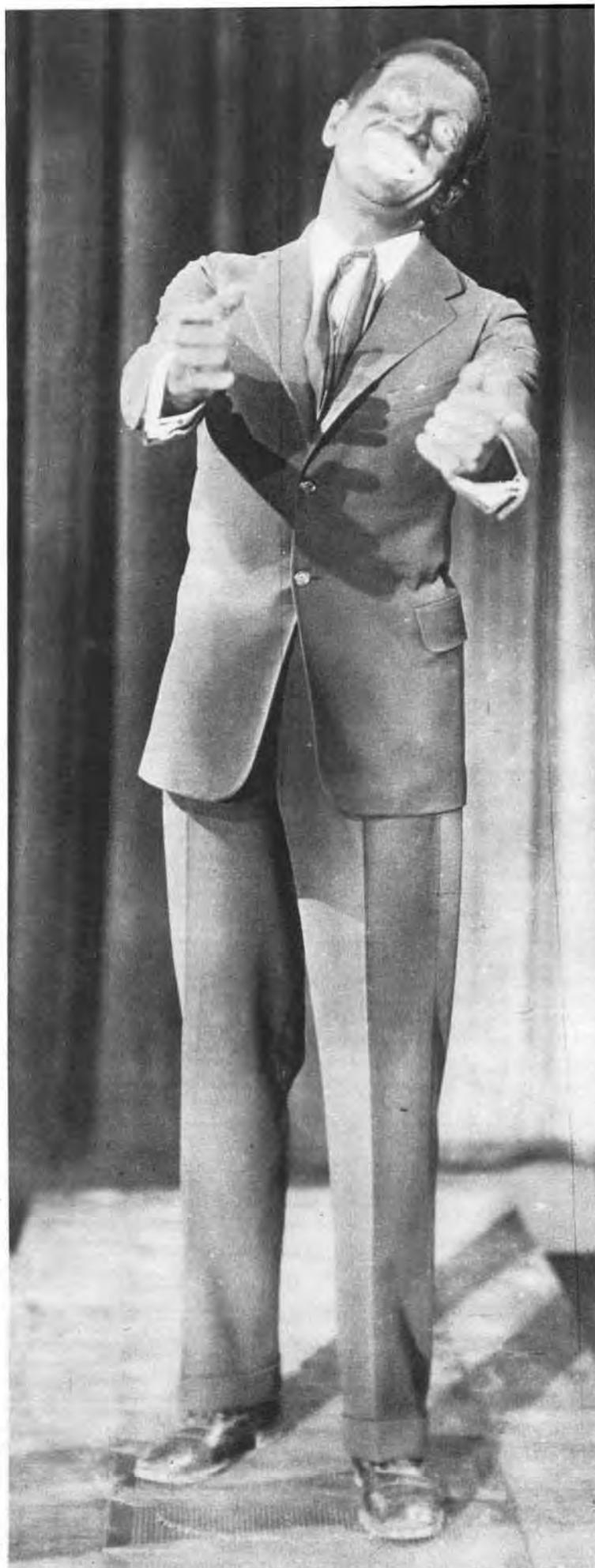
Lettere . . . . .	Seconda di copertina
Cinema/gira . . . . .	226
B.	
Le termiti in casa . . . . .	229
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
Un'esperienza di libertà . . . . .	230
CLAUDIO VARESE	
La Biennale e il cinema. . . . .	232
RENATO GIANI	
Documentari d'arte o documentari sull'arte? . . . . .	233
ROBERTO LEYDI	
La musica nel film "western" nella "horse opera" . . . . .	235
GLAUCO VIAZZI	
Il cinema francese non è morto e merita d'essere conosciuto . . . . .	237
PIO BALDELLI	
Il "riposo" di Russo e la posizione di Capitini . . . . .	242
LUIGI TUPINI	
A Montecitorio il cinema è politica . . . . .	243
GIORGIO N. FENIN	
Precedenza ai "musicals" sugli schermi di Broadway . . . . .	245
GIULIO CESARE CASTELLO	
I registi: Augusto Genina . . . . .	247
CARLO FELICE VENEGONI	
Retrospective: "La règle du jeu" di Jean Renoir . . . . .	250
VICE	
Film di questi giorni . . . . .	252
LUIGI ROGNONI	
Soluzioni ideali per la conservazione delle opere . . . . .	253
VINCENZO BASSOLI	
Film per adolescenti e pericoli delle formule . . . . .	254
CORRADO TERZI	
Biblioteca . . . . .	255
IL POSTIGLIONE	
La diligenza . . . . .	256

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1  
Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085  
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: Silvana Mangano in "Il brigante Musolino" di Mario Camerini.



E' morto in questi giorni, a San Francisco, Al Jolson. Nella foto « il cantante pazzo » come apparve il 23 ottobre 1927 sugli schermi americani nel primo film sonoro e cantato « The Jazz Singer » (« Il cantante di jazz »), diretto con abilità dallo scomparso Alan Crosland. Al Jolson (Als. Yoelson) era nato a Pietrogrado, il 28 maggio 1888.



Una inquadratura tratta da « Broken Arrow » (« L'amante indiana », 1950): con questo film D. Daves ha capovolto un "cliché" del "western".

## ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Mater Dei (Incar-Parva Film, in Anasco-Color), regista Emilio Cordero, interpreti Miriam De Majo, Giorgio Costantini, Anna Maria Alegiani, Bianca Doria, Mario Lodolini, Orlando Baralla, Rita Galgano, Elfriede Terra, Ida Bracci, Giulio Cali; Il diavolo in convento (Taurus Film), regista Nunzio Malasomma, interpreti Gilberto Govi, Carlo Ninchi, Barbara Florian, Ave Ninchi, Leopoldo Valentini, Mario Pisu, Nerio Bernardi, Aristide Baghetti, Federico Collino; La Bisarca (Colamonic-Montesi), regista Giorgio Simonelli, interpreti Peppino De Filippo, Silvana Pampanini, Lida Baarova, Maria Donati, Clelia Matania, Kay Medford, Riccardo Billi, Arturo Bragaglia, Tino Buazzelli, Galeazzo Benti, Carlo

Antonella Lualdi, Walter Chiari, Camillo Pilotto, Margherita Bagni, Lilla Brignone; Medium (Inter-Continental Film), regista Gian Carlo Menotti, interpreti Marie Powers, Leo Coleman, Anna Maria Albertghetti; Napoli tempi passati (Campidoglio-Comedia Film), regista Elios Vercelloni, interpreti Maria Montez, Massimo Serato, Andrea Checchi, Folco Lulli, Mirella Uberti (del C. S.C.); Il mondo sulle strade (Febea-Victor), regista Silvestro Prestifilippo, interpreti Leonardo Cortese, Aldo Silvani, Peppino Spadaro, Lilliana Tellini; Il brigante Musolino (Ponti-De Laurentis) regista Mario Camerini, interpreti Silvana Mangano, Amedeo Nazzari; Canzone di primavera (Zeus Film), regista Mario Costa, interpreti Leonardo Cortese, Delia Scala, Jone Morino, Vittorio Sannipoli, Ludmilla Dudarova, Tamara Lees, Checco Durante; Totò sciccò (Manenti), regista Mario Mattoli, interpreti Totò, Laura Gore.

# CINEMA GIRA



Sopra: da « Il moto » documentario di Paolo Saglietto, ex allievo del Centro Sperimentale. Sotto: John Barrymore jr. in « High Lonesome ».



Campanini, Franco Coop, Armando Migliari, Paul Müller, Virgilio Riento, Aroldo Tieri, Enrico Viarisio, Paolo Stoppa.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Quo vadis? (M. G.M.), regista Mervyn LeRoy, interpreti Robert Taylor, Deborah Kerr, Peter Ustinov, Leo Genn, Felix Aylmer, Marina Berti, Buddy Baer, Patricia Laffan, William C. Tubbs, Abraham Sofaer, Nora Swinburne, Norman Wooland, Alfredo Varelli, Clelia Matania, Finlay Currie, Elspeth March, Ralph Truman, Jeffrey Dunn, D. A. Clarke Smith, J. Ruddock, Nicholas Hannan, Arthur Walge, P. Miles, Robert Ottaviano, Leslie Bradley, Rosalie Crutchley, Pietro Tordi, Strelsa Brown, Valentino Bruchi; La vita riprenderà (ex Terra di odio e La mia casa era sul monte, C.C.E.), regista Sergio Grieco, interpreti Andrea Checchi, Carla Del Poggio, Marina Berti, Ermanno Randi, Vittorio Duse, Checco Rissone, Piero Lulli, Fosca Freda, Aldo De Franchi; Domani è un altro giorno (Excelsa-Moguy), regista Léonide Moguy, interpreti Anna Maria Pierangeli, Anna Maria Ferrero, Arnoldo Foà, Aldo Silvani, Laura Gore, Lamberti Sorrentino, Rossana Podestà; Cristo proibito (Fontana-Minerva), regista Curzio Malaparte, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Gino Cervi, Rina Morelli, Lianella Carrel, Luigi Tosi, Gabriele Ferzetti, Anna Maria Ferrero, Gualtiero Tumiati; Italia terra d'amore (Campidoglio Film-Klagemann), regista Camillo Mastrocinque, interpreti Massimo Girotti, Jenny Jugo, Paolo Stoppa, Ave Ninchi; Persiane chiuse (Rovere), regista Luigi Comencini, interpreti Massimo Girotti, Eleonora Rossi, Giulietta Masina, Jone Salinas, Antonio Nicotra, Sidney Gordon, Renato Baldini, Cesarina Gheraldi; La taverna della libertà (P.G.F.), regista Maurice Cam, interpreti Umberto Spadaro, André Le Gall, Jacqueline Plessis, Jone Salinas, André Fouché, Giulio Stival, Enrico Glori, Memo Benassi; Abbiamo vinto (La Quercia-Filmolimpia), regista Robert Adolf Stemmle, interpreti Paolo Stoppa,

Il problema...

...relativo all'eccessivo numero di film esteri doppiati in italiano, circolanti sul nostro mercato, ha recentemente interessato la Commissione consultiva per la cinematografia, la quale, a conclusione dei lavori della sua più recente riunione, ha raccomandato che esso venga attentamente riesaminato da parte degli organi competenti. Nella riunione, tenutasi presso la sede della Direzione generale dello spettacolo, e presieduta dall'on. Giulio Andreotti, si è fra l'altro affrontato l'esame dei problemi inerenti ai rapporti economici tra il noleggio e l'esercizio. La Commissione consultiva, ai termini della discussione, ha ritenuto urgente disciplinare tali rapporti, e, su proposta dei rappresentanti delle categorie interessate, si è espressa favorevolmente circa la immediata applicazione dell'art. 10 della Legge 26 luglio 1949, che prevede la possibilità di determinare annualmente, con decreto del Presidente del Consiglio dei ministri, le modalità e le percentuali per il noleggio dei film nazionali ed esteri, autorizzati a circolare in versione italiana a norma delle disposizioni vigenti. Un accordo fra noleggiatori ed esercenti è stato anche esaminato dalla Commissione consultiva, che lo ha approvato all'unanimità: l'accordo dovrebbe appunto servire come base della prevista regolamentazione.

Due documentari...

...di interesse scientifico e culturale sono stati da poco condotti a termine dalla Duomo Film di Milano: Insulina, sulla cura del diabete e sulla importante scoperta di Frederic Grant Banting; e Energia dall'acqua, sulla costruzione delle turbine idrauliche. Essi rappresentano l'inizio di un vasto programma di documentazioni tecniche e culturali sulla grande industria moderna.

Il Comitato internazionale...

...per il cinema e le arti figurative, costituitosi a Firenze in occasione del secondo Congresso internazionale del CIDALC, ha incominciato a organizzarsi in quest'ultimo periodo, allo scopo di ottenere l'adesione di quanti si interessano ai problemi dei rapporti fra il cinema e le arti figurative, e che in qualche modo hanno dato un contributo

alla produzione di film sull'arte. Fra i numerosi obiettivi che sono alla base dell'attuale fase organizzativa, sono da segnalare quelli che riguardano la costituzione di una filmoteca, una biblioteca e una fototeca filmografica, e la promozione di pubblicazioni sull'argomento e in particolare di uno speciale bollettino periodico. Come è già stato annunciato, nel giugno del prossimo anno durante il nuovo Convegno internazionale, si svolgerà a Firenze, organizzata dallo Studio italiano di storia dell'arte di Palazzo Strozzi, una settimana interamente dedicata al film sull'arte: e appunto con tali manifestazioni di carattere internazionale si spera di dare maggiore incremento al Comitato.

#### Luchino Visconti...

...prima di iniziare il già annunciato film a colori sul Marchese del Grillo, con Aldo Fabrizi e, forse, Michel Simon e Linda Darnell, dovrebbe dirigere Anna Magnani in una riduzione de *La carrozza del Santissimo Sacramento* di Mérimée, al quale film, a quanto si dice, prenderebbero parte Fredric March e Claude Rains. I due film saranno prodotti da Salvo D'Angelo per la Universal.

#### «Manon»...

...l'ormai famosissimo film diretto da Clouzot, e al quale la «quarantena» della censura ha certo giovato da un punto di vista commerciale più di qualsiasi campagna di lancio, verrà quanto prima distribuito sul mercato italiano in versione doppiata e «ritoccata». Il pubblico meno avvertito, naturalmente, crederà di scorgere tagli e manomissioni anche dove il film è rimasto intatto, rispetto all'originale, e immaginerà, dopo tanto chiasso «stuzzicante», di essere stato defraudato di chissà quali prelibate sconcezze: un risultato forse non previsto da qualche paladino della morale pubblica, senza i cui interventi Manon sarebbe passato su tutti gli schermi tranquillamente, turbando assai meno sonni di quanti non ne turbino certe technicolorate porcherie d'oltre oceano. Il regista, dal Brasile, dove attualmente si trova, e la protagonista, Cécile Aubry, da Parigi, hanno inviato gioiosi telegrammi di felicitazione agli Artisti Associati, che hanno l'esclusiva del film per l'Italia.

#### CANADA

##### Un documentario...

...sulle operazioni belliche in Corea è stato girato per conto dell'ONU da un operatore cinematografico del National Film Board, Grant Mc Lean: egli si era già fatto notare, un paio di anni fa, con un documentario sugli aiuti alla Cina, girato per conto dell'UNRRA. Attualmente si proietta sugli schermi canadesi il suo più recente cortometraggio, intitolato *Family Circle*.

#### DANIMARCA

##### Un'agenzia governativa...

...provvede a distribuire gratuitamente alle sale cinematografiche danesi un certo numero di documentari a carattere culturale, storico o di attualità, molto apprezzati dal pubblico, e che fino a poco tempo fa venivano proiettati soltanto in locali specializzati. L'agenzia gover-



Anna Maria Ferrero ed Elena Varzi in una inquadratura di «Il Cristo proibito», diretto da Curzio Malaparte.



Sopra: da «Per tela il marciapiede», cortometraggio di Nicola Barone. Sotto: Leni Riefenstahl mentre dirigeva «Tiefand», film iniziato nel '40 e rimasto incompiuto. Attualmente la Riefenstahl si trova in Italia



nativa, la quale dispone fra l'altro di un fondo costituito da una lieve percentuale versata dagli stessi direttori dei cinematografi, ha recentemente fornito una quarantina di biblioteche pubbliche di proiettori a passo 16, offrendo così l'opportunità alle biblioteche stesse di proiettare nei propri locali certi film aventi particolare interesse culturale.

#### FRANCIA

##### Gli aiuti governativi...

...hanno a quanto pare riattivato in modo quanto mai palese la produzione nazionale. Basti confrontare i primi otto mesi di quest'anno col periodo corrispondente degli anni scorsi: mentre nel 1948 furono prodotti 59 film e nel 1949 se ne produssero 66, quest'anno invece 71 film sono stati condotti a termine, e 21 sono ancora in lavorazione. Da tale inchiesta si viene a concludere quindi che il periodo gennaio-ago-

sto 1950 è stato il più attivo, per l'industria cinematografica francese, dai tempi dell'anteguerra. Occorre inoltre osservare che numerosi film già pronti non sono ancora stati distribuiti: di essi, uno è stato prodotto nel '48, diciotto nel '49, e cinquantatré quest'anno. Se tale fenomeno dovesse continuare, bisognerebbe certo rallentare il ritmo della produzione.

**Julien Duvivier...**

...ha incominciato a girare il suo nuovo film in esterni, a Parigi. Esso si intitola *Sous le ciel de Paris* coule la Seine.

**Il premio « Canudo »...**

...per il miglior documentario artistico è stato assegnato al film italiano *Il demoniaco* nell'arte, diretto da Carlo Castelli, e il cui commento musicale è di Roman Vlad. Tale documentario si propone di denunciare la crisi spirituale del nostro tempo attraverso particolari di ope-

dichiarato Darryl F. Zanuck, saranno adibiti alla produzione di film della 20th Century Fox, la quale così inizierà prossimamente la propria attività in Europa, dopo qualche esperimento isolato, con una produzione a carattere continuativo.

**La campagna del « Better Business »...**

...organizzata dall'industria cinematografica inglese allo scopo di superare l'attuale crisi della produzione, e avente scopi analoghi a quella che si sta svolgendo in America, è stata acutamente commentata da un articolo editoriale della rivista *Sight and Sound*, del *British Film Institute*: nell'articolo viene fatto notare come nell'ambiente dell'industria vada facendosi strada l'opinione che per superare ogni crisi non occorra altro che buoni film. Ma bisogna intendersi sul concetto di « buon film »: e il B. F. I. suggerisce agli esercenti di considerare con la dovuta attenzione alcuni « successi con-

to regista di Flaherty, in *Man of Aran* (1934), e diresse, fra l'altro, il celebre *Night Mail* (1936). Si trova attualmente a Città del Capo, dove conta di realizzare un certo numero di documentari. La notizia ha suscitato grande interesse a Londra, mentre come si sa la produzione documentaristica sta attraversando una notevole crisi.

**U.S.A.**

**« Bitter Rice »...**

...ovvero l'edizione americana di *Riso amaro*, dopo un lancio adeguato, è stato presentato il 18 settembre scorso al *World Theatre* di New York, con un successo grandioso: a quanto viene comunicato, gli incassi della prima visione hanno battuto tutti i record precedenti del locale. *Silver Screen*, una delle più popolari riviste riservate al pubblico dei « fans », dedica due intere pagine del fascicolo di ottobre al film di De Santis, puntando ovvia-

to riguarda la documentazione delle origini del cinema americano.

**Thomas Stearns Eliot...**

...è rifiutato di concedere i diritti di adattamento della sua commedia *The Cocktail Party*, che Gregory Ratoff aveva intenzione di portare sullo schermo. Il grande poeta, che con tale atteggiamento ha espresso la sua estrema diffidenza verso il cinematografo, ha inoltre dichiarato pubblicamente che si aspettava da un momento all'altro una simile richiesta, e che era terrorizzato al solo pensiero di veder « ridotto » in film il suo dramma.

**I film americani...**

...pare che incontrino serie difficoltà in Argentina, per delle draconiane misure protezionistiche prese dal regime di Perón, e nello Stato d'Israele, per una severa censura soprattutto nei riguardi dei film a contenuto sociale e politico; i produttori di Hollywood stanno cercando il modo di superare tali barriere nazionalistiche, e nel frattempo si consolano constatando un notevole aumento degli incassi nei maggiori paesi europei (del 10-15% dall'inizio dell'anno), specie in Italia, in Francia e in Inghilterra. Un netto ribasso si è invece riscontrato nei primi otto mesi del 1950 nei paesi asiatici e in quelli della zona del Pacifico.

**U. R. S. S.**

**L'accordo...**

...fra il governo sovietico e la « Motion Picture Export Association », stipulato, come si ricorderà, nell'ottobre del 1948, prevedeva la vendita alla Russia di venti film americani al prezzo di 50.000 dollari ciascuno: a suo tempo vennero anche comunicati alcuni titoli dei film prescelti dai russi, fra cui figuravano, ad esempio, accanto al *Tesoro della Sierra Madre*, persino certi film-rivista a colori con Betty Grable. Pare però che il Governo sovietico, nonostante le facilitazioni offerte dagli americani (il prezzo, ad esempio, era sceso a 20.000 dollari per film), in realtà non abbia fatto finora alcuna ordinazione, e che la commissione esaminatrice, dopo aver visionato una sessantina di pellicole, abbia espresso il desiderio di vederne delle altre, prima di compiere la scelta definitiva, per cui i presidenti delle Case americane stavano per ingiungere a Irving A. Maas, vice presidente della M.P.E.A., di interrompere le trattative. Senonché E. Johnston, dopo una serie di colloqui avuti col presidente Truman e con funzionari del Dipartimento di Stato, ha comunicato ai membri dell'Associazione dei produttori, il suggerimento ricevuto dal Governo federale di continuare i negoziati: in seguito a tale desiderio presidenziale, Louis Konturek, direttore della M.P.E.A. per l'Europa Orientale, ritornerà a Mosca, cercando di concludere ad ogni costo qualcosa, anche per difendere, di fronte all'opinione pubblica americana, il prestigio dell'industria, seriamente compromesso da tali infruttuosi tentativi, che si trascinano ormai da circa due anni. In tale periodo, infatti, la stampa americana ha già attaccato più volte i promotori di questa impresa, ritenuta, a conti fatti, assai poco redditizia.



A sinistra: Vittorio Duse nel film «La vita riprenderà», di S. Griego. A destra: da «Il bivio» di F. Cerchio.

re pittoriche opportunamente scelti e montati: il testo che accompagna le immagini tolte da celebri quadri di Bosch e di Bruegel, di Manuel e di Grünwald, è stato scritto dal prof. Enrico Castelli. Il premio è stato conferito al termine del terzo Festival del cortometraggio, svoltosi com'è noto a Parigi, e organizzato dal Circolo internazionale del cinema. *Del demoniaco* nell'arte ha diffusamente parlato Rosario Assunto in un articolo intitolato *Film, quadri e pensiero* (vedi *Cinema*, n. 43).

## GRAN BRETAGNA

**La British National...**

...una delle case di produzione più importanti della cinematografia inglese, si accinge a riprendere l'attività interrotta da circa diciotto mesi: a tale scopo sono stati rimodernati e sono attualmente in via di riorganizzazione gli studi cinematografici di Elstree, rimasti inattivi. La *British National*, i cui film venivano prima noleggiati da altre distributrici, sta inoltre costituendo una propria organizzazione di distribuzione, per sfruttare direttamente i propri film.

**G stabilimenti di Denham...**

...secondo quanto ha recentemente

tinentali » come *Ladri di biciclette* e *Jour de fête*. Una replica piuttosto vivace all'intervento del B.F.I. negli affari dell'industria, è contenuta in *Kinematograph Weekly*, che schierandosi naturalmente dalla parte dei produttori e soprattutto degli esercenti, reputa ridicolo il suggerimento del B. F. I., prendendolo alla lettera e rifiutandosi di riflettere sul suo significato più ampio, ed avanzando infine la supposizione che l'atteggiamento assunto dal B.F.I. sia dovuto al fatto che esso non è stato invitato a partecipare ai comitati organizzatori della campagna del « Better Business ».

## SPAGNA

**E' quasi terminato...**

...il film prodotto da Cesare Gonzales, e interpretato da Maria Felix Rossano Brazzi e Vittorio Gassman, intitolato *La corona nera*. Il Gonzales, che è uno dei più importanti produttori spagnoli, verrà in Italia nel prossimo anno, con l'intenzione di produrre alcuni film aventi a protagonista l'attrice messicana.

## SUD AFRICA

**Harry Watt...**

...uno dei più grandi documentaristi inglesi, che fu a suo tempo au-

mente sulle ben note attrattive fisiche di Silvana Mangano, definita la « glamour girl » delle risaie.

**Dopo il successo...**

...di *Movie Crazy*, un film del 1932 presentato tempo fa sugli schermi americani, Harold Lloyd si è deciso a diffondere nuovamente uno dei suoi film più noti del periodo muto, in un'edizione sonorizzata: *The Freshman*, del 1925, intitolato in Italia *Viva lo sport!* Tali riedizioni pare che incontrino il favore del pubblico americano in misura sempre maggiore.

**Una collezione...**

...di vecchie pellicole contenente pezzi rarissimi, introvabili nelle più fornite cineteche del mondo, è attualmente in possesso di due signori che rispondono ai nomi di Irving Browning e G. W. Dunston, e che risiedono rispettivamente a New York City e a Norfolk, in Virginia. La raccolta, di complessivi trecentomila metri all'incirca, sarà venduta in blocco ad una importante compagnia di trasmissioni televisive. Secondo quanto affermano le pubblicazioni specializzate, tale collezione è la maggiore che esista, per quan-

NUOVA SERIE  
1 NOVEMBRE  
1950

CINEMA

49

# LE TERMITI IN CASA

È NOTO che tra le provvidenze governative in favore del cinema italiano, la maggiore consiste nel rimborso d'un per cento della tassa erariale: per cento che può essere del 10, oppure, come avviene nella grandissima maggioranza dei casi, del 18. A Roma esiste una commissione incaricata di visionare i film, e di giudicare se essi meritano la programmazione obbligatoria e il rimborso della tassa erariale. Un film bocciato in prima istanza può venir presentato in appello, i membri della commissione sono equamente scelti fra funzionari ministeriali, rappresentanti delle varie organizzazioni sindacali e giornalisti. Insomma, teoricamente si tratta di un'istituzione ragionevole che, sulla carta, ha ogni ragion d'essere. Ma poi, in pratica, accadono cose strane; accade, ad esempio, che il più recente film di Germi, *Il cammino della speranza*, si veda negato il diciotto per cento. Noi abbiamo visto il film, e si tratta di una fra le maggiori opere prodotte dalla cinematografia italiana. Un notevole film, che contiene alcune fra le più belle cose che si siano viste in cinema in questi ultimi anni. Ma il comitato tecnico l'ha giudicato inferiore a *Figaro qua Figaro là*, *Alina*, e altre amenità del genere.

Sarebbe nostro desiderio sapere come un fatto simile ha potuto verificarsi. Il cosiddetto "comitato tecnico" che prende decisioni siffatte, ha compiti nettamente delineati: non può dare un giudizio estetico, perché nessuno glielo chiede: non può neppure criticare il contenuto etico di un film, perché a questo pensa la censura. Gli resta da vedere appunto la parte tecnica: se un film è dignitosamente diretto, ben fotografato e ben interpretato, ha diritto al rimborso del diciotto per cento: e al resto pensi chi ha senno e poteri per farlo. Nel caso in questione, anche ammesso che i componenti la commissione siano tutti incompetenti, e che la maggior parte di essi dormisse quando ha assistito alla proiezione di *Il cammino della speranza*, la levatura tecnica del lavoro è talmente superiore alla media normale che discuterla risulta impossibile. Regia di primissimo ordine, magnifica fotografia, interpretazione ottima. E allora cosa bisogna pensare? Che i commissari non hanno trovato di loro gusto il soggetto, e hanno agito come agirebbe un giudice che, riconosciuto l'imputato innocente del delitto di cui è accusato, lo condannasse ugualmente perché non gli piace la cravatta che esso porta.

Il film di Germi farà strillare tanta gente; presenta un gruppo di siciliani disoccupati che s'affidano a un truffatore per emigrare clandestinamente in Francia e trovarvi lavoro. Ogni nazionalista sciocco s'affannerà a dire che è vergognoso ispirarsi a casi simili, mentre noi, che pure siamo

buoni italiani, troviamo vergognoso che simili casi possano verificarsi nella vita reale; e saremo sempre d'accordo con chi li denuncerà, ben forte, affinché qualcuno provveda ad eliminare non il racconto di quel male, ma il male stesso. Comunque, che c'entra con tutto ciò il "comitato tecnico"? Come si permette di approvare o disapprovare il tema d'un film? In questo caso diventa un nuovo aspetto della censura; ma se si vogliono istituire due censure, in Italia, lo si dica chiaramente, in modo che produttori e registi sappiano quel che li aspetta.

Eravamo con un gruppo d'amici, quando vedemmo *Il cammino della speranza*: registi, giornalisti, scrittori; tutti concordemente indignati per il goffo tentativo di sabotaggio compiuto dal comitato tecnico; e sappiamo assai bene quanto accadrà ora. Davanti all'aperto dissenso di tanta gente che ha modo di arrivare fino al pubblico, il provvedimento contro il film di Germi verrà fatto sparire con un abile gioco di prestigio. « Non avveleniamo le cose », dirà qualcuno al produttore, « faccia qualche taglio, sopprima qualche scena, e il film avrà il suo diciotto per cento in appello, senza la minima difficoltà ». Bene, e poi? I membri del "Comitato tecnico" continueranno a giudicare con la competenza e la serietà dimostrate in questo caso; si rifaranno su qualche regista meno noto, che ha scarse possibilità di difendersi; e, naturalmente, eviteranno con ogni cura di negare il rimborso a film veramente fatti male, a film veramente stupidi. Sono nazionalisti, ma non fino al punto da trovare che la stupidità rappresenti una vergogna, quando espressa pubblicamente.

Noi non abbiamo alcuna autorità che ci autorizzi a chiedere provvedimenti o a suggerire rimedi, ci limitiamo a domandare a chi può occuparsi sia dei provvedimenti che dei rimedi: siete proprio convinti di poter resistere alle sciocchezze che si commettono ogni giorno in vostro nome? Gl'incompetenti, i faziosi, i trafficanti sono come le termiti: non fanno rumore, ma un giorno la casa si sfascia. Cadrà sulla testa nostra, ma anche su quella di chi poteva cacciar via le termiti in tempo, e non l'ha fatto. E la casa, nel caso particolare, si chiama cinema; ma fa parte di un'altra, più grande, che si chiama nazione. **B.**

**P. S.** - Al momento d'andare in macchina ci giunge notizia che il film di Germi ha avuto il 18 per cento e il visto in censura; non ne dubitavamo, e la prontezza del provvedimento torna ad onore di chi l'ha preso. Insistiamo però sulla necessità che la Commissione non si renda ulteriormente ridicola con decisioni che colpiscono il meglio della nostra cinematografia.

# UN'ESPERIENZA DI LIBERTÀ

CONTRO le inverosimili manipolazioni estetiche di certa critica straniera (e specialmente francese) che s'attribuì la "scoperta" del cinema italiano del dopoguerra, era logico che si reagisse. Quando padre Felix Morlion volle scorgere nel cinema italiano un completo sistema filosofico oscillante — sembrava — tra la poetica di Aristotele e le dottrine tomistiche, non era possibile limitarsi a sorridere. Né era possibile, e opportuno, respingere senz'altro queste e consimili stravaganze, ricorrendo alla giustificazione che ci si trovava di fronte ad una corrente critica cui s'attribuiva perfettamente quell'attributo di "esclamativa" usato dal Croce, in diverse ma non opposte circostanze, nel suo saggio su Shakespeare. Era necessario reagire affinché non si diffondesse un pregiudizio che avrebbe potuto causare danni notevoli ad un inquadramento storico del cinema italiano e che avrebbe provocato confusioni e incertezze nel campo più vasto della cultura in cui finalmente era sfociato un fenomeno fino allora costretto in un piccolo ambiente senza echi. Con quella reazione, insomma, si tentava di mantenere il più possibile intatto il valore di quanto gli artisti andavano creando, e di estenderne al massimo l'influenza, a vantaggio non soltanto del cinema italiano, ma di tutto il cinema come fatto estetico e della cultura stessa, la quale poteva allora cogliere una ottima occasione per spezzare il cerchio del suo mediocre provincialismo. Dire, adesso, a due o tre anni di distanza, che quel movimento ha sortito il suo effetto, sarebbe negare la realtà delle cose. Se oggi vogliamo ricavare un bilancio dall'attività svolta da una parte della critica italiana per restituire il problema alle sue giuste proporzioni, dobbiamo ammettere subito che si tratta di un bilancio fallimentare. Il pregiudizio che s'intendeva distruggere, o almeno contenere nelle sue manifestazioni, ha trovato una preziosissima esca proprio nell'atteggiamento di coloro che gli si opponevano, ed ha continuato, e tuttora continua, a fare le sue vittime, ad insinuarsi nei pensieri di molti e a inquinare giudizi che pur mostrano d'essere dettati da serietà e consapevolezza del problema. Inevitabili sono state le conseguenze, e una soprattutto è oggetto del nostro rammarico: l'auspicata penetrazione della cultura cinematografica nel mondo di quell'altra cultura che più non soffre limitazioni e che abbraccia tutto il complesso delle attività dello spirito, non fu che una passeggera illusione, essendo stato unicamente superficiale ed epidemico l'interesse accessoriamente alle questioni vitali del film italiano. Leggevo recentemente, nella terza pagina di un quotidiano — che dedica scrupolosa e profonda attenzione alle esigenze culturali del più vario genere (tanto da peccare talvolta per eccesso di raffinatezza), leggevo una corrispondenza dall'Inghilterra in cui si esaminava il successo del cinema italiano in quel paese con lo stesso animo con cui ci si sarebbe potuti occupare della favorevole accoglienza riservata, che so, ad un nuovo brevetto industriale. Che i film italiani abbiano suscitato l'entusiasmo degli inglesi

rappresentava per l'articolista (personalità non indegna della nostra cultura) un buon risultato di carattere pratico che poteva contribuire ad accrescere il prestigio della nazione all'estero. Segno infimo ma rivelatore dall'assoluta mancanza di quel clima di comprensione che si sperava di aver creato.

Ci si chiede perché i risultati non abbiano corrisposto alle premesse. La risposta — è ovvio — dovrebbe toccare numerosi punti, e riuscirebbe lunghissima, ma la ragione principale dell'insuccesso sta, secondo me, nella cattiva impostazione della polemica. Alla indiscriminata e ingenua "scoperta" della critica straniera si reagì con altrettanta indiscriminazione e ingenuità dall'altra parte; quei giudizi grossolani sulla "nouvelle école italienne" suscitavano anzitutto una comprensibile irritazione ed un moto di istintiva rivolta. Un simile stato d'animo, si sa, è pericoloso e può trarre facilmente in inganno chi se ne lascia soggiogare. Da un estremo si passa in meno che non si dica all'estremo opposto, ad un'affermazione radicale si contrappone una negazione altrettanto radicale (o, perlomeno, si è tentati di farlo) e non ci si accorge che, così facendo, si finisce per perdere la nozione esatta del problema. La discussione sul cosiddetto neorealismo si è gonfiata oltre misura, proprio per questo, e non certo a profitto della chiarezza, tant'è vero che ancor oggi, sul vessatissimo argomento, non è facile trovare idee fondate e conclusioni realmente attendibili. (E' appena necessario aggiungere che chi scrive ha un'esperienza personale in materia e con le dichiarazioni fatte non intende porsi fuori della mischia. Anzi). Credo che si possa dire che il vero dibattito — il dibattito concreto, meditato, fruttuoso — sul "neorealismo" non è ancora cominciato. Nel presentare una bibliografia posta in appendice a un saggio sulle origini del neorealismo (*Bianco e Nero*, febbraio 1950), l'autore giustifica la larghezza della sua scelta asserendo che le ricerche finora compiute « risentono in genere di uno stato d'animo di transito e di rinvio, cosicché il loro apporto più concreto è di ordine informativo ». L'osservazione è esatta, e lo si comprende anche pensando a quanto ho detto più sopra. Va aggiunto però, che, a parte ogni altra considerazione, sarebbe stato estremamente difficile — nel mezzo di una discussione che tentava di sviscerare una realtà in pieno svolgimento (e svolgimento imprevedibile e contraddittorio) — anche il semplice raccogliere con ordine il materiale adatto per una successiva critica storica. La stessa discussione, come s'è visto, era nata male, intorno ad un termine ibrido, impreciso e incompleto.

Il problema "storico" del cinema italiano ha molte facce, e su queste, singolarmente, si è per lo più esercitato il lavoro d'indagine. Dai vari risultati parziali non si è ancora risaliti ad una visione complessiva, e nemmeno si è cercato di farlo, con quella forza di sintesi che avrebbe potuto ridurre a unità gli elementi raccolti. Ma

questa, comunque, è l'unica via che prometta di riuscire proficua, giacché appare ormai sin troppo chiaro che l'improvvisata sintesi in origine contrapposta alle storture "neorealistiche" mancava d'un adeguato approfondimento. Certe affermazioni di allora, a ripensarle oggi, si rivelano gratuite e improbabili: eludevano più spesso il problema, attraverso una generalizzazione eccessiva, di quanto effettivamente non lo affrontassero. E l'ostacolo più grosso da rimuovere resta, oggi come allora, il falso concetto di "neorealismo", espressione "cumulativa" che è servita — e serve purtroppo ancora — a indicare cose disparate. Non che con questo si voglia eliminare senz'altro il "neorealismo", come si poteva pensare in un primo tempo: il termine, per quanto impreciso ed elasticissimo, corrisponde a qualcosa di esistente, a un "fatto" caratteristico del cinema italiano del dopoguerra, il quale prese le mosse — come ormai è stato ampiamente dimostrato — da alcuni episodi anteriori e agevolmente isolabili dal quadro della loro epoca. Si potrà, adesso, discutere sul termine (ma sarà, forse, una discussione oziosa e sterile); non si può più discutere sul "fatto". Buona regola sarà, semmai, quella di non abusare di un'etichetta che è sempre comoda per dirimere le questioni intricate, ma è raramente utile e appropriata. Parlare meno del "neorealismo", dunque, è vagliare meglio i fatti che confluiscono (o sembrano confluire) in quella direzione: così facendo si eviteranno, se non altro, spiacevoli errori. Scuola tendenza movimento corrente, che cosa non si è detto per definire la natura del "fenomeno" del cinema italiano? Dai limiti molto stretti di una scuola si è passati a quelli più vaghi e meno vincolanti di un movimento; da questi si è scesi, nella scala della definizione, alle poche questioni di principio che informerebbero una corrente o, addirittura, alla fluttuante indeterminatezza di una tendenza. Tutto e nulla (o pressappoco), ma il cinema italiano — nonostante il peso diversissimo degli attributi che gli sono stati riservati — ha continuato a sgusciare tra le mani dei suoi critici, il "fatto" che esso indubbiamente rappresenta ha tardato a consistere. Badate — si è avvertito — il cinema italiano d'oggi non lo si può racchiudere in una formula statica, trattandosi di un "fenomeno" in continua evoluzione. D'accordo, ma che cosa risolve questo avvertimento? Nessun "fenomeno" artistico degno dell'appellativo che porta, è statico al punto da non ammettere, anzi da non esigere come necessaria alla sua esistenza, una evoluzione: per quanto statica sia la formula che lo definisce, essa non potrà mai essere applicata in maniera perfettamente eguale alle varie opere che entrano in questo novero. Neppure la più conformista e rigida delle "scuole" esclude, quando abbia qualche valore sul piano dell'arte, una sia pur limitata evoluzione interna. La questione da porre era un'altra, poiché non si trattava tanto di stabilire che quello del cinema italiano è un "fenomeno" in continua evoluzione, quanto di scoprire quale genere di evoluzione esso



Una inquadratura essenziale tratta dall'ultima « *Miracolo a Milano* », diretto da Vittorio De Sica su soggetto e sceneggiatura di Cesare Zavattini. I film di De Sica e Zavattini, concedendo ai loro autori una libertà, li hanno impegnati in modo singolare dinanzi a se stessi.

rappresentasse o, meglio, quale fosse il motivo, l'impulso fondamentale che stava alla base di quell'incessante superare le posizioni raggiunte. Per far questo, oggi, è innanzitutto necessario rinunciare a qualsiasi definizione "a priori" che imponga la ricerca di punti di riferimento generali, anche se li si voglia sopporre (come per il caso di una semplice tendenza) capaci di successive e continue modificazioni a contatto con le realtà particolari affrontate dalle diverse opere. Scartati i concetti di tendenza, di corrente, di movimento, di scuola, val meglio limitarci a considerare quanto è accaduto e quanto accade in seno al cinema italiano, come il prodotto di un'esperienza comune, ma da ogni artista rivissuta in modo diverso. Il "neorealismo" può, sì, essere ritenuto il filo che collega le opere migliori nate dal cinema italiano, in questo particolare momento della sua evoluzione, ma soltanto se ad esso si annette il circoscritto (e, per un altro verso, amplissimo) valore di un'esperienza. Chi affronta un film proponendosi, qualora la sua sensibilità glielo consenta, di rivivere questa esperienza, è costretto a risolvere ogni volta da sé i problemi umani ed espressivi (contenutistici e stilistici, se vogliamo adoperare, per intenderci, due termini che spesso ingannano chi se ne serve) che gli si presentano. Non ha alcuna base sicura e chiaramente definita su cui appoggiarsi: la

"scoperta del mondo", in questo caso, è totale, e totalmente sua. Ciò presuppone — è evidente — molta maggiore libertà, molto maggiore coraggio di quanto non sia concepibile in un movimento, o tendenza, o corrente. Coraggio e libertà individuali, maturati dall'artista dentro di sé, e non accolti come elementi programmatici o collettivi da spartire con altri prima ancora di "riviverli" nel proprio intimo. Questo potrebbe essere il succo del cosiddetto "neorealismo", e questa anche la ragione per cui qualcuno sarebbe in grado di dimostrare, sofisticamente, che non esiste. E in un certo senso è vero che non esiste, mentre in tutti i sensi esiste il "neorealismo" degli epigoni (dove, per contro e per il fatto stesso che esiste l'etichetta, non esistono più gli artisti). E' il "neorealismo", il falso concetto di neorealismo che si morde la coda: da esperienza "libera" che era, si è visto trasformare dagli epigoni in una esperienza controllata da una poetica inesistente. Gli epigoni, di fatto, hanno distrutto la "nozione" autentica di neorealismo, contravvenendo alla sua ragione d'essere.

La sua libertà totale imponeva agli artisti, come ogni vera libertà, un impegno totale verso l'arte e verso il mondo. Se fosse stato possibile assolvere a quanto impegno totale seguendo determinate regole (o anche

soltanto facendo proprie certe vaghe suggestioni che erano nell'aria), cioè se fosse stato possibile dare all'esperienza di ognuno e di tutti un carattere di scuola o di movimento o di tendenza, sarebbe venuta meno la ragione storica dell'impegno. I film di Visconti, di Rossellini, di De Sica, concedendo ai loro autori una libertà illimitata, li impegnavano illimitatamente dinanzi a se stessi. I problemi umani e sociali sono stati visti da Visconti, Rossellini, De Sica, in modi diversi, e quindi espressi con linguaggi diversi, ma sono stati trattati a fondo, come la situazione storica richiedeva. Trattando a fondo un problema, l'artista impegnava se stesso nell'opera senz'alcun timore, senza esitazioni, senza secondi pensieri, senza "appoggi" di nessun genere. Questa, tirate le somme, è stata l'essenza storica del cosiddetto "neorealismo" o, se preferiamo, dell'esperienza del cinema italiano attuale. Tutti i migliori film apparsi negli ultimi anni hanno condiviso l'esperienza dell'impegno totale, della ripulsa dell'"evasione"; tutti hanno espresso la necessità di « riportare l'arte del film — come si legge in un editoriale di *Bianco e Nero* — alla fonte comune di tutte le arti che risiede nell'umanità autentica, nella esperienza della vita e nella fedeltà ai suoi sentimenti ».

**FERNALDO DI GIAMMATTEO**



A sinistra: la «Donna che pesca» (1884-1886) di Seurat ha qualcosa di cinematografico: i bianchi del cappello e del colletto, l'inclinazione della figura e l'assottigliamento delle forme sono legate a uno stato d'animo e a un racconto. A destra: «Ritratto» (1947) di Pio Semeghini. Pio Semeghini può offrire un suggerimento al cinema policromo realisticamente inteso.

# LA BIENNALE E IL CINEMA

IL RAPPORTO che corre tra le arti figurative e il cinema è stato tante volte, anche in queste pagine, ricordato: la Direzione della Mostra ha pubblicato questo anno, come quaderno della rassegna internazionale veneziana, una serie di saggi dedicata a questo rapporto, e intitolata *Le belle arti e il film* (Bianco e Nero Editore, Roma, 1950). Recentemente è stato fondato il Comitato internazionale per il cinema e le arti figurative, che ha la sua sede presso lo Studio italiano di storia dell'arte di Firenze. Gli impressionisti esposti nella Biennale del 1948 avevano richiamato l'attenzione per gli evidenti presagi cinematografici, quali apparivano anche nella figura di copertina del catalogo: *La cantante col guanto*, di Degas. Sebbene in forma meno ovvia e diretta, anche questa Biennale può dare occasione a suggerimenti, a riflessioni sul cinematografo: per i critici, per i registi, per il pubblico stesso, è opportuno al contatto con questo mondo visivo, richiamarsi alla diversa e pure affine visività cinematografica, e innanzitutto per il problema del colore nel film: le case di produzione e i registi sono ancora alla

**La XXV Esposizione d'arte può dare occasione a suggerimenti, a riflessioni sul film, e in particolare modo sul film a colori.**

ricerca di un colore realistico, di una verosimiglianza assurda e astratta, che non ottiene neanche quell'effetto illusionistico e narrativo, al quale mirerebbe. Il cinema in bianco e nero si è giovato di un'esperienza d'avanguardia, non tanto utile in se stessa, quanto come prova e assaggio, come formazione di ritmi e di moduli che dovevano poi inserirsi in un discorso più limpido e concreto: René Clair, proprio dai suoi tentativi liberi e puramente formali, ha tratto poi la forza e l'impulso per i suoi grandi film, non più astratti, ma vivi e umani.

Sarebbe troppo chiedere al cinematografo che ripeta programmaticamente la esperienza dei Fauves e dei cubisti: ma guardando per esempio *Il 14 luglio a Le*

*Havre* di Dufy, con il colore delle grandi bandiere che dominano la strada, o certi quadri di Marquet, dove il colore, anche nella sua audacia, si muove con chiarezza, o certi tavoli di Matisse, decorativi, dove il colore s'impianta su un libero disegno, non si può non pensare ai partiti cinematografici che ne potrebbero derivare. Persino il colore così frenato e monotono dei cubisti potrebbe valere, se non altro per quella scenografia, che è uno degli elementi del film e che è stata così importante nella elaborazione del bianco e nero al tempo del cinematografo tedesco, del primo dopoguerra. Vi sono dei pannelli di Braque con un tono così sapientemente smorzato e con un significato così chiaro e razionale, nonostante l'apparente complicazione, che potrebbero benissimo giovare a uno sfondo cinematografico. L'avanguardia forse è morta, nel senso ideologico, ma l'impulso all'esperienza e alla libertà artistica ancora può e deve continuare: Lubitsch si era valso, per il ballo di *The Merry Widow* («La vedova allegra», 1934) di motivi di Matisse: non sarebbe possibile per un regista del colore valersi per esempio del *Geroglifico dinamico del Bal Tabarin*, di Severini?, dove il colore ha un movimento ricco e pieno di suggerimenti espressivi, vorrei dire, pensando al cinematografo, di suggerimenti narrativi. Una funzione scenografica potrebbe essere suggerita anche dal Doganiere Rousseau: nelle *Nozze in campagna*, la famiglia con la sposa s'incastra tra le foglie lucide e dure a cupola, e il verde del prato: in *Il dazio* la quinta verticale degli alberi, regge il quadro insieme con il taglio verde del prato e l'ondulazione della collinetta. Il colore nitido e denso, i tagli vari del verde, la cupola vegetale e quasi fossile, raccontano una storia semplice e insieme fantastica: un regista, un soggettista come per esempio il nostro Zavattini, potrebbero trarne ispirazione per un film a colori italiano, che potrebbe essere ricco e felice più di qualsiasi altro film straniero. Semeghini, un pittore italiano vivo e moderno, pur senza programmatiche audacie, limpido ed evidente ma non mai facile e banale, ha un colore dolce e insieme preciso, una visione naturale ma non mai naturalistica, ha un paesaggio vario e mosso: *Un crepuscolo invernale*, o *Un canale veneziano*; ha dei ritratti dove il colore, filtrato e chiarificato esprime un personaggio. Semeghini può offrire, appunto per questo, un suggerimento a coloro che si preoccupano, e in



A sinistra: «La spiaggia di Fecamp» (1906) di Marquet. Guardando certi quadri di questo pittore non si può non pensare ai partiti cinematografici che ne potrebbero derivare. Al centro: Rousseau, di cui riproduciamo la «Tigre che attacca un bufalo» (1908), può suggerire al cinema una funzione scenografica. A destra: la «Chiesa di campagna» di Utrillo; il senso della periferia di questo pittore e le sue case significative di un mondo umano, sono già entrati nel cinema: «La casa del dottor Blanche» è diventata una casa di «Le diable au corps».



A sinistra: da una inquadratura di «Fort Apache» («Il massacro di Fort Apache», 1948). Ford non ha dimenticato, in questo film, il valore narrativo della luce, e si è valso della pellicola infrarossa. A destra: da «La leggenda di S. Orsola», documentario di Emmer sul Carpaccio.

parte legittimamente, della riproduzione dalla realtà, e temono l'avanguardia.

Qualcosa di simile, sebbene con minore immediatezza, possono suggerire al regista cinematografico anche Villon e Bonnard. Forse è superfluo rammentare Utrillo. Il suo senso della periferia, delle case significative di un mondo umano, le sue persiane e i suoi cancelli, sono già entrati nel cinematografo in bianco e nero: *La casa del dottor Blanche* non è diventata una casa di *Le diable au corps* di Autant-Lara? Tuttavia, quei verdi delle persiane, quei tagli delle cancellate grigio nere, come sono viste per esempio in *La scuola comunale*, potrebbero passare in un film, e hanno già in sé elementi affini al cinematografo. Forse un regista potrebbe anche vedere un suggerimento nel colore così violento di Guttuso in *Occupazione di terreni incolti in Sicilia*, dove però la composizione e il disegno predominano e, almeno a mio parere, tolgono ogni possibilità di riferimento filmico. Prima di concludere questi rapidi appunti, volutamente incompleti, vòliti soprattutto al cinematografo a colori, non posso non chiedere l'attenzione di tutti quelli che hanno interesse per l'arte e il gusto della visività, verso i disegni di Seurat. Troppo spesso i registi dimenticano il valore poetico e narrativo della luce: se ne è ricordato Ford in *Fort Apache* («Il massacro di Fort Apache», 1948), valendosi della pellicola infrarossa: Seurat ha un movimento lirico, che fa emergere le figure dall'ombra e ne determina il valore universale insieme e particolare, nella intensità di un momento, e di un sentimento. *La donna che pesca* ha qualcosa di cinematografico, anche nel senso specifico della narratività visiva: i bianchi del cappello e del colletto, l'inclinazione della figura, l'assottigliamento delle forme, sono legati a uno stato d'animo e a un racconto, allo stesso modo che *Il faro di Honfleur*, acceso nel primo buio della sera, ci racconta e ci suggerisce un particolare istante reso vivo e universale da questo giuoco di più luce e meno luce, di più ombra e meno ombra, da questo ritmo così sapiente di bianco e di nero.

## DOCUMENTARI D'ARTE O DOCUMENTARI SULL'ARTE?

*CHI VUOLE* notizie sul cinema educativo, sul cinema antibellico, sul cinema e i ragazzi di tutto il mondo, deve andare da Enrico Fulchignoni, all'Unesco. L'Unesco, avenue Kléber, è una specie di fabbrica di denaro per chi vi è addentro come ufficio, impiego, lavoro; ma questo senso di dollaro in suo regno che si offre al visitatore ignaro davanti al parcheggio di auto (macchine lunghe come usa dirsi di qui a là, a dozzine, molte e docili dozzine, moltissime, tutte automobili di impiegati, funzionari, direttori), questo senso di ric-

chezza e di eccetera si perde quando si comincia a entrare nella macchina. C'è qualcosa di Kafka dentro: si pensa perfino alla sua inutilità attuale. L'Unesco è più cinema e macchina che funzione, scopo. Ottocento persone lavorano qua dentro; ogni anno o ogni due anni fanno congressi, ordini del giorno, liti "moralì". Ma per essere informati di argomenti che riguardano vuoi l'arte, vuoi il modo di recitare in cinese, vuoi il cinema australiano (rispetto all'educazione dei figli, rispetto alla propaganda contro la guerra eccetera), non c'è



CLAUDIO VARESE Un'inquadratura tratta dal documentario inglese su Dürer «The Apocalypse» di H. G. Casparius.

di meglio che questa prodigiosa macchina.

Enrico Fulchignoni sta preparando da qualche mese un catalogo di tutti i film educativi di tutto il mondo; i quali film saranno poi a disposizione di coloro che ne facciano richiesta. Intanto per poterne parlare e decidere sulla utilizzazione, farne un cenno non solamente editoriale, Fulchignoni "si passa" centinaia di metri di pellicola ogni giorno. C'è all'Unesco una sala di proiezione, non molto grande è vero, per il formato ridotto, all'ultimo piano. Fulchignoni è un operatore passabile; d'altra parte questo non è proprio il suo mestiere, l'ha imparato per aiutarsi, sbrigarci da solo; ma finisce che lo fa anche per i visitatori interessati al problema educativo e al cinema. In un anno circa che è addetto all'ufficio suo, ha concluso che tutto è cinematografabile; e alla maniera di Rossini afferma che anche la nota della lavanderia e l'orario ferroviario possono essere spunti precisi, soggetti onestissimi sui quali la fantasia ha sempre da sbizzarrirsi. Per il film didattico in genere i limiti non esistono: si

sco dalle Editions de la Connaissance a Bruxelles l'anno scorso, e non diffuso in Italia, dedicato a Le film sur l'art (Studi critici e catalogo internazionale). L'Italia vi figura con una trentina di titoli, con undici l'Inghilterra, diciannove la Francia, tredici gli U.S.A., diciassette il Belgio, dodici il Canada, sei la Cina, cinque l'U.R.S.S., una quindicina la Svezia.

La pubblicazione è nata come un avvio, una guida in occasione del II Congresso internazionale del film sull'arte (Bruxelles, febbraio 1950) dove gli italiani, che intervennero con quattordici documenti (quattro di Emmer, cinque di Pasinetti, Anatomie del colore di Attilio Riccio e Emilio Cecchi, e altri quattro fra cui Nasce il romanzo di Marchi, insignito del Gran Premio del Congresso (questo film poi manca nel repertorio della plaquette); dove gli italiani, dico, fecero la parte del leone. A giudicare il numero speciale della rivista Les Beaux-Arts di Bruxelles, che dedicò un numero speciale al Congresso, e alla stampa che ne seguì (un ultimo articolo a propo-

dove ogni spettacolo cinematografico è accompagnato dalla proiezione di almeno due documentari: uno di attualità e un altro di vario spirito. A Londra, per chiudere la parentesi, esistono in grande numero sale di proiezione "Monseigneur" cosiddette, dove si danno solamente spettacoli di cortometraggi, attualità, giornali cinematografici eccetera. Una volta a Roma c'era su questo spirito il Cine-Attualità, e il Planetario). La definizione adottata dal Congresso per i film fu la seguente: « Per film d'arte bisogna intendere quei film che contribuiscono alla conoscenza, allo studio o alla diffusione di tutte le branche dell'arte »; per altri bisognava mutare la formula, e passare a una definizione più stretta e didattica: « al servizio dell'opera d'arte »; per altri ancora invece la formula sarebbe stata bene ampliarla lasciando al regista il diritto di una interpretazione personale, e di servirsi dell'opera d'arte per nuovi fini. Il numero speciale di Les Beaux-Arts è specie ricco di materiale italiano (tre o quattro pagine), e di scritti: Lionello Venturi, Mario Verdone, Vito Pandolfi, tutti intorno al problema del film d'arte (o sull'arte); infine un buon repertorio di titoli, notizie, dati informativi molto vasti. Nell'opuscolo dell'Unesco, del film sull'arte in Italia si occupa Lauro Venturi, e una anonima nota dello Studio italiano di Storia dell'arte di Firenze (forse la nota è di Ragghianti) intorno alle idee che hanno deciso per la deposizione dalla Croce, di Raffaello (a Roma, Galleria Borghese). Le due pubblicazioni (insieme al volume curato da Bianco e Nero sul film e le arti figurative) vengono a formare un buon blocco di ragionamenti, di saggi, di piccoli studi che mi paiono sommamente utili per chi voglia avere prima di tutto un repertorio internazionale di titoli e di "nomi", infine per una informazione non tutta sommaria intorno all'argomento. L'apporto di critici d'arte, di specializzati, forse non è per ora conclusivo; ma da questo primo saggio di collaborazione si dovrebbe avanzare molto non solo intorno alla definizione della natura di questo film speciale (e d'altra parte le definizioni giovano solo parzialmente, in un senso letterario, giornalistico, e meno estetico) sibbene verso la produzione di film nuovi, senza personaggi, e anzi con "figure" inerte che possono benissimo diventare personaggi mossi però dalla vitalità critica del regista (che penso dovrebbe essere sempre lui operatore).



Da « Il dramma di Cristo », documentario di Emmer e Gras sugli affreschi di Giotto a Padova.

possono fare cortometraggi (o lunghi) per i ragazzi (ma è bene non appesantire troppo l'attenzione sforzandola), su tutto quello che riguarda la scuola ed è materia di studio: dall'alfabeto alla geometria e alla matematica, dalla storia al disegno, dalle scienze alla ginnastica. Rispetto a quello che si fa in altre parti del mondo (Olanda specialmente, o Belgio, o Danimarca, o Canada e Stati Uniti) l'Italia è all'ultimo posto. Il cinema didattico, il cinema educativo, il cinema in funzione di studio-lavoro non esiste da noi. Sarà, penso, un po' fastidioso non ritrovarsi su questo catalogo e repertorio in preparazione (e sarebbe già la seconda volta che l'Italia, con tutti i discorsi che si fanno in giro presentandola ancora e sempre come "terra degli artisti" o "terra dell'arte e della cultura" eccetera, non figura sulle pubblicazioni dell'Unesco proprio per insufficienza locale). Ci salva in qualche modo il repertorio fatto per l'Une-

sco della ricerca d'una definizione: film sull'arte o film d'arte?, lo troviamo a pagina 11 di Le Courier de l'Unesco firmato da Francis Bolin, osservatore dell'Unesco al Congresso in parola, la curiosità, l'interesse, le polemiche destinate dai film presentati al Congresso, e dai titoli e dalle note dei film, nonché dalle illustrazioni fotografiche, si rileva che il lavoro dei congressisti deve essere stato anche abbastanza piacevole, interessante certamente. (E' un peccato che quei documentari non trovino in Italia che scarsa utilizzazione: sarebbe opportuno che si creassero anche da noi, a Milano come a Roma o Vicenza, dei piccoli centri o delle serate dedicate esclusivamente al documentario sull'arte, sia come "lezione", sia come "applicazione": lancio questa idea, questo suggerimento modestissimo da Parigi, dove del resto i documentari sono sempre all'ordine del giorno con tutti i film, ma meno che a Londra

Mentre un gran numero di scrittori e di tecnici cinematografici (come Louis Merlin, come René Clair, Jean Luc della radio francese, o Trichet; o ancora Jacques Lemarchand) nomi tutti ben noti a chi si occupa di cinema e dei suoi problemi in rapporto alla televisione, minacciano il cinematografo di morte e ne prevedono la prossima fine, personalmente in questo genere di film, nuovo quasi, ma dove ognuno può ritrovare parte delle proprie curiosità legittimamente culturali, vediamo la futura porta d'uscita della sua storia attuale, ove l'aiuto degli uomini non gli venga a fallire. Gli "uomini" sono infine coloro che di cinema d'arte si occupano oggi, e se ne occuperanno domani, ma più intensamente, facendone, perché no?, un mestiere anche redditizio.

RENATO GIANI



A sinistra: Wayne e Marguerite Churchill in «The Big Trail» («Il grande sentiero», 1930) di Walsh. A destra: Franco Corsaro e Luisa Caseiotti nella edizione italiana dello stesso film; secondo l'uso del tempo, le edizioni per l'estero erano infatti girate con altri attori.

## La musica nel film "western" e nella "horse opera"

QUANDO, nel 1939, fu chiamato ad interpretare, per gli Artisti Associati, *Stagecoach* («Ombre rosse»), John Wayne non dovette, per adattarsi all'inesorabile regia di John Ford, cambiare e neppure modificare sostanzialmente né il costume di "cowboy", né lo stile di recitazione con cui, fin'allora, era comparso in modeste "horse operas", esclusivamente destinate ai circuiti nazionali. Ma questo fatto va riguardato piuttosto come un'eccezione. Nel 1939 John Wayne non era certamente un attore sconosciuto — anche senza voler ricordare il suo primo famoso film *The Big Trail* diretto da Raoul Walsh (1), le trenta e forse più "horse operas" interpretate per le case Fox ed Universal in quegli otto anni gli avevano procurato una larga invidiabile popolarità — ma ben pochi altri attori, come lui specializzati in "film di cavalli", sono riusciti a superare gli stretti limiti di questo genere stereotipato da troppo urgenti necessità commerciali per affrontare ruoli di primo piano nei grandi impegnativi "westerns" epici, nei "westerns" cioè a carattere storico. Forse soltanto Rod Cameron e George Montgomery lo hanno seguito per questa via. Ma il primo non ha certamente incontrato, nei "westerns" a grande impegno, la stessa indiscutibile fortuna di John Wayne ed il secondo si è dedicato soprattutto a film di carattere borghese.

Queste considerazioni, addotte più che altro per servire come esempio, suggeriscono immediatamente la necessità di una fondamentale distinzione tra "horse opera" — o "film di cavalli" — e "western", storico, o, più semplicemente, "western". Di-

stinzione questa che non ha un semplice valore cronologico, come vorrebbe Chiattonne (2), ma direttamente interessa la compiuta ed esatta comprensione di questo genere, forse il più costante e coerente, della cinematografia americana. Del resto lo stesso Chiattonne, quando, poche pagine innanzi, scrive: «Si può dividere il film "western" in due categorie: una a sfondo storico e dotata di accento epico (per esempio *Iron Horse* e *Three Bad Men* di John Ford, *Western Union* di Fritz Lang) e l'altra, il "western" solito, popolare, caratterizzato in primo luogo da effetti violenti ottenuti mediante una grande tensione dell'interesse narrativo e accompagnato anche da brani di musica» pone, forse senza accorgersene e senza volerlo, ma egualmente nei termini più chiari, i fondamenti per una distinzione tra "western" ed "horse opera". E, non ci sarebbe neppure bisogno di aggiungerlo, il primo "tipo" è il "western" ed il secondo la "horse opera". Malgrado la premessa, il Chiattonne, nel corso del libro, tralascia poi di svolgere, alla stregua di questa distinzione, l'analisi del "genere". Le "horse operas", è ormai risaputo, non giungono sugli schermi europei; circolano quasi esclusivamente negli Stati Uniti e vengono soprattutto proiettate in sale cinematografiche a carattere popolare, generalmente a doppia programmazione. Sono prodotte e realizzate, in regime quasi di monopolio, da due case, la Republic e la Monogram, che sorgono, poco distanti l'una dall'altra, a North Hollywood. E non si può affermare che troppo serrata sia la concorrenza fra queste due case; non è affatto raro il caso di scambi di operatori, di registi,

perfino di attori. Dai giorni ormai lontani di Broncho Billy Anderson e del suo *The Great Train Robbery* («Assalto al treno», 1908) l'"horse opera" è rimasta pressoché immutata, almeno nei suoi elementi fondamentali. Certamente immutato (e neppure avrebbe potuto esser diverso) l'ambiente — il West americano, l'immensa regione di montagne, di praterie, di deserti che, dalle rive del Mississippi si spinge fino alle coste del Pacifico — identici i costumi direttamente assunti dall'uso quotidiano dei "cowboys", identici anche gli elementi dell'avventura e della suggestione drammatica — pochi fatti, molto semplici, molto evidenti e lineari, sviluppati, per via diretta, attraverso effetti violenti di sparatorie, di cavalcate, di agguati, di inseguimenti, di pugilati. Pure la definizione dei caratteri dei protagonisti è ancora quella delle più vecchie "horse operas": il buono (sempre e soltanto desolatamente buono), il cattivo (sempre e soltanto cattivo), l'uomo della legge, il "bad man", il buffone, il timido, ecc. Certamente si è modificata, evoluta anche se si vuole, la figura del protagonista che si è andata adattando — nell'aspetto fisico come nello spirito — ai nuovi desideri, consci ed inconsci, espressi ed inespresi, del pubblico. E pure l'introduzione del sonoro ha aperto nuove possibilità drammatiche, sia per quanto riguarda la musica che per quanto riguarda i rumori, senza però, malgrado certe apparenze, intaccare sostanzialmente l'essenza della "horse opera".

Mentre la "horse opera" si fonda quasi esclusivamente su generici — solitamente anche contemporanei, o quasi — elementi

avventurosi, il "western" epico chiede invece appoggio a ricordi assunti dalla storia dell'espansione americana nelle terre del West. Se si tiene inoltre presente che nel film "western" non tanto significa la personalità di un attore eretto a personaggio quanto il lavoro concorde e preordinato di un regista, di soggettisti, di sceneggiatori, di attori, ecc., si comprenderà come la parentela tra "horse opera" e "western" sia, nella maggior parte dei casi, più apparente che reale. L'ambiente, i costumi, i cavalli si ritrovano nei due "generi", è vero, ma nel "western" tutto ciò è animato da uno spirito, almeno intenzionalmente, epico, da una volontà di evocazione epica soprattutto, che invano cercheremmo nella semplice lineare "horse opera". Questa è soltanto un film d'avventura, quello un vero e proprio film storico. Non potendo trasporre sullo schermo un Carlo Magno dell'Illinois od una Giovanna d'Arco del

personalità stessa dell'attore eretto a personaggio. Il regista esiste, è vero, ma tuttavia la libertà concessa all'attore è grandissima, in molti casi pressoché assoluta. Una volta questi attori-"cowboys" erano muti. Si accontentavano di percorrere in silenzio — un silenzio, ricordamocelo, tante volte più suggestivo e drammatico di qualsiasi "commento" sonoro — la sterminata prateria americana sui loro meravigliosi cavalli. L'introduzione del sonoro, malgrado certe apparenze, non ha affatto sovvertito e neppure sostanzialmente modificato i vecchi insostituibili canoni "visivi" della "horse opera" classica. Il nuovo mezzo tecnico soltanto si è sovrapposto, aprendo effettivamente nuove possibilità d'espressione senza tuttavia agire con prepotenza eccessiva. Si pensi a quale decisiva influenza ebbe l'avvento del sonoro sulla nascita e sullo sviluppo del cosiddetto "dramma psicologico", fondato quasi esclusivamente sulle

ne, il Texas. Inoltre il protagonista, il canterino Mojica, riveste i panni di un bandito, generoso e coraggioso proprio come i "cowboys" americani, ma tuttavia messicano senza alcuna possibilità di discussione. Malgrado tutto ciò, analizzando apertamente la personalità di questo primo attore canterino, ci accorgiamo come non grande è non sostanziale sia la differenza che separa José Mojica da un Gene Autrey, ad esempio, od anche da un Roy Rogers, i due più famosi cowboys cantanti della moderna "horse opera". Quel primo film messicano di William Fox, se non ad altro, servì a mostrare quale potente aiuto il film della prateria potesse chiedere alle canzoni folcloristiche (o pseudo-folcloristiche). E per questa via appunto si mise la vecchia "horse opera".

Nel film "western", solitamente, non mancano canzoni popolari, ma non costi-



A sinistra: John Carradine, Donald Meek e Thomas Mitchell in «Stagecoach» («Ombre rosse», 1939) di John Ford. A destra: una inquadratura tratta da «Western Union» («Fred, il ribelle», 1941) di Fritz Lang, "western" interpretato da Robert Young e che vuol essere a sfondo storico.

Texas, gli americani celebrano, con i grandi film "western" le figure più rilevanti della loro epica, della loro storia recente: Jesse James, il Robin Hood del West, Calamity Jane, grande tiratrice di carabina, compagna inseparabile del colonnello Cody, Wyatt Earp, coraggioso sceriffo di Dodge City e poi di Tombstone, ecc. Perciò, malgrado alcune effettive coincidenze di elementi esteriori, il film "western" piuttosto che a fianco delle "horse operas" va piuttosto collocato accanto agli altri film ispirati a fatti e persone della storia americana, non ambientati nelle terre del West: *Aberaham Lincoln* di Griffith, per fare un esempio "classico", *Northwest Passage* («Passaggio a Nord Ovest», 1940) di Vidor, per fare un esempio recente.

Naturalmente (e davvero non potrebbe darsi il contrario) la musica che accompagna le "horse operas" presenta caratteri sostanzialmente differenti da quella che accompagna i film "western" veri e propri. La "horse opera", già lo si è detto, è un film di pretese più che modeste, completamente ed esclusivamente commerciali. Tutta l'azione appoggia non soltanto su gesta più o meno credibili del protagonista, ma sulla

sottigliezze espressive di un dialogo estremamente elaborato, e si comprenderà come l'"horse opera", la cui azione non tanto è fondata sui sommari elementi "parlati" (ed il fatto che alcuni famosi attori-"cowboys" del muto, tra cui lo stesso Tom Mix, non abbiano potuto adattare la loro voce sgradevole alle nuove esigenze sonore ha un'importanza del tutto relativa e marginale), quanto sull'"avventura" semplice ed immediata, abbia potuto conservarsi comunque fedele alle formule classiche della sua "tradizione". Fu William Fox a produrre il primo film sonoro ambientato in regioni assai prossime ed assai simili a quelle del West americano: *One Mad Kiss* («Il prezzo di un bacio»). Mona Maris ne fu l'interprete femminile; José Mojica quello maschile. E non è davvero un caso che il giovane José fosse un tenore dalla voce appassionata e convincente. Questa voce trovò una parte importantissima nel film: servì a sottolineare, come gentile commento, tutte le azioni eroiche ed amorose, epiche e sentimentali del suo sfortunato proprietario. *One Mad Kiss*, già s'è ricordato, non è una vera "horse opera". L'azione si svolge infatti nel Messico, poco oltre i confini meridionali di uno stato dell'Unio-

tuiscono mai il fondamento del commento musicale affidato sempre a musicisti di educazione e tradizione accademica — gli stessi che preparano i "commenti" per i film psicologici, per i drammi polizieschi, per i film comici — i quali, sfruttando materiale folcloristico e trattandolo sugli schemi della retorica musicale in uso ad Hollywood, stendono una partitura in piena regola. Che ogni tanto motivi popolari si affaccino — e ricordo l'esempio più famoso: *Trail To Mexico*, "guida" di tutto il commento steso da Hageman per *Stagecoach* — non conta molto, si tratta, in definitiva, del consueto trucco "evocativo" per ricreare un'epoca od un ambiente. Anche le vere canzoni popolari che ogni tanto compaiono nei "westerns" — e troppo lungo sarebbe l'esemplificazione — sono, di solito scelte con questo criterio, con questa intenzione. Si tratta cioè di "vere" canzoni popolari, molto note e subito riferibili ad un ambiente e ad un'epoca legati in qualche modo all'azione del film. Non così nell'"horse opera". Come già s'è detto, questo "genere" di film è realizzato con evidenti esclusive intenzioni commerciali, in brevissimo tem-

**ROBERTO LEYDI**

(Continua in terza di copertina)

OGNI ANNO, a Milano, il Museo del Cinema di Guido Guerrasio organizza un Festival cinematografico internazionale. Non è chi non veda le difficoltà che una siffatta iniziativa comporta, d'ordine pratico soprattutto. E' facile stilare sulla carta l'elenco delle dieci o venti opere davvero interessanti e dignitose, con le quali mettere assieme un festival; meno facile è, poi, riescire ad avere i film. C'è chi promette e poi non mantiene; e chi non vuole; e chi ostacola, e chi sabota. Per questo, le precedenti edizioni del festival milanese alternavano con sconcertante facilità l'ottimo e il mediocre, l'utile e il disutile, l'opera d'arte e il filmetto mercantile. Però, a tirar le somme, quel che restava era l'ottimo, l'utile, l'opera d'arte. Numerosi film di grande rilievo o di considerevole interesse sono stati proiettati a Milano soltanto in occasione di questi festival, o vi hanno trovato il primo trampolino di lancio. Conviene tenerne conto. Quest'anno il Guerrasio ha rinunciato al festival internazionale, "faute de mieux", ed ha fatto benissimo, poiché certe opere indispensabili non avrebbe potuto in alcun modo includerle nel suo programma. Allora ha impostato la manifestazione sul solo cinema francese, e più precisamente sul cinema francese 1940-1950. A noi questa scelta è parsa ottima, e ottima pare tutt'ora, a festival chiuso. Perché? Perché di film francesi, non se ne vedono. Non è che non se ne vedano troppi. Non se ne vedono affatto. Nel giro di due anni, se la memoria non ci inganna, non più di una mezza dozzina di film francesi hanno trovato ospitalità nei locali milanesi di prima visione. Questa è un'esagerazione, se non proprio un'indecenza. Questo significa pensare che il cinema francese non esista più, oppure che non meriti d'essere conosciuto, il che è peggio. Chi ha anche scarsa pratica di faccende cinematografiche, sa che cosa significhi per un film iniziare le programmazioni in locali di seconda o terza visione. Ebbene, tale è stata la sorte di diversi film francesi comparsi recentemente sui nostri schermi. Fac-



Da una inquadratura di «Lumière d'été» (1942-43). Diretto da Jean Grémillon su soggetto e sceneggiatura di Jacques Prévert, questo film è realistico-sociale soltanto parzialmente.

# IL CINEMA FRANCESE NON È MORTO E MERITA D'ESSERE CONOSCIUTO

**Nel giro di due anni, soltanto sei o sette film realizzati a Parigi e dintorni hanno trovato ospitalità sugli schermi italiani, e non sempre di prima visione. La rassegna del cinema francese, organizzata dal Museo del Cinema diretto da Guido Guerrasio, ha mosso un po' le acque, permettendo al pubblico di conoscere opere significative.**

ciamo un esempio: il pregevole *Antoine et Antoinette* di Jacques Recker è uscito solo in locali periferici: col risultato che i critici dei quotidiani manco se ne sono accorti, e con loro larghissimi strati di pubblico. Valeva quindi la pena di smuovere un poco le acque, di permettere al pubblico di far conoscenza con talune opere che, diversamente, avrebbe ignorato per sempre; ed

ecco un festival che iniziava includendo nel suo programma *Espoir* di Malraux, *Lumière d'été* di Grémillon, *Les anges du péché* di Bresson, *La bataille du rail* di Clement, *Farrebique* di Rouquier, *Le voyage surprise* di Pierre Prévert, *Les casse-pieds* di Dréville e Noël-Noël, *Les aventures des pieds nichelés* di Aboulker. *Paris 1900* di Nicole Védres, *La vie en rose* di Faurez,

*Rendez-vous de juillet* di Becker, *Le 6 juin à l'aube* di Grémillon, *Orphée* di Cocteau, *La Marie du Port* di Carné, *Rendez-vous avec la chance* di Reinert e *La ronde* di Ophüls.

Che cosa significava un tale programma? Significava innanzitutto che, con l'eccezione dei più notevoli film francesi già apparsi sugli schermi italiani, e con l'eccezione di *Le point du jour* di Daquin e di *L'école buissonnière* di Le Chanois, la rassegna presentava davvero un panorama completo del meglio, o del sintomatico, o dell'interessante della produzione francese degli anni 1940-1950. Era rispettata la complessità delle tendenze e degli indirizzi; e se certe correnti erano maggiormente rappresentate, ciò dipendeva dalla loro stessa consistenza quan-

titativa. Una seconda cosa da notare, era che questi film erano tutti sul piano o dell'arte, o della dignità artigiana, o della cultura nel senso più ampio della parola. Esclusione assoluta dei film commerciali, mercantili o peggiori: dimostrazione chiara che è possibile realizzare un festival che sia solamente ed esclusivamente un fatto culturale-artistico. E' però accaduto che il suo programma iniziale, il Museo del Cinema non l'abbia potuto realizzare. Non per questo ha gettato sullo schermo opere commerciali o banali; ha accorciato la manifestazione: altra soluzione logica, e valida in assoluto. Se non ci sono buoni film, i festival o li si accorcia, o non li si fa (se vogliono essere manifestazioni culturali). Complessa e intricata è la storia dei film non proiettati. Le nostre informazioni al riguardo sono troppo frammentarie, e troppo poco documentate, per poterne parlare. Se lo vorrà, e se lo riterrà opportuno, il Guerrasio stesso potrà narrare delle sue esperienze di organizzatore di questo III Festival cinematografico di Milano. Noi, per conto nostro, l'abbiamo visto per una settimana e più penare e mettersi le mani nei capelli, e — spesso — il suo raffinato scetticismo tramutarsi in vera amarezza. Resta il fatto che lottando e perseverando, manifestazioni culturali si possono ancora realizzare. Ciò è bene.

Dei film proiettati, due si sono decisamente imposti per il loro valore o per il loro interesse, ed hanno avuto grande successo di pubblico: *La bataille du rail* di Clément e *Dieu a besoin des hommes* di Delannoy. E non a caso. *La bataille du rail* è un film che appartiene alla tendenza realista del cinema francese. *Dieu a besoin des hommes*, nonostante la sua veste storica, imposta un problema che ha vivi accenti di attualità, cercando di avvicinarsi il più possibile alla realtà e alla verità dei sentimenti, delle idee, delle passioni dei suoi personaggi. Questo porsi dei registi di fronte a una realtà, a un problema; questo loro voler dire qualcosa (e qualcosa di importante, di tipico) li ha condotti ad un'impostazione meditata e precisa del soggetto, a uno sviluppo logico della sceneggiatura, e all'invenzione di soluzioni di racconto nuove ed originali, creative. Onde l'elevato livello culturale-artistico dei loro film. *La bataille du rail* è di una precisione, di una nitidezza scarna ed essenziale, quali raramente ci era accaduto di trovare in un film francese. Il tema stesso, la Resistenza dei ferrovieri francesi, e il loro contributo alla battaglia di Normandia, richiedeva o d'essere trattato in questo modo, o di annegarsi nel convenzionale, nel gratuito e nel falso. Alla base del suo film, Clément ha posto un soggetto documentato all'estremo: prima condizione per far dell'arte. Poi, ha dimostrato, col suo lavoro concreto di regista, di credere profondamente alle cose che diceva, ai fatti che narrava: seconda condizione. Rispettando la verità e la realtà, e amandole, Clément si è posto nella posizione migliore per condurre in porto un film estremamente complesso e difficile. L'apparenza di "documentario" di *La bataille du rail* è invero soltanto apparenza. In effetti, proprio perché preciso e nitido, perché reale e vero, il film è complesso e denso di significato. La Resistenza non è vista solo come fatto epico, ma anche dall'interno stesso della materia trattata. Sottili sfumature colgono il comportamento, le reazioni, i mutamenti psico-

logici, ideologici, umani dei personaggi. Gli uomini qui non sono impegnati in una competizione "sportiva", come in tanti film hollywoodiani d'analogo argomento: essi si trovano dinanzi alla vita e alla morte, e devono scegliere. E sono uomini, non statue celebrative. Se sono eroici e valorosi, è perché costantemente vincono le proprie debolezze e sanno quel che fanno: ed è il solo modo, questo, di essere eroici per davvero. Diversamente, si cade nella tipologia dell'eroe "predestinato", dell'automa eccitato e scagliato in una incomprensibile rissa. Personaggi complessi e veri, dunque; e situazioni tragiche e decisive. Una fitta rete deve essere tessuta, e compiti precisi devono essere portati a termine: il regista costruisce il suo film con calma e precisione. L'amore per i personaggi non gli dà alla testa: si accosta a loro con semplicità, e con semplicità li esprime. Ed ecco la trama rassodarsi, e l'espressione dell'animo dei partigiani, e il significato delle loro azioni. A Clément basta un cenno per rivelare un carattere, poche inquadrature per esprimere a fondo una situazione. La sua arte, in questo film, tende davvero alla completezza del realismo, cioè all'espressione completa della realtà, di quel che si vede e di quel che non si vede, dell'importante e non del superfluo, di ciò che è vivo e non di ciò che è morto.

Parrebbe strano che anche *Dieu a besoin des hommes* possa essere definito un film tendenzialmente realista. Se realismo signifi-

*soin des hommes*. E' un film protestante? E' un film cattolico? E' un film anticlericale? E' un film religioso? E' un film antireligioso? Il problema è molto complicato. Vi sono nel film differenti posizioni, le quali spesso si elidono a vicenda. La impostazione generale è certo protestante, ma il finale è cattolico. I dignitari della chiesa vi son visti con spirito di critica e di satira, ma i loro oppositori sono animati da sincero fervore religioso. Nonostante questo fervore religioso, la conclusione che par scaturire dal film è antireligiosa; pare che Delannoy voglia dire: solo gli uomini primitivi, rozzi, incolti possono essere davvero religiosi. Il caos è pressoché completo, tali e tante sono le contraddizioni del film. Se si pensa poi che gli sceneggiatori sono gli stessi di *Occupati d'Amelia*, caos è ancora parola povera e inespressiva. La tesi dell'antireligiosità del film può trovare appoggio nelle posizioni teoriche di Béla Balázs circa la possibilità del film religioso. Ebbimo una volta occasione di chiedere al cineasta ungherese se riteneva possibile, oggi, l'espressione di un sentimento o di un'ideologia religiosa nel film. Ci rispose: sí, ma solo nel caso di personaggi primitivi. Se io riprendo il primo piano di una vecchia contadina che prega, posso ottenere un'espressione artistica, perché per quel personaggio, la preghiera è reale e vera. Ma se riprendo il primo piano di un borghese che prega, per quanto l'attore di sforzi, il suo volto non esprimerà alcun sentimento religioso, perché tale sen-



Da « Le vampire » di Jean Painlevé: cortometraggio interessante, ma discutibile sul piano scientifico: è infatti un esperimento "in vitro", una registrazione di fatti da manuale.

ca cogliere la realtà nella sua complessità viva, e lavorare sempre più per la conquista di questa complessità, *La bataille du rail* ignora certi aspetti del tema trattato; ciò nondimeno tale è il suo impegno, che codeste manchevolezze poco incidono sul valore dell'opera. In prima istanza, analogo è il caso del film di Delannoy. Anche in *Dieu a besoin des hommes* molti, troppi aspetti del problema trattato sono ignorati o relegati in secondo piano: ciononostante, dal film viene un'impressione di verità. Né basta un capovolgimento finale a mutare le sorti di questa "dubious battle" condotta da Delannoy in nome della sincerità. Assai controverse sono le opinioni su *Dieu a be-*

timento, nella sua verità e realtà, è estraneo al personaggio.

Lungo tutto il film Delannoy ha cercato di cogliere la realtà amara dei suoi personaggi diseredati e accesi. Per questo, se a volte è caduto in scene naturalistiche inutili e disgustose, assai più spesso ha conquistato ed espresso con la sua macchina da presa la verità di quella povera gente, ladra per necessità, abbandonata dai potenti, insultata dai suoi stessi pastori spirituali, brutalizzata dagli alleati di quest'ultimi. Ma di tutto ciò probabilmente Delannoy non aveva chiara coscienza. Egli ha voluto accostarsi molto alla sua materia, e allora questa materia gli si è arroventata di tra le mani. Non si

sfiava impunemente la realtà. Così la religiosità primitiva del film trova la sua sola spiegazione e giustificazione nell'ambiente dove nasce e vive, e nelle concrete condizioni di quell'ambiente, in un'epoca storica determinata: il secolo scorso. Provate a immaginare *Dieu a besoin des hommes* ambientato oggi a Parigi o dintorni! Ma il commento del film, all'inizio, dice che oggi a Sein si vive come cent'anni fa.

La controprova del realismo di *Dieu a besoin des hommes* l'ha data, e in anticipo, Robert Bresson con *Les anges du péché*, film che si svolge in un convento di suore,



A sinistra: da « *Les anges du péché* » (1943) opera estremamente ambiziosa di Bresson. A destra: da « *La bataille du rail* » (1946), film sulla Resistenza francese condotto da Clément con precisione essenziale.



in terra di Francia, e in epoca contemporanea. Senonché qui non vi è più religiosità, sincero anelito e necessità intima, vi sono leggi drastiche e regole medievali, burocrazia spirituale: Anne Marie, che invece vuol redimere a tutti i costi e con metodi suoi, Thérèse, finisce col far soltanto la figura della ribelle, della sovvertitrice e della fanatica. Dovrà morire per raggiungere il suo intento. Questo conclude il film? Che le suore di Bethania debbono morire per poter convincere le assassine a costituirsi? Non si vede la necessità di essere talmente crudeli con queste biancovestite sorelle. *Les anges du péché* è film estremamente ambizioso. Vuol trattare il problema della fede nell'epoca contemporanea. Ma lo fa soltanto a patto di "inventare" un personaggio poco credibile sia perché scandisce, con perfetto tono da Comédie Française, dialoghi di Jean Giraudoux, sia perché il personaggio che le si oppone, Thérèse, la criminale, non ha alcuna reale giustificazione psicologica. All'inizio Thérèse è presentata come una psicopatica. Esce di prigione, e uccide un uomo. Poi si rifugia nel convento. Anne Marie vuole redimerla, ma tutti i suoi sforzi sono vani. Si mette in urto con la badessa, rompe la disciplina e viene scacciata di convento. Tornerà per morirvi, e per permettere a Thérèse di tendere i polsi alle manette. Naturalmente, anche Thérèse parla dialoghi di Jean Giraudoux, il che rende incredibili le immotivate cose che dice. Perché Bresson, pur dimostrando di essere esperto regista, di saper inquadrare, illuminare, montare bene, eccetera, non è riuscito a realizzare il film sul piano artistico? Perché non si è accostato al tema per esprimerlo completamente. Se l'avesse fatto, forse sarebbe giunto a con-

clusioni diverse. Certo è che *Les anges du péché* implicava numerosissimi problemi; ma il film stesso li scarta. Una vera e propria contraddizione in termini. Questo film d'ambiente religioso, e perfettamente ortodosso, finisce poi col mutarsi in un film giallo. L'interesse dello spettatore è portato a chiedersi non se Thérèse si redimerà, ma se si consegnerà alla polizia.

*Dieu a besoin des hommes* e *Les anges du péché* son film della contenutistica religiosa del cinema francese. *Lumière d'été*, di Grémillon, vorrebbe appartenere a quella realistica e sociale. Ma quanta distanza da *La bataille du rail*! Va bene che il film

venne realizzato durante la guerra: ciò però non giustificava in alcun modo il pessimismo "prevertismo" di cui Prévert ha cosparsa il soggetto e i dialoghi. *Lumière d'été* vuol trattare (e in certa misura tratta) il tema della decomposizione dell'aristocrazia e borghesia d'oggi, ponendo questo mondo in contrapposizione al mondo degli operai, dei lavoratori. Ma era estremamente difficile fare un buon film su quest'argomento, talmente impegnativo, dopo *La règle du jeu* di Renoir, se non a patto di evitare gli errori in cui Renoir era caduto, e di andare più avanti. Ma Prévert non ha fatto questo; al contrario. Ha stabilito un dualismo rigido e schematico; si è più interessato ai personaggi decadenti che a quelli che avrebbero dovuto essere positivi, ma che tali in effetti non sono, perché piuttosto indeterminati ed astratti. *Lumière d'été* non è un film realistico che parzialmente; assai più è la fiaba della Bella che, contesa da sue Signori, fugge infine con il Prode Cavaliere. Questa Bella è disegnatrice di mode, i due Signori sono un castellano e un pittore, e il Prode Cavaliere è ingegnere costruttore di dighe, e porta giacca di cuoio. Tutto qui? Tutto qui. Il film è il risultato di una lotta improba condotta dal regista, ch'è per temperamento un realista, contro il soggetto di Prévert, ch'è poeta passabilmente astratto e consumatissimo letterato. Palesemente, a Grémillon il tema piaceva: ma che poteva fare, con quel soggetto? Ha cercato di dargli corpo, e le sue immagini son certo belle e forti; e il racconto procede abbastanza serrato ed espressivo. Ma resta il fatto che, in contraddizione con lo stile del regista, i personaggi dicono frasi come « *Personne n'est à personne* », o paion tolti di peso da *Le quai des brumes*, o sono

una pallida eco di quelli di *La règle du jeu*. Contrariamente all'opinione di molti, noi abbiamo trovato migliori le ultime sequenze di *Lumière d'été*, anziché le prime o le centrali. Qui il tema ricompariva di sotto i paludamenti letterari, e ci è parso che il regista si sia impegnato di più, e che in tal modo gli sia riuscito di render abbastanza vera e persuasiva una situazione schematica proprio perché non condotta fino in fondo perché più romantica che realistica. Ma dobbiamo fare le più esplicite riserve sulla famosa "farandola" visivo-sonora. La situazione è la seguente. Il giuoco dei personaggi (i quali, al solito, si dilanano a

vicenda), dopo la festa, è aggrovigliato al massimo, e la situazione può esplodere da un momento all'altro. Terminata la festa in costume, questi personaggi, senza neppure mutarsi d'abito, si gettano a una corsa pazzina in automobile. Che cosa fa un bravo regista in queste situazioni? Subito compone un pezzo-di-montaggio-ritmico, una sequenza-da-antologia-dei-mezzi-espressivi-del-cinema. Ma Grémillon vuol fare di più: altera e distorce il sonoro e il dialogo, cerca la espressività nella deformazione parallela del sonoro e del ritmo delle immagini. Risultato? Il pubblico crede, e a ragione, che si sia guastata la macchina da proiezione. Perché? Perché questa trovata non contribuisce in nulla ad esprimere più fondo la situazione. Rimane un esperimento fine a se stesso, gratuito.

Certo l'interesse di Prévert per personaggi malati, stanchi, "ratés", masochisti (e unilateralmente tali), da contrapporre a personaggi sani, arzilli (altrettanto unilateralmente tali), è zucchero filato, dolce nettare per educande, in confronto all'interesse di Faurez per i personaggi malati, stanchi, calpestati, umiliati, offesi e torturati. *La vie en rose* è probabilmente uno dei film più cattivi, più cinici, più velenosi e impietosi che mai siano comparsi sugli schermi. Tutta l'opera è basata sulle umiliazioni atroci che ragazzi incoscienti, adulti irresponsabili e una ragazza perversa infliggono a un timido sognatore idealista. Con estrema forza, Faurez si accanisce contro il suo personaggio, e non gli risparmia assolutamente nulla. E il mondo di cui lo circonda, più volgare e "nero" non poteva essere. Al confronto, Clouzot è un mite e un buono. E pensare che dieci anni



1



2



3



4



5

Il cinema francese non è morto, è merita d'essere conosciuto. 1) Jean Gabin e Nicole Courcel in « La Marie du Port » (« La vergine scaltra », 1949-50); film che denuncia un mutamento sostanziale di Carné. - 2) Da « La vie en rose » (1947) di Jean Faurez: una delle opere più ciniche dello schermo. - 3) Da « Les casse-pieds » (1948) di Dréville e Noël-Noël; l'ironia di questa pellicola, quando non è guastata da funambolismi tecnici, è davvero singolare. - 4) Ancora da « Lumière d'été » di Grémillon. - 5 e 6) Due inquadrature di « Dieu a besoin des hommes », opera che definimmo da Venezia di spirito protestante, con elementi anticlericali e risoluzione cattolica. Glauco Viazzi aggiunge che da quest'opera di Jean Delannoy scaturisce una conclusione antireligiosa: « pare che Delannoy voglia dire », sottolinea Viazzi, « che soltanto gli uomini primitivi, rozzi e incolti possono essere davvero religiosi ».

estriore tra il film di Aboulker e *Le voyage surprise* di Pierre Prévert. Senonché qui il sottofondo letterario è più solido, o comunque più preciso e rilevante. Questa storia di un vecchietto svanito che organizza una gita a sorpresa, senza itinerario, e batte in pieno, col suo impossibile "carro Piu" l'organizzatissimo rivale dai pullman moderni e regolari al secondo, rientra in pieno nella mitologia romantica che Jacques Prévert, qui soggetto e dialoghi-

GLAUCO VIAZZI

(Continua in terza di copertina)

fa si attribuiva a Carné o a Duvivier il più disperato pessimismo! Al confronto con *La vie en rose*, *Le quai des brumes* o *Pépé-le-Moko* erano piacevoli filmetti dal sapor di rosolio. *La vie en rose* presenta la vicenda dell'istitutore Turlot da due punti di vista: dapprima, così come se l'è vista, immaginata, fabbricata Turlot stesso; poi, così come s'è svolta nella realtà. La ripetizione della stessa avventura porta a un confronto continuo, inevitabile, estenuante. La sua dolce storia d'amore, i suoi successi, il suo prestigio, Turlot se l'è inventati: la realtà è invece una tragica beffa. Nella seconda parte del film, l'ironia di Faurez si fa acuta e velenosa, ha un che di sadico. Dispiace vedere un regista così dotato, così pieno di talento, abbandonarsi a una visione del mondo talmente brutale e crudele: poiché Faurez con questo film si dimostra ottimo regista, con tutte le carte del mestiere in mano. Le giuoca una ad una, e sempre al momento giusto. Ma la sua concezione della vita ci pare troppo unilaterale, per poter essere accettata. Da *La vie en rose* lo spettatore esce con la bocca amara e una pena sottile. Se non si può più neanche sognare, che resta? Faurez non lo dice, e lo spettatore deve cercarselo per conto proprio. Ci riuscirà sempre?

Un invito alla riflessione contiene anche *Paris 1900*, il film che Nicole Védres ha composto montando brani di attualità, al fine di tracciare un panorama della vita francese (o meglio, parigina), dal 1900 allo scoppio della prima guerra mondiale. *Paris 1900* non è un film storico, ma vuol essere un film « storiografico ». In quanto tale, implicava da parte dell'autore un punto di vista sugli avvenimenti. Orbene, questo punto di vista è più da « essai » che da panorama storico: la regista non narra i fatti così come si svolsero, ma li compone e li accosta per gettarvi sopra soltanto una sorta di bonaria ironia mista a rammarico. Atteggiamento da moralista più che da storico: perfino nel finale, che si fa più serrato a mano a mano che, nel 1914, greggi d'uomini in tutto il mondo sono spinti verso la sofferenza e la morte. Questo tragico e cupo finale, che di botto distrugge la dolcezza della vita proustiana, i miti del progresso tecnico, il patetismo del "liberty", è intriso di un vago sentimentalismo, sincero ma rassegnato. La Védres, con *Paris 1900* canta la elegia della morte di un mondo, ma non fa neppur presagire che cosa sarebbe nato dalle ceneri di quell'universo che, in fin dei conti, non si componeva solo di sinuose curve floreali, di ampi cappelli con piume di struzzo, e di superbi "phaeton" contrastati dalle prime ansimanti vetture automobili.

S'è detto che la rassegna ha presentato le più importanti tendenze del cinema francese. E' vero; per esempio quella comico-burlesca vi era assai ben rappresentata da *Le voyage surprise* di Prévert, *Les aventures des pieds nichelés* di Aboulker e *Les casse-pieds* di Dréville e Noël-Noël. Circa *Les casse-pieds* abbiamo già parlato l'anno scorso, allorché il film venne presentato al Festival cecoslovacco. Converrà aggiungere che la sagace ironia di Noël-Noël, quando non è guastata da funambolismi tecnici, è davvero gradevole e spiritosa, e che qui il moralismo è perfettamente giustificato. Questo trattatello sugli scocciatori, condotto con garbo e mano leggera, ha perfino una sua pratica utilità: e se piace, è anche perché, vecchia storia risaputa, parla di cose che lo spettatore conosce, e che ama rivedere sullo schermo sotto la luce a volte tagliente a volte morbida della rielaborazione fantasiosa di Noël-Noël, cui Dréville ha prestatato l'ausilio di una tecnica precisa e misurata. Con *Les aventures des pieds nichelés* siamo sul piano del racconto fantasioso a "fumetti": un bel salto rispetto a *Les casse-pieds*, che si rifà nientemeno che a Molière. Ispirandosi ai "comics" di Forton, Aboulker ne fa, contemporaneamente, la presa in giro. Le avventure mirabolanti dei tre protagonisti sono sia le avventure in sé, che la loro satira. L'ironia così è duplice, e nonostante il suo tono di "comica-dell'epoca-del-muto" (inseguimenti, catastrofi rovinose dalle quali tutti escono indenni, situazioni assurde, molto movimento, poco dialogo, continui colpi di scena), il film è raffinato e intellettualistico. Meglio riuscito nelle parti caricaturali, *Les aventures des pieds nichelés* ha troppe discontinuità per poter essere un film di grande rilievo; resta però un buon lavoro comico, che a sprazzi fa balenare possibilità burlesche e satiriche non indifferenti. Vi è una certa affinità



6

# IL "RIPOSO" DI RUSSO E LA POSIZIONE DI CAPITINI

LA CASA di Luigi Russo, in Firenze, dà su un magnifico viale di circoscrizione; la gente e il via vai delle auto non disturba la quiete di chi studia: c'è vita e calma. Ecco un luogo adatto per Luigi Russo, adatto alla sua laboriosissima e raccolta esistenza di studioso e alla sua movimentata facondia di polemista e alacrità di "cittadino". Luigi Russo ha cinquantotto anni, è siciliano, ordinario di letteratura italiana all'Università di Pisa; fondatore e direttore della rivista *Belfagor* (oggi, forse, la migliore rivista di letteratura in Italia); autore di opere fondamentali sulla letteratura italiana (sul Machiavelli, su De Sanctis, su Verga ecc.); ingegno fervido, talora intemperante: ma aperto e pieno di franchezza; ha la statura fisica di un patriarca ma è "eretico" di elezione. Di buon grado ci accorda una intervista cinematografica. Ecco le risposte che abbiamo ottenuto:

— «A suo parere, qual'è la ragione della diffidenza che anche oggi tanta parte della cultura accademica nutre per il cinematografo?»

— «La ragione sta nella tradizionale tardità della cultura accademica; la stessa tardità per cui certa gente di cultura non va a teatro o, anche, non presta interesse a problemi sociali e alla vita politica. Io, per la verità, vado al cinema per riposarmi: di solito la sera, dopo cena, con mia moglie. Il cinema rappresenta per me più che altro un riposo».

— «Quali le paiole le opere più notevoli della cinematografia italiana di questo dopoguerra?»

— «*Ladri di biciclette*, in primo luogo (buono, ma non eccezionale: mi pare che in questo film affiori qua e là una vena deamicisiana); i film in cui compare Anna Magnani (mi piace la sua vitalità, la sua irruenza); *La terra trema* (ha dei momenti veramente di alta qualità, per quanto non sia egualmente sorretto da una continuità narrativa, da una solidità di impianto e di intreccio); *In nome della legge*; *Anni difficili*. Quanto a Rossellini, credo che il suo lavoro sia sopravvalutato (il film migliore di Rossellini mi pare ancora *Roma, città aperta*).

— «Ha notato una influenza della tecnica del cinema sulla tecnica della letteratura (tagli, articolazione delle scene, eccetera?)»

— «Certo: in Cesare Pavese soprattutto, e in Elio Vittorini. Penso che, anche in questo, vi abbia parte l'influenza della letteratura americana».

— «Quale è il suo giudizio sull'*Enrico V*?»

— «Io mi sono appassionato all'*Enrico V* per ragioni storiche e perché vi devo soprattutto il teatro del Seicento, proprio come impostazione fisica. In altre parole, io ammiravo una stampa dei tempi di Shakespeare. Invece l'*Amleto* l'ho ammirato per la grande scioltezza con la quale il regista aveva organizzato la narrazione, e, anche, perché vi era messa in sor-

**"La cultura accademica arriva sempre tardi, è volta a cose che sono passate, a movimenti conclusi; il film è la più recente delle esperienze espressive, per questo rimangono ancora certe prevenzioni contro di esso".**

dina quella parte dell' "Essere o non essere" (cioè la retorica dell'amletismo)».

ALDO CAPITINI è noto in Italia come studioso di questioni morali e religiose; insegna pedagogia presso l'Università di Pisa; il suo primo libro (*Elementi di una esperienza religiosa*, Bari, Laterza, 1937) suscitò il più largo interesse. Di lui scrive Norberto Bobbio (*Il ponte*, dic. 1946): «Aldo Capitini ebbe a predicare con una solenne castità di linguaggio e di atteggiamenti l'apertura della coscienza, e contribuì effettivamente ad aprire, in una certa epoca non molto lontana e viva nel ricordo di molti, anime chiuse o soltanto dischiuse». Capitini acconsente a rispondere ad alcune domande:

— «Le ragioni della diffidenza della cultura accademica? La cultura accademica arriva sempre tardi, è volta a cose che sono passate, a autori morti, a movimenti conclusi. Il *Giornale storico della letteratura italiana* non ospita, per es., saggi su scrittori viventi; una tesi sul futurismo fu accettata dal Momigliano solo, mi pare, nel 1930. Per evitare il dilettantistico, la cultura accademica, che ha un carattere storico e storicistico, non scende alla ricerca di nuovi modi artistici, religiosi, morali, quanto piuttosto studia il già fatto, il già



Eileen Herlie nella parte della Regina in *«Hamlet»* di Olivier. L'elemento psicanalitico (si veda ad esempio il principe che bacia a lungo la madre, la quale è straordinariamente giovane e fa mostra di un seno scoperto), rappresenta una deformazione del tema shakespeariano.

distanziato. Fanno eccezione i lavori sul Croce; ma qui il fatto è spiegabile poiché il Croce ha influito a lungo sulla cultura italiana (per così dire, è morto e risorto). Questa premessa generale vale non solo per il cinema, ma anche per le arti figurative (forse che si fanno tesi su Guttuso?), per l'architettura, ecc. Gli stessi insegnanti, inoltre, hanno una formazione remota da ciò che è in corso, alcune volte non aggiornata: quindi sono portati a sottovalutare le nude esperienze espressive. In particolare, bisognerà osservare che la situazione del cinema non è pari a quella della pittura o della letteratura contemporanea. Il cinema è la più recente delle esperienze espressive umane e delle forme di spettacolo: quindi c'è la prevenzione o per lo meno c'è l'attesa per tutto ciò che è nuovo. L'uomo di cultura è costretto a far posto nei suoi schemi ad un'arte, anzitutto riconoscendola come tale: il che per qualcuno non può essere tanto agevole; per di più c'è il carattere di spettacolo del cinematografo che sembra togliere serietà all'occuparsene, come per la danza (si consideri il caso di Charlot per capire quanto resti difficile per la cultura accademica apprezzare il cinema come arte: eppure i film di Chaplin costituiscono una delle più grandi manifestazioni artistiche di questo secolo). In conclusione, bisogna che si formino intorno al cinema alcuni elementi: prima di tutto una considerazione nelle estetiche, mentre il cinema è ancora, più che altro, studiato psicologicamente; secondo, devono esserci delle opere cospicue indubbiamente artistiche, che s'impongano a tutti; terzo, che ci sia una critica, che non sia impressionistica, che abbia una metodologia critica, che sappia ben giustificare il suo giudizio, che possa passare da giornali e riviste a libri».

— «Quale è il tuo giudizio sull'*Enrico V* e sull'*Amleto*?»

— «L'*Enrico V* non l'ho visto. Posso dirti qualche cosa sull'*Amleto*. Intanto non bisogna mettere alla pari l'*Amleto* di Olivier con l'*Amleto* shakespeariano. E ciò per due ragioni. L'*Amleto* di Shakespeare è un grande capolavoro e perché sorga un'altra opera pari, cioè un altro grande capolavoro, è evidente che ci vuole un altro poeta della forza di Shakespeare con una originalità e potenza espressiva pari: ma a questo punto non siamo. Poi l'*Amleto* di Olivier è una cosa diversa (pur avendo indubbi caratteri di elevatezza, di rarità nella comune produzione cinematografica, di notevolissimo gusto in certe parti). Così va sottolineato il rilievo che il film dà agli elementi figurativi (il castello, le scale, le torri): questo è un elemento del tutto estraneo alla tradizione shakespeariana e piuttosto di tipo maeterlinckiano; l'elemento psicanalitico (i baci lunghissimi con la madre, la quale è straordinariamente giovane e fa mostra di un seno scoperto, ecc.) è una deformazione del tema shakespeariano per il quale Amleto è l'uomo deluso nei nobili ideali e che vede la vita avvelenata dal male; lo stesso personaggio fisico di Amleto richiederebbe un aspetto di persona fantastica e eccitabile, non una persona così robusta e padrona di sé in tutte le sue decisioni: l'*Amleto* shakespeariano nelle sue decisioni è sempre sovraeccitato e d'una lucidità di là dal normale».

PIO BALDELLI

# A MONTECITORIO IL CINEMA È POLITICA

**Soltanto nel 1920 il sottosegretario alle Belle Arti ottenne, sia pure con difficoltà, che la censura fosse sottratta al giudizio dei funzionari di P. S., i quali "non hanno, non possono e non debbono avere competenza in materia d'arte".**

QUEST'ANNO alla Mostra di Venezia è stata notata un'eccezionale affluenza di parlamentari italiani. Hanno dato il via i ministri Gonella e Pella e poi molti altri illustri senatori e deputati sono stati attratti dal richiamo fascinatore. Cinquant'anni di vita sono stati sufficienti alla cinematografia per farsi un po' di posto nei parlamenti di tutto il mondo. In questo periodo, i saggi della materia hanno fornito studi e statistiche sui problemi d'ordine intellettuale ed economico, ma nessuno si è soffermato sul fenomeno parlamentaristico in relazione al cinema. Effettivamente la cosa non è facile. Infatti, in ogni parlamento, alcuni deputati si interessano della materia perché obbligati dai loro specifici incarichi; altri perché, quali proponenti di riforme sociali, finiscono di trovarsi coinvolti nella cinematografia come ispiratori di arditi soggetti; altri ancora perché la loro attività privata, in campo artistico o in campo economico, si svolge anche in cinematografia.

A Montecitorio, già nel lontano 1920, tre illustri parlamentari, escluso D'Annunzio che a quell'epoca aveva già visto realizzate sugli schermi ben sette sue opere (*Cabiria, La crociata degli innocenti, La figlia di Jorio, Il piacere, Il fuoco, La morte del duca d'Ofena, La nave*), si erano interessati dello sviluppo dell'arte cinematografica italiana. Il primo, l'onorevole Guido Celli, sottosegretario della Pubblica Istruzione, auspicava l'istituzione di una cineteca nazionale che raccogliesse i capolavori che "onoravano la produzione nazionale". Il secondo, l'onorevole Pompeo Molmenti, sottosegretario per la Antichità e le Belle Arti, ottenne, anche allora non senza difficoltà, che la censura cinematografica fosse sottratta al giudizio artistico dei funzionari della direzione generale di P. S., i quali, come lo stesso onorevole affermò in Senato, « non hanno, non possono e non debbono avere competenze in materia d'arte ». Le nuove commissioni di censura, dopo l'intervento dell'onorevole Molmenti, ebbero su sette membri due soli rappresentanti del Ministero degli Interni, mentre tra gli altri cinque furono inclusi un pubblicista ed una persona di particolare competenza di letteratura e d'arte. Lo stesso onorevole Molmenti si può considerare un precursore dei documentari e dei cortometraggi, perché riuscì a far rinnovare il divieto che impediva di includere nei film la visione dei monumenti nazionali e per primo, fu lui stesso, a promuovere lo studio per fronteggiare la già allora prepotente concorrenza delle pellicole straniere alla cinematografia italiana. Il terzo, l'onorevole Bortolo Belotti, sottosegretario al Tesoro, auspicò, a sua volta,



Parlamentari italiani e il cinema. L'onorevole Giovanni Ponti, presidente della Mostra di Venezia, mentre stringe la mano al regista Delannoy. Accanto a Ponti il critico Mario Gromo.

il più grande e il più utile sviluppo della industria cinematografica italiana. Nel 1924 entrò alla Camera dei deputati l'onorevole Ettore Viola, che, nel 1921, aveva realizzato una pellicola di guerra di modesto successo e che non gli procurò tanta fama come le sue accuse contro il mal costume parlamentaristico. Dal 1924 al 1945 i deputati fascisti che si interessarono di cinematografia furono parecchi. Alfieri, Ciano, Cucco, Mezza-

soma, Orazi, Pavolini, Polverelli furono tra i principali grazie alle loro cariche di ministri, sottosegretari e direttori generali del Sottosegretario stampa e propaganda, divenuto in seguito Ministero della cultura popolare. Lo stesso Mussolini si servì della cinematografia, oltre che come mezzo di propaganda, quale soggettista, "ispirando" a Gioacchino Forzano *Campo di maggio*; quale industriale facendo dirigere una so-

L'onorevole Angelina Merlin ha dato spunto a due film con il dibattito sulla soppressione delle case di tolleranza. Da « *Persiane chiuse* » che Luigi Comencini sta girando a Torino.





Diversi film portano il nome dell'onorevole Guglielmo Giannini; film, in verità, che soltanto i più accaniti ed aridi schedatori ricordano. Giannini nel 1936 è stato soggetto e sceneggiatore di « Re burlone », (a sinistra) e, nel 1942, regista di « Grattacieli » (a destra).

cietà di produzione al figlio Vittorio; quale produttore e mecenate in favore di Myriam Petacci. Contemporaneamente due segretari del p.n.f., decaduti dalla carica, diressero la loro attività, ciascuno per suo conto, in campo cinematografico; Francesco Giunta e Augusto Turati. Il primo si soffermò al campo industriale e solo per breve tempo; il secondo, invece, che ancora oggi svolge attività cinematografica, si indirizzò anche nel campo artistico ed il suo primo film *Anime in tumulto* realizzato nel 1941, richiamò su di sé l'attenzione del pubblico, perché gli scagnozzi di Achille Starace, successore di Turati nella segreteria del partito e suo personale avversario, erano presenti ad ogni sua programmazione per sottolineare con ironia gli istanti patetici del film. Altro fervido soggetto in periodo fascista è stato anche Asvero Gravelli, allora consigliere nazionale, il quale ancor oggi continua ad interessarsi della produzione italiana.

Non inferiore a quello del ventennio fascista è l'elenco dei deputati che si interessano oggi di cinematografia. In testa è l'onorevole Andreotti, che nella sua qualità di sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri ha ereditato il minculpop, ridotto a tre direzioni generali, di cui la più importante è evidentemente quella della cinematografia. Tra l'invasione di film americani, la produzione americana in Italia, la comproprietà con altri paesi, il difficile cammino della produzione nazionale, la censura, le leggi per il doppiaggio dei film esteri e via dicendo, l'onorevole Andreotti ha perduto la tranquillità e la serenità. Probabilmente, prima di arrivare al governo, il giovane sottosegretario considerava la cinematografia solo un divertimento. Lo seguono a ruote gli onorevoli

Guglielmone e Restagno, anch'essi democratici cristiani, finanziatori di una nota casa cinematografica, produttrice di giornali d'attualità. Un altro deputato democristiano interessato nell'industria del noleggio cinematografico è l'onorevole Proia, che ebbe il suo quarto d'ora di celebrità grazie ad un incidente con una società erogatrice d'energia elettrica, L'onorevole Antigono Donati, eletto come indipendente con la lista del P.C.I., interessato nell'industria del noleggio, si indirizza, come l'onorevole Proia, in modo particolare verso la produzione americana piuttosto che verso quella italiana. Nel campo dei deputati ispiratori di soggetti cinematografici grazie alle riforme da essi proposte, si sono segnalate due donne: la nenniana onorevole Merlin, che ha dato lo spunto a due film con il dibattito sulla chiusura delle "case chiuse" e la saragattiana Bianca Bianchi, che, agitando il problema dei figli illegittimi, ha dato un'idea cinematografica ad un noto produttore italiano. L'onorevole Ponti, invece, si accontenta di fare il presidente della Mostra di Venezia; l'onorevole Caserta di partecipare e prendere la parola a tutte le discussioni cinematografico-parlamentari; l'onorevole Melloni, direttore dell'edizione romana di *Il Popolo* di partecipare alle varie manifestazioni cinematografiche romane. Il senatore comunista Terracini, ispirato dalla moglie, attrice teatrale e cinematografica, si è contentato, almeno per ora, di convocare e tenere una conferenza stampa ai giornalisti cinematografici nella sala di proiezione di una casa cinematografica inglese. Il combattivo senatore si è slanciato con la sua alata parola contro gli attuali metodi di censura, ma, se ha convinto i suoi gregari, è riuscito anche a far simpatizzare con il democristiano onorevole Andreotti gli altri giornalisti non comunisti

contrari prima della conferenza stampa per motivi più o meno fondati all'attuale politica cinematografica del sottosegretario. Anche l'onorevole D'Aragona, ministro delle Comunicazioni, non è sfuggito alla malia cinematografica e, data la sua venerabile età e la sua fluente e canuta barba, non potendo far altro si è contentato di dare il via ad un nuovo primato italiano, istituendo i saloncini ferroviari per spettacoli cinematografici.

Come si vede, lo spirito del cinema conquista gli uomini di ogni colore, di ogni tendenza, di diversa elevatezza politica. L'onorevole De Gasperi, durante la permanenza a Roma degli "sposi del secolo", Tyrone Power e Linda Christian, si avvicinò alla cinematografia, partecipando alla visione di un film organizzata dai due attori in favore dei bambini di Don Bosco e per l'occasione il Presidente del Consiglio non disdegnò di sedere in pubblico tra i due attori e di farsi fotografare e cinematografare con essi. Il Presidente della Repubblica, onorevole Einaudi, ha accettato, insieme con sua moglie, di posare per un cortometraggio, arrivando al punto di battere lui stesso, davanti a sé, il ciak che portava il numero d'ordine della ripresa della scena. Ma il cineasta più noto di Montecitorio rimane, almeno per ora, l'onorevole Guglielmo Giannini. Nove lavori cinematografici, infatti, portano la sua firma o come soggetto o in qualità di sceneggiatore o come regista. Inoltre, alcune sue attività parlamentari sono in perfetta armonia con lo spirito "artistico" da lui posseduto. Invero, alcune battute dei suoi discorsi ricordano la sceneggiatura di *Re Burlone*, mentre alcuni suoi improvvisi atteggiamenti politici sono in disaccordo con quella di *Pensaci, Giacomino!*

LUIGI TUPINI

## LETTERA DAGLI STATI UNITI

AL GRIDO di battaglia « movies are better than ever! » (i film più belli che mai!) Hollywood ha iniziato, nei circuiti di Broadway tutti a festa per l'occasione, il nuovo lancio delle sue pizze di celluloidi. La precedenza è toccata ai "musicals" e alle commedie leggere, dati i tempi alquanto seri. Il cittadino medio, preoccupato del crescente rialzo nel costo della vita e delle tasse, ha stretto maggiormente i cordoni della propria borsa, in attesa di eventi favorevoli. Anche la concorrenza della televisione, la quale continua ad estendersi paurosamente nella vita familiare, ha spinto i produttori a lanciare film allegri, senza troppe pretese, basati interamente sull' "entertainment". In queste prime battute, sono emersi alcuni film di un certo interesse. Anzitutto My Blue Heaven, un technicolor della Fox diretto da Henry Koster e interpretato da Betty Grable e Dan Dailey. Ambientata nel mondo del "vaudeville" e della televisione, l'opera è condotta con garbo e abilità, pur contenendo talvolta le solite situazioni paradossali. Un altro musicale in technicolor, destinato ai cultori della ribalta, è Summer Stock della Metro Goldwyn Mayer e diretto da Charles Walters per l'interpretazione di Judy Garland e Gene Kelly; pesantemente commerciale, l'opera si affida soprattutto alla scenografia. La Warner



Sopra: G. Sherman mentre dirige « The Sleeping City ». Sotto: Brando e Vivien Leigh interpreti di « A Streetcar Named Desire » (« Un tram chiamato Desiderio ») di Kazan e tratto da Williams.

# Precedenza ai "musicals" sugli schermi di Broadway



Brothers ha presentato *Pretty, Baby*, di *Bretaigne Windust*, con *Betsy Drake* e *Dennis Morgan*: divertente commedia senza alcuna pretesa artistica, ma interessante in quanto presenta alcuni lati della vita americana legata ad un misto grottesco di neurosi e comicità. Intanto *Platinum Blonde* e *Gilda* sono stati rimessi in circolazione in uno dei principali locali cittadini. E così "les impudiques bas noirs" di *Rita Hayworth*, cui alludeva il compianto *Jean George Aurio*, sono tornati a scintillare sui cartelloni sesquipedali della pubblicità,

insieme alle gambe inguainate in seta nera della povera *Jean Harlow*, quali potenti attributi d'erotismo cinematografico destinato ad attrarre nuove masse di spettatori.

Le novità annunciate a Broadway sono parecchie. La Fox si appresta a distribuire *Mister 880*, storia romanzata di un falsario diretta da *Edmond Goulding*, e *All About Eve* di *Joseph L. Mankiewicz*. La Warner Brothers presenterà *The Glass Menagerie*, tratto dal famoso lavoro teatrale di *Tennessee Williams* e diretto da *Irving*

*Rapper*. La Rko Radio ha pronto *Born to be Bad* di *Nicholas Ray*, mentre la Columbia punta su *Between Midnight and Dawn* di *Gordon Douglas*. La Metro sta inoltre per lanciare *The Toast of New Orleans* di *Norman Taurog*, un film con *Mario Lanza*, detto il "nuovo Caruso"; *Samuel Goldwyn* *Good Time Girl* e *l'Universal* *The Sleeping City*, diretto da *G. Sherman*. Parecchi sono anche i film hollywoodiani in lavorazione. La Metro, che ha firmato un contratto con *Greer Garson*, sta producendo con questa attrice *Second Love* e *The Law and Lady Loverly*. Altro acquisto della stessa Casa è *Agnes Moorehead* (la direttrice del penitenziario in *Caged* della Warner Bros); la quale apparirà nel ruolo di *Parthy* nel *technicolor* *Show Boat*. Si è iniziata la lavorazione di *The Magnificent Yankee* con *Louis Calhern* e *Ann Harding*, diretto da *John Sturges*. La Fox prepara *The Jackpot*, mentre *Lewis Milestone* sta terminando le riprese del suo attesissimo *Halls of Montezuma*. *Hathaway* dirige *The House on Telegraph Hill* con *Valentina Cortese*. La Paramount ha in cantiere *The Submarine Story* (*John Farrow*), *Thataway!* (*Leo McCarey*), *Ace in the Hole* (*Billy Wilder*), *Rhubarb* (*Arthur Lubin*), *The Last Outpost* (*Lewis R. Foster*), *Dear Brat* (*William Seiter*). I produttori *William Pine* e *William Thomas*, associati alla Paramount, annunciano le prime riprese di *The Rebel* e *The Big Fire*. Il calendario Paramount contempla inoltre *The Goldbergs* (*Walter Hart*) e *Passage West* (*Lewis R. Foster*).

La RKO sta girando *Jet Pilot* di *Josef von Sternberg*, *The Narrow Margin* (*Richard Fleischer*), *Crack Down* (*Leon Basha*), *The Man He Found* (*William Cameron Menzies*), *Macao* (*Josef von Sternberg*), *The Gaunt Woman* (*Alfred Werker*), *Best of the Bad Men* (*William D. Russell*). Film terminati della stessa casa: *Where Danger Lives* (*John Farrow*) con *Faith Domergue*, la nuova scoperta di *Howard Hughes*, *Seven Witnesses* (*George Archainbaud*), *Outrage* (*Ida Lupino*), *Alias Mike Fury* (*Ted Tetzlaff*), *The Story of a Divorce* (*Curtis Bernhardt*), *The Company she Keeps* (*John Cromwell*), *His Kind of Woman* (*John Farrow*), *Rio Grande Patrol* (*Lesley Selander*). La Warner Brothers, in seguito al successo ottenuto da *Eleanor Parker* in *Caged*, ha affidato all'attrice un ruolo particolarmente importante in *Three Secrets* (*Robert Wise*). Altri film in lavorazione sono *I Posed as a Communist for the FBI* e *Lullaby of Broadway*. *Elia Kazan* continua le riprese di *A Streetcar Named Desire*. La *Universal-International* ha in lavorazione *Casey Jones*, *Bonaventure* (*Douglas Rirk*), *Apache Drums* (*Hugo Fregonese*), *Katie* (*Mark Stevens*). *Mark Robson* ha terminato *Lights Out*. La *Republic* ha in progetto una produzione di "westerns" in cui i classici ruoli del generoso "cowboy" e della pura donzella saranno impersonati da una coppia di adolescenti diretti da *Phil Ford*. L'iniziativa va seguita con interesse. Altri film della stessa casa sono *Honey Chile* di *R. G. Springsteen*, *Trail of Robin Hood*, *Rio Grande*, *Under Mexicali Stars*, *Torero*, *The Alamo*, *The Missourians*. Infine *John Ford* sta preparando *Oh! Susannah* in *Trucolor*.

GIORGIO N. FENIX



Sopra: *Ruth Roman* ed *Eleanor Parker* in «*Three Secrets*» di *Robert Wise*. Sotto: una inquadratura tratta dal film «*Under the Gun*» diretto da *Ted Tetzlaff*; interprete principale *R. Conte*.



## AUGUSTO GENINA

LA STORIA di Augusto Genina regista è ricominciata parecchie volte, da quando, in epoca ormai lontana, egli si accostò, giovane, al cinematografo, prima come soggetto e poi come direttore. A quell'esordio si lega la fama rispettosa di "pioniere" da cui Genina è sempre stato accompagnato in Italia. Ultimamente, a Torino, alla seconda Mostra della tecnica cinematografica, nelle sale retrospettive, i documenti epistolari ed iconografici relativi a Genina abbondavano. Il che contribuisce ad allargare la sua figura di un patetico mito. In realtà, egli è l'unico, tra i registi italiani che contano, ad avere un passato dalle radici così vetuste ed affondate nella prima storia del nostro cinema. Il pioniere Blasetti, al confronto, pare un giovinetto qui (non si fa, è chiaro, questione d'anagrafe); ché Genina ha visto, possiamo ben dirlo, nascere morire e rinascere lo schermo italiano un bel numero di volte. Proviamo a contarle.

Egli entra negli stabilimenti, correndo l'anno 1913, col soggetto *La gloria*, realizzato da Baldassarre Negrone; ma non tarda a diventare regista. Siamo dunque nel periodo così detto aureo del cinema italiano, quello della sua prima storia egemonica. Genina non partecipa peraltro all'euforia del costume Caramba e della cartapesta. E', alle sue origini, un regista borghese. Un mestiere acquisito rapidamente lo conduce a trascorrere da un genere all'altro, non senza fargli compiere film ben indicativi di quell'epoca in cui, declinata con la guerra la fortuna delle grandi macchine pseudostoriche, si delineava la predilezione del pescecanesimo soddisfatto per la floreale fantasia di Lucio d'Ambrà (*La signorina Ciclone*, da un soggetto di quest'ultimo, è del 1917). In quella fase di liquidazione borghese della prima indigestione "imperiale" il nome di Genina si incontra legato a soggetti di una immediata risonanza derivante da successi teatrali (*Addio, giovinezza!*, 1918; *La maschera e il volto*, 1919; *Lo scaldino*, da una novella pirandelliana, 1919). Di altri film, di cui ci rimane il titolo, sarebbe oggi imbarazzante andare a ricercare la precisa fisionomia. Non si azzarda troppo inserendo questo periodo di Genina in una cornice di artigianato onestamente mediocre e legato alle predilezioni correnti del pubblico. Fine del primo capitolo. Col secondo capitolo il ruolo di Genina si fa più importante. Sono i tempi dell'U.C.I. e dei tentativi intesi a far rinascere una prima volta il cinema italiano. In questa organizzazione e in questi tentativi Genina assume una posizione ragguardevole. Ma lo sforzo dell'U.C.I. per un miglioramento qualitativo della produzione fallisce rovinosamente per difetto di basi e di indirizzo. Della seconda fase di Genina rimangono tra l'altro una commedia psicologica come *I tre sentimentali* (1920) e qualche film in costume, dal *Cirano di Bergerac* (1922) a *Il corsaro* (1925). Essa si chiude quando le estreme speranze di rinascita sono svanite. L'ultima attività di Genina in Italia si ricollega immediatamente con l'inizio di quella da lui svolta all'estero.

Si ricollega per il tramite di Carmen Boni, la sua interprete di fiducia in quel momento: *L'ultimo Lord* (1926), *Scampolo* (1927), *Quartier Latin* (1928): romanzo della "garçonne" bruna che ebbe il suo quarto d'ora di popolarità. Ma ormai è cominciato il terzo capitolo del nostro romanzo biografico: *Quartier Latin* viene girato a Berlino, sede provvisoria dell'attività di Genina, diventato regista internazionale, sul piano sempre di un laborioso mestiere. Il trasferimento a Parigi è decisivo: Genina dirige un film nato dalla collaborazione di René Clair, soggettoista, e di George Wilhelm Pabst, scenarista, *Prix de beauté* (« Miss Europa »). Siamo nel 1930. Dirigendo una opera destinata in origine ad essere realizzata da Clair stesso, Genina acquisisce una posizione di primo piano. Tanto più che il film è senz'altro di qualità. Non si può dire che la personalità del regista ne risulti molto netta, che egli sia riuscito a conferire all'opera un timbro, uno stile suoi. Per più aspetti *Prix de beauté* è un film di Clair, come dimostra l'impronta agile, spiritosa, sottile della prima parte. Occorre caso mai notare come una collaborazione tanto illustre, ma sostanzialmente inconciliabile, abbia dato origine ad una sorta di contrasto di toni, per cui un racconto iniziato con spirito svelto e amabile si concludeva con un assassinio, non senza qualche stridore. *Prix de beauté*, si sa, era la storia di una qualunque ragazza che viene eletta Miss Europa. Una analisi psicologica attenta coglieva le sue reazioni di fronte al successo clamoroso, il suo distacco fatale dall'ambiente dove aveva fino allora vissuto, il suo disagio di fronte al modesto fidanzato d'un tempo. Sarà questi, alla fine, il suo uccisore. Protagonista era la ragazza 1930 per eccellenza, quella smagliante, femminilissima Louise Brooks, appena reduce da alcuni fondamentali film pabstiani e prossima a chiudere anzi tempo la sua singolare, precoce carriera.

Il capitolo "estero" della carriera di Genina proseguì poi senza strappi e senza

## FILMOGRAFIA

*La gloria* (1913, solo soggetto); *Mezzanotte*, *Conquista dei diamanti*, *La doppia ferita*, *Il sogno di un giorno*, *Il sopravvissuto*, *La signorina Ciclone*, *Presagio*, *La menzogna*, *Lucciola*, *Maschiaccio*, *Il siluramento dell'Oceania*, *Femmina*, *Il trono e la seggiola*, *Addio, giovinezza!*, *Il principe dell'impossibile*, *La maschera e il volto*, *I due crocifissi*, *Lo scaldino*, *I tre sentimentali*, *L'avventura di Bijou*, *Debito d'odio*, *La ruota del vizio*, *Lucie de Trecoeur*, *Cirano di Bergerac*, *Peccatrice senza peccato*, *Il corsaro*, *Jolly*, *Il focolare spento*, *L'ultimo Lord* (1926), *Scampolo* (1927), *Quartier Latin* (1928), *Prix de beauté* (Miss Europa, 1930), *Les amants de minuit* (1931), *Paris-Béguin* (1932), *La femme en homme* (L'ultimo Lord, 1932), *Nous ne sommes plus des enfants* (1934), *La gondole aux chimères* (1935), *Non ti scordar di me* (1935), *Lo squadrone bianco*, (1936), *Frauenliebe-Frauenleid* (1937), *Castelli in aria* (1938), *Naples aux baisers du feu* (1938), *assedio dell'Alcazar* (1940), *Bengasi* (1942), *Cielo sulla palude* (1949), *L'edera* (1950).



splendori. Rimase circoscritto entro limiti di commercialità più o meno anonima, senza nessuna spiccata predilezione riconoscibile, a meno che non si voglia porre l'accento su qualche opera di carattere più o meno intimistico, sul tipo di *Les amants de minuit* (1931), cui collaborò Marc Allégret, e *Nous ne sommes plus des enfants* (1934). In questi due film va probabilmente individuato quanto di meglio, di più tecnicamente preciso, di più psicologicamente fine, Genina riuscì a realizzare in un periodo di attività complessivamente sbandata e caotica, oscillante tra il romanzaccio alla Dekobra e il polpettone musicale, pretesto per un corpulento tenore. Al suo ritorno in Italia (capitolo quarto) il regista venne salutato con osanna, rivolti ad una specie di eroe della cinematografia nazionale. Correvano tempi di Minculpop, di riorganizzazione del cinema su basi protezionistiche e accentratrici, la nuova direzione generale preposta all'attività produttiva in questo campo si preoccupava di dare al film italiano, nelle sue espressioni più importanti, una maggior dignità formale e, sopra tutto, un più deciso contenuto "etico", come allora usava dire, cioè un orientamento per quanto possibile nazionalistico e guerriero. Al figliuolo prodigo Genina venne affidata dunque la regia di *Lo squadrone bianco* (1936), il cui scenario si basava su un romanzo del francese Joseph Peyré, ambientato nel deserto nordafricano. Si trattava di un episodio di guerriglia contro gli arabi ribelli, ma gli interessi essenziali risiedevano in un conflitto di psicologie, di mentalità, tra un ufficiale integro e rigido ed un ufficiale di scarsa consistenza morale, che la scuola della necessità e della responsabilità avvia alla consapevolezza del dovere e alla conquista delle virtù militari. Era in auge il "mal d'Africa", ed il film soddisfaceva quindi ottimamente una esigenza propagandistica, tanto che la giuria di Venezia lo antepose al meno quadrato, ma ben più raffinato, *Cavalleria* di Alessandro. Il conflitto delle psicologie era risolto da Genina in maniera abbastanza secca e schematica, non senza subire le conseguenze di una recitazione immatura come quella di Antonio Centa, che era l'ufficiale "frivolo". (Non parliamo del cla-



A sinistra: Fosco Giachetti in « Lo squadrone bianco » (1936) di Augusto Genina. A destra: da una inquadratura di « L'assedio dell'Alcazar » (1940).

moroso ridicolo in cui cadeva l'esordio borghese, con al centro le svenevolezze di una misteriosa e subito scomparsa Fulvia Lanzi, una delle tante pseudo "dive" alimentate dal cinema italiano nel corso della sua storia). Fosco Giachetti, invece, nei panni dell'ufficiale "duro", era arcigno e asciutto quanto si poteva desiderare. I frutti mi-

giori la regia di Genina li offrì nelle parti "d'azione", nella lunga sequenza della marcia nel Sahara, sopra tutto, dimostrando l'efficienza di uno sperimentato mestiere, un suggestivo senso della realtà sconfinata del deserto, una facoltà di dare respiro alle immagini. *Lo squadrone bianco* fu, nel complesso, un film solido, senza voli ma non

senza decoro. Le sfere ufficiali, comunque, ne rimasero soddisfatte, e Genina si avviò a diventare da quel momento una specie di bardo guerriero del regime, alieno peraltro dalle più pericolose retoriche, se pur propenso ad accogliere la tematica bellicistica propostagli. Ancora per qualche anno tuttavia, il regista non prese stabile quartiere in Italia. O meglio, vi lavorò prevalentemente, ma anche per conto di produttori stranieri, accondiscendendo più di una volta a basse suggestioni turistiche. Ma quando la guerra di Spagna, positivamente conclusa, indusse il regime a "farne cantare" le gesta ancor recenti, esso si rivolse di nuovo a Genina. E nacque *L'assedio dell'Alcazar* (1940). Della trilogia guerresca del regista questa è l'opera più matura, meno soggetta a scadimenti di gusto. Giunse la terza guerra, quella mondiale, e anche a questa Genina offrì un suo contributo cinematografico: *Bengasi* (1942), che voleva essere una sintesi ad episodi della vicenda amara di quella città, destinata a cambiare occupante ogni volta che un'offensiva rovesciava le sorti della lotta lungo il litorale libico. Con *Bengasi* l'accennata trilogia bellica si chiuse poco fruttuosamente: premiato naturalmente, a somiglianza dei precedenti, col massimo lauro veneziano, esso fu in realtà un'opera mediocre, di frettolosa e grossolana ispirazione, retorica e di "maniera", con pericolosi scivoloni, specie per quanto riguardava la presentazione del nemico.



Da « Bengasi », diretto da Genina nel 1942 e interpretato da Fosco Giachetti, Nazzari e Vivi Gioi.

Gli eventi degli anni successivi fecero

rimanere Genina inoperoso. Fin che, con la fine della guerra, a situazione mutata, egli cambiò una volta ancora binario (capitolo quinto) e si accostò ad una ispirazione apertamente cristiana. Dopo un ambizioso progetto di *San Francesco*, dal largo respiro spettacolare, tramontato per ragioni industriali, ecco quindi *Cielo sulla palude* (1949), quarto lauro veneziano e, ad oggi, l'opera piú interessante, piú "pensata" di Genina. *Cielo sulla palude*, per raccontare la storia di Maria Goretti, la giovinetta uccisa da un bruto cui aveva cercato di resistere, evocò la realtà umida e fetida delle paludi pontine prima della bonifica con un senso pregnante dell'atmosfera malsana, non scevro di raffinatezze pittoriche. Il clima, con la sua umidità, con il suo calore estivo opprimente si sprigionò da quelle immagini con una evidenza suggestiva. E il delitto era convenientemente preparato da quel senso insistito d'afa, d'arsura intollerabile, oltre che da alcuni episodi significanti (la gita al mare, riboccante di un limpido, infantile fervore; la rincorsa nel bosco, gravata di sottintesi sinistri). Purtroppo al film, uno dei cui meriti fu pure la bellissima fotografia di G. R. Aldo, nocquero parecchi elementi di varia indole: la pittura sbrigativa e convenzionale dei "signori", la prolissità del tessuto narrativo, e sopra tutto la deficienza di certe giustificazioni piú sottili. *Cielo sulla palude* era un film su una santa, il quale dava di tale santità motivazioni assolutamente irrisorie ed esteriori, andando a sfociare in una apoteosi facile e corriva, in contrasto con il rigore di un racconto



Da « Cielo sulla palude » (1949): l'opera piú interessante di Augusto Genina. Operatore: Aldo.

nobile non soltanto per i suoi assunti, ma quasi sempre anche per la sua espressione.

Il capitolo quinto della storia di Augusto Genina pare destinato ad avere un seguito: l'indole del suo film or ora terminato, *L'edera*, da un romanzo sardo di Grazia Deledda, se da un lato fa pensare ad una ispirazione che di *Cielo sulla palude* rac-

colga certo gusto per la ricerca ambientale in senso regionale, dall'altro rivela presupposti cristiani, nel senso di un itinerario verso Dio, alla maniera, diciamo, di *Stromboli*. Di piú, per ora, non sarebbe ovviamente, né onesto né ragionevole arrischiarsi a supporre.

**GIULIO CESARE CASTELLO**

Da due inquadrature di « L'edera », il recente film realizzato in Sardegna da Augusto Genina.



# LA RÈGLE DU JEU

NEL 1940, sotto l'incalzare della seconda guerra mondiale, Jean Renoir abbandonò l'Europa per trasferirsi in America. Questo esodo alterò profondamente il corso della sua carriera artistica, che risultò praticamente spezzata in due; infatti i film che egli ha realizzato ad Hollywood dal 1942 ad oggi sono privi dello smalto che caratterizzava i suoi precedenti europei, e, presi nel suo complesso, non costituiscono altro che una ingloriosa appendice ad una filmografia tra le più interessanti e significative del cinema mondiale. Pertanto questa va intesa come conclusa, almeno in un certo senso e per il momento, con l'ultimo film compiuto in Europa: *La règle du jeu*. Realizzato in Francia nel 1939 su un suo soggetto e per conto di una società produttrice che egli stesso aveva appositamente fondato, questo film è una delle maggiori espressioni delle alte qualità di Jean Renoir e nello stesso tempo è la dimostrazione che, all'atto della sua partenza per l'America, egli era nel pieno sviluppo della sua maturità artistica. Prevalentemente concepito come gioco spettacolare

(« Ce divertissement n'a pas la prétention d'être une étude de mœurs », dice una delle didascalie iniziali) *La règle du jeu* svolge un tema che, malgrado la esplicita negazione della citata didascalia, obbedisce a chiari propositi di critica sociale. L'oggetto di questa critica è l'ambiente dell'alta e oziosa borghesia parigina, che vive, nel film, gli episodi di una breve agitata vacanza in Sologne: sotto il fuoco pungente di un'ironia e di un mordace sarcasmo, che per la prima volta nell'opera di Renoir appaiono tanto incisivi e violenti. Penetrato in questo ambiente con la sua macchina da presa indagatrice e curiosa, Renoir è spietato nel metterne in luce le debolezze. In un'atmosfera eccitata e carica di effetti grotteschi, i personaggi del film danno vita ad una vicenda nel corso della quale essi sfogano le loro frivole passioni e i loro momentanei capricci, in un assurdo corollario di intrighi e di menzogne il quale ha tutto l'aspetto della inevitabile regola che regge la fragile impalcatura dei loro reciproci rapporti personali;

impalcatura cui questa società, « giunta ad un avanzato stadio di decomposizione », non può né vuole sottrarsi.

Per quanto anche nei suoi precedenti lavori Renoir abbia sempre procurato di esprimere una sua concezione critica e interpretativa nei riguardi della società che lo circonda, e di cui vede di volta in volta i singoli differenti aspetti, *La règle du jeu* resta il film che più esplicitamente dichiara tali propositi critici. Ma poiché, come abbiamo detto, non sono gli aspetti contentistici quelli che hanno maggiormente interessato Renoir in questo caso, bensì quelli spettacolari, egli si allontana da quello stile realistico, caratteristica comune delle sue opere da *La chienne* in poi, per portarsi su un piano di più aperta artificiosità. Sia il soggetto, chiaramente convenzionale, quanto i personaggi, schematici e privi del-

Regia: Jean Renoir - Scenario e dialoghi: Jean Renoir e Charles Koch - Fotografia: Bachelet, Jacques Lemare, Alphen e Alan Renoir - Sceneggiatura: Lourie e Douy - Musica: Roger Desormière (su temi di Mozart, Monsigny, Saint-Saens) - Interpreti: Dais, Nora Gregor, Jean Renoir, Roland Toutain, Mila Parelly, Paulette Goddard, Gaston Modot - Produzione: La Nouvelle Edition Française, 1939.



le ampie e profonde vibrazioni psicologiche di un Jacques Lantier o di un Rosenthal, per esempio, ribadiscono questo fatto. Il proposito critico renoiriano si è fermato all'atto di cogliere quel determinato aspetto della realtà sociale, alla costatazione della condizione morale in cui si dibattono i suoi componenti; e la sua rappresentazione è realistica in quanto coglie questo aspetto della realtà, ma si sviluppa seguendo una strada del tutto arbitraria e fantastica. C'è chi ha paragonato *La règle du jeu* a *Le mariage de Figaro* di Beaumarchais; il raffronto, per quanto possa reggere fra opere di epoche tanto dissimili, appare giustificato da più di una coincidenza. La più vistosa è il fatto che in entrambe esiste un accostamento fra due mondi attigui, ma profondamente diversi, come quello dei padroni e quello dei servi. E' però evidente che questo accostamento assume, nei due casi, significati totalmente diversi: nell'opera di Beaumarchais, infatti, l'introduzione dell'ambiente dei servi serve per fare come da contrappunto, con l'azione parallela che vi si svolge, al tema principale che si sviluppa nell'ambiente aulico; mentre in Renoir l'accostamento assume il valore di un confronto tra la diversa consistenza morale dei due ambienti che rappresentano due classi sociali ben distinte. Anche un certo atteggiamento satirico nei confronti di quell'ambiente che, compatibilmente alle diversità dovute alle diverse epoche dei due lavori, è il medesimo, può essere una ragione d'accostamento fra le due opere, ma è evidente che *La règle du jeu* possiede un mordente maggiore che non *Le mariage de Figaro*. Lo spettacolo che Renoir ha realizzato col suo film è totalmente dominato dal buon gusto di questo regista. Esso si manifesta nell'arredamento, nella definizione degli ambienti in generale, nella caratterizzazione dei personaggi, nell'accordo complessivo della rappresentazione nell'immagine figurativa, sempre di elevato valore pittorico, e



infine in quella civetteria impiegata nel mettere in evidenza quelle doti di raffinata eleganza con le quali i membri dell'ambiente descritto sanno rivestire, come d'una suggestiva vernice, il loro frivolo comportamento. Lo spettacolo in *La règle du jeu* è pertanto estremamente piacevole e carezzevole per il gusto estetico dello spettatore; ma è anche, nella sua arbitrarietà, singolarmente e efficacemente animato. La trama è abilmente spezzettata in un elevato numero di azioni concomitanti, che creano un'atmosfera di frivola eccitazione. In essa i personaggi si muovono con l'automaticità di marionette agli ordini di un abile burattinaio; in mezzo ad essi il personaggio interpretato dallo stesso Jean Renoir, nel quale confluiscono i fili delle varie azioni e dei diversi intrighi, sembra concretamente impersonare questa figura con un certo qual ardore demoniaco.

Lo sviluppo spiccatamente descrittivo di certe parti della narrazione ne ha ancora elevato il valore spettacolare, le sequenze della caccia, e quelle delle danze verso il finale — queste, peraltro, più strettamente intrecciate ad episodi fondamentali del racconto — sono diventate famose, pagine di antologia. Il caratteristico modo renoiriano di inquadrare ambienti e figure disponendoli su piani successivi lungo l'asse dell'obiettivo raggiunge in questo film effetti di "una quasi magica leggerezza". Così come l'uso di frequenti e complicati movimenti di macchina — talvolta persino spregiudicati — e delle inquadrature piuttosto lunghe raggiunge effetti assai elaborati. Tutto ciò concorre a dare una rappresentazione dell'ambiente estremamente plastica, concreta e ricca di particolari. Ma a causa di una certa ricercatezza, questi espedienti conferiscono al film un carattere esuberante, "rotondo". Anche la recitazione, in particolare quella dello stesso Renoir, contribuisce a rinforzare tale caratteristica: una certa enfasi, che alcuni hanno interpretato come rettorica, altri, forse più opportunamente, come una vena di barocchismo. Un discorso su questo film non può tra l'altro prescindere da un doveroso rilievo sulla fotografia. Non tanto per quello che essa ha saputo fare negli "interni" — dove peraltro ha saputo ricavare, in alcune inquadrature, effetti di profondità di campo che anticipano il "panfocus" — quanto per i mirabili esterni. In questi il paesaggio della Sologne è profondamente interpretato: quelle atmosfere nebbiose e grigie non sono solo una determinazione atmosferica e temporale di giornate autunnali: in esse troviamo tutto lo sforzo di una ricreazione pittorica del paesaggio. Non è in gioco, in questo caso la sola abilità tecnica del fotografo, come troppo spesso avviene, ma tutta una più vasta educazione artistica e una sensibilità pittorica non comune. Jean Renoir, che in questo film domina con la sua personalità ogni fase della creazione, deve aver influito profondamente anche sulla *determinazione delle fotografie*, dando prova di essere dotato di un profondo istinto figurativo, sul quale non avrà certo mancato di influire la personalità del padre Auguste.

**CARLO FELICE VENEGONI**



# FILM DI QUESTI GIORNI

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



## NON C'È PACE TRA GLI ULIVI

Regia: Giuseppe De Santis - Soggetto: Giuseppe De Santis e Gianni Puccini - Sceneggiatura: Libero de Libero, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Gianni Puccini - Fotografia: Piero Portalupi - Musica: Goffredo Petrassi - Interpreti: Raf Vallone (Francesco Dominici), Lucia Bosè (Lucia Silvestri), Folco Lulli (Agostino Bonfiglio), Maria Grazia Francia (Maria Grazia Dominici), Dante Maggio (Salvatore Capuano) - Produttore: Domenico Forges Davanzati - Produzione: Lux Film, 1950.

DOPO *Riso amaro*, opera decisamente sbagliata nonostante i suoi aspetti positivi, si attendeva *Non c'è pace tra gli ulivi* come una riparazione. De Santis ha superato solo in parte la sua prova di ottobre. Ci fu chi disse, all'indomani di *Riso amaro*, che tutte le sovrastrutture erotico-avventuroso-formalistiche da cui il film risultava appesantito, erano state volute dal regista, in quanto rappresentavano la possibilità di rivolgere un determinato messaggio, di imporre un dato contenuto, a un pubblico in gran parte grossolano, che difficilmente avrebbe compreso quel messaggio, quel contenuto, ove questi non gli fossero stati presentati in una forma acconcia, vale a dire nell'ambito di una narrazione violenta, clamorosa, basata sull'effetto e sul colpo di scena. Non ci sembra che le cose stiano esattamente così. Piuttosto in *Riso amaro*, e ora anche in *Non c'è pace tra gli ulivi*, taluni stridenti difetti di stile sono da ricercare nel fatto che De Santis, nel tentativo di creare un filone che potremmo definire epico-popolare, ha colto soltanto le caratteristiche superficiali ed esteriori di questa impostazione popolare, senza riuscire a dare una vera giustificazione ai moti d'animo e agli ambienti che intendeva descrivere. In *Riso amaro* egli intese esprimere, con accenti accorati, le condizioni di estrema disagiatezza delle mondine, puntando sulla spregiudicatezza dei loro sentimenti e sulla loro forza spirituale e umana, di respiro addirittura corale. In *Caccia tragica* erano i contadini dell'Emilia che lo interessavano, era la loro lotta contro il mercato nero, contro lo sfruttamento degli agrari e dei banditi. In *Non c'è pace tra gli ulivi*, infine egli crea, traendola da un fatto realmente

avvenuto, una vicenda cruda e spietata, ambientandola fra la gente della sua Ciociaria. E in tutti e tre questi film, De Santis si ferma alla superficie. La forza dei sentimenti rimane espressa unicamente allo stato di contrappunto corale, non assume una consistenza umana più radicata. *Non c'è pace tra gli ulivi* rappresenta tuttavia un passo innanzi rispetto a *Riso amaro*, se non rispetto a *Caccia tragica*. Come in *Riso amaro*, al centro della vicenda di questo film stanno un ambiente e personaggi che non si prestavano a equivoci. Il regista racconta la storia di un pastore ciociaro, Francesco Dominici, cui un altro pastore, Agostino Bonfiglio, ha rubato, mentre il primo era in prigione, le pecore. Francesco, una notte, recupera le sue pecore, ma finisce in carcere perché l'altro, il ladro, riesce a strappare ai pastori della zona la dichiarazione che le pecore erano sempre state sue. Ma qualche mese più tardi, in seguito alle angherie cui vanno continuamente soggetti da parte del Bonfiglio, i pastori offrono la loro solidarietà a Francesco Dominici; hanno compreso che non conviene cedere alle intimidazioni dei prepotenti, e si accingono a testimoniare la verità in tribunale.

La vicenda è ricca di elementi di indagine umana e sociale. De Santis riesce a esprimere talvolta tali elementi; e nella prima parte del film, l'ambiente aspro e primitivo delle pianure ciociare è descritto con misura, e con tocchi fortemente realistici. Risulta chiaro che mentre *Riso amaro* falliva del tutto nella presentazione dei suoi temi, *Non c'è pace tra gli ulivi* raggiunge, in questo senso, una maggiore consistenza, pur dovendo registrare, come si diceva prima, alcuni gravi difetti di struttura, che in definitiva ne appesantiscono lo stile e ne rendono meno immediato l'assunto: un assunto di solidarietà umana e di comprensione per i problemi degli abitanti di quella regione ancora arretrata e impervia. De Santis, ad esempio, si prefigge lo scopo di spiegare e di giustificare, agli occhi degli spettatori, l'esuberanza fisica della gente del suo paese: ma in taluni punti esagera, esce dai limiti di una descrizione misurata e psicologicamente valida; come quando fa danzare la tarantella alla fidanzata del protagonista (brano bellissimo in sé, ma non giustificato), oppure quando mette Dominici, armato di una carabina e accompagnato dalla sua donna, alla caccia del rivale. In alcuni punti, si ha addirittura la sensazione che i personaggi agiscano più come fantocci che come uomini animati da sentimenti autentici e da passioni reali. Così il finale, che vuol giustificare un uomo il quale non esita ad agire, anche da solo, contro tutti, per rivolgere a suo favore la giustizia che lo ha abbandonato (e i suoi atti sono più che legittimi, poiché egli agisce solo quando viene colpito palesemente nei suoi diritti più elementari: quelli che a un certo punto gli impongono la scelta fra la miseria più degradante e una esistenza modesta ma sopportabile), il finale, dice-

vamo, perde gran parte della sua efficacia e della sua forza proprio per la sua impostazione retorica.

Gli attori rappresentano, per De Santis, uno degli elementi essenziali nel processo di un'atmosfera fisicamente violenta e improntata a un carattere di forte epicità. Ma in *Non c'è pace tra gli ulivi*, come già in *Caccia grossa* e soprattutto in *Riso amaro*, gli interpreti accusano lo sforzo imposto loro dal regista, e non sempre riescono a trasmettere gli stati d'animo e la umanità interiore di cui dovrebbero essere dotati. Raf Vallone, attore scoperto da De Santis, ha costantemente un'espressione esagitata e statica. Anche Lucia Bosè non sente il personaggio che le è imposto. La sua sensibilità non si addice alle parti di donna primitiva e violenta; piuttosto essa dimostra un temperamento calcolatore, "cittadino", sofisticato; lo ha compreso Antonioni, nell'affidarle il ruolo di protagonista di *Cronaca di un amore*. Folco Lulli atteggia il suo volto e i suoi movimenti, già marcatissimi e penetranti, a contorcimenti esteriori tutt'altro che necessari. Maria Grazia Francia appare un po' spaesata, forse perché è l'unica a mantenere la sua recitazione entro i limiti di una consueta normalità. Ciò non significa comunque che essa sia la migliore. Piero Portalupi è l'operatore, il quale applica per la prima volta, su ampia scala nel cinema italiano, effetti di "panfocus" davvero soddisfacenti. Ma anche prescindendo dalla profondità di campo, la sua fotografia, soprattutto per quello che riguarda gli esterni, è assai efficace. Rende la bellezza un po' aspra del paesaggio senza ricorrere ai soliti contrasti luministici fra chiari e scuri, bensì limitandosi a riprodurre l'ambiente così come esso è.

### MISCELLANEA

*Cuori senza frontiere* (1950) di Luigi Zampa, interpretato da Gina Lollobrigida, Enzo Stajola, Cesco Baseggio e da Raf Vallone, affronta un tema molto impegnativo: quello dei rapporti fra italiani e jugoslavi in un piccolo paese di frontiera, in cui la linea di confine passa attraverso le case, gli orti, le vie stesse. Zampa non era il regista più indicato per svolgere problemi tanto importanti. Il suo mestiere e le sue possibilità sono piuttosto rivolti verso un genere leggero, di commedia di costume, in cui talvolta consegue risultati apprezzabili. E infatti, in *Cuori senza frontiere*, le sole parti convincenti sono quelle atteggiata a una bonaria presa in giro di talune istituzioni tradizionali (la retorica di certi funzionari nazionalisti, ad esempio), laddove i suoi tentativi di dire una parola seria e definitiva sul problema di carattere sociologico e internazionale, che sta al centro del film, appaiono sfasati e poco coerenti. Film come *Figaro qua... Figaro là* (1950), che si valgono cioè della interpretazione di Totò, riescono talvolta a strappare qualche risata; ma l'opera di Carlo L. Braggaglia non ha nulla a che vedere col film comico. *Colorado Territory* (« Gli amanti della città sepolta », 1949) di Raoul Walsh, garantisce, dato il nome del regista, due ore di passatempo decoroso e di emozioni spettacolari. Si tratta, questa volta, di un "western" diretto con mestiere, privo però della forza di altre pellicole del genere. Gli interpreti principali sono Joel McCrea e Virginia Mayo.

VITE



Grazia M. Francia in « Non c'è pace tra gli ulivi » di Giuseppe De Santis. Nella pagina precedente: Lucia Bosè in una inquadratura dello stesso film, il quale ha suscitato diverse polemiche.

## IL PROBLEMA DELLE CINETECHE

# Soluzioni ideali per la conservazione delle opere

**La produzione e l'esercizio cinematografici svedesi ritengono cosa normale che le pellicole, una volta terminato il ciclo di sfruttamento, vengano conservate in un archivio.**

ABBIAMO ricevuto un interessante rapporto sul funzionamento della Cineteca Svedese, la "Filmhistoriska Samlingarna" di Stoccolma che riproduciamo: « La Filmhistoriska Samlingarna (F.H.S.), dal 1947, è un ente diretto da un comitato di sette persone, di cui due scelte dall'Accademia svedese del Film (Svenska Filmsamfundet), che fondò la Cineteca nel 1933, una dal Museo della tecnica, due dall'Associazione esercenti cinematografici, e due dalla Società di controllo dei produttori. Queste due ultime associazioni danno un notevole contributo finanziario alla F.H.S. per lo svolgimento delle sue attività. Il finanziamento della F.H.S. è dunque assicurato esclusivamente dall'industria cinematografica svedese. Anche il Museo della tecnica riceve delle regolari sovvenzioni da parte degli industriali del cinema. L'attività della F.H.S. consiste principalmente nella conservazione dei film, nella stampa e controllo di copie d'archivio, nell'organizzazione di proiezioni culturali, ecc. Grazie alle varie sovvenzioni

che riceve, la F.H.S. è in grado di attuare il suo programma. Anche i cineclub svedesi contribuiscono al suo mantenimento e specialmente quelli di Stoccolma, Gothenbourg, Upsal e Lund ».

Da questi brevi dati è facile rilevare come il problema della cultura cinematografica e della conseguente conservazione dei film abbia trovato, in Svezia, una soluzione ideale che invano si cercherebbe in altri paesi. La produzione e l'esercizio cinematografici svedesi hanno ritenuto normale, e nell'interesse stesso dell'industria e del commercio, che i film prodotti, una volta terminato il ciclo di sfruttamento, vengano conservati in un archivio da essi stessi, si può dire, "voluto" e finanziato: giacché è solo dalla selezione attiva delle opere passate, da quella selezione che il tempo stesso opera e che la cultura regola e coordina, che la produzione può trovare un proprio miglioramento qualitativo. La funzione di una cineteca sembra così essere stata pienamente compresa in Svezia, e riempire, con la sua varia attività, una lacuna che si mostra invece allo stato di grosso problema presso molti altri paesi. L'esempio della "Cineteca svedese" e di coloro che ne formano il Consiglio direttivo e degli enti e associazioni che la sostengono, ci spinge a chiederci perché gran parte dell'industria cinematografica italia-

na, ad esempio, ancora non ha afferrato questo elementare ed evidente "principio": mentre si buttano milioni per la produzione di un film, e non si lesinano talvolta le spese di "capriccio" che la lavorazione di un film spesso richiede, si nega poi di "depositare" (non "donare", ben inteso!) agli archivi di un ente attrezzato e internazionalmente riconosciuto come può essere la "Cineteca Italiana"; una copia di questo film, pronti tuttavia a concedergliela se la Cineteca è disposta a sostenerne le "spese di stampa"! Non è certo questo il caso di tutti i produttori italiani; tuttavia la maggioranza di essi preferisce, nella migliore ipotesi, ancora oggi ignorare l'esistenza della "Cineteca Italiana", che in anni di operosa attività ha raccolto organicamente migliaia di opere, e che potrebbe essere di grande utilità alla stessa industria e ai registi che per essa lavorano. Quanti film su soggetti già "girati" in passato sono stati oggi rifatti e quanti "errori" e "goffaggini" si sarebbero potuti evitare, se i produttori si fossero degnati di ricercarne e visionarne le copie presso le cineteche? Per fortuna è stato votato, com'è noto, un decreto legge che dice: « Il produttore di film nazionali, dopo un anno dalla data di prima proiezione in pubblico del film stesso, è tenuto, su richiesta della Presidenza del Consiglio dei Ministri, ad inviarne gratuitamente copia alla Cineteca Nazionale

istituita presso il Centro Sperimentale di Cinematografia » (Art. 31). Ma tale obbligo entra in vigore per i soli film prodotti a partire dal gennaio 1950; con ciò non si può dire neppure che la "Cineteca Nazionale" abbia ancora potuto risolvere il problema del "deposito legale", giacché il decreto parla solo di film che possono essere « richiesti » dalla Presidenza, quindi non di una copia di ogni film prodotto che deve essere automaticamente depositata alla "Cineteca Nazionale", così come avviene per le copie d'obbligo d'ogni libro edito in Italia.

E' chiaro tuttavia che il problema del "deposito legale" non può essere tanto facilmente ed "ex abrupto" risolto, nella attuale situazione obbiettiva dell'economia industriale cinematografica, ed è altrettanto chiaro, da queste considerazioni, che l'esistenza di una cineteca come la "Cineteca Italiana" (ente sorto per iniziativa privata ed oggi finanziato dallo Stato) accanto alla "Cineteca Nazionale" non fa che risolvere praticamente un problema (quello della conservazione e della diffusione della cultura cinematografica e delle sue crescenti esigenze) che altrimenti oggi sarebbe difficilmente risolvibile. E' noto che le basi statutarie della "Cineteca Italiana" sono fondate sul concetto del "deposito": esso garantisce, a tutti gli effetti giuridici, la proprietà di un'opera cinematografica di cui un privato deposita una copia alla Cineteca per soli scopi culturali e non commerciali. In base a questo principio (che è poi quello delle cineteche membri della F.I.A.F.: della "Cinéma-thèque Française", ente privato finanziato dal Governo; della "Cinéma-thèque Suisse", ente privato finanziato dal Cantone di Losanna; della "Film Library" del "Museum of Modern Art" di New York, ente pure privato, finanziato dalla Fondazione Rockefeller; della già citata "Filmhistoriska Samlingarna", ecc.), al principio del "deposito" cioè, la "Cineteca Italiana" ha potuto raccogliere, in una quindicina d'anni, un ingente patrimonio di film retrospettivi, compresi quelli di numerosi collezionisti privati che altrimenti non si sarebbero separati dalle loro raccolte. La "Cineteca Nazionale", istituita quest'anno (e che continua l'opera già iniziata della cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia) e la "Cineteca Italiana" assolvono dunque oggi i propri rispettivi compiti, anche senza la piena collaborazione dei produttori: le due cineteche hanno ormai funzioni che si integrano e si completano vicendevolmente su un piano di fattiva e sempre più vasta collaborazione, che è già in atto. Il problema della conservazione dei film sembra tuttavia farsi sentire anche per i produttori, in modo più impegnativo che per il passato. Nel recente Congresso internazionale del Film club, tenutosi a Venezia durante la Mostra del cinema, si è parlato di "deposito legale" (questione pure trattata dalle cineteche durante il Congresso di Roma della F.I.A.F., nello scorso novembre): la proposta, al Congresso internazionale del Film club di Venezia, è stata avanzata da René Clair e caldamente sostenuta da altri registi. Non sappiamo con esattezza quali siano state le conclusioni di questa proposta e quali potranno essere i frutti a venire. Certo ci appare alquanto strano che si sia parlato di "deposito legale" senza sentire almeno l'opinione "tecnica" delle cineteche.

LUIGI ROGNONI

# FILM PER ADOLESCENTI E PERICOLI DELLE FORMULE

SE QUALCUNO, amante delle inchieste, ne indicasse una fra i giovinetti dagli undici ai quindici anni per conoscere quali siano i film da loro preferiti, si accorgerebbe — ne siamo certi — che più o meno il trentacinque per cento degli interpellati risponderebbe di preferire i film d'avventura, mentre l'altro sessantacinque per cento dividerebbe i suoi gusti tra i film musicali, sentimentali (qualificati generalmente « da piangere »), comici, brillanti, drammatici, storici, ecc. E' questa un'esperienza che abbiamo fatto personalmente su oltre trecento ragazzi di differenti strati sociali, e se anche non è il nostro un genere nuovo d'inchiesta, forse non è priva di originalità la maniera con la quale l'abbiamo condotto. Non ci siamo infatti adagiati nella comoda ma traditrice formula dei questionari da compilare, non abbiamo richiesto l'aiuto officioso delle autorità, ma, ligi al nostro principio che occorre studiare l'anima del ragazzo quasi clandestinamente, ci siamo affidati e alla nostra memoria e alla confidenza che di solito i giovinetti ripongono in noi. E così, consapevoli che la nostra inchiesta, condotta senza apparati, non avrebbe interessato nessuno dei "grandi", non ci siamo neppure preoccupati di far presto, come non abbiamo posto termini d'arrivo alla nostra indagine singolare. In tal modo, da oltre tre anni, la nostra privatissima inchiesta prosegue, estendendosi così tanto nello spazio — dalla campagna al paese, dal paese alla grande città — quanto nel tempo, onde, se la nostra fatica non offre la garanzia statistica "dei grandi numeri", presenta sempre un certo interesse, specie per chi vive nella scuola e sa come difficilmente si possano ottenere risposte spontanee dai ragazzi cui venga sottoposto un questionario. E' già cosa rarissima riscontrare un po' di verità nei componimenti, figuriamoci nei questionari! Con questo non intendiamo certo invalidare in blocco le varie inchieste ufficiali od officiose che enti e privati lodevolmente conducono fra i ragazzi; soltanto desideriamo porre in guardia coloro che amano le formule e prendono tutto alla lettera, perché rischiano di cadere nella pania della retorica che sempre fiorisce ai margini della scuola odierna. Si rammenti in ogni caso che l'equazione "scolaro = ragazzo" è, oggi, quanto meno imprecisa. E purtroppo le inchieste è molto difficile condurle fra i ragazzi che non frequentano una scuola, sia pur quella di catechismo presso la parrocchia.

Ritornando al nostro esperimento, diremo che, al distribuir moduli da compilare, abbiamo preferito circolare lentamente i nostri ragazzi, facendoli discorrere e non scrivere, facendoli conversare senza dar l'impressione di vagliare, annotare, ricordare le loro parole. Una esperienza di tal genere però non poteva restare fine a se stessa, non poteva cioè esaurirsi in una mera curiosità statistica: doveva ad un certo momento, se non portare, per lo meno orientare verso alcune considerazioni di caratte-

re generale. La più ovvia, quella che subito ci è venuta alla mente, è che nulla sia tanto pericoloso quanto il preoccuparsi troppo — come alcuni fanno per scopi lodevolissimi ma forse lontani dalla realtà — di creare una cinematografia per ragazzi. Il nostro asserto non è un voler tirare sassi in piccionaia pel gusto di provocare scompiglio, ma soltanto il risultato di un freddo ragionamento ancorato saldamente a una esperienza obbiettiva e soggettiva e svincolato da ogni retorica. Ma sarà bene scendere sul terreno solido della pratica. Prendiamo come esempio-base il caso del film d'avventura. Non c'è padre, non c'è maestro, non c'è parroco che non ritenga il film d'avventura lo spettacolo preferito dei ragazzi. E' infatti convinzione giustissima, confermata anche dalla percentuale sopra riportata (questo lo scopo del nostro inizio); però, ed è qui dove si manifesta la concreta utilità della nostra modesta esperienza, bisognerebbe subito intendersi sul significato che per i ragazzi ha l'espressione "film d'avventura". Abbiamo, a questo proposito, sentito classificare con la massima sicurezza film d'avventure pellicole come *Il terzo uomo*, *La città nuda*, *Giovanna d'Arco*, *Gli angeli dalla faccia sporca*, *Alba fatale*, *Cielo di fuoco* e così via. Non è chi non veda come il porre tali opere (e l'elenco potrebbe essere lunghissimo) accanto ai "westerns" col vecchio Fuzzy, ai film di Tarzan o dei vari re della jungla, sconcerti alquanto tutti coloro che con la qualifica "d'avventura" sogliono indicare un genere preciso, ormai ben definito sia nel campo della morale che dell'arte. Or bene, se noi, seguendo la convinzione che ai ragazzi piacciono film d'avventure, impostassimo una produzione cinematografica per adolescenti su cavalcate di "cow-boys" o sparatorie nei "saloons", oppure su abbordaggi di corsari o cacce alla tigre e al leone, finiremmo per accontentare non i ragazzi in genere, ma gli appassionati del West, dei filibustieri e della jungla, trascurando tutti coloro che, pur affermando di amare i film d'avventure, gradiscono spettacoli come *Il terzo uomo* o *Cielo di fuoco*. E ciò che abbiamo detto per il film d'avventura è valido per ogni altro genere di pellicola: ci è stato dato infatti, più di una volta, di sentir classificare film musicali tanto *Rigoletto* che *Bellezze al bagno*. E' dunque chiaro che chi creasse film esclusivamente per ragazzi basandosi sui gusti che questi dicono di avere, cadrebbe facilmente nell'errore di dar origine a una produzione retorica, al di fuori delle passioni vere dell'adolescenza e perciò fallimentare sia dal punto di vista economico che educativo. Il che, ad esempio, avviene già da un pezzo nei riguardi della letteratura per adolescenti. Eppoi, una produzione "ad usum adulescentis" sarebbe oltre tutto impegnativa e costosa come quella normale, giacché i ragazzi d'oggi, maliziosi e ipercritici, non vogliono più vedere pellicole sul tipo di quelle di Buster Crabbe accompagnato dal buon Fuzzy; li abbiamo sentiti e visti

infatti fischiare e urlare irresistibilmente più di una volta nelle sale di provincia dove, per riempitivo, si proiettano ancora di quando in quando film del genere e dove il pubblico, anche se è di gusti poco raffinati, reagisce violentemente davanti a ciò che non gli va. Anzi, il bello è che mentre gli adulti sopportano in pace le pellicole meschine e quasi ci si divertono, i giovinetti non le vogliono vedere.

Da tutto ciò si desume ovviamente che i ragazzi, anche se amano schematizzare più degli adulti le loro preferenze in generi definiti, hanno una varietà di gusti uguale alla nostra, se non superiore, e che pertanto è pressoché impossibile creare film appositamente per loro senza incappare nell'errore di formalizzarsi attorno a due o tre generi che, davanti agli spettatori loro destinati, non raccoglierebbero che una lieve percentuale di consensi. In ultima analisi perciò l'unica produzione che vada bene per gli adolescenti è quella dedicata agli adulti quando sia artisticamente dignitosa e moralmente sana, se non addirittura ricca di insegnamenti. E' facile d'altronde constatare come persino le pellicole fatte appositamente per i fanciulli — diciamo per i fanciulli e non per i giovinetti —, quando sono ben realizzate, piacciono più ai grandi che ai piccoli. E' il caso tipico di alcuni cartoni animati. Forse è possibile creare una cinematografia per bambini dai cinque ai dieci anni, ma poco consigliabile tentarne una per i giovinetti dagli undici ai quindici. E' probabile che un tentativo del genere, oltre che trasformarsi in un insuccesso commerciale, finirebbe per sospingere sempre più verso gli spettacoli meno adatti proprio i ragazzi che si vorrebbero salvare, giacché, nello sforzo di aderire al loro gusto ci si creerebbe un archetipo astratto sul quale



Regista « letterato »: Mario Soldati.

verrebbero modellati film che indirizzerebbero altrove ogni giovane spettatore. E questo fenomeno è già accaduto a tanta produzione libraria, non ultima colpevole del successo di certa stampa a fumetti, cretina e pedagogicamente deleteria. L'unica via per non rovinare lo spirito e l'intelligenza della nostra gioventù, e non incontrare

disastri finanziari e delusioni, è quella di creare buoni film per tutti, escludendo in ogni caso i giovinetti dalle proiezioni pericolose, e soprattutto di educare al buon cinematografo così come si educa alla buona letteratura: e su questo punto non ci stancheremo mai di ritornare.

VINCENZO BASSOLI

« CINE-CLUB, mensuel de documentation et de culture cinématographiques ». Parigi, Fédération française des Cinéclubs, 2 rue de l'Elysée.

Ciné-Club meriterebbe, in Italia e fra gli stessi lettori di Cinema, un'ampia diffusione. E' vero che, circa due anni fa, la Federazione italiana dei circoli del cinema, se ne interessò distribuendo un certo numero di copie agli associati, copie che andarono a ruba per la qualità e l'utilità evidenti della rivista, ma l'iniziativa si spense sul nascere e davvero non comprendo come, dati questi precedenti, oggi non si cerchi di riprenderla. Ciné-Club, come formula giornalistica, è il risultato di quel notevole progresso culturale attuato, su scala internazionale, dai circoli del cinema, che negli ultimi cinque anni sono nati e si sono affermati numerosissimi in buona parte dei paesi europei. E che la formula di Ciné-Club sia indovinata lo dimostra il fatto che, nato come « organo » interno della Federazione francese, esso è in seguito divenuto un mensile indipendente, anche finanziariamente, dalla Federazione stessa, pur continuando ad assolvere in modo egregio il compito al quale era stato destinato. I sommari delle due prime annate (ottobre 1947-dicembre 1949) testimoniano e suggeriscono quanto ho scritto, così da indurmi a riferirne, in breve il contenuto. Ogni fascicolo è dedicato, in parte, ad un argomento o ad un regista o ad un film. Così, sul n. 1, troviamo un gruppo di articoli riguardanti Le silence est d'or e Clair (firme di Barsacq, Modot, Van Parys, Sadoul, Schwat, Sovet); sul n. 2, una documentazione della polemica provocata da Le diable au corps (articoli di Autant-Lara, Clorec, Douy, Kelber e una pagina di giudizi pro



e contro il film); sul n. 3, un'ampia trattazione del « realismo » in Francia e fuori (articoli di Jeanne, Védvès, Guy Bernard, Daquin, Rouquier, Clément, Stekly, Henning-Jensen). A Chaplin è dedicato il numero successivo, che pubblica saggi e interpretazioni di Bessy, Schwat, Leprohon, Le Chanois, Barrault, Pudovkin e Pierre Prévert. Il quinto numero commemora Eisenstein con un importante inedito di quest'ultimo e con i contributi critici di Mitry, Arnoux, Sadoul, Barsacq, Wiener, Parigi, Fescourt, Altman, Hayer, Bretonneiche. Un omaggio a Renoir non poteva mancare, col n. 6: Tedesco, Barkan, Claude e Jean Renoir. Modot. Orson Welles è ampiamente discusso, sul n. 7, da Bazin, Laroche, Sadoul, Marion e Mitry. L'ottavo fascicolo s'interessa al cinema inglese, con particolare riguardo al documentario, grazie alla collaborazione di Cavalcanti, Bell, John Mills e Rotha. Da Dada al Surrealismo è il tema del n. 9 (oggi esaurito), in cui leggiamo memorie e critiche dovute a Léger, Tedesco, Sadoul, Verdiet, Clair, Picabia e Rune Hagberg. I due numeri successivi sono dedicati rispettivamente a Feyder (articoli di Spaak, Arnoux, Régent, Lavizon, Berne) e a Griffith (articoli di Florey, Mitry, Moussinac, Delluc e Griffith). L'originale e notevole contributo dato al cinema dai fratelli Prévert viene dimostrato nel dodicesimo numero, mediante il contributo di Laroche, Le Chanois, Sadoul e Berne. Ma il numero più importante è, senza dubbio, il succes-

sivo, che raccoglie una precisa e ampia documentazione storica, bio-filmografica e critica dell'opera di Jean Vigo grazie alle informatissime dichiarazioni di Kaufman, Aveline, Jourdain, Painlevé e agli inediti di Vigo. Il n. 14 ricorda un altro grande artista francese prematuramente scomparso, Louis Delluc, nel venticinquennio dalla morte: i collaboratori sono Moussinac, Eve Francis, Sadoul, Jeanne, Epstein e Fescourt. « Suis-je vraiment le metteur-en-scene le plus cher et le plus salaud du monde? », si domanda von Stroheim nel titolo dell'articolo da lui scritto per il n. 15, a lui dedicato. Sadoul, Bazin e Régent gli rispondono. Un saggio di Capra apre il numero seguente, dedicato alla commedia americana e completato da scritti di Magnane, Aurio e Sadoul. E nell'ultimo numero a me noto, leggiamo le opinioni di Kosma, Cauliez, José Zendel, Marion, Eluard, Bazin e Sadoul su Marcel Carné. Non ho discusso il contenuto dei molti saggi e articoli ricordati per non dilatare troppo questa « segnalazione » ed anche perché credo i nomi dei collaboratori di Ciné-Club sufficientemente noti e indiscutibili. In ognuno dei fascicoli, più o meno illustrati secondo le necessità, vi sono molti altri articoli informativi e critici sul cinema mondiale, « presentazioni » di film appositamente concepite per i dirigenti dei circoli del cinema, interviste e regolari rubriche tecniche e bibliografiche. Non avrei detto tutto, però, se non ricordassi che i singoli numeri pubblicano le filmografie degli autori o degli argomenti di volta in volta trattati. Esse sono compilate con un criterio assai vicino a quello dei famosi « Index » di Sight and Sound e, per precisione a abbondanza di dati, nulla hanno da individuare alle filmografie inglesi.

CORRADO TERZI



# L'ADILIGENZA

## CORRISPONDENZA COI LETTORI

**FRANCESCO DE PIERI** (Battaglia, prov. Padova). Riporto le tue parole: «Riferendomi all'articolo pubblicato da Livio Manzini sul n. 40 di Cinema, vi faccio presente che è erroneo affermare che il granello magico non appare accennato in alcuna pubblicazione cinematografica. In "Film" di Roger Manvell (ed. riveduta, nov. 1946) The Magic Seed è elencato tra i principali film di Eisenstein; una fotografia tratta dal medesimo film è incorporata nel testo. Eisenstein figura però come "supervisor" o "artistic supervisor". L'anno di produzione, il 1941». Infatti, E la fotografia, nell'edizione di Film, del 1950, porta il n. 62.

**F. T.** (Como). Per riuscire nel campo del costume vi sono molte strade. La più sicura è diventare aiutante di un figurinista rinomato. Perché non vieni a Milano e chiedi un colloquio ai nomi più famosi nel campo dei costumi? Buoni i tuoi bozzetti, ma non ancora ottimi. Del resto tu sai che ogni creazione è condizionata al lavoro che si deve rappresentare o al film in preparazione: deve intervenire la psicologia, oltre al gusto e al mestiere.

**C. A. B.** (Livorno). Passo la tua proposta alla redazione. Ma ho i miei dubbi intorno alla decisione. Dell'importazione di Der Apfel ist ab (tra. lett. «La mela è caduta») ho scarse notizie. Non so ancora come s'è comportata la nostra censura di fronte ad un lavoro così strano. Ho visto quelle pubblicazioni attinenti al cinema sovietico. E' uscita, a cura dei cecoslovacchi, la sceneggiatura (in versi; lo sapevi?) di Ivan il Terribile; e un panorama fotografico, quasi una storia, di tutti i film più importanti girati in Russia. Da noi sarà pubblicata una storia (è annunciata, ma senza conferma) a cura di Glauco Viazzi; intanto lo stesso Viazzi, in Sequenze sta pubblicando il secondo quaderno dedicato al «Cinema sovietico». Il primo, puoi richiederlo alla redazione in Parma, via San Biagio 4.

**ALESSANDRO ROVESI** (Ferrara). Sono tentato di far passare le tue osservazioni su The Third Man in una posizione di riguardo: voglio dire, cerco di trovare ospitalità al tuo pezzo in qualche parte della rivista.

**F. URBANO** (Fiombino). Se indirizzi: c/o Metro-Goldwyn-Mayer, Culver City, California, gli recapiteranno senz'altro la tua lettera.

**ARNALDO BELLINI** (Villabartolomea). Allo schedario abbiamo rinunciato; l'altra iniziativa è in preparazione. The Search — ovve-

to «Odissea tragica» — è stato realizzato da uno scenario di Richard Schweizer e David Wechsler, con dialoghi aggiunti di Paul Jarrico; musica di Robert Blum. Berliner Ballade di R. A. Stemmler noto come «Ballata berlinese», è interpretato da Gert Fröbe, Tatjana Sats, Ute Sielisch, Aribert Wüscher. Der Apfel ist ab di Helmut Käutner è interpretato da Bobby Todd, Bettina Moissi, Arno Assmann, Joana M. Gorvin.

**LETTORE B.** (Sesto). Per il numero che manca alla tua raccolta, rivolgiti alla amministrazione di Cinema, via Serio 1, Milano. Sogni proibiti è stato presentato in America nell'agosto del 1947 col titolo originale The Secret Life of Walter Mitty che è in sostanza il titolo del racconto di James Thurber da cui è stato ricavato il soggetto. Se il titolo è fedele, non così si può dire del soggetto, che svolge i temi di Thurber più sulla linea dell'avventura (alla Dick Tracy, per intenderci: l'eroe dei fumetti polizieschi) che sulla traccia di quella filosofia thurberiana composta in parti eguali di humor e di compassione. Il racconto immagino tu l'abbia già letto, e non occorre cercarlo in lingua originale perché molti periodici italiani si sono fatti premura di pubblicarlo. Tornando al film, gli sceneggiatori sono Ken Englund e Everett Freeman. Il regista è Norman Z. McLeod (che tu ricorderai come animatore della gustosa serie «Topper»); il produttore è Sam Goldwyn, per la R.K.O. (ma la distribuzione del film in Italia è stata fatta dalla Lux). L'operatore è Lee Garmes; foto in technicolor.

**R. FLORIO** (Santa Maria Capua Vetere). Per l'abbonamento a Cinema manda la somma, a mezzo vaglia alla nostra Amministrazione. Segna, nella parte riservata alle comunicazioni, il tuo indirizzo preciso e il genere di abbonamento (annuale o semestrale). Cinema non ha pubblicato l'elenco dei premi assegnati al Festival di Locarno solo perché non ci son stati né premi né premiati. Era detto nell'articolo. Lo hai letto attentamente? Arrivederci.

**LUCIANO NICCOLINI** (Livorno). La redazione di Sipario è presso la Casa Editrice Bompiani, via Senato n. 16, Milano. Sequenze è a Parma, in via Parmigiano, 18. Bianco e Nero: via Adige 80/86, Roma.

**EMIDIO VENTIMIGLIA** (Livorno). La Incom di Roma, e l'Istituto Luce potrebbero darti le informazioni che vai cercando. Il genere «didattico-scientifico» non ha molta fortuna in Italia perché il cinema a passo ridotto non è ancora diffuso nelle scuole come sa-

rebbe auspicabile. Ma so che cineasti come il prof. Omegna, certissimi autentici di questo ramo misconosciuto, hanno fatto miracoli. Qualcosa del genere sta tentando anche la Lux (via Po, 36 - Roma). Prova a scrivere alla "Sezione documentari" di quella Casa. Pubblicazioni riguardanti la ripresa non credo di averne mai viste, in lingua italiana. Sight and Sound, la rivista inglese, dedica di quando in quando articoli alla parte "scientifica". Il libro che tu cerchi è Le cinéma scientifique français di Pierre Thévenard e Guy Tassel, edito a Parigi nel 1948 da La Jeune Parque.

**S. I.** (Venezia). Non so che orchestra suoni in quel film (che non ho visto). E nessun annuario, nessuna scheda è in grado di fornire dati. Rassegnati a dire addio a quel complesso negro.

**SANDRO CAPELLI** (Bologna); **GRUPPO UNIVERSITARIO** (Bologna); **GIORGIO TURI** (Firenze). Grazie per le proposte. Le ho passate alla Direzione.

**FRANCO FERRONI** (Roma). Il "traslocatore" è un particolare teleobiettivo applicato alla macchina da presa che senza subire spostamenti può dare l'idea del movimento; ovvero sono possibili le carrellate "da fermo". Si regolano solo le lenti; cosicché si ottiene l'effetto di una carrellata avanti o indietro, a scelta. Pur rinunciando a muovere la macchina, Cecil B. De Mille ha fatto una carrellata di centinaia di metri in un film storico: gli attori venivano verso la «camera», e l'obiettivo, manovrato dall'operatore, li teneva costantemente a fuoco e sempre in "primo piano". Un effetto identico lo si nota nel finale di La fonte meravigliosa: Gary Cooper è sulla sommità dei grattacieli e la macchina gli carrella incontro, dal basso in alto. In realtà, la macchina non si muove. Hai visto La Marie du Port ("La vergine scaltra")? Ricordi, verso la fine, il primo piano della Courcel sulla corriera? Ricordi anche che la macchina carrella indietro arrivando in campo medio? Sarebbe stato quasi impossibile spostare un apparecchio, in quell'autobus così stretto. Allora Carné ha chiesto aiuto ad un "traslocatore". Se vuoi però conoscere più da vicino quell'arsenaio, presentati alla sede della Incom. Gli operatori di quella ditta hanno fama d'essere persone gentili.

**GASPARO CUCINELLI** (Cinisì). Grazie, grazie di cuore delle parole cortesi. Ti auguro buona fortuna.

**PIERO GAMBÌ** (Ravenna). Leggi L'arte del film di Guido Aristarco, edizioni Bompiani. Troverai anche una nutrita appendice bibliografica.

**NICO CRISCI** (Pisa). Lois Weber si diede un gran da fare soprattutto ai tempi del film muto. Collaborò col marito Philips Smalley nel periodo 1914-15 prodigandosi sia come attrice, che come sceneggiatrice e regista. I suoi primi film importanti sono False Color (1915) e Where Are My Children? sempre dello stesso anno; nel 1916 partecipò a The Dumb Girl of Portici (ovvero una versione squisitamente americana di «La mela di Portici») e To Please One Woman; del 1920 è Too Wise Wives; e negli ultimi anni del muto ha condiretto The Marriage Clause, Topsy and Eva (variante "sui generis" di La capanna dello Zio Tom), Sensation Seekers, The Angel of Broadway. L'unico film sonoro suo che si riesce a trovare annotato sugli annuari è White Heat (1934), da non confondere con il più recente White Heat diretto da Raoul Walsh e presentato col titolo La furia umana.

**LUIGI CAMPAGNA** (Pesaro). Non raddrivire al pensiero che nella mia risposta sul n. 48 di Cinema,

sta scritto: «"Doughboy" vuol dire in inglese-americano, «soldato di fantasia». Sarebbe un brivido spreco perché la comica definizione è frutto solo di un errore del proto. Correggi "fantasia" in "fantasia", e lascia, in questa risposta diretta a te, io segni un appunto anche per VINCENZO ROSSI di Genova il quale, leggendo quanto gli ho scritto sempre sul dannato n. 48, può avermi destinato il brevetto di sventato. Infatti, in una frase della mia risposta si legge: «Davvero sei convinto che la Daves si sia perduta nei fronzoli?». So benissimo, caro Rossi, che Daves è maschio. Quel "la" va trasformato in un "lù", evidente allusione al film di cui si parla nella frase che precede la mia domanda. Chiaro, amici? (Un refuso si trova anche nella didascalia del paginone: «pseudo film storici» e non «pseud film storici».)

**ALESSANDRO MONNERET DE VILLARD** (Milano). Nelle librerie Hoepli e Corticelli (non è pubblicata questa; è solo un servizio reso ad un lettore) ho visto un libro che può fare al caso tuo. Si intitola Painting with Light, ed è stato scritto da un quotato operatore di Hollywood, John Alton. Il prezzo s'aggira sulle cinquemila lire.

**ANGELO BONFANTI** (Bergamo). Dovresti spiegarti meglio. Non conosco quella casa cinematografica di cui parli.

**F. P.** (Firenze). Puoi richiedere il Motion Picture Almanac al tuo libraio, pregandolo di mettersi in contatto con le Messaggerie Italiane. Juárez, è stato realizzato nel 1939 dal regista William Dieterle per la Warner Bros. Il soggetto è tratto dalla commedia di Franz Werfel e dal romanzo The Phantom Crown di Bertita Harding (costei sarebbe, per chi ne vuol sapere di più, l'autrice di quel libro Age Cannot Whiter dedicato agli amori della Duse e D'Annunzio). Gli sceneggiatori sono John Huston, Aeneas MacKenzie e Wolfgang Reinhardt; l'operatore: Tony Gaudio; lo scenografo: Anton Grot; il costumista: Orry-Kelly; il montatore: Warren Low; il compositore del commento musicale: Erich Wolfgang Korngold; il direttore dei dialoghi: Irving Rapper. Il film, prodotto da Henry Blanke e Hal B. Wallis, dura 130 minuti. Il protagonista è Paul Muni (nella parte di Juárez); poi vediamo: Bette Davis, Brian Aherne, Claude Rains, John Garfield, Donald Crisp, Joseph Calleja, Gale Sondergaard, Gilbert Roland, Henry O'Neill, Harry Davenport, Louis Calhern, Walter Kingsford, Georgia Caine, Montagu Love, John Miljan, Vladimir Sokoloff, Irving Pichel, Pedro de Cordoba, e altri dieci generici che mi rifiuto di nominare, trattandosi di un film di media tacca.

## IL POSTIGLIONE

### CAMBI E ACQUISTI

**ANTONIO ADELFO** (Via Garibaldi 8, Palermo). Cede un disco intitolato Melodien aus Dreigroschenoper. Chiede però (nota del postiglione) una cifra alta: Molto alta, Troppo.

**DOMENICO AMBROSIO** (Via Torino 70, Canale d'Alba, prov. Cuneo). Vorrebbe avere gli indirizzi precisi di Lidio Girelli di Verona e Filiberto Valentini di Monfalcone. Per scambi, immagino. Gli interessanti, se lo credono opportuno, si facciano vivi con Domenico Ambrosio. Inoltre l'amico Ambrosio vorrebbe cedere Cinema, annata 1940, in due volumi, rilegati e completi delle copertine. Idem per le annate 1941 e 1942; cede il primo semestre del 1943, in numeri sciolti; manca il n. 167. E, in fascicoli separati, cede anche i nn.: 1, 3, 9, 17, 47, 81, 82, 83, 84.

po, con mezzi molto limitati. E' il sacrificio di ogni elemento accessorio. E quindi della musica. Nelle "horse operas" il "commento" musicale cosiddetto di fondo o manca del tutto o è assolutamente trascurabile, alcune volte anche ricavato da dischi. Ciò che realmente conta, nelle "horse operas", dal punto di vista musicale, sono le esibizioni canore del protagonista, e, talvolta, anche di altri attori. La scelta delle canzoni, come l'esecuzione e tutto il resto, non sottostà, generalmente, ad alcuna forma di controllo. Tutto è affidato al gusto ed al piacere del cantante che, purtroppo, non sempre rispetta i limiti delle sue possibilità. Uno dei primi "cowboys" canterini dello schermo fu Gene Autrey. Quando il suo primo film, *In Old Santa Fé* (realizzato per la Mascot), vide la luce, il sonoro aveva ormai superato la difficile fase sperimentale e si era affermato decisamente. Quel primo film reca infatti la data 1934. Gene Autrey, che è nato il 29 settembre 1907 a Tioga, proviene come tanti altri "cowboys" dello schermo dal teatro di rivista. Prima di dedicarsi al cinematografo ottenne infatti molti successi come autore e cantante di ballate del West (suo maestro fu il celebre Will Rogers, una specie di eroe nazionale del Far-West) alla radio e sui palcoscenici di grandi città. E, in fondo a tutte le sue esibizioni di attore e di cantante, rimane proprio un non troppo lontano ricordo di palcoscenico. Dal 1934 ad oggi Gene Autrey ha interpretato più di sessanta film, tutti ambientati nel West, tutti inzeppati di canzoni. Le canzoni di questo cowboy sono, nella maggior parte, composte da lui. Soltanto molto raramente Gene Autrey acconsente a cantare ballate recanti un'altra firma; più facilmente intona qualche "classico" della prateria, qualche "songs" tradizionale. Per questo il valore musicale dei suoi film è molto scarso; le canzoni che vi vengono cantate sono scelte a caso; il più delle volte (quando cioè non si tratta di qualche "classico") anche piuttosto brutte. Ad ogni modo insignificanti lo sono quasi sempre. Gene Autrey è dotato, indiscutibilmente, di una voce di "crooner" di buona scuola, qualche cosa di mezzo fra Sinatra e Crosby; la sua dizione inoltre è chiara e corretta. Il suo passato di cantante di rivista (come, del resto, la sua attuale professione) stende sulle sue interpretazioni una evidente patina di mistificazione commerciale. Se Woodie Guthrie, il grande "folk singer", come è stato detto « trasportava il West a Broadway », Gene Autrey molto più semplicemente trasporta Broadway sulle Montagne Rocciose. Più interessante, dal punto di vista della originalità, è Smiley Burnette, compagno inseparabile di tutte le avventure di Gene Autrey. Questo interessante attore comico è pure un eccellente cantante che sa interpretare con molta intelligenza le ballate umoristiche. Anche Roy Rogers, il successore ufficiale della gloria di Gene Autrey, dimostra, sia come attore che come cantante, un senso più rassicurante di originalità. Non che le canzoni dei film di Roy Rogers possano trovar posto nelle collezioni scientifiche, sono e rimangono canzoni da palcoscenico, ma tuttavia il tono con cui vengono intonate è indiscutibilmente più primitivo, più western. Lo stesso discorso vale naturalmente per tutti gli altri "cowboys" cantanti della moderna "horse

opera". Da Tex Ritter, anche lui ex-attore di varietà e finto cowboy, a Bob Baker, da Ken Maynard a Eddie Dean, a tutti gli altri. Un merito va certamente riconosciuto a tutti costoro: aver diffuso in tutto il continente americano il gusto per le ballate del West. Dietro le mistificazioni di Gene Autrey hanno trovato la via per farsi conoscere le ricostruzioni filologiche dei due Lomax, di Woodie Guthrie, di Carl Sandburg.

#### ROBERTO LEYDI

(1) Il film (1930) con il titolo *Il grande sentiero*, giunse anche in Italia, ma non ci recò il volto di John Wayne: secondo l'uso del tempo le varie edizioni per l'estero erano girate con interpreti diversi. Nella versione italiana John Wayne era sostituito da Franco Corsaro.

(2) « Alle origini, quando Broncho Billy Anderson galoppava nella prateria americana, in *The Great Train Robbery*, i film "western" il ». — *Il film western*, Milano, Poligono, erano chiamati "horse operas", "film di cavallo", pag. 13.

#### (Continuazione da pag. 241)

sta del fratello, s'è creato. Contrasto elementare tra il ricco e il povero, tra la vita scanzonata e affidata al caso e la precisione monotona dell'industrialismo, e poi un pizzico di satira politica, un invito alla anarchia, una simpatia non dissimulata per i giovani che s'amano, una buona dose di irriverenza: tutti gli elementi del prevertismo più estroso si inseguono da un capo all'altro del film. *Le voyage surprise* continua i motivi del vecchio *L'affaire est dans le sac* e di *Drôle de drame*. Qui però l'asprezza è mitigata, e le trovate si susseguono con una certa meccanicità, il che dipende dall'eccesso di sottintesi, di malizie intellettuali, che Prévert sfoggia. Qui ci sono dei fatti, e la loro caricatura, e la caricatura della caricatura. Onde il riso nasce di riflesso, per mediazione intellettuale, senza spontaneità e freschezza. Anche i precedenti film dei Prévert erano tali, intellettuali e mitologici all'estremo: ma in essi, diversamente che in *Voyage surprise*, non c'erano mezze misure: c'era maggior chiarezza di impostazione e di realizzazione, e quindi anche un miglior racconto, più unitario e coerente. *Voyage surprise* è un mosaico di episodi quasi tutti divertenti e arguti; messi insieme, questi piacevoli frammenti rischiano a volte di diventare scialbi e gratuiti.

*La Marie du Port* di Carné, non si può dire davvero che abbia avuto sin qui una buona stampa. Quasi tutti si son lasciati andare a declamazioni impennate su "Carné minore", "Carné stanco". "Ma che cosa combina Carné?". A noi non pare che le cose stiano così. Il film è certamente ben fatto, ben congegnato, ben costruito. Dal punto di vista formale, è all'altezza dei vecchi celebri film del regista, e con più un migliore impianto psicologico, personaggi più elaborati e concreti. Quel che invece davvero differenzia *La Marie du Port* dai vecchi film di Carné, è la sua struttura, la sua concezione. Sarebbe interessante proiettare l'uno dopo l'altro *Le quai des brumes* e *La Marie du Port*: il romantico disertore votato alla morte è diventato un solido proprietario di ristorante, la romantica e pura fanciulla perdutasi in mezzo a vizi e turpitudini è diventata una testarda e cocciuta provinciale che vuol farsi sposare da un ricco per possederne i beni. La penultima inquadratura del film è decisiva al riguar-

do: l'uomo ha deciso di sposare Marie, e le consegna le chiavi del ristorante: primissimo piano della mano della ragazza che stringe non il simbolo ma la realtà del suo possesso. Il suo gioco è riuscito, s'è fatta una posizione. Che importa se nel letto di Henri Chatelard sostituirà la propria sorella? Non importa nulla. Quanto siamo lontani dalla dolente figura di Nelly di *Le quai des brumes*, dalla tragica disperazione della Françoise di *Le jour se lève!* Naturalmente, Marie saprà condurre l'azione come vuole. E' una ragazza ambigua e sconcertante. Cinica e maliziosa. Fino a farsi beffe dell'esperto Chatelard, che s'illudeva di un facile amoretto. Ci vuol altro. Con una tattica sapiente, nella quale a un certo momento si mescola anche una leggera fiamma di sincerità, Marie avrà il suo uomo, e anche il ristorante dell'uomo. Avrà anche l'amore? Non si sa. «L'amour, ça existe, peut-être; il ne faut pas en parler mal», dice. Dobbiamo arguire che Carné, con questo film, ha compiuto una svolta nella propria carriera? Certo il mutamento è sostanziale. Non più da donna che disperata si getta sul corpo del suo uomo assassinato, ma la donna sicura di sé che si siede alla cassa, e pensa alla rendita. Altro che Carné minore; qui c'è un altro Carné. Si tratterà di vedere se migliore o peggiore del primo, e di studiare come da *Le quai des brumes* sia giunto a *La Marie du Port*.

Le proiezioni della rassegna eran sempre precedute da disegni animati, o da documentari; cose quasi sempre interessanti, e spesso pregevoli. I film tipo *Van Gogh* (di Alain Resnais) o *Henri Rousseau le Douanier* (di Lo Duca) fioriscono sulla strada aperta anni fa da Emmer e Gras in Italia: nondimeno non diremmo, come fanno certuni, che ne ripetano la formula. Emmer e Gras narravano un quadro, o una serie di affreschi; questi film invece narrano l'opera intera di un pittore, e la sua biografia. Son quindi delle monografie su Van Gogh, Rousseau, ecc. Per ora, soltanto delle monografie divulgative. Hanno la grande possibilità di diventare delle monografie critiche: se non cercheranno di farlo, allora si rimarranno formula meccanica e puramente espositiva. Il film scientifico francese era rappresentato dai cortometraggi di Jean Painlevé, *L'hippocampe*, *Le vampire*, e *Assassins d'eau douce*. Film interessanti, ma il cui lato scientifico lascia a desiderare. Difatti, non c'è. Painlevé isola i suoi "personaggi", li taglia dal loro ambiente naturale, dalla vita reale. I suoi sono esperimenti "in vitro", e finiscono col diventare un'astrazione della scienza, una registrazione di fatti da manuale. Questo carattere un po' dilettesco e superficiale è sgradevolmente accentuato dal commento musicale. Perché commentare dei film scientifici con musica di Duke Ellington? Quali rapporti esistono tra i pesci e il jazz-hot? Temiamo che neppure Roberto Leydi riuscirebbe a risolvere questo elegante quesito. Bellissimi, invece, i disegni animati di Paul Grimault, *Le petit soldat*, *L'épouvantail*, *Le voleur de paratonnerres* e *La flûte magique*. Meriterebbero vasta diffusione, e varrebbe la pena che i nostri registi di disegni animati ne capissero la lezione: i buoni disegni animati non si fanno cercando d'imitare Disney, ma inserendosi profondamente nella propria cultura nazionale. Speriamo.

GLAUCO VIAZZI

*Jacqueline Pierreux e Amedeo Nazzari in "Donne e briganti" diretto da Mario Soldati per la Lux Film.*

