

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 51**

NUOVA SERIE - 1 DICEMBRE 1950

VENEZIA 1951

L'ufficio stampa della Mostra di Venezia ha diramato il seguente comunicato:

INDETTA dal Commissario straordinario della Biennale e presidente della Mostra, on. Giovanni Ponti, ha avuto luogo a Roma in questi giorni, presso la Direzione generale dello spettacolo, la seconda riunione della sottocommissione della Biennale per la Mostra cinematografica di Venezia, per fissare il regolamento della XII Mostra internazionale d'arte cinematografica. Alla riunione, presieduta da Nicola De Pirro, erano presenti i membri della Sottocommissione: Gaetano Carancini, Tomaso Fattorosi, Italo Gemini, Giulio Lo Savio, Eitel Monaco, Rodolfo Pallucchini, Antonio Petrucci, Giovanni Piccini, Giovanni Ponti, Filippo Sacchi, Annibale Scicluna, Alberto Vecchiotti. Sono state fissate le seguenti date: 20 agosto - 10 settembre: XII Mostra internazionale d'arte cinematografica, con presentazione in concorso e fuori concorso di film di lungo metraggio; 8-18 agosto: II Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte; 8-18 agosto: III Festival internazionale del film per ragazzi; 5-10 settembre: III Festival internazionale dell'alta moda e del costume nel film; 8 agosto-10 settembre: II Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico; 20 agosto-10 settembre: II Mostra mercato internazionale del film. Ognuna di queste manifestazioni ha un regolamento per proprio conto.

Con l'art. 4 è stato creato un comitato di cinque esperti, non direttamente interessati alla produzione e al commercio di film, nominati dal presidente della Mostra, che esprimerà il suo parere su tutte le questioni che gli verranno sottoposte e coadiuverà il direttore nei casi previsti dal regolamento. Ciascuna Nazione invitata alla Mostra è libera nella scelta delle opere da presentare. La direzione della Mostra, previo parere favorevole del comitato di cui all'art. 4, si riserva il diritto: a) di richiedere ai singoli produttori la presentazione di determinate opere di particolare interesse artistico di cui la direzione stessa sia direttamente a conoscenza o che le siano state segnalate dalla Federazione internazionale del film club e delle accademie cinematografiche; b) di richiedere ed ammettere in concorso, in casi eccezionali, film già presentati ad altre mostre o festival, a condizione che siano stati prodotti non anteriormente ai 18 mesi dall'inizio della mostra e che non siano stati presentati in pubblica visione in Italia; c) di escludere dalla presentazione quei film che a suo insindacabile giudizio non raggiungano un sufficiente livello tecnico e artistico o che possano offendere un sentimento nazionale di uno dei paesi partecipanti; d) di organizzare mostre individuali e retrospettive. Il numero dei film che ciascuna nazione potrà presentare sarà fissato d'accordo tra gli organi competenti della nazione invitata e la direzione della Mostra da un massimo di quattro, anche in rapporto alla produzione dei singoli paesi.

I premi verranno così distribuiti: Primo

gran premio; tre premi a pari merito; sei premi: per l'interpretazione (attore e attrice); lo scenario (soggetto e sceneggiatura); la fotografia; la musica. I premi all'attore e all'attrice saranno intitolati al nome di Giuseppe Volpi, fondatore della Mostra nel 1932. Sarà inoltre a disposizione della giuria un premio da assegnarsi per una eventuale particolare motivazione non contemplata nelle precedenti. All'infuori dei premi indicati la Giuria non potrà conferirne altri. Ciascun Premio consiste in una riproduzione del Leone di San Marco, d'oro per il Gran premio, d'argento per gli altri. Il « Leone di San Marco » rimarrà d'ora in poi il premio simbolico della Mostra di Venezia. Il presidente della Mostra nominerà il presidente e i componenti della giuria, scelti fra personalità della cultura e della critica. Il direttore della Mostra fungerà da segretario della giuria. In ogni spettacolo sarà presentato un solo film di lungo metraggio. Inoltre in ogni spettacolo sarà presentato

LETTERE

Bologna, novembre

Caro Aristarco,

la prego di perdonare questa mia noiosa lettera: ma sono stato tentato ad inviargliela nella certezza di trovare in lei un giusto giudizio sulla situazione odierna della cinematografia italiana. Da diversi anni sto tentando di entrare nell'ambiente, ma mi sono accorto che questo è piuttosto discutibile. All'inizio dell'anno in corso indirizzai una lettera al Comm. Marconi, vice presidente di Cinecittà; nella risposta ebbi modo di sperare, ma mi accorsi in seguito che non era altro che un elegante modo di sbattere la porta in faccia a chi cercava di oltrepassarla. Le cito un altro caso ad esempio: in maggio volli prendere parte alle riprese del Quo Vadis? in qualità di genérico; desiderando la casa produttrice elementi residenti in Roma, soggiornai parecchio tempo nella capitale. Ero quasi riuscito nel mio intento, ma vi dovetti nuovamente rinunciare in seguito allo sfruttamento esercitato sulle comparse, scelte in sostituzione dei generici. Crede che possa giovare al nostro cinema un andamento così poco dignitoso? Crede che elementi di tutt'altra sensibilità, con ambizioni solo finanziarie, possano riuscire ad imporre il nostro film?

Giancarlo Torresani

Domodossola, novembre

Caro « Cinema », Manon mi è parso un grandissimo film, soprattutto per l'intensa emozione e commozione che ha suscitato in me e per il fatto che tale stato d'animo ha resistito a tutte le successive revisioni « a freddo », condotte per partito preso su di un piano puramente razionale. Trovo su Cinema due prese di posizione: da una parte l'articolo di Lo Duca nel fascicolo 7, con il quale mi trovo d'accordo in linea generale, dall'altra la nota di Aristarco in occasione della Mostra ed una successiva, sempre di Aristarco, nella rubrica Film di questi giorni nel fascicolo 35. Scrive Lo Duca, dopo la prima parolina di Manon: « Eravamo contenti, di quella contentezza che non si esprime, che si riserva cautamente ai momenti che danno un significato alle nostre testimonianze quotidiane ». Ed ancora: « Ai miei occhi il Clouzot crudele è una leggenda superficiale... Clouzot è tra i pochi che ci obbligano a pensare al cinema senza interferenze col teatro, con la letteratura o con la musica, perché egli concepisce immagini

almeno un cortometraggio designato, fra quelli premiati, dalla giuria della Mostra del film scientifico e del documentario d'arte. Tutte le case cinematografiche presenti alla XII Mostra sono invitate a partecipare all'esposizione dei modelli e dei costumi creati appositamente per i loro film o che esse ritengono più interessanti per particolare eleganza o per il valore artistico nella riproduzione di costumi di altre epoche. La notifica dell'adesione a partecipare alla Mostra dovrà pervenire alla direzione entro il 31 maggio 1951, e le copie dei film dovranno pervenire alla Direzione della Mostra entro il 31 luglio. Le copie dei film premiati resteranno di proprietà della cineteca della Mostra, la quale non potrà usarne se non per scopi culturali ed esclusivamente nella propria sede. Come si noterà è stato tolto il premio al miglior film italiano, in quanto si è ritenuto che ormai il nostro cinema può considerarsi « magglorenne » ed ha il diritto di essere ammesso alla pari con le altre nazioni partecipanti. La II Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico avrà, nella sua manifestazione del 1951, un particolare indirizzo e verrà dedicata ad un particolare settore della cinematografia.

ni... Penso a Clouzot che non ha mai confuso arte ed estetismo ». Cito qua e là da Aristarco: « In Manon non mancano una calligrafia ed una ricerca del particolare volti a mettere in evidenza abbondanti elementi letterari... Il fondo e la storia diventano talvolta pretesti per portare all'estremo limite la natura spietata e sconcertante di Clouzot... Il film non ci sembra sul piano dell'arte in modo da giustificare comunque, su questo piano, una moralità... l'opera... trova il suo divertimento estetizzante in un freddo neoromanticismo pseudo berista e in un cinismo morboso quanto compiaciuto e criticamente ingiustificato ». Due modi di sentire indubbiamente personali, quindi relativi ed accettabili di conseguenza con riserva. Aristarco accusa Clouzot di essere legato alla risoluzione di non commuoversi, intendendo la commozione come partecipazione umana e critica ai personaggi e alla vicenda. Questa mi pare la posizione del critico, che vuole dimenticare di essere, almeno al primo contatto, uno spettatore come gli altri e che vuol conservare il suo bagaglio culturale e la sua posizione di isolamento senza tradire il minimo abbandono sentimentale. Chiedo scusa dell'affermazione, che ti prego di non generalizzare essendomi suggerita esclusivamente dall'argomento in questione.

Franca Gemma Zani

Catania, novembre

Gentile Direttore,

sulla sua rivista del 15 settembre u.s., a pagina 142, nell'articolo recensorio dal titolo Film scientifici e documentari sull'arte, a firma di Gaetano Carancini, con viva sorpresa e disappunto, leggo quanto segue: « Ma se, ad esempio Anopheles di Pucci... se Canapa di Centoni... possono validamente sostenere il confronto con analoghe produzioni scientifiche straniere... ». Dico con sorpresa, per motivi che reputo gravi e quanto meno denunciati la leggerezza di un metodo ormai acquisito da molti critici cinematografici i quali, non solo non assistono alle proiezioni dei documentari che vengono proiettati alle mostre, ma incorrono, di conseguenza, e ciò è veramente deplorabile, in errori che finiscono per danneggiare moralmente gli autori dei documentari stessi. Difatti, se Carancini, come impone il più elementare dovere di critica, oltre ad aver firmato l'articolo, avesse almeno visto il documentario Canapa, da lui comunque recensito in termini sia pur così favorevoli, si sarebbe accorto, dalle inequivocabili didascalie di testa che il film in oggetto è stato diretto dal sottoscritto e non dal nominato Centoni. A mio parziale danno morale La prego quindi, gentile Direttore, per la imparzialità che La distingue, volere far pubblicare la presente messa a punto. Nel ringraziarLa della ospitalità che vorrà accordarmi, mi fido,

Ugo Saitta

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuove serie
Volume IV

FASCICOLO 51

Anno III - 1
Dicembre 1950

Questo fascicolo contiene:

<i>Venezia 1951</i>	Seconda di copertina.
<i>Lettere</i>	Seconda di copertina.
<i>Cinema-gira</i>	290
GLAUCO VIAZZI	
<i>Rosa dei venti</i>	293
ROBERTO PAOLELLA	
<i>Questo è cinema, questo non è cinema</i>	294
BIVI	
<i>Tendenze "puriste"</i>	296
CLAUDIO VARESE	
<i>L'antefatto nel film</i>	297
LUIGI VOLPICELLI	
<i>Educazione al film e a mezzo del film</i>	299
O. D. F.	
<i>Rider's indigest</i>	300
VIRGILIO TOSI	
<i>Una cineteca internazionale per i film scientifici</i>	301
LUIGI MALERBA	
<i>Crepuscolo del "divo"</i>	303
P. R. PERSICHINI	
<i>Buñuel e Fernandez tra vittime e montagne (Fotoreportage)</i>	304
H. H. WOLLENBERG	
<i>Americani a Londra, inglesi in Egitto</i>	306
EDGARDO PAVESI	
<i>Il "producer" Darryl F. Zanuck</i>	308
GIORGIO N. FENIN	
<i>La lista nera dei "ribelli" difesa da Mankiewicz</i>	311
LUIGI PESTALOZZA	
<i>I registi jugoslavi sulle orme di De Sica?</i>	313
CALLISTO COSULICH	
<i>La giovane guardia</i>	315
VICE	
<i>Film di questi giorni</i>	317
V. T.	
<i>Circoli del cinema</i>	318
REMO GRISANTI	
<i>Biblioteca</i>	319
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	320

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serlo, 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'amministr.
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: Gloria Swanson in "Sunset Boulevard", film di Billy Wilder.



Attrici del cinema messicano: Maria Félix in «Doña Diabla» di Davison.



Marina Berti e Pietro Lulli in una inquadratura di «La vita riprenderà» di Sergio Grieco.

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: La vita riprenderà (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; Canzone di primavera (Zeus Film), regista Mario Costa, interpreti Leonardo Cortese, Delia Scala, Tamara Lees, Laura Gore, Aroldo Trieri, Ludmilla Dudarova, Checco Durante, Dante Maggio, Paola Borboni, Piero Lulli, Arturo Bragaglia, Vittorio Sanipoli, Enrico Luzi; Il brigante Musolino (Ponti-De Laurentis), regista Mario Camerini, interpreti Silvana Mangano, Amedeo Nazzari, Umberto Spadaro, Ignazio Balsamo, Paolo Ferrara, Giacomo Giuradei, Arnoldo Foà; Totò sceicco (Manenti-Associata), regista Mario Mattoli, interpreti Totò, Tamara

Lees, Aroldo Trieri, Laura Gore, Ada Dondini.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Cristo proibito (Fontana-Minerva), regista Curzio Malaparte, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Gino Cervi, Rina Morelli, Lianella Carell, Luigi Tosi, Gabrielle 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, Jane Salinas, Antonio Nicotra, Sidney Gordon, Renato Baldini, Cesarina

Gheraldi; Abbiamo vinto (La Quercia-Filmolimpia), regista Robert Adolf Stemmle, interpreti Paolo Stoppa, Antonella Lualdi, Walter Chiari, Camillo Pilotto, Margherita Bagni, Lilla Brignone; The Medium (Intercontinental Film), regista Gian Carlo Menotti, interpreti Marie Powers, Leo Coleman, Anna Maria Alberghetti, Donald Morgan, Beverly Dame, Belva Kibler; Napoli tempi passati (Campidoglio-Comedia Film), regista Elios Vercelloni, interpreti Maria Montez, Massimo Serato, Andrea Checchi, Folco Lulli; Lebbra bianca (La Perla Film), regista Enzo Trapani, interpreti Lois Maxwell, Ermanno Randi, Juan De Landa, Giulio Donnini, Folco Lulli, e Amedeo Nazzari, Umberto Spadaro, 47 morto che

parla (P.F.C.), regista Carlo Ludovico Bragaglia, interpreti Totò, Silvana Pampanini, Adriana Benetti, Laura Gore, Eduardo Passarelli, Gildo Bocci, Arturo Bragaglia, Carlo Crocchio; Strano appuntamento (Ardire Film), regista D. A. Hamza, interpreti Umberto Spadaro, Marina Bonfigli, Leda Gloria, Clelia Matania, Rossana Podestà, Clara Auteri, Nico Pepe, Olga Solbelli, Zoe Incrocci, Mario Ferrari, Lauro Gazzolo, Enrico Glori, Carlo Romano, Paul Müller, Enzo Stajola; I falsari (Gallo Film-Sifac), regista Franco Rossi, interpreti Fosco Giachetti, Doris Duranti, Lianella Carell, Erno Crisa, Saro Urzì, Mario Angelotti, Gabriele Ferzetti; Mamma mia che impressione! (P.F.C.), regista Roberto Savarese, interpreti Alberto Sordi, Giovanna Pala, Carlo Giustini, Frank Colson, Arturo Bragaglia, Riccardo Bertazzolo, Virgilio Riento; Il caimano del Piave (Flora Film), regista Giorgio Bianchi, interpreti Gino Cervi, Milly Vitale, Frank Latimore, Franco Golisano, Ludmilla Dudarova, e Giacomo Lauri Volpi; I predestinati (Valente Film), regista Aldo De Bassan, interpreti Antonio Mustari (del C.S.C.), Stefania Na-

CINEMA GIRA

ghi, Lilio Berti, Laurie Day; Parigi è sempre Parigi (Amato-Colonna Film), regista Luciano Emmer, interpreti Aldo Fabrizi, Ave Ninchi, Lucia Bosè, Marcello Mastroianni, Franco Interlenghi, Paolo Panelli, Carletto Sposito, Giuseppe Porelli; I misteri di Venezia (Industrial Film), regista Ignazio Ferronetti, interpreti Tito Schipa, Virginia Belmont, Renato Valente, Memo Benassi.

Un richiamo...

...all'osservanza delle disposizioni contenute nell'art. 10 della Legge 29 dicembre 1949, è stato diretto dalla Presidenza dell'ANICA alle aziende interessate. L'articolo in parola, che a suo tempo suscitò, com'è noto, varie polemiche, subordina l'ammissio-



A sinistra: Da «Föhn» (trad. lett.: "Scirocco"), film realizzato nella Germania occidentale dal regista Hansen. A destra: «Favola d'oggi», cortometraggio diretto dal giovane Piero Pierotti e che ha ottenuto al recente Festival di Venezia una menzione d'onore. Fotografo: R. Carmassi.

ne alle provvidenze governative alla condizione che il film sia girato in presa diretta, e, per quanto riguarda gli interni previsti dalla sceneggiatura, che almeno il 70% di tali riprese venga effettuato in teatri di posa adeguatamente attrezzati. Nella circolare diramata dall'ANICA viene precisato che le deroghe all'osservanza della predetta condizione devono essere richieste "preventivamente", prima cioè dell'inizio della lavorazione, e che tali deroghe vengono concesse, su parere del Comitato tecnico, solo in caso di "comprovate impossibilità tecniche". A quanto risulta dalla circolare medesima, il richiamo dell'ANICA alle ditte associate è stato provocato dal fatto che a tutt'oggi il Comitato tecnico non è stato mai interpellato per l'esame di singoli progetti di film ai fini del citato art. 10, e che quindi non è da escludere che in qualche caso sia stata involontariamente omessa la presentazione della domanda preventiva di deroga.

Sono aperte...

...le iscrizioni ai corsi di specializzazione cinematografica presso l'Istituto superiore di giornalismo e di scienze dell'opinione pubblica dell'Università internazionale "Pro Deo". Tali corsi di avviamento professionale alle carriere di scrittore cinematografico, sceneggiatore e regista, vengono istituiti allo scopo di affinare le vocazioni specifiche degli studenti, e per approfondirne le cognizioni culturali. Il piano di studi comprende numerosi corsi di natura tecnica ed altri di carattere generale. Le lezioni del primo anno, a quanto viene comunicato, potranno essere seguite anche a distanza.

Il film a colori...

...in Italia si avvia ormai verso risultati soddisfacenti, anche se per il momento certe invalicabili difficoltà impediscono ai vari sistemi di affermarsi sul piano industriale. Circa il ferraniacolor si è già riferito da queste colonne, nel numero scorso, con alcune interessanti dichiarazioni di Vittorio Calvino. Quanto all'anscolor, è terminata da poco la lavorazione del primo lungometraggio girato appunto con tale procedimento,



Luigi Comencini mentre dirige Eleonora Rossi nel film «Persiane chiuse». Il soggetto è di Gianni Puccini.

Mater Dei, diretto da Emilio Cordeiro; mentre si annuncia il film di Visconti sul Marchese del Grillo, da girarsi però in technicolor. Con quest'ultimo sistema, appunto, che è per ora il più diffuso del mondo, se non il più conveniente da un punto di vista economico, vengono attualmente girati ben cinque cortometraggi: tre di essi sono diretti da Ugo Magnaghi (Il Tevere a Roma, Nascita di una nave e Vivono della seta), uno da G. Leoni (Luci e colori di Roma), e un altro da Romolo Marcellini (Matera). C'è da sperare che la Documento Film, produttrice di tali documentari, affronti in un prossimo futuro il lungometraggio a soggetto.

Fra i più recenti...

...documentari, in bianco e nero, merita di essere segnalato Il testamento dei poveri, presentato a Venezia e ad Edimburgo con notevole successo. Il film, che si vale di una

partitura originale di Gino Marinuzzi jr., è stato diretto da Guido Guerrasio, che ha recentemente terminato quattro documentari turistici sul Lazio, ed è in attesa di girare alcuni altri documentari sull'Italia settentrionale. Il Guerrasio sta inoltre preparando il suo primo film a soggetto, la cui lavorazione si prevede debba iniziarsi col gennaio del prossimo anno.

L'edizione italiana...

...di Give us this Day («Cristo fra i muratori») di Dmytryk è stata notevolmente ridotta rispetto all'originale presentata recentemente ai festival di Karlovy Vary e di Venezia. Manca a tale versione tutto il brano iniziale, ripetuto poi verso la fine del film, in cui il protagonista, scacciato dalla moglie e ferito ad una mano, si rifugiava presso Kathleen alla quale raccontava la sua vita dal momento del salvataggio sul grattacielo, scena che costituisce invece

l'inizio dell'edizione italiana.

La manomissione, mossa da ragioni imprecisate e in ogni caso quanto mai biasimevole, pur non incidendo in misura eccessiva sul metraggio complessivo del film, riesce, con un solo colpo di forbici, a svuotarla completamente l'impostazione narrativa, alterandone il tono in modo irrimediabile. Pare che la casa noleggiatrice, prevedendo le proteste del pubblico più avvertito, abbia in precedenza fatto sapere che del film esisterebbero due versioni diverse, le quali sarebbero entrambe autorizzate dal regista.

La cineteca scolastica...

...ha da poco prodotto due cortometraggi che si trovano attualmente al montaggio: L'arte romana nel Lazio e Meccanica agraria, diretti rispettivamente dal prof. Lavagnino e dal prof. Rizzo, entrambi specialisti nei rispettivi rami.



A sinistra e a destra: altre due inquadrature tratte da «La vita riprenderà». Con questo film, la cui vicenda si svolge nella Sila, Sergio Grieco ha cercato di inserire nel cinema italiano il genere "western". Nella foto a destra gli attori Ermanno Randi e Carla Del Poggio.

Alcune proposte di legge...

...intorno ai problemi della cinematografia per l'infanzia sono attualmente all'esame delle due Camere: due onorevoli la Dal Canton, democristiana, e la Tibaldi Chiesa, repubblicana, hanno presentato due proposte a Montecitorio, riguardanti specificamente il cinema per ragazzi; proposte che sono ancora in discussione presso la Commissione per gli affari interni; mentre una proposta del senatore Lamberti, democristiano, sulla cinematografia educativa e sulla cinematografia a formato ridotto, si occupa solo indirettamente o comunque non esclusivamente dei problemi affrontati dalle proposte precedenti. La deputatessa democristiana crede opportuna, tra l'altro, una riforma dell'attuale Commissione di censura, (che dovrebbe essere integrata da due insegnanti, due ge-

segni di legge governativi sono intanto all'esame del Senato, destinati evidentemente ad integrare le proposte citate: essi riguardano la ricostituzione dell'Istituto LUCE (di cui si è già parlato in questa rubrica, nel n. 47) e quella della « Cines », (posta in liquidazione dopo la guerra), il cui capitale dovrebbe essere portato da 9 a 300 milioni, allo scopo di completare il ciclo industriale della partecipazione statale nel settore cinematografico: Cinecittà per gli stabilimenti, l'ENIC per il noleggio e l'esercizio, e la « Cines » per la produzione.

FRANCIA

Nella prima decade...

...di novembre erano in lavorazione in Francia i seguenti film: Les yeux pèlerins (U.C.L.), regista Pa-

sta M. de Canonge, interpreti L. Marjane, Ph. Mareuil, S. Prim; Olivia (Memnon Films), regista J. Audry, interpreti E. Feuillère, S. Simon, Y. de Bray; Identité judiciaire (Merry Films), regista H. Brombeyer, interpreti R. Souplex, E. Monceau, J. Debucoart; Ombres et lumière (Sigma), regista H. Calef, interpreti S. Signoret, M. Casarès, J. Berthier; Cet âge est sans pitié (Pafico), regista M. Blistène, interpreti S. Fabre, C. Darfeuil, J. Vinci; Bel Amour (Prodex), regista F. Campaux, interpreti G. Pascal, A. Villar, O. Versois; Bertrand Coeur de Lion (Panthéon Prod.), regista R. Dhéry, interpreti R. Dhéry, C. Brosset.

Il mito della « vamp »...

...alle sue origini, viene illustrato in un piccolo film in 16 mm., La Ma-

tista per legge nel 1948, e stabilita nella misura del 40% per il periodo dal 1° ottobre '49 al 1° ottobre '50, il Rank nel suo rapporto si dichiara dolente di non essersi potuto attenere in pieno a tale quota, pur avendo continuato a far proiettare nelle sale britanniche tutti i film di produzione nazionale giudicati di successo, o dai quali c'era da attendersi una perdita irrilevante.

U. R. S. S.

Mikhail Ciaureli...

...ha iniziato un film a colori sul poeta nazionale georgiano Rustaveli; il film viene girato negli stabilimenti cinematografici di Tiflis, capitale della Georgia, patria del regista. Tali stabilimenti sono i più importanti del settore asiatico dell'URSS, ed hanno un'attrezzatura tecnica pari a quella degli stabilimenti di Kiev e di Minsk, i quali sono superati soltanto da quelli di Mosca e di Leningrado, i maggiori e meglio attrezzati di tutta l'Unione Sovietica. Complessivamente ci sono oggi in Russia 16 stabilimenti per la produzione di film a soggetto; e il loro numero giunge a 20 se si calcolano anche quelli specializzati per le riprese a colori e lo Stereokino, che si trova a Mosca, per le riprese a rilievo. In un'altra ventina di stabilimenti minori si producono esclusivamente documentari.

U. S. A.

Nonostante lo « slogan »...

...i nostri film sono più belli che mai», che ha caratterizzato la recente campagna di lancio della produzione nazionale, il diagramma degli incassi del cinema americani tende nuovamente al ribasso, dopo la lieve ripresa dei mesi estivi. Gli ambienti professionali sono piuttosto perplessi non riuscendo a precisare la causa della crisi dello spettacolo cinematografico all'interno, che contrasta notevolmente con le fiorenti condizioni dei mercati esteri (in particolare, dell'Inghilterra, dell'Europa continentale, del Sud America, dell'Australia e della Nuova Zelanda), invasi, com'è noto, dalla produzione statunitense. W. R. Wilkerson, direttore del quotidiano The Hollywood Reporter, prospettando la situazione in un articolo assai eloquente, cerca di prendersela con gli altri spettacoli, dalle partite di calcio agli incontri di boxe, e naturalmente con la televisione, la maggiore responsabile, secondo lui, dell'attuale crisi.

Una versione americana...

...di Le corbeau, il film di Clouzot del 1943, è stata realizzata a Movie-tone City dalla 20th Century-Fox per la regia di Otto Preminger, col nuovo titolo The Raven Pen. Gli interpreti di tale versione, i cui esterni sono stati girati in Canada, sono: Linda Darnell, Joseph Cotten, Maureen O'Hara, e Françoise Rosay che sostituiscono rispettivamente Ginette Leclerc, Pierre Fresnay, Micheline Francey e Sylvie. Il personaggio del "Corvo", che nel film francese era interpretato da Pierre Larquey, avrà il volto di Charles Boyer, opportunamente camuffato, e ormai passato nel rango dei "caratteristi".



A sinistra: Caterina Arvat che, dopo aver esordito in «Donne senza nome», sta interpretando «Lebbra bianca» di Enzo Trapani. A destra: Frances Ramsden e Harold Lloyd in «Mad Wednesday» diretto da P. Sturges.

gnitori, e uno psichiatra), in seguito al cui giudizio dovrebbe essere vietato ai minori di 16 anni l'ingresso nelle sale dove si proiettano i film scongiurati perché inadatti al pubblico infantile, o dove si effettuino spettacoli di varietà, ed esige la pubblicazione di tali decisioni sulla Gazzetta Ufficiale, nonché la loro affissione all'ingresso dei cinema e sui cartelloni, con severe sanzioni per gli esercenti inadempienti nonché per i genitori poco guardinghi. La proposta dell'on. Tibaldi Chiesa, pur avendo dei punti di contatto con quella precedente, se ne distacca per il progetto di costituire un Comitato nazionale per incrementare la cinematografia per ragazzi, avente la funzione di censurare e di classificare le pellicole, e quella di organizzare spettacoli speciali per l'infanzia. Il senatore Lamberti invece prevede la costituzione di una Commissione consultiva presso la Presidenza del Consiglio, per l'esame dei problemi riguardanti la cinematografia educativa e la produzione in formato ridotto, proponendo agevolazioni fiscali e particolari facilitazioni. Due di-

scali, interpreti A. Borelli, K. Spencer, Pascali; Coq en pâte (Films Max Glass), regista Tavano van Hoecke, interpreti J. Gauthier, M. Escande, P. Destailles; Le passe muraille (Cité Film), regista J. Boyer, interpreti Bourvill, J. Greenwood, G. Oury; L'aiguille rouge (Alcina), regista E. E. Reimert, interpreti M. Philippe, M. Auclair, M. Lion; Topaze (Films M. Pagnol), regista M. Pagnol, interpreti Fernandel, H. Perdrière, J. Pagnol; Les miracles n'ont lieu qu'une fois (Sacha Gordine), regista Y. Allégret, interpreti Alida Valli, Jean Marais; Dakota 308 (F.A.O.), regista J. D. Norman, interpreti J. Paquis, S. Carrier, L. Seigner; Clara de Montargis (Sidéral Film), regista M. Decoin, interpreti L. Tchérina, M. François, J. Martinelli; Caroline chérie (Cinéphonie), regista R. Pottier, interpreti M. Carol, A. Adams, M. Déa; Mon phoque et elles (Terra Films), regista P. Billon, interpreti F. Périer, Moira Shearer; Sous le ciel de Paris coule la Seine (Régina), regista J. Duviol, interpreti Hermantier, Brochard, B. Aubert, Sylvie; Les deux gamines (Films Art. Français), regi-

gique image, realizzato per il Festival di Antibes dalla celebre "maliarda" di Les vampires (1915), Musidora, che con tale interessante esperimento rievocativo, ha voluto rendere omaggio a Louis Feuillade, scomparso nel 1925. Musidora, che fu ai suoi tempi una specie di Theda Bara nazionale, prende parte al film anche come attrice, interpretando il personaggio di una vecchia zingara, mentre una giovane sconosciuta, Renée Chappaz, veste i panni della "vamp" dimenticata, ripetendone gli atteggiamenti. Un particolare interessante: l'operatore è Georges Guérin, quello di Les vampires, il più indicato, certo, a riprodurre il tono fotografico dell'epoca. Il breve film è stato in questi giorni presentato a Parigi, alla Cinémathèque Française.

GRAN BRETAGNA

Il graduale risanamento...

...dell'organizzazione Rank viene ampiamente illustrato da un circostanziato rapporto, messo in circolazione in quest'ultimo periodo a Londra. Per quanto riguarda la "quota" isti-

NUOVA SERIE
1 DICEMBRE
1950

CINEMA

51

ROSA DEI VENTI

DUE ANNI fa, giusto di questi tempi, *Cinema*, con un editoriale del suo direttore, argomentava della necessità di ospitare sui nostri schermi tutti i film davvero validi e significativi, quale che fosse la loro nazionalità e tendenza artistica. In quell'editoriale [*Roma, città (troppo) aperta, Cinema*, n. s. 1, 2, 10 novembre 1948] era tra l'altro giustamente detto, a proposito delle importazioni cinematografiche e della loro regolamentazione: « Togliendo preventivamente dalla circolazione quei lavori che non raggiungono un livello decente, si eviteranno delusioni a migliaia di spettatori che s'affidano al suono d'un titolo o alla policromia d'un cartellone per scegliere i film che andranno a vedere. Inoltre, pellicole degne soltanto del macero hanno tenuto lontano dai nostri schermi lavori veramente belli... Eliminiamo le "pizze" comprate a peso, e avremo posto per tutti i nostri film e anche per quelli, non americani, che meritano di essere visti ». Forse che questa aspirazione di *Cinema* si è realizzata? Che il suo consiglio è stato seguito? Ahimé no, l'aspirazione non si è realizzata, il consiglio non è stato seguito. E quelle parole, scritte due anni or sono, conservano purtroppo ancor oggi la loro validità e il loro carattere di urgenza.

Era giusta la posizione di *Cinema*? Era giusta. Ciò è confermato dai fatti. Se si esaminano talune delle attuali debolezze della nostra situazione cinematografica, si vedrà proprio ch'esse derivano anche dal non aver cercato di applicare le proposte che *Cinema*, e a ragion veduta, aveva avanzato. Ci diceva, recentemente, il direttore di una grossa organizzazione di noleggio, delle difficoltà che incontrava nel realizzare incassi costanti, o perlomeno oscillanti costantemente attorno ad una certa quota. « Oggi incassi medi non se ne fanno più », spiegava. « Un film o ha decisamente successo, o non ne ha affatto. Molta gente non va più al cinema come prima, cioè per abitudine: comincia a scegliere. E chi rimane insoddisfatto una volta, prima di riprovare, ci pensa su ben bene ». Con tutta probabilità, questo fenomeno dipende da una stanchezza del pubblico, cioè di una certa parte del pubblico, la quale si è annoiata dell'uniformità e mediocrità dei prodotti che le vengono offerti quasi quotidianamente. Accanto alla schiera degli spettatori abituarini e dei "fans", vi è una schiera di spettatori fluttuanti e occasionali, di gran lunga la più importante, la più facile a perdere, e la più difficile a riconquistare. Se non si vuole che la frequenza degli spettatori abbia a diminuire, ci pare logico che si debba cercare di attrarli con programmi più vari e più interessanti, cioè offrendo loro prodotti migliori e diversi fra loro, e non già persistendo a proiettare film mediocri e quasi identici l'uno all'altro. Ove si pensi che la ventura del divismo traversa un momento di crisi (la "moda" di Tyrone Power e quella di Ingrid Bergman sono passate, e l'attenzione del pubblico non è, attualmente, cristallizzata su questo o quel "divo", se non andiamo errati); ove si pensi che si delineano elementi di crisi economica piuttosto gravi (certe sale hanno instaurato di bel nuovo il "doppio programma", e gli economisti dimostrano che questo è sintomo di crisi); ove

si pensi infine che la quantità complessiva di pellicole che si trovano sul mercato continua a superare le possibilità di un regolare assorbimento (per cui certi film che riscuotono successo di pubblico spesso devono esser sostituiti a data prefissa, secondo contratto, e per cedere il posto ad altri film che successo non riscuotono, perché proprio non possono); ove si pensi a queste, e ad altre cose ancora, apparirà evidente che una nuova regolamentazione delle importazioni, magari sulla base delle proposte avanzate da *Cinema* due anni or sono, è ancora auspicabile; come è auspicabile una maggiore varietà nei programmi. L'anno scorso la percentuale dei film americani proiettati in Italia fu del 73,7%. A parte la qualità e il carattere di una produzione talmente numerosa, un fatto simile non può non ingenerare stanchezza nello spettatore. Lo spettatore, a un certo momento, non può non stancarsi, vedendo sempre e solamente film di un certo tipo, e per di più, ripetiamo, quasi tutti assai simili l'uno all'altro.

Se riusciremo ad avere posto sugli schermi « per tutti i nostri film e anche per quelli, non americani, che meritano di essere visti », evidentemente faciliteremo l'afflusso sia dei vecchi spettatori, che — cosa molto importante — di nuovi spettatori. Dalla qual cosa trarrà giovamento sia l'economia nazionale, che la nostra cultura, poiché in tal modo larghi strati di spettatori potranno far conoscenza anche con opere straniere di valore, interessanti sia perché rivelatrici di altri paesi, di mentalità, usi, costumi e civiltà altrui, che per i loro particolari pregi artistici. Bisogna proprio dire che in questo senso, sin qui, s'è fatto troppo poco. Buoni film stranieri, e non americani, importati e doppiati, non sono stati valorizzati a sufficienza né dalla critica (e qui il torto è senz'altro anche nostro) né dalla pubblicità. Film come *The Magnificent Ambersons*, *Les visiteurs du soir*, *Hets*, *Drôle de drame*, *Rio Escondido*, *Goupi Mains Rouges*, *L'educazione dei sentimenti*, *Brief Encounter* ed altri, o non hanno avuto l'onore delle prime visioni, o sono stati lanciati privi di quell'indispensabile apparato pubblicitario, senza il quale anche un film come *Gilda* sarebbe passato inosservato. Abbiamo citato solo titoli di film di buon livello artistico; ma di quant'altri interessanti e dignitosi potremmo dire. Del vecchio cinema americano stesso vi sono opere che meriterebbero, assai più che tante squallide "produzioni B", di comparire sui nostri schermi. Il cinema francese degli ultimi dieci anni resta, per il nostro pubblico, pressoché sconosciuto. Vi sono buoni film sovietici polacchi cecoslovacchi e ungheresi che hanno successo a New York e a Londra e a Parigi, ma che da noi non compaiono. Vi sono ancora buoni film inglesi svedesi messicani che il nostro spettatore non conosce; e affermare "a priori" che egli rifiuterà film che non ha mai visto, è per lo meno bizzarro. Maggiore varietà nei programmi, dunque; ospitalità a tutti i film davvero validi e significativi. Stacciamo dalle pareti la rosa dei venti, e poniamola come insegna delle nostre sale. Ne trarremo vantaggio tutti.

GLAUCO VIAZZI

QUESTO È CINEMA QUESTO NON È CINEMA

La nostra nota Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica, pubblicata nel n. 48 di Cinema, si chiudeva con un invito alla discussione, ad un vasto e comune lavoro di ricerca. L'invito è stato accolto. Vari scritti, sull'argomento, sono già giunti in redazione. Iniziamo col pubblicare questo articolo di Roberto Paoletta, cui segue, sempre nel presente numero, una notarella sulle tendenze così dette "puriste". Anche l'articolo del Varese, L'antefatto nel film, sia pure indirettamente, si inserisce nel tema della discussione.

NEL SUO recente saggio su Welles, Jean Cocteau fa coraggiosamente merito all'autore di aver voluto conservare, al *Macbeth*, il suo stile teatrale cercando di mostrare che il cinema è persino capace di disprezzare anche quello che si immagina debba essere il proprio ritmo cinematografico. « Cinema », dice Cocteau, « è un'abbreviazione, che io riprovo a causa di ciò che rappresenta. A Venezia noi sentimmo ripetere questo "leitmotiv" assurdo: E' cinema questo, oppure questo non è cinema? E allora Welles ed io rispondevamo che sarebbe bello apprendere ciò che è un film-cinema, lieti di possedere la ricetta per metterla in pratica ». Bisogna riconoscere che il preteso problema dei rapporti tra cinema e teatro non poteva essere più lucidamente impostato. Per una curiosa coincidenza, una recente inchiesta di *Les Nouvelles Littéraires*, nel constatare quanto siano arbitrarie le frontiere della specializzazione, reca proprio l'esempio di Cocteau, affermando che quando questi suddivide la sua opera in poesia di teatro, poesia di romanzo, poesia di cinema, egli non fa che affermare la comune filiazione di questi generi arbitrari, la quale coincide col desiderio di esprimersi in cui propriamente consistono l'orgoglio e l'onore degli uomini. Il numero di *Sequenze* sul letterato e il cinema, mi offre l'occasione di riprendere, quanto prima, il discorso a

proposito dei rapporti tra il romanzo e lo schermo, scegliendo all'uopo il romanzo di un moderno scrittore, Guglielmo Petroni — *La vita è una prigione* — ove per converso appare evidente la assimilazione, da parte dell'arte narrativa, della stessa tecnica del racconto cinematografico. La verità è che l'estetica dello "specifico filmico" appare sempre più sorpassata e perciò, mantenere fermi certi postulati, « significa considerare il progresso della tecnica come un ostacolo e non ammettere la possibilità d'un ulteriore sviluppo di essa ». Il che vale a farci ancora di più sentire la necessità di una revisione dell'attuale indagine critica, a proposito della quale Guido Aristarco non ha mai abbastanza il merito di insistere.

Premesse dunque queste considerazioni (sulle quali non sarebbe neanche il caso di soffermarsi se la giovinezza della esperienza cinematografica, non rimettesse di continuo in discussione problemi, già risolti sul piano delle altre arti), io non riesco a capire perché un artista non possa fare del teatro sullo schermo, servendosi della "camera", secondo la cruda espressione di Marcel Pagnol, come d'una macchina tipografica, per stampare parecchie edizioni della rappresentazione originale. Perché quello che interessa è il risultato e cioè il vedere, se questo teatro in scatola, è o no opera d'arte. Ho citato l'esempio di Shakespeare, ma questa volta voglio approfondirlo a dovere. Poniamo, io dico, il caso che un giorno si faccia annunciare agli studi di Londra, Roma o Hollywood un personaggio, il quale dichiara di essere Guglielmo Shakespeare, tornato sulla terra per una speciale concessione divina, allo scopo di metter su una tragedia, ch'egli avrebbe certamente composta in versi, se la morte gliene avesse lasciato il tempo. Po-

niamo ora il caso che un produttore bene intenzionato come ha detto di essere, su queste colonne, il signor Filippo Del Giudice, conceda a Shakespeare, un teatro ancora caldo del fuoco dei proiettori e che Shakespeare, ignaro di tutte le leggi del vero cinema, faccia semplicemente registrare, con la "camera" immobile e inquadratura fissa, la rappresentazione teatrale. Io domando cosa faremo se, dopo che Shakespeare, sarà tornato in paradiso, noi dobbiamo constatare di trovarci di fronte ad un altro capolavoro del genio di Stratford: diremo che esso non è tale, perché non rispetta le leggi del vero cinema, o riterremo che la sua opera supera abbastanza tutti gli Oscar, le coppe ed i primi premi di Venezia?

Questa è ancora una dimostrazione per assurdo. Noi però sosteniamo che a risultati non diversi si può giungere se si prende in esame il lato strettamente cinematografico della questione. « Questo è cinema, questo non è cinema », sentenziano ad ogni passo molti critici. Ed allora sorge naturale il desiderio di Cocteau di appurare cosa sia un film veramente cinematografico. Conosciamo la risposta: il cinema è arte di movimento, inteso naturalmente il movimento come "movimento ornato", secondo una vecchia definizione di Béla Balázs e cioè come composizione danzante, ovvero come movimento associativo (montaggio). E allora noi rispondiamo che tutto questo sta assai bene scritto, ma che contro il cinema arte di movimento, Chaplin aveva già obiettato che forse il vero segreto di un'arte consiste proprio nel porsi al polo opposto della sua apparente vocazione e che quella del cinema potrebbe risiedere altrove che nel movimento. Anche Delluc aveva intuito questa posizione (pretesa) anticinematografica che può assumere il vero cinema, proclamando contro quella ch'egli chiamava la "estetica western", e cioè del movimento a tutti i costi, che i registi di avanguardia volevano applicare, dovunque e per ogni dove, la possibilità di un cinema di "immobilità". E come il meglio dell'emozione musicale, egli dice può esser racchiuso nelle pause del silenzio, il meglio del cinema può consistere nella fisicità e nel riposo dal movimento. Certamente



A sinistra: da uno dei tanti e anonimi "westerns". Così molti intendono il movimento del film: movimento di fatti, e non nei fatti. A destra: Joel McCrea e Veronica Lake in « Sullivan's Travels » (« I dimenticati », 1941), di Sturges, che in questo film muove poco la "camera".

noi siamo convinti che, di fronte all'indipendenza dell'opera d'arte, questo schema del cinema d'immobilità vale l'altro del cinema arte di movimento, e che entrambi sono inutili di fronte alla libertà dell'artista. Ma ciò non toglie che anche la teorica del cinema d'immobilità, possa essere valida e pertinente ai fini di classificare le tendenze degli artisti. E allora e sulla base di certe recenti esperienze non si può negare alla "camera" il suo diritto alla immobilità, abbattendo la principale frontiera che la separa dal teatro. Ricerche in tale senso sono state effettuate da von Stroheim e da Dreyer, e previste letteralmente, forse prima di ogni altro, da Jean Renoir, il quale sin dal 1925 aveva pensato che invece di far muovere continuamente la "camera", era il caso di svolgere la messa in scena, in profondità, allo scopo di dislocare i personaggi, contemporaneamente, su diversi piani, avanti l'apparecchio di ripresa immobile. Ma oggi sono certamente gli americani, i quali tendono alla massima immobilità (possibile) dell'inquadratura o della "camera". Una rivista tecnica di Boston segnava in proposito i nomi di Preston Sturges (*Sullivan's Travels*: « I dimenticati »), di Huston (*In This Our Life*: « In questa nostra vita »), di Dmytryk (*Crossfire*: « Odio implacabile »), di Wilder (*The Lost Weekend*: « Giorni perduti »), di Hathaway (*Kiss of Death*: « Il bacio della morte »), e soprattutto di Wyler (*The Best Years of Our Lives*: « I migliori anni della nostra vita »). L'affermazione di Hitchcock: « Io opero il taglio solo quando non ne posso fare a meno », pare venga da lui concepita esclusivamente come un metodo più sbrigativo di lavorazione. Assai più pertinente ci appare invece l'esempio di Wyler nel film citato, sebbene la successione dei piani che egli raggiunge con i lunghi fuochi davanti la "camera" ferma (relativamente), appare ancora un fatto puramente fisico: come se il regista avesse fatto un buco nel sipario, per presentarci la scena non più secondo il carattere murale (a due dimensioni) della pittura, ma secondo quello prospettico creato dal palcoscenico. Però, siccome tra i vari piani manca ogni contrasto di valori fotogenici, non si può dire ancora che lo spirito partecipi a questa mera profondità fisica realizzata dai portentosi obiettivi di Toland. Di un cinema d'immobilità fondato invece più sull'esame psicologico di una situazione statica, che su proprie ricerche tecniche, ci offre l'esempio il magistrale film del regista sovietico Ermier, *La grande svolta*, nelle molte scene intercalate all'azione, che presentano l'anti camera della sala in cui i tre generali discutono la situazione e dove tutta la battaglia appare concentrata nell'attesa di questa decisione, mentre fuori il piantone si intrattiene con l'autista, in una delle solite ingenuità e banali conversazioni degli umili soldati. In queste scene i movimenti di macchina sono quanto mai rari, e lo "specifico filmico" appare ridotto al suo impiego più elementare: eppure l'effetto di esse, può essere paragonato solo a quello di certe indimenticabili pagine di *Guerra e pace*. Infine occorre aggiungere che il "record" dell'immobilità è raggiunto da Orson Welles in *The Magnificent Ambersons*, nella famosa scena in cucina che dura, a "camera" immobile, circa dieci minuti.

Il taglio "classico", noi lo sappiamo, è



Profondità di campo in Welles. Sopra: da « Citizen Kane » (« Quarto potere », 1941). Sotto: da « The Magnificent Ambersons » (« L'orgoglio degli Amberson », 1942) e da « Macbeth » (1948).





Da «La nuit du carrefour» (1933). In questo vecchio film di Renoir è già avvertibile la ricerca dei campi profondi, che dislocano la scena su piani differenti. Obiettivo impiegato: cook 2.

fondato prevalentemente sul cambiamento dei piani. Ma questo, dice Bazin, è una sovrapposizione essenziale basata sulla convenzione di presentarci una successione di piccoli frammenti chiamati piani, di cui la scelta, l'ordine e la durata costituiscono appunto il montaggio classico. Ma dal momento in cui Gregg Toland ha utilizzato gli obiettivi di grande angolazione, dimostrandosi capace di manovrare una immagine dislocata su uno spazio di 20 metri di larghezza su 30 metri di lunghezza, con una profondità complessa di piani ed i vari attori disposti sui diversi piani, egli ha inventato di nuovo il palcoscenico. Allora i soffitti sono divenuti indispensabili. Questa apparizione di soffitti, in certe scene di *Citizen Kane* e di *The Best Years of Our Lives*, è il segno esteriore di una vera rivoluzione nella tecnica del cinema perché così il partito preso teatrale di Welles ci appare una realtà cinematografica capace anche di vincere il suo modello, per creare

un teatro adatto alla scala dei mezzi dello spettatore moderno, il quale è anche spettatore di cinema. Viene così potenziata la concezione stessa del teatro classico come universo chiuso. Questo superstite desiderio del movimento ad ogni costo, scrive Bazin, è la vera deficienza di un film come *Hamlet*, perché Olivier non ha avuto il coraggio di farci direttamente ammettere il teatro sullo schermo. Il cinema, egli scrive, non ha esistenza autonoma. Esso non si aggiunge al teatro come zucchero al caffè, perché il cinema non è che la migliore maniera di dire qualcosa sullo schermo. Olivier è stato invece ossessionato dalla preoccupazione di fare cinema. La sua "camera" ha cioè avuto paura di restare immobile, e starsene fermo a guardare ciò che davanti ad esso si svolge, invece di tirarsi dietro le carrellate come code di cometa o di parafrasare il testo con lunghe panoramiche. Il solito guaio del cinema è piuttosto sempre lo stesso e cioè che, se oggi noi ab-

biamo anche il teatro sullo schermo, non abbiamo ancora Shakespeare. Io però avrei voluto che Bazin, col suo acume abituale, avesse fatto ancora un passo avanti nella sua coraggiosa asserzione. In fondo egli sembra temere il ritorno al piano fisso di Méliès, di Zecca o di Feuillade. Vollesse il cielo, torno a ripetere, che in questo piano fisso noi avessimo uno Shakespeare capace di condensarvi inauditamente tutto il dramma di Macbeth! Ma io non temo neanche queste barriere che si vogliono porre all'impiego del piano fisso assoluto, costituito dall'immobilità della "camera" ed immobilità del piano. Consultando i testi dei maestri primitivi, noi ci accorgiamo che è appunto questa permanenza dell'immagine che dà a tutte le presenze un'impronta calda d'intimità, che impone il rispetto delle cose e degli uomini, in queste prime rozze farse morali, le quali illustrano ingenuamente la fede della bimba che fa riappaciare i genitori manchevoli, o il cane di S. Bernardo che rintraccia il viandante sperduto sulla neve e dove il "genitivo possessivo" proprio di quel primo discorso cinematografico, assume un incanto pieno di esemplare poesia: per cui il martello è proprio il martello del bravo falegname, e l'incudine è proprio l'incudine del maniscalco, e lo schioppo è proprio lo schioppo del bravo bracconiere. In altri termini in queste prime manifestazioni delle scuole italiane e francesi, nel periodo 1896-1908 le cose sollecitano, proprio come dice Bazin, la nostra attenzione senza che alcun movimento di apparecchio ne attenui la presenza in modo che la fissità del quadro restituisce agli oggetti la loro densità di essere e il semplice peso della loro presenza.

Con questo noi non abbiamo alcuna intenzione di proclamare un ritorno della tecnica a prima di Griffith: vogliamo solo dire che l'artista è libero di rifiutarsi a tutte le leggi, comprese quelle del "vero" cinema.

ROBERTO PAOLELLA

TENDENZE "PURISTE"

UN RAFFRONTO sommario della produzione cinematografica nel suo complesso, della riflessione critica connessa e degli enti pseudo-culturali (su cui il mondo dei « cine-intenditori » si basa) con la corrispondente situazione delle altre arti, rivela senz'ombra di dubbio che la superficialità e l'inconsistenza, unite alla vana pretesa di un'impossibile auto-sufficienza, rimangono pur sempre i più gravi ostacoli perché il film possa affermarsi nella sfera culturale che gli compete. La convinzione di questi « impedimenti » va però diffondendosi, e genera nella critica un senso di disorientamento e di disagio, cui corrispondono sempre più frequenti e validamente motivate le voci che auspicano il ricongiungimento alle correnti dominanti la nostra cultura, mentre le posizioni retrive rivelano, in perfetta buona fede, tutta la loro vacuità. Nel recente congresso di Torino, queste aspirazioni e questi contrasti si sono rivelati ancor più nettamente. Qualche critico ha trovato il modo di sostenere che « l'autentica espressione di arte cinematografica risiede nell'uso d'immagini in movimento, dotate di suono, di colore, di profondità, per arrivare, attraverso la composizione e la successione di esse, ad esprimere un'idea di arte ».

Se un giorno, in preda ai dubbi più atroci, per ritrovare un punto più sicuro, io definirò un sonetto come una successione di parole costituenti un verso, successivamente

disposte, collegate con rime, dotate di suono, ricche magari di qualche immagine ed espressioni, se capita, un' « idea di arte », la colpa non sarà mia. I primi quattro quinti della definizione sono inutili, perché risulta chiaro ed aperto che definire, ad esempio, l'autentica espressione di arte pittorica come un insieme di colori, di figure, di linee non approda a nulla, e suscita un senso di dispiacente pena; essendo una caratterizzazione empirica, suscettibile di infinite modificazioni e aggiunte e comprendente nella sua buona volontà ogni quadro, ogni disegno di marciapiede, ogni cartolina ecc. Quindi il punto centrale resta alla fine: questi elementi devono esprimere un'idea di arte; con la qual brillante e lodevole conclusione, si ritorna all'inizio, e il lungo rigiro può essere così concluso: « l'autentica espressione artistica deve dare un'idea di arte ».

La superficialità e l'inconsistenza di siffatte affermazioni, sono evidenti ripetiamo: esse vengono comunque sostenute, dai censori all'inizio accennati, come tendenze "puriste" e "classiche" (!?) e con l'intento di rivendicare l'autonomia dell'arte cinematografica, dato che le immagini sullo schermo si muovono e, ogni tanto, si sentono dei rumori mentre qua e là appaiono dei colori. Lo scrittore invece si serve delle lettere dell'alfabeto per comporre parole, dissemina virgole e punti, va qualche volta a capò; quindi io dovrei sostenere l'indipendenza as-

soluta dell'arte letteraria. La via è aperta ad infiniti di quei critici che si autodefiniscono "puristi", perché il giocare è facile e divertente. In base a queste splendide e profonde analisi, non si bada neppure più al fatto che si cerchi poi di raggiungere una certa « idea di arte » (espressione rilevante un pieno mondo di incultura). Infatti poiché il valore espressivo, cioè l'idea di arte con un secolo in meno, vien diversamente conseguito (le differenze che questi illustri critici affermano poco manca però che si riducano al fatto che a teatro sento, al cinema vedo e i libri li leggo o magari che per scrivere adopero la penna, per dipingere il pennello e per "girare" la macchina da presa) infantilmente si deduce che esistono tra le varie arti differenze incolmabili. Poste queste differenze, analizzando le singole arti, se ne dovrebbero poter ricavare gli elementi costitutivi e porli come "canoni". Le strade ulteriormente aperte sono due: o ripetere "ex integro" Aristotele, anzi, le errate interpretazioni di Aristotele, cioè porre delle leggi "specifiche" invalicabili (ad es., nel caso del cinema, lo stacco, il montaggio ecc.), cui dovrebbe sottostare l'espressione - « cinematografica » -, o naufragare nel vano e nel ridicolo in quanto la caratterizzazione non normativa si rivela vacua, inadatta, insussistente; svapora nel nulla.

BIVI

NEL PRIMO film muto si apriva largamente il racconto cinematografico per lasciar passare la rievocazione del passato, disposta tuttavia quasi sempre in forma parallela, non in profondità o su un piano diverso, secondo gli esempi della narrativa dell'Ottocento. Con l'avvento del parlato, troppo spesso il regista affida al dialogo, alle parole parlate e non alle parole visive, il racconto o l'accenno ai precedenti del personaggio e del fatto. Anche per questo aspetto del racconto cinematografico non si possono né si debbono fissare leggi rigide e assolute. Ma la spia fascista che in *Pian delle Stelle*, per spiegare la sua vita, racconta, dice, le fatiche, le umiliazioni di operaia in un cotonificio, non esprime l'umanità che invece vorrebbe rappresentare. In *The Golden Salamander* («La Salamandra d'oro») di Neame, il bisogno di affetto e lo smarrimento sentimentale della protagonista, come la debolezza morale del fratello, si giustificerebbero soltanto con la conoscenza reale del turbamento della loro vita passata, della loro fuga dalla Francia di Vichy, che invece appare soltanto nelle loro parole. I gesti di molti protagonisti degli ultimi film, sono irreali e falsi, tanto in senso umano e sociale quanto artisticamente, perché non hanno profondità, e preparazione. La studentessa anarchica di *Au royaume des cieux* («Nel regno dei cieli») di Duvivier, figlia di una ricca famiglia borghese, dovrebbe essere conosciuta nel suo ambiente, attraverso un episodio, o almeno attraverso un momento della sua vita o di quella dei genitori: così, le sue parole, i suoi gesti, come il suo suicidio, non si capiscono. In *La cage aux filles* («Le minorenni») di Cloche, la figura della protagonista si giustifica e il film in parte si salva, proprio per la presenza dell'antefatto, per le sequenze che raccontano e inseriscono la sua vita precedente, anche se non con sufficiente forza narrativa.

Nei due film di Radványi, *Valahol Európában* («E' accaduto in Europa») e



L'ANTEFFATTO NEL FILM

Donne senza nome, il meno infelice è il secondo (*E' proprio sicuro il Varese? N.d.R.*) appunto perché conosciamo di alcuni personaggi la vita precedente, e con essa spieghiamo le reazioni sentimentali e gli stessi fatti di questa vita. Invece in *Valahol Európában*, quello che i bambini erano, non è mai detto visivamente, in modo preciso e connesso con la loro presente disperazione e con la loro speranza. Uno dei punti più belli di *Donne senza nome*, è l'antefatto della polacca e della tedesca, il racconto della implacabile fredda e scientifica crudeltà della gerarca nazista, che sceglieva le ragazze polacche per i bordelli della Wehrmacht. In *Edge of Darkness* («La bandiera sventola ancora») di Lewis Milestone, la figura della polacca amante del capitano nazista non si capisce nel bene e nel male, non ha consistenza proprio perché non ci è raccontato, con immagini, il suo passato amaro e doloroso, il modo com'è stata costretta a quella vita.

Alla stessa maniera rimane scialba la fi-

Sopra: Linda Darnell e Rex Harrison in «Unfaithfully Yours» («Infedelmente tua», 1948); in questo film Sturges racconta il presente anticipando una varia possibilità del futuro. Sotto: da «Edge of Darkness» («La bandiera sventola ancora») di Lewis Milestone; la figura della polacca non avrebbe consistenza in quest'opera perché «non c'è racconto con le immagini».





Danièle Delorme (la prima a sinistra) in «La cage aux filles» ("Le minorenni", 1950), diretto da Maurice Cloche. «La protagonista si giustifica», in questo film, «proprio per la presenza dell'antefatto, per le sequenze che raccontano e inseriscono la sua vita precedente».

gura del giovane collaborazionista, figlio del dottore: dalle sue parole sappiamo come a Oslo alcuni studenti, nel primo momento dell'invasione nazista, cedettero alla suggestione della propaganda, sappiamo come l'isolamento e il disprezzo già l'avessero colpito; ma una sequenza, dei fotogrammi che ci avessero raccontato tutto questo, potevano spiegarci il suo atteggiamento successivo, la sua rassegnazione, la sua ribellione e la sua morte espiatoria. Anche nel film cecoslovacco *Siréná*, che pure procede talvolta anche troppo arditamente, certi momenti del racconto non si spiegano, perché le parole non bastano: l'operaio che si impicca lascia scritto in una lettera che i responsabili della sua morte sono i padroni della fabbrica, i quali l'hanno sfruttato e non l'hanno mai assistito. Ma una lettera, e le parole che noi ascoltiamo, non valgono quanto una sequenza, sia pure breve, inserita in un momento opportuno. *I fuorilegge*, di Aldo Vergano, poteva trovare un suo valore se il richiamo agli intrighi dei baroni separatisti e degli avvocati ambigui, avesse avuto una pre-

senza nel film, per spiegare, o almeno giustificare, la "pietas" per il protagonista, che adombra la figura di Giuliano. Anche in *Pinky* («Pinky la negra bianca») di Kazan, la falsità del racconto è aggravata dalla mancanza dell'antefatto, del modo com'è cresciuta la ragazza, della sua vita nel Nord e via dicendo. Tuttavia, anche senza antefatto il racconto talvolta può procedere stretto ed efficace, perché l'arte ha infinite vie e al critico tocca soltanto suggerirne e controllarne i modi e le possibilità. In *The Long Voyage Home* («Lungo viaggio di ritorno», 1940) di Ford, i personaggi con la loro tragica storia sono ben rappresentati anche se l'antefatto non viene mai raccontato visivamente: ma non sono le parole, sono i gesti, gli atteggiamenti, i fatti cinematografici che ci suggeriscono il dramma di Smith: la sequenza finale della moglie con i due bambini, che in gramaglie e composti, formano il corteo funebre, all'arrivo della nave, risolve in sé il problema dell'antefatto: in quella famiglia borghese e corretta, sentiamo espressa la tragedia dell'ufficiale degradato, anche

se essa non ci è stata mai raccontata direttamente, con immagini.

Il cinematografo può valersi con grande efficacia e libertà del movimento del tempo e nel tempo, perché questa libertà è connessa alla sua essenza stessa. Talvolta il regista può raccontare il presente anticipando il futuro, o addirittura una varia possibilità di futuro, come hanno fatto, per esempio, con fini diversi, ma con eguale felicità, Preston Sturges in *Unfaithfully Yours* («Infedelmente tua») e René Clair in *La bellezza del diavolo*. Lo stato d'animo del marito sospettoso nell'opera di Sturges, e l'inquietudine di Faust sono espressi da questo futuro che, in forma comica o in forma drammatica, è visto dallo spettatore. Se i registi si ricordassero più spesso di questa libertà e si richiamassero con immagini, sia pure per scorci, e non con le parole, all'antefatto, molti film acquisterebbero non solo un maggior valore artistico, ma anche una maggiore vivezza e un maggior interesse narrativo.

CLAUDIO VARESE

EDUCAZIONE AL FILM E A MEZZO DEL FILM

IL RECENTE Convegno di Gardone sul cinema a formato ridotto, di cui l'ultimo numero della rivista *Cinedidattica* pubblica gli atti, ha riproposto molte questioni organizzative e teoriche inerenti alla cinematografia scolastica, che sarebbe bene non lasciar cadere nel dimenticatoio del « passata la festa, gabbato il santo »; tanto più che di feste e di santi il convegno ne aveva parecchi per proprio conto, e i problemi sono insorti per forza di cose, di per sé, per il fatto che molta gente era convenuta proprio per discuterne. Gente, è chiaro, a cui il formato ridotto interessa in quanto pare il più adatto alla cinematografia scolastica e, dunque, uomini di scuola, desiderosi di rinnovare la scuola e l'insegnamento; quando altri, anche tra i relatori, sembravano animati da diversi interessi e preoccupati di altre questioni. Non già che non sia da proporsi l'utilizzazione del formato ridotto a servizio del "tempo libero" delle masse adulte, ma la questione, se non è posta per meri scopi di propaganda o per evitare il fisco, anche da questo lato rifiuisce nell'ambito della scuola, giacché l'avvenire della cinematografia, come strumento di educazione degli adulti, è strettamente dipendente dal suo uso e dal suo ufficio nell'educazione dei ragazzi.

Sotto questo aspetto, il primo problema è di concepire il rapporto tra scuola e cinema come l'instaurazione di un'efficace educazione dei ragazzi al cinema, da cui dipenderà la futura preparazione degli adulti al cinema stesso e, perciò, il futuro, possibile livello artistico e morale della cinematografia spettacolare. Codesta educazione dei giovani al cinema è, infatti, formazione estetica ed etica, affinamento del gusto, irrobustimento dello spirito critico, affinché possa reagire a quello stato passivo o ipnotico in cui il cinema getta le masse troppo indifese, oggi, e troppo impreparate a dominare questo potente mezzo di ricreazione e di propaganda. Una tale educazione dei giovani al cinema si inserisce, è ovvio, nella multilarità del compito formativo della scuola (che, fino ad oggi, ha avuto come strumento e come oggetto troppo esclusivi, la letteratura, l'arte, il pensiero storico e filosofico) e, quindi, dipende strettamente dal suo livello; ma, per altri versi, assume pure una sua autonomia e un suo aspetto particolare, sia per l'importanza sempre crescente del cinema tra le più usuali e quotidiane manifestazioni dell'uomo moderno, sia per la peculiarità del suo linguaggio, così emotivo e passionario, e, dunque, così pericoloso, quando si consideri che il cinema, oltre ad essere il più diffuso, è assai spesso anche il solo mezzo di ricreazione delle masse, addirittura quotidiano, alle volte e, perciò, da dover preoccupare necessariamente la scuola. Solo l'educazione al cinema può eliminare o sublimare, per dir così, questi pericoli, perché educazione

è fondazione di spirito critico, abito alla analisi, alla comparazione e, insomma, dominio del razionale sull'irrazionale. La scuola inglese, la più antica e sicura scuola di vita del mondo moderno, s'è volta da tempo a tale compito. Il film v'è assunto come un testo: da prepararsi per comprenderlo, da sottoporre a critica, da discuterne, da smontare e rimontare per vederne il reale valore. In tal modo, però, i ragazzi riescono anche a disintossicarsi e ad immunizzarsi del suo veleno. Nelle discussioni, negli interventi, nelle reciproche obiezioni, nel contraddittorio, gli spiriti si affinano, l'occhio si educa, si approfondisce e scaltrisce il modo di leggere o di vedere, non solo trasformando nel più prezioso esercizio *attivo* quella che, di per sé, parrebbe funzione tutta passiva e succube, ma creando anche quella maturità al cinematografo che, sola, può compiere l'opera di selezione di rinnovamento e di miglioramento, che altri vorrebbe affidare all'esteriorità della censura cinematografica. Né si dica che questa non è funzione della scuola. Compito della scuola è di rivolgersi ad ogni espressione e valore di cultura; e non si capirebbe perché mai essa debba ancora escludere da codesti beni culturali il cinematografo, quando il cinema è tra le più cospicue manifestazioni spirituali del mondo contemporaneo, e quando, proprio per tale ragione, ha una decisa importanza sociale, mentre per molti costituisce anche l'unica fonte di cultura e di contatto spirituale, una volta usciti via di scuola. Il cinema spettacolare deve entrare in iscuola così come

vi sono entrati (o dovrebbero entrarvi) la biblioteca, la radio, la vita sportiva: elemento essenziale dell'attività extracurriculare della scuola e catalizzatore della sua opera educatrice.

Ma vi sono altri modi di intendere la relazione tra scuola e cinema, ed anche essi, senza dubbio, assai notevoli; e son quelli di cui più precisamente s'è discusso a Gardone. Si deve alla signora Tarroni se il convegno si trovò ad un certo punto a dover distinguere tra cinematografia didattica e cinematografia educativa, tra film di classe, cioè, e film di scuola. Qui non si tratta più di educazione al cinema, ma, attraverso il cinema e col suo sussidio, di potenziare e migliorare il compito istruttivo e educativo, in senso generale, della scuola. Il cinema, per intenderci, a servizio della educazione civile e sociale, dell'orientamento spirituale, della salute dei giovani; ed, anche, il cinema che, illustrando metodi e tecniche di lavoro, costumi di popoli, forme di vita ed altro, agisce come elemento di educazione e di istruzione insieme; oppure, che amplia e precisa l'insegnamento curriculare illustrando, che so?, la vita delle piante e degli animali, i fenomeni della natura, allegando documenti storici, ricostruendo ambienti ecc. ecc. Le distinzioni che si fanno in questo campo tra cinema educativo, di documentazione, di attualità, di istruzione, sono di natura didattica ed hanno carattere e valore concettuale; nella pratica, sfumano spesso nella realtà di film che sono tutti insieme documentari, istruttivi, scientifici, educativi, d'attualità; e dirò, senz'altro, che è bene che sia così, e che quanti più motivi accoglie un film e quante più esigenze soddisfa, ma in modo ordinato, tanto più può riuscire benefico per la scuola. Tuttavia, a seconda che il film debba essere proiettato in classe, ad ausilio della lezione, oppure in scuola, dopo le lezioni, o al posto di una lezione, si comprende la necessità di una sua diversa struttura: fondamentalmente educativa e latamente istruttiva, in questo secondo caso;



A sinistra e a destra: da due inquadrature di «Crabes et Crevettes», diretto da Jean Painlevé.

più strettamente istruttiva e, adoperiamo pure questa parola, *didattica*, nel primo. La diffusione del film didattico, però, richiede una scuola assai bene attrezzata, anzi, addirittura una classe bene attrezzata: un proiettore ogni classe e, forse, una piccola cineteca per materie, secondo le varie classi. In genere, gli appassionati del rinnovamento didattico della scuola mostrano di considerare come loro meta questo genere di film. Pure, Evelina Tarroni ha messo in luce, nella sua relazione, che i paesi nei quali esiste una larga attrezzatura di cinematografia scolastica, non mostrano di preferire tutti questo genere di film. Ad alcuni preme potenziare il valore educativo della scuola, e tutta la loro produzione scolastica orientano in questo senso. E noi, s'è chiesto l'ispettore Cottone, di che cosa abbiamo più bisogno? Di didattica o di educazione? Di didattica, egli ha rispo-

pace di illuminare didatticamente il maestro e di guidarlo verso una migliore espressione didattica. Ma assai poco può fare il libro quando la didattica non è del maestro e della scuola. Lo stesso deve dirsi del film. La questione, del resto, è pregiudicata senza scampo, "in cauda venenum", da quelle che sono le nostre possibilità economiche. Ad un'attrezzatura cinematografica di classe, noi, per molto tempo, non possiamo pensare. Sarebbe delittuoso concentrare intorno a poche scuole di città i nostri mezzi finanziari e lasciare nell'abbandono, in cui si trovano, tutte le altre. Per troppo tempo ancora noi dobbiamo pensare alla casa della scuola, all'attrezzatura scientifica, alle biblioteche, ai locali per l'attività extrascolastiche e via via. In queste condizioni è già troppo se potremo arrivare ad una cinematografia di scuola.

E come arrivarvi? Abbiamo un prece-



Inquadratura tratta da «Crabes et Crevettes», opera scientificamente divulgativa di Painlevé.

sto, ne abbiamo tanta. Da questo lato non può davvero muoversi rimprovero alla pedagogia italiana che s'è centrata negli ultimi trent'anni principalmente e proprio sulla organizzazione della scuola e dell'insegnamento. Quello di cui abbiamo bisogno, invece, è l'educazione, le idee generali, i principi del comportamento, la definizione di un costume moderno e libero. Pertanto, se si dovesse arrivare finalmente ad una nostra cinematografia scolastica, sarebbe auspicabile che essa si svolgesse su questa strada. E mi pare che il Cottone abbia ragione: tanto più ragione, quanto più penso all'equivoco che si cela spesso nella cinematografia didattica. Che cosa mai significa tale formula? Essa, certamente, è nata per indicare un genere di film utili all'insegnamento, dei libri, dei testi filmici, per dir così, delle monografie o degli appunti filmici anche, ma, insomma, più che altro, un genere di film da inserirsi nella vita didattica della scuola. La quale, non v'è dubbio, può servirsi di qualsiasi film, quando la didattica sia della scuola più che del film, e il film possa valere come elemento, sia pure il più cospicuo, da adoperare didatticamente. Si pensi al libro di testo. Esiste, forse, un libro didattico? Esiste il libro di studio, il libro di scuola, il libro di lettura, tutt'al più, nelle migliori condizioni, esiste il libro ca-

dente. "L'Ente radio rurale", si dica quel che si vuole, fondò e rese efficiente la radio scolastica. Un ente centrale, che cercò di provvedere ogni scuola almeno di un apparecchio debitamente studiato e di poco costo, che riuscì a farlo acquistare anche alle scuole più povere, per le felici condizioni di pagamento che seppe offrire, che organizzò il "circuito", per dir così, delle radiofonie. Lo stesso dovrebbe farsi ora con la cinematografia. Un ente centrale capace di fornire un proiettore tipo, il migliore possibile al più basso prezzo possibile, ad ogni scuola; che potesse rateizzarne il costo a lunga scadenza, che sapesse aprire un circuito regolare, in cambio di una piccola quota annuale, che avesse, dunque, anche la possibilità, oltre che di comperare dal mercato normale film spettacolari, educativi, documentari ed altro che più apparissero adatti alla scuola, e dalla produzione cinematografica straniera quello che meglio può fare al caso nostro, anche di promuovere e di sollecitare la produzione nazionale, commettendo alle varie imprese, nell'ambito delle sue disponibilità finanziarie, la realizzazione di film. Un organo, insomma, piuttosto d'azione che di monopolio, ente di lavoro, e perciò rispettoso dell'autonomia di chi vuol fare e sa fare. Sarà possibile?

LUIGI VOLPICELLI

RIDER'S INDIGEST

« LA TEORIA crociana (non esistono le arti, ma l'arte; non esistono i generi, ma l'opera; ogni opera d'arte è incommensurabile, ineffabile, ecc.) cade da sé di fronte alla semplice constatazione: Nijnsky, Caruso, Novelli, Bakst, Bodoni, e cioè i sommi artisti della danza, del canto, della recitazione, della scenografia, della tipografia sono, per quanto sommi, artisti molto inferiori a Shakespeare, Tiziano, Donatello, Bramante, Mozart. Esistono, caro professor Luzzatti, le arti maggiori (letteratura, pittura, scultura, architettura, musica) e le arti minori (danza, canto, recitazione, scenografia, tipografia ecc.). Il numero delle prime è fisso: sono quelle cinque, non una di più, non una di meno, per la stessa costituzione dello spirito umano. Il numero delle seconde è, invece, infinito: aumenta con lo sviluppo della civiltà e delle scienze. Così, ad esempio, con l'invenzione della stampa, si ebbe la tipografia; con l'invenzione della camera oscura, il cinematografo. Le arti minori sono anche dette arti applicate, in quanto, per vivere, esse hanno bisogno del sostegno di almeno una delle arti maggiori. La danza ha bisogno della musica, il canto della musica e della letteratura. La tipografia, della letteratura e dell'architettura. E così via. Il cinematografo, infine, si può addirittura definire un'arte minima, perché ha bisogno, tutt'insieme, della letteratura e della musica e della pittura e dell'architettura e spesso anche di altre arti minori, come la danza, la tipografia, ecc. Ciò non toglie che nei secoli futuri un copione di Clair o di Castellani, benché nato soltanto come opera di cinematografo, possa essere pubblicato e studiato e ammirato come testo di pura letteratura. Così Molière e Shakespeare scrissero originariamente per la recitazione (arte minore) e fecero intanto, quasi loro malgrado, opera di somma poesia. Come vede, caro professore, io non sono affatto convinto che il cinematografo sia una grande arte. Sono, anzi, convinto dell'opposto. Ma perché ella ha pensato ch'io fossi convinto che il cinema sia una grande arte? Forse perché sono, ad un tempo, regista e scrittore? Ma anche lei, forse, è a un tempo professore e scrittore. E anche la didattica può essere un'arte, un'arte minore ».

Così risponde Mario Soldati, dalle colonne di Epoca (rubrica « Italia domanda ») al signor Giovanni Luzzatti, professore di ginnasio di Mantova. Il cinema non sarebbe dunque neppure "arte minore", ma addirittura "arte minima". Di fronte a siffatte affermazioni, non abbiamo proprio voglia di giocare a botta e risposta con Mario Soldati, "regista" e scrittore.

O. D. F.

DOPO Cannes, Londra, Bruxelles, il IV Congresso internazionale del cinema scientifico si è svolto in Italia: a Firenze. Speriamo sia segno di un serio ed autentico risveglio di un'attività italiana in questo campo fondamentale della cultura e della scienza moderna (sia come ricerca che come divulgazione). In Francia, in Gran Bretagna e nel Belgio, quando vi furono tenuti i primi tre congressi dell' "Association internationale du cinéma scientifique" ("International Scientific Film Association") esistevano già fiorenti istituti nazionali noti per la loro intensa attività di produzione, di distribuzione, di ricerca nel campo della cinematografia scientifica. In Francia, il realizzatore di fama mondiale Jean Painlevé, il suo collaboratore Franju, lo specialista di film di ricerca prof. Dragesco; nel Belgio, il prof. L. Haesaerts; in Gran Bretagna la vasta schiera di registi e di funzionari esclusivamente addetti alla produzione di film scientifici, come dipendenti di uffici governativi o di grandi industrie come la "Shell". Paesi, insomma, dove il cinema scientifico è una realtà viva. Da noi, tutti sanno invece la lamentevole situazione. Una volonterosa, ma

UNA CINETECA INTERNAZIONALE PER I FILM SCIENTIFICI

si son dichiarati contrari alla parola "pace" nel testo di una risoluzione. Oggi, gli uomini di scienza e i cineasti (uniti nei compiti di studio e di divulgazione della cinematografia scientifica) hanno una grave responsabilità cui non possono sottrarsi. Il IV Congresso internazionale ha dimostrato che esistono in tutto il mondo uomini che vedono chiaro nell'avvenire della ricerca scientifica al servizio dell'umanità e non per la sua distruzione.

Nelle magnifiche, storiche sale del Palazzo Vecchio, o nella modernissima sala di proiezione del Teatro Comunale, per nove giorni interi, i congressisti si sono riuniti, in assemblee plenarie, in commissioni, in comitati, per discutere i problemi organizzativi ed am-

di uno zatterone preistorico costruito senza un chiodo secondo i dettami della scienza nautica preistorica. Dall'Australia all'U.R.S.S., dal Canada alla Germania, dagli U.S.A. all'Ungheria e alla Norvegia, ben 18 paesi erano presenti con loro film. Peccato che per ritardi burocratici alcuni importanti film di uno scienziato americano, il prof. Carpenter, non siano giunti in tempo; peccato che le solite questioni politiche abbiano permesso ad un delegato di arrivare soltanto a Congresso finito. I lavori del Congresso hanno portato a notevoli risultati anche nel campo organizzativo. All'attività dell'associazione partecipano più di 23 paesi, compreso il Vaticano l'Africa del Sud e il Principato di Monaco. Una decisione di grande rilievo è stata presa per la costituzione di una Cineteca internazionale di consultazione per i film scientifici di tutto il mondo. Partendo da questa iniziativa (che dopo due anni di studi diventa una realtà a Bruxelles), la delegazione italiana ha proposto alla discussione l'argomento delle cineteche nazionali ed un ordine del giorno (Fattorosi-Ponzo) è stato approvato sulla necessità che in ogni paese gli istituti scientifici e universitari, interessati alla documentazione cinematografica, curino l'istituzione di un centro unitario di conservazione di tutti i film scientifici. Approvata è stata anche un'altra proposta italiana (Tosi) perché le cineteche nazionali non siano soltanto una raccolta passiva di materiale qualunque, ma che l'accettazione di un film nella cineteca significhi anche una specie di sigillo che ne attesti il carattere scientifico (con

La decisione d'istituire una tale cineteca è stata presa a Firenze, durante il IV congresso internazionale del film scientifico: congresso promosso per mettere sempre più il cinema al servizio dell'umanità.

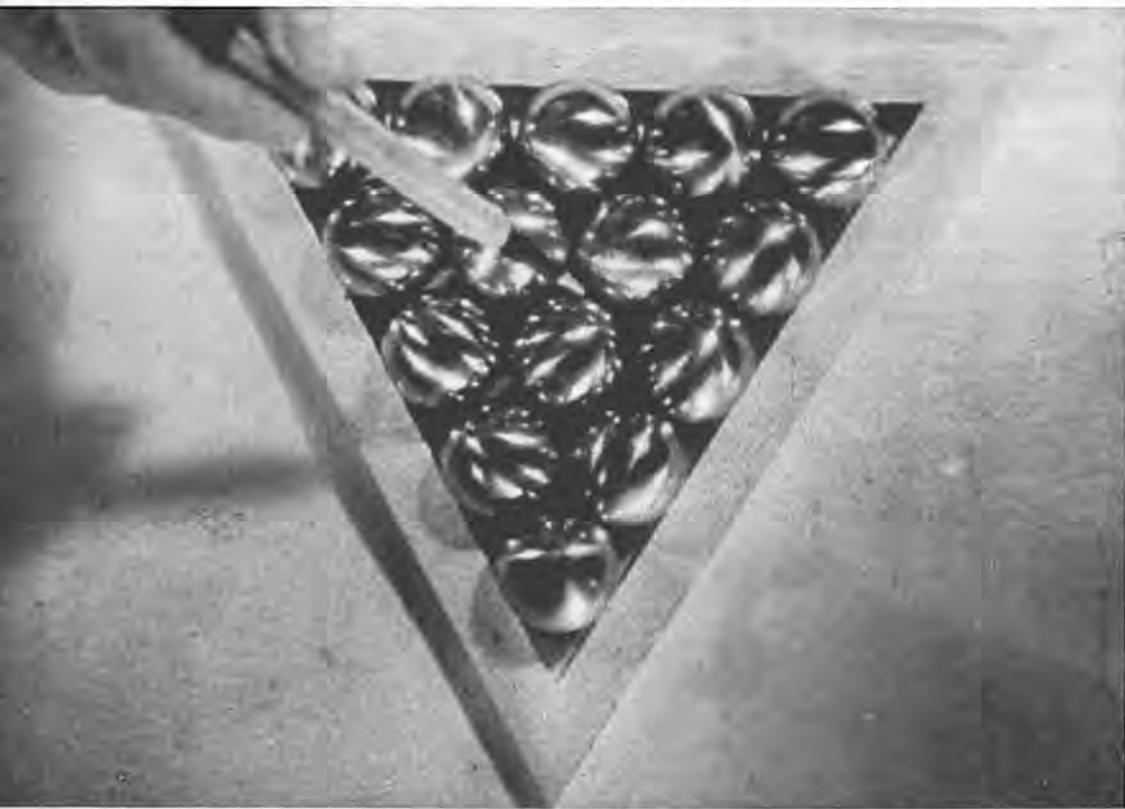
ancora minuscola commissione per il cinema scientifico, esiste presso il Consiglio nazionale delle ricerche. Senza mezzi, naturalmente, come tutti gli istituti scientifici in Italia.

Contuttociò, la piccola commissione del C.N.R., presieduta dal prof. Ponzo (direttore dell'Istituto di psicologia dell'Università di Roma) e con segretario il dr. Numeroso, si è assunta l'onere di organizzare nel nostro Paese un congresso di tanto impegno. Bene ha fatto, perché superati molti ostacoli e difficoltà di ogni genere, la manifestazione è riuscita ottimamente, sia dal punto di vista organizzativo che come risultati scientifici, tecnici e, diremmo anche, artistici, lasciando in tutti un'ottima impressione, un'eco favorevole. Soprattutto ha interessato larghi strati di docenti universitari, personalità del mondo scientifico e culturale, autorità e dirigenti di enti cinematografici. Ora bisogna che quel che si è visto, quel che si è detto e si è prospettato, non passi nel dimenticatoio. Bisogna che tutte le forze utili cooperino per far nascere anche in Italia una cinematografia scientifica degna di tal nome. Oltretutto è un fatto di civiltà che un paese come il nostro non può più permettersi di trascurare. Bisogna però che una lezione fondamentale sia appresa da tutti, prima di accingersi a tale delicato lavoro, una lezione chiara che si può trarre dai resoconti stessi del congresso fiorentino: dove uomini di tutti i paesi, di tutte le tendenze, si sono riuniti cordialmente discutendo di problemi scientifici e cinematografici, in nome del benessere e dell'umanità. Sono parole dello statuto dell'Associazione internazionale del cinema scientifico. Questo principio basilare di solidarietà umana, di guerra all'odio e alla divisione tra gli uomini, dovrebbero per prima cosa impararlo ed accettarlo quelle persone (italiane o quasi italiane) che per secondi fini personali o per faziosità avrebbero voluto, per esempio, che il Congresso si svolgesse presso un istituto universitario confessionale, in omaggio al conformismo odierno di molti, con quei limiti e quelle deviazioni che inevitabilmente ne sarebbero derivati; oppure coloro che durante il Congresso non si sono trattiene dal dimostrare una ridicola ipocrisia quando

ministrativi della loro associazione, ma soprattutto per discutere dei nuovi risultati scientifici e tecnico-cinematografici ottenuti, per visionare decine e decine di film, in tutti i formati, dalle lunghezze più diverse, dai soggetti più disparati. Dalla microfotografia di un atomo (immagine brevissima e meravigliosa che apre una nuova epoca della civiltà umana, la conquista dell'atomo; un film la cui visione dura dieci secondi) al film a lungometraggio su un viaggio dal Perù alle Hawaii, compiuto a scopo di studio e di dimostrazione scientifica da un gruppo di paleoetnologi, su



Firenze, Congresso internazionale del film scientifico. Da «Explorers of the Depths» (Gran Bretagna): opera, di particolare interesse, sulla pesca nei mari del Sud e sulla fauna sottomarina.



Congresso di Firenze. Dal tecnico-professionale «La cristallizzazione dei metalli» (Polonia).

l'intervento dei competenti organi di studio) e ne tuteli il diritto d'autore. Oltre a ciò, la mozione invita i vari paesi ad istituire, secondo i casi, una specie di "deposito legale" anche per i film scientifici. Altre decisioni di rilievo sono state prese per il proseguimento dei lavori di un film internazionale sulla meteorologia con materiale fornito da tutte le nazioni; è stata pure approvata, dopo lunghe discussioni, su proposte di Tosi e Painlevé, una raccomandazione agli organi direttivi dell'associazione perché curino la massima diffusione dei film scientifici e culturali di divulgazione, anche attraverso i circoli del cinema e le loro organizzazioni nazionali.

Una parte notevole dei lavori congressuali è stata assorbita dalle riunioni ristrette dei

comitati permanenti dell'associazione che concernono tre settori particolari di attività: il film medico-chirurgico, il film di ricerca, il film tecnico-industriale. Nel primo comitato, presieduto dal prof. Pollart (Belgio), riconfermando una deliberazione già presa dall'A.I.C.S. nel 1948, si sono aspramente stigmatizzate le malsane speculazioni commerciali o snobistiche che permettono le proiezioni in pubblico di film chirurgici particolarmente impressionanti, e che devono invece essere riservati ai medici e agli studenti. Proiezioni pubbliche di questo genere, non solo provocano svenimenti di signore eleganti, ma generano nei profani erronee convinzioni o ingiustificate e deleterie avversioni verso gli interventi chirurgici. Il comitato medico ha poi dedicato i suoi lavori alla rac-

colta e coordinamento di notizie (cataloghi, fiches, ecc.) sui film prodotti nei vari paesi sui diversi argomenti della medicina e della chirurgia. Il comitato di ricerca, forse il più interessante dal punto di vista cinematografico, ha discusso di un gran numero di innovazioni tecniche, di perfezionamenti, di esperienze, che stanno a dimostrare, allo scienziato come all'uomo comune, il quasi magico potere del cinema nel porre al servizio della ricerca scientifica possibilità e mezzi insospettiti, straordinari; nel documentare la ricchezza e l'efficacia del linguaggio cinematografico. Riprese alla velocità di 3000 fotogrammi al secondo, e il sensazionale annuncio di uno scienziato tedesco che il laboratorio tecnico dell'Istituto cinematografico-scientifico dell'Università di Gottinga ha approntato un apparecchio per la ripresa di 6000 fotogrammi al secondo (si ricordi che la velocità normale di ripresa è di 24). Riprese sottomarine a colori e discussioni sull'adattabilità dei vari sistemi additivi e sottrattivi di pellicole cromatiche ai colori assolutamente nuovi che si trovano al disotto del livello dell'acqua, sia per la rifrazione dei raggi solari, sia per la mancanza di luce naturale. Riprese strabilianti al microscopio elettronico (il più potente attualmente a disposizione dell'uomo), al microscopio a contrasto di fase, ma ancor più strabilianti applicazioni del microscopio a fluorescenza. In altre parole si può seguire il processo di assimilazione dell'acqua, per esempio, all'interno di una pianta e relative foglie.

Oltre cento film presentati, più di cinquanta ore di proiezione, un pubblico di invitati sempre più numeroso e interessato, due spettacoli straordinari per i soci dei circoli del cinema fiorentini. E' molto difficile accennare in breve anche soltanto ai film più importanti. Alla fine del IV congresso internazionale, era concorde parere di tutti i più autorevoli rappresentanti della cinematografia scientifica dei vari paesi presenti, che mai in passato si era potuto assistere ad una rassegna così imponente come numero, ma soprattutto elevata come qualità e valore, sia tecnico che scientifico (e talvolta — ripetiamo — anche artistico), di film.

VIRGILIO TOSI

LA MOZIONE CONCLUSIVA

A CONCLUSIONE del Congresso (che l'anno prossimo dovrebbe svolgersi in Olanda), è stato eletto il nuovo Consiglio direttivo dell'A.I.C.S. che vede ancora alla presidenza l'inglese Maddison, alla vice-presidenza il polacco Korngold e il belga Haesaerts (incaricato anche della Cineteca internazionale), alla segreteria onoraria il francese Painlevé e, come nuovo membro, l'italiano prof. Ponso, tesoriere onorario. Altri membri del Consiglio sono i delegati dell'Austria, Australia, Brasile, Uruguay, Svizzera, Cecoslovacchia, Olanda. La risoluzione finale del Congresso, votata all'unanimità, è molto importante ed è un documento che testimonia con rilievo dell'importanza della funzione del cinema scientifico, oggi.

«Dopo tre anni di attività, l'Associazione internazionale di cinematografia scientifica conferma ancora una volta le finalità specifiche dei suoi statuti e fa appello a tutti i partecipanti al IV Congresso, svoltosi a Firenze dal 14 al 22 ottobre 1950, a che essi facciano ogni sforzo per realizzare queste finalità nel prossimo anno. Conseguentemente l'Associazione: a) Invita tutti coloro che partecipano ai suoi lavori a far comprendere agli scienziati e agli organismi scientifici del loro Paese, i vantaggi innegabili che un impiego più vasto e meglio organizzato della cinematografia può arrecare alla ricerca scientifica. b) Raccomanda ai realizzatori la produzione di film che illustrino quanto i recenti progressi della scienza possano contribuire al benessere dell'uomo, ad es. in medicina, in agricoltura, nel campo della protezione dell'infanzia e nella fisica nucleare. L'Associazione invita, in par-

ticolare, i realizzatori a produrre film sulle applicazioni costruttive dell'energia atomica, considerate le prospettive che queste applicazioni aprono per l'avvenire dell'uomo».

E' inutile sottolineare l'importanza di questa risoluzione, non solo per il suo ultimo capoverso sull'uso pacifico dell'energia atomica, ma anche perché richiama gli scienziati e i cineasti alle necessità di proteggere l'infanzia, cioè gli uomini di domani, in un momento in cui nel mondo alcuni malintenzionati riparlano di guerra. Vale la pena di riportare qui il preambolo dello statuto dell'A.I.C.S., richiamato con rilievo nella mozione stessa:

«L'Associazione è costituita nel convincimento che la collaborazione internazionale nel campo della scienza deve contribuire sempre più al mantenimento della pace tra le nazioni e al benessere dell'umanità, e che in questa collaborazione il cinema ha un più grande compito da assolvere». Queste parole, gli obiettivi pacifici che i cineasti scientifici si sono posti, meritano di essere divulgati in ogni modo tra gli uomini di scienza e di cinema, nei cineclub, tra il pubblico cinematografico. Ogni attività in questo senso renderà più fermo l'impegno assunto. Che Painlevé e Joliot-Curie siano uniti nella loro opera preziosa per l'umanità, che i cineasti inglesi (che già tanto hanno fatto per divulgare problemi culturali e sociali nel loro Paese) collaborino con gli scienziati atomici britannici come Conlson, Blackett, Lonsdale, costituisce una garanzia invincibile di progresso e di salvaguardia per la cultura, la scienza, il cinema.

Crepuscolo del "divo,"

A UNO a uno vanno scomparendo con silenziosa discrezione (l'ultimo sorriso sulle labbra e il pudore tenue di compiere, morendo, l'unico atto serio della loro vita), i superstiti "divi" del cinema. Eppure dalle pagine patinate della stampa per il gran pubblico, fanno capolino di tanto in tanto titoli di questo genere: Volete essere una star?, Come avere del sex-appeal e così via. In America poi esistono piccoli trattati che insegnano a diventare "divi". Sempre in America prosperano da diversi anni, — e su quei modelli altre ne sono sorte in Europa, a Parigi soprattutto, — delle « scuole di divismo » (le scuole di recitazione non c'entrano, sono altra cosa). Ci vuole tutta la dabbennaggine e l'ingenuità degli aspiranti "divi" e "dive" del cinema per far prosperare queste scuole, se così vogliamo chiamarle. Sarebbe difficile immaginare una scuola per diventare santi oppure, poniamo, "scrittori di genio" o "grandissimi poeti", o "musicisti immortali". Vi immaginate quali effetti recherebbero tali iniziative?

Uno scrittore, a un giovane che gli chiedeva la maniera per diventare romanziere di fama, consigliò di farsi investire dall'automobile guidata dalla figlia di un importante editore, la quale lo avrebbe raccolto, portato all'ospedale e sposato; il padre avrebbe quindi pubblicato i suoi libri. Non si saprebbe consigliare agli aspiranti "divi" neppure di farsi investire dall'automobile ecc. ecc. Sulla formazione di un attore possono contribuire l'insegnamento, la pratica, il lancio pubblicitario e via dicendo. Ma per i "divi" le cose cambiano. Non si può far scuola o dare consigli a chi aspira a diventare inventore o santo o imperatore. I "divi" sono qualcosa di troppo lontano da ogni realtà terrestre perché si possa capire a fondo il loro meccanismo spirituale. A creare i "divi" non è neppure la loro genialità, o la loro straordinaria bellezza, o la loro intelligenza o fascino particolari. Beninteso che questi possono, anzi sono certamente fattori importanti: tanto importanti che all'insegna di ciascuno di tali attributi vive spesso tutta una categoria di "stelle"; ma si tratta soltanto di prevalenza e in ogni caso di distinzioni facili create dal pubblico. Il "divismo" non è tutto qui, si tratta di un fenomeno assai più complesso; l'esame della sua origine, e della sua decadenza, o scomparsa, investirebbe l'esame dei vari personaggi e, di riflesso, quello del pubblico, della società. Gli americani hanno voluto dare ancora una volta un nome a queste labili categorie. Hanno stabilito dunque dei tipi: il tipo "vamp", personificazione della perfidia amorosa (Theda Bara); il tipo "sexy" (Mae West); la "platinum-blonde", vistosa femmina di lusso, seduttrice di professione (Jean Harlow); la "it-girl" (Clara Bow), — "it" è un non so che, una sfumatura, il "quid" —; la "leg-girl" (Marlene Dietrich), le gambe; il tipo "buxom" (Jane Russell), la donna un po' pazza, il giocattolo bello ma pericoloso. Ognuna di queste categorie ha un proprio personaggio da interpretare e il relativo armamentario di trine, merletti, falpalà, o anche di cenci (le Gish): suprema civetteria: tutto un mondo barocco e capriccioso, una consorteria misteriosa.

Ancor oggi che le "dive", — le grandi, le vere "dive" — sono scomparse, le poche sopravvissute esitano a scendere sulla strada, a mescolarsi alla gente comune; esempio la Garbo, che non si muove senza gli occhiali neri e il cappello che le nasconde il viso. Come gli dei omerici che scendevano fra i mortali soltanto circondati da bianche nuvolette di fumo, o sorgevano dalle acque spumose del mare, o si muovevano soltanto su bellissimi carri alati. Ma ormai il "divismo" ha ceduto il posto a una tribù prosaica di professionisti, attori iscritti ai sindacati, che pagano regolarmente le tasse, vanno in tram e prestano il volto per fare la pubblicità a una marca di saponette. Poi ci sono addirittura, ultima trovata dei tempi mutati, gli attori occasionali, poveri epigoni raccolti dalla strada e poi a essa riabbandonati. Che cosa rimarrà del "divismo"? Forse alcune immagini sbiadite, alcuni nomi che non diranno più niente a nessuno, poi sfuggirà anche il senso di questa parola già misteriosa e incerta per noi. Inutile rievocare il fascino, la voce, lo sguardo, delle "stelle" cadute, « non ne giustificherebbero », come dice Barbey D'Aurevilly del "dandy", « la rinomanza, eppure gliela meritavano; ma le circostanze da cui scaturirono e che per così dire, li avevano caricati di elettricità, non sono più. Non smuoviamo, non contiamo quei grani di sabbia che furon scintille, e che il tempo disperse dopo averle spente ». Il "divismo" sarà stato l'espressione di un periodo leggendario del cinema, non potrà più risorgere; già ci sembra lontano, lontanissimo, come se fossero passati milioni di anni.

LUIGI MALERBA

Abbiamo pubblicato, in copertina, Gloria Swanson in «Sunset Boulevard» di Wilder. Diamo qui un'altra foto della Swanson nello stesso film.





BUNUEL E FERNANDEZ TRA VITTIME E MONTAGNE

CITTA' DEL MESSICO, novembre
DOPO *Terre sans pain* girato nel 1936, e presentato di recente nei circoli del cinema italiani, in Europa si perdono le tracce di Luis Buñuel, sebbene le riviste e le storie del cinema continuano a parlare di lui, e si proiettano i suoi migliori film tra i quali *Un chien andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930). La movimentata carriera del regista madrileni inizia ad Amsterdam, dove Buñuel studia regia teatrale, dirige nel 1926 *El retablo de Maese Pedro*; nel 1933 diventa supervisore delle pellicole Warner

Bros. in Spagna, due anni dopo produttore e regista di numerose opere della Filmofono di Madrid. Durante la guerra di Spagna lavora per il Governo Repubblicano, e firma tra l'altro *España 1946*. Trasferitosi in America, nel 1940 è produttore associato, insieme a Kenneth Mac Gowan, per « Office of the Coordinator of Inter American Affairs ». Nel 1946 emigra nel Messico con l'intento di realizzare film per gli Stati Uniti d'America, e gira *Gran Casino* (1946), e *Gran calavera*: i quali, pur essendo commerciali, hanno tutte le caratteristiche

peculiarità di Buñuel; nel 1950 dirige uno dei suoi migliori film a lungo metraggio: *Los olvidados*, di cui abbiamo già parlato su questa rivista. Attualmente sta lavorando a *Demonio y carne* (« Demonio e carne »), un dramma erotico-sessuale nel quale si racconta la storia di una donna (Rosita Quintana) che, entrata in una pacifica famiglia piccolo borghese, la mette in scompiglio. *Duelo en las montañas* è invece una delle più recenti opere di Emilio Fernandez, tratta dal romanzo di Ivan Turgeneff: *Acque primaverili*. L'azione si svolge ad Amameca, un paese vicino a Città del Messico, durante la rivoluzione di Emiliano Zapata del 1910. Un ufficiale degli insorti è



FOTOREPORTAGE DI P. R. PERSICHINI

condannato a morte, ma riesce a fuggire prima dell'esecuzione. Alla stazione soccorre una maestra che si sente male, e perde il treno: l'unico mezzo di salvezza che gli avrebbe permesso di raggiungere i suoi. Si ferma in quel paese sotto falso nome, e un giorno sfida a duello il comandante dei governativi, lo uccide e fugge con la donna. Sopra il Popocatepetl, il vulcano davanti a Città del Messico, i due vengono raggiunti dai soldati del Governo e uccisi. La maggior parte degli esterni sono stati girati sui luoghi dove si svolge l'azione. Gli interpreti principali sono Rita Macedo (la maestra), Fernando Fernandez, fratello di Emilio (l'ufficiale rivoluzionario). La fotografia è di Gabriel Figueroa.

Altro recente film di Emilio Fernandez è *Victimas del pecado*, con il quale ritenta l'esperienza fatta con *Salon Mexico*. Il regista narra questa volta una vicenda estremamente d'appendice. Interpreti principali sono Ninon Sevilla, ballerina cubana, nota in Spagna per i molti film-rivista da lei interpretati, Rodolfo Acosta, attore preferito da Emilio Fernandez, e Tito Junco. La fotografia è ancora di Gabriel Figueroa.

1) Gabriel Figueroa e Fernandez al lavoro. - 2, 3, 4) Alcuni "si gira" di « *Duelo en las montañas* » (« *Duelo nelle montagne* »), film diretto da Fernandez, operatore, Figueroa. - 5) Fernandez spiega all'attore Rodolfo Acosta una scena di « *Victimas del pecado* » (« *Vittime del peccato* »). - 6) Una inquadratura tratta da « *Victimas del pecado* ». - 7, 8) Luis Buñuel al lavoro. Il regista è con l'attrice Matolda Palau. - 9) Matolda Palau in una inquadratura di « *Demonio y carne* » di Buñuel.

AMERICANI A LONDRA INGLESINI IN EGITTO

Walt Disney, abbandonando momentaneamente la tecnica del disegno animato, ha diretto in Inghilterra "Treasure Island": un film in technicolor per ragazzi e ispirato a Stevenson.



Sopra: Peggy Cummins e Robinson in «My Daughter Joy». Questo film, realizzato in Gran Bretagna da Ratoff, è un rifacimento del vecchio «David Golder» di Duvivier. Sotto: Gene Tierney e Richard Widmark in «Night and the City», girato a Londra da Jules Dassin.



IL CASO ha voluto che recentemente siano stati presentati a Londra alcuni film girati in Gran Bretagna da case americane, o anche per conto di case americane. Tutti questi film hanno una comune caratteristica: la collaborazione fra attori e tecnici inglesi e americani. L'esempio l'aveva dato Stagefright di Hitchcock, girato in Inghilterra per conto della Warner Bros. La via è stata seguita dalla 20th Century Fox con Night and the City («I trafficanti della notte»), realizzato a Londra da Jules Dassin. Questi s'era rivelato interessante regista con The Naked City («La città nuda», 1948), dove aveva saputo cogliere con una certa autenticità l'atmosfera di New York. La sua nuova fatica è, naturalmente, il tentativo di fare altrettanto con Londra, valendosi d'un soggetto tratto dal romanzo omonimo di Gerald Kersh, scrittore noto per essere un conoscitore degli ambienti della malavita inglese. Ma c'è riuscito effettivamente, l'americano Dassin, a ricreare un quadro verosimile della Londra notturna? La stampa inglese è stata unanime nel rispondere che no. Per quanto siano numerosi e impeccabili (dal punto di vista tecnico) gli esterni della capitale inglese, sulla cui autenticità nulla c'è da obiettare, il film riproduce l'ambiente dei gangsters di Chicago piuttosto che quello della vita londinese. Se non lo si considera da questo angolo visuale, Night and the City appare un film di gangsters di ottima fattura, ricco di forza e di mordente, che certo troverà un suo pubblico in tutto il mondo. L'opera s'impenna sulla figura, di Richard Widmark, importato da Hollywood insieme a Gene Tierney. Egli impersona un tipo di giovane criminale che cerca di giungere alla ricchezza attraverso la violenza, e di appagare la propria sfrenata megalomania. Entra nell'ambiente pugilistico, fa l'impresario di questo e di quello, ma presto si scontra con una «gang» più potente della sua, e n'esce sconfitto, pagando con la vita la propria audacia. I due attori hollywoodiani debbono misurarsi con una folta schiera di eccellenti attori inglesi, con una espertissima Googie Withers, con un Francis L. Sullivan, con un Herbert Lom e così via. Ma la sorpresa maggiore del film è quella di un attore nuovo, Zbysko, che dà mirabilmente vita alla figura d'un vecchio pugile. La sequenza in cui egli batte un campione più giovane di lui e muore perché il cuore gli scoppia, è di quelle da togliere il respiro.

Anche Walt Disney ha presentato un film girato di recente in Gran Bretagna, con attori in prevalenza inglesi. Quest'opera, da cui è assente qualsiasi ricorso alla tecnica del disegno animato, non può non sorpren-

dere lo spettatore. Per contro, Disney non ha rinunciato all'uso del colore, e la fotografia in technicolor è qui molto interessante. La materia del film è stata tratta dal celeberrimo *Treasure Island* di Stevenson. Avventura per piccoli e per adulti, il film è tutto un succedersi di episodi emozionanti: magnifica storia di banditi senza inquinamenti psicanalitici e senza divagazioni, esente da "pause" e da debolezze narrative. Bobby Driscoll è il ragazzino trascinato nel vortice di tante avventure, in terra e sul mare. Robert Newton si trova a suo agio nella parte di Long John Silver, il capo dei pirati.

Un altro attore importato da Hollywood è Edward G. Robinson. Egli ha interpretato per conto della London Film, e sotto la regia di Gregory Ratoff, *My Daughter Joy*. Molti ricorderanno un film francese che intorno al 1930 suscitò notevole interesse, quel David Golder interpretato da Harry Baur e diretto da Duviol. Nella rielaborazione di Ratoff, il libro ha subito mutamenti così radicali che riesce impossibile stabilire un confronto fra le due opere cinematografiche. Lo stesso David Golder è sparito: il suo posto è stato preso da George Constantin, cui dà vita cinematografica Edward G. Robinson con le sue notevoli qualità. La figlia adorata e vizziata è la brava Peggy Cummins. Buona interpretazione, spettacolo ricco e vario, situazioni poco persuasive: questo è il film. Se fosse stato girato dietro il sipario di ferro si sarebbe potuto parlare di «propaganda anticapitalistica coi fiocchi».

Cairo Road, prodotto dalla Mayflower Film per conto della A.B. Pathé, avrebbe dovuto essere nelle intenzioni dei realizzatori un «thrilling» su sfondo realistico. Questa volta non si è trattato di esportare attori americani in Gran Bretagna, ma attori inglesi in Egitto. Si tratta del contrabbando dell'oppio al confine egiziano. Materia di enorme importanza. E' noto che il traffico internazionale degli stupefacenti preoccupa non poco le Nazioni Unite, è noto il tremendo pericolo che minaccia la salute delle popolazioni arabe. Il tema è dunque di eccezionale interesse. Ottima idea l'averlo affrontato, anche se la realizzazione avrebbe potuto essere più stringata ed efficace. Il film ci presenta la polizia egiziana al lavoro, la sezione specializzata nella lotta contro il traffico degli stupefacenti, le truppe scelte di guardie alla frontiera, i doganieri. La lavorazione in Egitto ha richiesto circa due mesi, al Cairo, a Porto Said, a Suez, a El Quantara. L'azione fa luce su casi reali, i metodi del contrabbando organizzato sono stati ricostruiti con la massima verosimiglianza possibile. Il regista David McDonald si è valso di buoni interpreti: primo fra tutti Eric Portman, quindi l'attrice egiziana Camelia nei panni della protagonista femminile. Ma l'interpretazione più notevole è quella di un «newcomer», Harold Lang, nella parte di uno dei contrabbandieri. Il tema, s'è detto, è interessante, ma dal punto di vista cinematografico si sarebbe potuto fare molto di più. Peccato.

H. H. WOLLENBERG



Sopra: Bobby Driscoll in «Treasure Island», tratto da Stevenson e diretto da Walt Disney, il quale non è ricorso alla tecnica del disegno animato. Sotto: da «Cairo Road» di David McDonald.



IL "PRODUCER" DARRYL F. ZANUCK



Darryl F. Zanuck partecipa con la moglie alla prima di un suo film. Zanuck, influente personalità dell'industria cinematografica, è il capo della produzione del gruppo 20th Century-Fox.

(« Non vi sembrano espedienti troppo sfacciati quei manifesti che avete attaccato ai rimorchi degli autocarri? ») e prega un regista, che sta girando per lui un film a Londra, di non usare più la nebbia che potrebbe infastidire gli spettatori. E non dimentica le attrici della sua "scuderia". A una fa sapere di averla trovata troppo dipinta, all'altra raccomanda moderazione nel rilievo del seno. E finalmente l'ignoto autore (*Time* pratica prevalentemente il giornalismo di gruppo) fa il nome del personaggio, che ormai non è più una sorpresa per nessuno.

« Con gli occhi azzurro chiari che badavano a tutto, dalle questioni economiche ai seni finti, Darryl F. Zanuck stava portando a termine un'altra giornata lavorativa di diciotto ore come "production boss" della 20th Century-Fox e come uomo che dà il passo al cinema americano. Non è più il ragazzo prodigio che a venticinque anni dominava nel gruppo Warner Bros., è vero, eppure a quarantasette anni compiuti non è meno fenomenale di allora. Nel suo corpo (peso 142 libbre, altezza 5 piedi e 6 pollici e tre quarti) egli compendia tutto ciò che la natura sembra aver creato apposta per colui che vuole avere a Hollywood un successo senza precedenti. Il produttore Zanuck è straordinariamente testardo, dotato di genialità, di un totale egocentrismo e anche di una fame ingorda di duro lavoro. Queste qualità, o meglio queste inclinazioni, soddisfatte con un entusiasmo indicibile per più di venticinque anni, non solo gli hanno aperto il cammino verso la vetta del successo ma gli hanno anche risparmiato quei mali che vanno sotto il nome di ulcere gastriche ». (Questi inconvenienti sono comuni tra gli industriali e gli uomini d'affari americani). « Fin dal tempo della guerra, la 20th Century-Fox di Zanuck ha chiara-

PER QUANTI sforzi facciamo i registi di Hollywood, soprattutto quelli con le mani libere e un particolare stile da opporre alla desolante qualità media delle regie "imbriagate", l'industria americana è portata a considerare il produttore — nelle sue infinite sfumature gerarchiche — come il vero, o comunque il principale, autore del film. Non v'è da stupirsi perciò se la rivista *Time* dedica una "cover story", cioè il più lungo articolo di un numero, al produttore Darryl F. Zanuck. E di questo articolo, interessante per molti versi, desideriamo far conoscere ai lettori italiani alcuni brani. I redattori di *Time* non possono essere accusati di accesa partigianeria, in campo cinematografico; e quindi la fiducia che accordano a Zanuck può essere ingenua (perché Zanuck è, a veder nostro, un sopravvalutato esempio di "apostolato" in conflitto con il "commercio"; un conflitto senza vinti né vincitori perché anche l'apostolato, troppo abile, si dimostra alla fin fine redditizio), può essere ingenua — dicevamo — ma mai in malafede. Del resto non ha forse *Time* appoggiato (sia con articoli che con note, pubblicate anche da *Life*) John Huston, il quale mai ha avuto rapporti con Zanuck, con la Fox o con la banca che finanzia il gruppo « Time-Life Inc. »? Premesso questo, possiamo passare ai brani più interessanti della biografia ospitata sul fascicolo del 12 giugno ultimo scorso.

L'apertura dell'articolo è strettamente legata ai fatti di quei giorni. Vi si descrive l'attività di un "producer" che mastica un sigaro, si fa riconoscere dall'accento del Midwest, dagli scatti nervosi e dalla testa a cupola. Il suo ufficio alla Fox è a forma di atrio, decorato in verde e oro; con le

pareti occupate da teste di antilopi, da pelli di leoni e di giaguari, da zampe di elefanti e di rinoceronti. Trofei dell'attività venatoria del "producer" che può farsi venire le idee in mezzo a quegli scampoli di zoo e dettar lettere alle tre stenografe pronte ai suoi comandi. Detta anche appunti, dalle domande agli assistenti della produzione sino ai suggerimenti per gli sceneggiatori; manda osservazioni agli agenti pubblicitari



Zanuck a Roma. Era venuto in Italia nel 1948 per iniziare una produzione sfruttando i fondi "congelati" della Fox. Il suo progetto si limitò al film « Prince of Foxes » di King (a destra).

SOPRAVVALUTATO ESEMPIO DI "APOSTOLATO" IN CONFLITTO CON IL "COMMERCIO"



A sinistra: Darryl F. Zanuck sul campo di polo. La sua squadra è composta in gran parte di impiegati negli studi della Fox. A destra: il polo, come "cachet" indispensabile, ricorre nel bastone da passeggio di Zanuck. Accanto al Zanuck, Joseph M. Schenck, il capo della Fox.

mente raggiunto la superiorità nel campo della qualità dei film; ce ne accorgiamo sia dando ascolto ai critici, sia osservando le statistiche degli incassi. L'anno scorso i ventiquattro film della Casa, costati in tutto 43 milioni di dollari, han fruttato un incasso globale di 94 milioni. Gli "executives" della Fox dicono che questa cifra è di gran lunga superiore a quella delle altre

case produttrici, se stabiliamo un rapporto con il numero dei film girati e il loro costo. Per quest'anno la Fox ha stanziato quarantacinque milioni di dollari per trenta film. Come già è avvenuto nel passato, ogni produzione — dalla discussione del soggetto sino alle operazioni di montaggio — sarà confezionata, in meglio o in peggio, secondo la fantasia e il gusto del Gran Mogol cine-

matografico Darryl F. Zanuck. Come personaggio "pirotecnico", accentratore della attenzione, Zanuck non ha rivali nella cerchia di Hollywood. Negli studios Warner ebbe una parte di rilievo al tempo in cui l'industria filmica passava dal "muto" al "sonoro" (*The Jazz Singer, The Singing Fool*); fu lui a far da levatrice ai grossi film musicali (*Forty-Second Street, Gold Diggers of Broadway*). Si può considerare anche un pioniere (e un innovatore, in seguito) di quella scuola cinematografica che cavò dai titoli dei quotidiani, dalle scottantissime "ultime di cronaca", i soggetti per i buoni film (*I Am a Fugitive From a Chain Gang*) e fece iniezioni di realismo, un realismo "memorabile", nel ciclo cinegangsteristico intorno al 1930 (*Public Enemy, Doorway to Hell*). Fu lui a dare al produttore Louis De Rochemont la possibilità di immettere i film semidocumentari nei circuiti di più ampia distribuzione (*The House on 92nd Street, 13 Rue Madeleine*). Fu lui a introdurre l'usanza, tipica di questo dopoguerra, di servirsi degli scenari naturali in terre straniere (*Prince of Foxes, The Big Lift*) e, dato che siamo nel discorso, di impiegare i fondi finanziari che la sua Ditta aveva "congelato" negli altri paesi. Quel che più importa qui, è far notare che Darryl Francis Zanuck, il quale a scuola non aveva superato l'ottavo corso, a Hollywood ha superato tutti gli altri produttori nel vincere quella ostilità che viene di solito opposta ai film "per adulti" impostati su certi temi scottanti. Coraggioso sia sotto l'aspetto fisico che morale, egli s'è ostinato a produrre quei film anche se certi gruppi gli mettevano i bastoni fra le ruote



Seduto sui braccioli della poltrona, il "producer" Zanuck tiene "rapporto" nel suo ufficio. Dinanzi a Zanuck si trova Joseph L. Mankiewicz, uno dei registi più quotati ad Hollywood.

e anche se i suoi stessi padroni a New York sembravano disperati. Perse qualcosa come due milioni di dollari nel più gigantesco dei suoi fiaschi, *Wilson* — girato nel 1944 — che criticava l'isolazionismo del primo dopoguerra; e ricavò scarsissimi guadagni da *The Ox-Bow Incident*, un sincero film contro il linciaggio, che si guadagnò gli elogi dei critici. Ma con produzioni come *The Grapes of Wrath* (1940), *Gentleman's Agreement* (1947), *The Snake Pit* (1948) e *Pinky* (1949) dimostrò che l'aver impiegato come "temi" la disoccupazione, l'antisemitismo, la pazzia e il problema negro, poteva anche significare un buon guadagno e un crescente successo di pubblico ».

« Pur essendo un "magnate" dalla indiscussa autorità (ha già vinto due premi Oscar e due premi Irving Thalberg), Za-

stica è la sola ragione di certi "svarioni" di Zanuck durante la conversazione; e spesso provoca un aggiornamento culturale di natura piuttosto dubbia. Per esempio, parlando di *Les Misérables*, da lui prodotto nel 1935 (e presentato in Italia col titolo « Il sergente di ferro »), egli disse: "E' Io sono un evaso in costume". Viaggia senza posa, ma ha sempre l'aria di chi non ha tempo da perdere. E un giorno entrò nel Museo del Louvre brontolando: "Devo uscire da questo buco tra venti minuti". L'entusiasmo di Zanuck per la caccia grossa, per la caccia alle anitre, per l'equitazione e il polo ha rifornito di nuovi argomenti gli umoristi di Hollywood in vena di satire. Ma queste passioni del produttore non hanno messo l'allegria in corpo agli animali le cui teste imbalsamate decorano oggi l'ufficio di Zanuck; e non han fatto ridere neppure i

per trenta ore e se ne tornò con una caviglia slogata. Passammo per venti guadi diversi. Andò perduto il cavallo che portava i medicinali. Personalmente, mi si avvelenò il sangue. Credo che sia stata la più tremenda e dannata partita di caccia che ci si possa immaginare. Ma volete sapere il più bello della storia? Zanuck ne era *entusiasta*". I dipendenti che il "boss" aveva assunto per andare a cavallo e per giocare a polo ci rimisero più di una polmonite e di un arto fratturato ma la loro devozione non diminuì. Di quando in quando egli sostituiva quelli che il gioco del polo aveva indebolito, con giocatori più sicuri, e a tutti i componenti della squadra affidava anche un impiego nella casa produttrice. Sebbene la squadra in primo tempo venisse considerata come una balorda compagine in cui "i cavalli erano più educati degli uomini", il piccolo capitano, con tenacia e con una certa dose di coraggio riuscì ad ottenere la stima di tutti gli avversari e l'ospitalità nello schifiloso Midwick County Club di Pasadena. Intanto il testardo Zanuck era diventato un giocatore di alta qualità.

« Oggi Zanuck è più cauto di un tempo nell'esplicare le sue attività extra-lavoro. Ma nello Studio è ancora un fenomeno da circo. Durante una discussione di una sceneggiatura, in cui egli recita tutte le parti delle scene all'ordine del giorno, i suoi irsuti baffetti di colpo si raggrinziscono e gli occhi diventano stralunati per la paura. La mascella trema, trema, trema, finché il grosso sigaro cade come un lenzuolo umido, messo a stendere su un balcone, scivola dal filo e vola in strada. Poi si distende sul grande piano a coda del suo ufficio: la voce diventa acuta e piena di terrore. Questa è l'interpretazione che Zanuck dà di una vergine assalita. Nella scena di un inseguimento, egli corre in tondo nell'ufficio, si acquatta dietro le scrivanie, ammicchia le sedie, si nasconde in anticamera e poi ne esce di colpo riassumendo così, a modo suo, l'azione della sequenza che vuole illustrare. Una volta gli sceneggiatori da lui convocati, entrando nell'ufficio, furono letteralmente sbalorditi nel vederlo chino sul pavimento, sotto la principale scrivania. "Ho trovato — urlò. — Il tipo è sotto il camion. Sta aggiustando un copertone. Sta così, come me. E uak! Il camion schiaccia il "cric" e finisce sul collo del ragazzo! E' grande! Grande!". Quando fu rifatta sullo schermo da Richard Conte, l'interpretazione di Zanuck riuscì di un effetto straordinariamente raccapricciante. Zanuck, durante una conferenza con i suoi uomini, continua a parlare, con quel suo caratteristico eloquio "a staffilate", e passeggia, passeggia. Le sedute durano di solito due ore e mezzo. E' compito della "Scenario Coordinator" Mollie Mandaville raccogliere quel fiume di parole, sempre in piena, e trasformarlo in tanti appunti concisi ma esaurienti: i foglietti così redatti arriveranno il mattino dopo sulle scrivanie dei presenti alla seduta dimodoché sapranno con precisione quello che il "boss" ha detto loro. Zanuck s'arrabbia se qualche sceneggiatore novellino inserisce nei dialoghi alcune battute da lui inventate durante la conferenza. Darryl pensa sempre per immagini, non si picca

EDGARDO PAVESI

(Continua in terza di copertina)



Il produttore Zanuck alterna i film di Betty Grable a quelli di Elia Kazan (questi ultimi considerati "arte pura" dai soliti giullari) ottenendo, in ogni caso, confortanti guadagni.

nuck è stato considerato per molti anni un tipo piuttosto bizzarro, anche in quella Hollywood che ha ben poco ormai di che stupirsi. Si divertiva con espedienti tipicamente goliardici, come quello di cedere la sua poltrona a una scimmia ammaestrata, di attenuare le luci e di chiamare d'urgenza nell'ufficio, a colloquio, uno sceneggiatore nuovo dell'ambiente. Si circondava di giullari, redarguiva i suoi subalterni sin troppo sottomessi (« Per l'amor del Cielo, non dite "sì" finché non ho finito di parlare »). I suoi sicofanti facevano con tanto impegno la gara a dichiarare la propria devozione che un collaboratore pieno di immaginazione e di malizia, volle metter fine alla competizione e disse: "Il giorno della mia morte, desidero che il mio corpo venga cremato e che le ceneri siano sparse sulla strada dove dovrà passare Mr. Zanuck. Così la sua macchina non slitterà". La mancanza di una regolare istruzione scola-

dipendenti del "magnate" costretti a star-gli dietro durante le battute. Racconta il regista Michael Curtiz, che oggi lavora per la Warner Bros.: "Non avevo la minima idea di che cosa fosse una caccia alle anitre, e ignoranti come me erano anche gli altri colleghi dello Studio. Ma fummo costretti tutti quanti a parteciparvi. Il capo dell'ufficio assunzioni per poco non mi portò via la testa con una fucilata. Ci fecero uscire sotto la pioggia, avvolti in quei maledetti impermeabili da caccia, nelle prime ore del mattino, erano le tre, le cinque, chi se lo ricorda. Perché? Ordine di Zanuck". Il regista William Wellman, che ora è in contratto con la Metro, ricorda con dolore una gita di caccia nella Columbia Britannica in compagnia di Zanuck: "Si dovevano cacciare via i porcospini dagli alberi, la notte. Nevicava. Eravamo costretti ad aprir la strada ai cavalli, e per tre giorni fummo bloccati dalla neve. Zanuck inseguì un orso

LETTERA DAGLI STATI UNITI

LA CONTROVERSIA sorta recentemente in seno all'associazione (Guild) dei registi cinematografici, è stata risolta con un personale successo di Joseph L. Mankiewicz, il quale, in qualità di presidente, ha ottenuto un completo accordo fra la maggioranza dei membri. In settembre, mentre Mankiewicz si trovava in Europa, l'associazione aveva decretato, sotto la guida di Cecil B. De Mille, un totale ostracismo ai membri che si fossero rifiutati di sottoscrivere una dichiarazione giurata contro il comunismo. Una lista nera dei "ribelli" era già stata approvata dal Consiglio direttivo, e copia delle deliberazioni inviata a Mankiewicz. Ma al suo ritorno a Hollywood, Mankiewicz iniziò la lotta per scalzare l'arbitraria presa di posizione. In violenti e drammatici dibattiti, in cui Cecil B. De Mille commise un grave errore tattico, alienandosi le simpatie degli elementi più conservatori, la tesi di Mankiewicz, appoggiata da George Stevens, ha finalmente trionfato. E' stato deciso che nessun regista è obbligato a firmare una dichiarazione del



Patricia Neal ed Eleanor Parker in un'inquadratura del film «Three Secrets» di Robert Wise.

LA LISTA NERA DEI "RIBELLI" DIFESA DA MANKIEWICZ

Il comitato direttivo del Guild forzato a dare le dimissioni. Esso infatti esigeva dai soci la sottoscrizione di un arbitrario veto



Una inquadratura tratta da «All About Eve» di Mankiewicz: film polemico e contro il mondo teatrale di Broadway. Protagonista Bette Davis.



Sopra: Marina Berti e Jeff Chandler in «Deported», diretto da Robert Siodmak. Sotto: Ann Baxter e George Sanders in una inquadratura del film «All About Eve» di J. L. Mankiewicz.



genere suaccennato, a meno che il Governo federale lo esiga esplicitamente; la "lista nera" è stata eliminata, ed il Consiglio direttivo, che aveva provocato tale subbuglio, forzato a dare le dimissioni in massa. Interessante notare che la proposta di De Mille era stata in un primo tempo accettata a grande maggioranza: dopo l'intervento di Mankiewicz, ed il favorevole appoggio di Stevens, tale maggioranza ha dato invece il suo pieno voto di fiducia alla seconda tesi.

A Broadway, intanto, mentre dura ancora l'eco dei successi di A Letter to Three Wives e No Way Out, la Fox ha presentato l'ultimo film di Mankiewicz dall'indovinato titolo All About Eve (Tutto ciò che riguarda Eva). Il soggetto, scritto dallo stesso regista, presenta in una luce sarcastica, cinica, spesso satura di biliosità, il mondo teatrale di Broadway. L'ambizione

di raggiungere l'apice di una ricca carriera di attrice spinge una giovane donna (Ann Baxter) ad avvicinare una strana figura di celebre prima donna (Bette Davis). Con calcolo e fredda premeditazione, la protagonista riesce a tessere una trama in cui coinvolge molte persone, e alla fine, soggiogata da un cinico critico teatrale, riesce a soddisfare la sua ambizione. Il film non ha mancato di suscitare qualche protesta per il suo tono critico. La Warner Bros., ha invece presentato Three Secrets: storia, talvolta melodrammatica, di tre donne che hanno dovuto rinunciare ai loro figli e sono ansiose di conoscere se il bimbo rimasto fra i resti di un aeroplano, fracassatosi contro le montagne vicine al paese dove esse abitano, è di una di loro. Robert Wise riesce a mantenere un'atmosfera drammatica sino alla fine, ed inquadra con abbastanza vigore l'interpretazione di Eleanor Parker, Patricia Neal e Ruth Roman. Altro film

della Warner Bros., è Rocky Mountain; diretto da William Keighley, si basa su un autentico episodio della guerra di secessione americana. Un gruppo di otto sudisti viene inviato segretamente in California, allo scopo di stabilire contatti con un capobanda, e scatenare una ribellione in quello Stato, per obbligare conseguentemente l'Unione a distrarre un buon numero di truppe dalla zona di operazioni militari. Per un seguito di circostanze, in cui la fatalità sembra avere il suo peso decisivo, gli otto uomini non riescono nella loro missione, e si scontrano con i pellirosse Shoshoni, soccombendo tutti nella battaglia finale. Le reazioni psicologiche dei protagonisti nei confronti della guerra fratricida, il "leitmotiv" di Dixie (celebre canto popolare del Sud), la bandiera confederata che, per ordine del capitano della pattuglia nordista, viene issata su «Rocky Mountain» per celebrare il sacrificio di avversari caduti sul campo di battaglia, combattendo contro un comune nemico (il pellerossa), sono motivi sintomatici che fanno pensare come tale film sia stato concepito e realizzato allo scopo di smussare angoli di ostilità, ancor radicati nella vita provinciale di taluni stati del Sud, in cui il nordista è ancor considerato uno "yankee". La Metro Goldwyn Mayer ha, a sua volta, puntato le carte su The Miniver Story: diretto da H. C. Potter, la vicenda del film inizia nel V Day, mentre Winston Churchill annunzia al popolo la resa incondizionata della Germania. La signora Miniver, malata gravemente, vive nell'attesa di riabbracciare il marito (Walter Pidgeon) e i figli: e li riabbraccia. Una sera, in cui si organizza una grande festa per celebrare il risveglio alla vita di un popolo travolto dalla guerra, la signora Miniver apprende dal marito che egli ha deciso di restare in Gran Bretagna e riprendere con entusiasmo il proprio lavoro di architetto. Suo assistente sarà il giovane innamorato della figlia. Quella sera i due giovani iniziano il loro primo ballo. Ed in quel momento, mentre gli echi dell'orchestra portano le note di «Old Man River», la signora Miniver annunzia al marito che in primavera, consumata dalla malattia, non ci sarà più. Si conclude così il ciclo della signora Miniver, che ha riportato a New York un ampio successo.

Per concludere, vi darò alcune notizie in fascio. Robert Pirosh sta dirigendo Go for Broke; Tay Garnett Soldiers Three; John Rowlands Two Weeks with Love; Gerald Mayer Inside Straight. Ann Harding ritorna allo schermo con Two Weeks with Love. E anche Corinne Griffith e Dorothy Gish faranno tra breve la loro ricomparsa. Milestone è sempre intento a girare Halls of Montezuma, mentre Richard Sale ha terminato I'll Get By, Henry Hathaway Fourteen Hours, e Henry King I'd Climb the Highest Mountain. La Republic annunzia piani per Spoilers of the Plains con Roy Rogers, Cuban Fireball con l'attrice cubana Estrelita e Fighting U. S. Coast Guard. La RKO distribuirà tra breve It's Only Money con Frank Sinatra e Groucho Marx, diretto da Irving Cummings il vecchio; inoltre: My Forbidden Past (Robert Stevenson), Montana Belle (Allan Dwan), Never a Dull Moment (George Marshall), Sons of The Musketeers (Lewis Allen), Mad Wednesday, (Preston Sturges).

GIORGIO N. FENIN



A sinistra: una inquadratura tratta dal film « Sofka » di Novakovic. A destra: da « Zivjet ce ovaj narod » ("Questo popolo vivrà") di Popovic.

I REGISTI JUGOSLAVI SULLE ORME DI DE SICA?

A cinque anni dalla Liberazione, le case produttrici delle singole repubbliche hanno condotto a termine dodici film a soggetto e circa trecento documentari. Altri diciassette lungometraggi a soggetto sono attualmente in lavorazione.

NONOSTANTE lo sviluppo assunto negli anni più recenti, la produzione cinematografica jugoslava si mantiene ancora — salvo alcune eccezioni, soprattutto nel campo del documentario — su un piano di mediocrità artigianale. A cinque anni dalla Liberazione, grazie all'appoggio del Governo Federale, le case produttrici delle singole repubbliche, hanno comunque condotto a termine dodici film a soggetto e circa trecento documentari, mentre altri diciassette film a soggetto sono in lavorazione. Indubbiamente un notevole passo avanti, che rappresenta un importante bagaglio di esperienze per l'attività futura. Attività la quale si presenta densa di promesse: dato soprattutto l'orientamento ormai in atto, nella forma oltre che nella sostanza, verso nuove e più libere espressioni. *Ladri di biciclette* e De Sica, anche se il grosso pubblico alla storia di Ricci ha preferito *Rigoletto* o *La traviata*, fanno scuola: si vuol comprendere il nostro regista, si cerca di entrare nel suo mondo poetico. Anche certo cinema americano inglese e francese, largamente immesso nel circuito jugoslavo, trova seguaci: si veda ad esempio *Plavi 9* (« N. 9 blu ») di Kreso Golik dove un motivo sportivo giustifica lo svolgersi di una commediola sentimentale; *Jezero* (« Il lago ») di Radivojic Gjukic si ispira invece al dramma di un villaggio costretto ad abbandonare la propria valle destinata a trasformarsi in un grande bacino idroelettrico.

Non vi è ramo dell'attività cinematografica che non costituisca, per la Jugoslavia, un problema. La produzione, sottratta alla iniziativa privata, è divisa fra tante Case quante sono le Repubbliche, più una di carattere nazionale; la *Zvezda-Film*, che si giova oltretutto delle singole esperienze periferiche. Così troviamo la *Jadran-Film* a Zagabria per la Croazia; l'*Avala-Film* a Belgrado per la Serbia; la *Triglav-Film* a Lubiana per la Slovenia; la *Vardar-Film* a Skopje per la Macedonia; la *Bosna-Film* a Sarajevo per la Bosnia; la *Lovcen-Film* a Cettigne per il Montenegro. Inquadrate tutte nel "piano quinquennale" di industrializzazione del Paese, tali case dovranno, al termine di questo, essere in grado di produrre circa 30 film all'anno, oltre ad



Sopra e sotto: due immagini tratte da « Zastava » ("La bandiera") di Branko Marjanovic.





A sinistra: da « *Besmartna mladost* » ("Gioventù immortale") di Vojislav Nanovic. A destra: da « *Zivot je nas* » ("La vita è nostra") di Gavrin.

un numero considerevole di documentari. Problema quindi di produzione, che non può prescindere da vasti problemi di organizzazione. Alla Jugoslavia, infatti, mancano "studios" in grado di offrire tutte le necessarie comodità, una sufficiente attrezzatura: senza parlare della difficoltà di formare artisti e tecnici in grado di affrontare i compiti fissati. Per ovviare a questi inconvenienti, la Repubblica di Croazia — indubbiamente con quella di Slovenia la più evoluta culturalmente — ha iniziato la costruzione di una grande città cinematografica nei pressi di Zagabria. Allo stato attuale delle cose, l'ambizioso traguardo cui tende il "piano", è ancora molto lontano. La *Jadran-Film* ha fino ad ora prodotto quattro pellicole: *Zastava* (« La bandiera ») di Branko Marjanovic e sull'avventura di una "soubrette" che diviene una eroina partigiana; *Ziviet ce ovaj narod* (« Questo popolo vivrà »), diretto da Nicola Popovic ed ambientato anch'esso nel clima della guerra di Liberazione; *Plavi 9*, sul quale abbiamo già riferito; ed infine

Bakonja jure Brne (« Frate Bakonia Brne ») di Fedor Hanzekovic e tratto da un romanzo di Sima Matavulj. Questa pellicola, di carattere satirico, rappresenta, con *Plavi 9*, un tentativo per abbandonare la retorica dei lavori precedenti. La *Triglav-Film* è, oggi, al suo secondo film. *Trieste* (1950) di France Stiglic, segue infatti a *Na Svojoj zebli* (« Sulla propria terra », 1948), dello stesso regista. Opere anche queste legate a fatti di guerra. In preparazione sono due altri film. Il primo, *Visoska kronika* (« Cronache di Visoska »), porta il nome di Bojan Stupica: il più noto regista teatrale della Jugoslavia, dandosi da poco al cinema; il secondo, ancora senza titolo definitivo, è di genere burlesco. La *Avala-Film*, per non sovrapporsi all'attività della *Zvezda*, limiterà da quest'anno la propria produzione ai soli documentari. Essa aveva precedentemente realizzato tre film a soggetto: *Slavica* di Vjekoslav Afric; *Besmartna mladost* (« Gioventù immortale ») di Vojislav Nanovic; *Zivot je nas* (« La vita è nostra ») di Gustav Gavrin.

Episodi della lotta partigiana e della ricostruzione del paese, ne costituiscono i soggetti, a differenza di *Sofka*, diretto da Novakovic e di cui *Cinema* si è altre volte occupato. La *Bozna-Film* inizia solo ora una vera e propria attività: *Maior Bauk*, di Nicola Popovic, e *Rudari*, di Ljudevit Crnobori, saranno le sue prime esperienze. Da parte loro, la *Vardar-Film* e la *Loucen-Film* sono ancora in una fase di organizzazione, e limitano la loro attività al documentario. Della *Zvezda-Film*, la Casa "nazionale" con sede a Belgrado, si è già ricordato *Jezero* (« Il lago »); *Prica o fabriki* (« Storia della fabbrica ») è opera del regista Vlado Pogacic il quale, nel trattare l'urto fra il vecchio mondo ed il nuovo, trova momenti di felice drammaticità. Recentissimi sono poi *Crveni cvet* (« Il fiore rosso ») di Gustav Gavrin e *Carobni mac* (« La spada magica ») di Vojislav Nanovic: traduzione cinematografica di una fiaba popolare. Per quanto riguarda la produzione dei documentari, va ripetuto il notevole valore di alcuni di essi, ispirati a soggetti diversissimi. Per non perderci in un troppo lungo elenco, citeremo soltanto *Folklore nazionale* di Rudolf Sremec.

Il progetto della città cinematografica che dovrebbe sorgere quanto prima presso Belgrado.



La schiera ancora sparuta dei registi e degli attori di professione è in massima parte di provenienza teatrale. Per risolvere il problema dei "lavoratori" del cinema, lo Stato Federale ha istituito a Belgrado una « Scuola superiore », in grado di formare attori, registi, sceneggiatori, scenografi e in genere tecnici e specialisti. Da parte sua, invece, la Repubblica di Croazia ha aperto corsi di recitazione e di regia, i cui allievi sono ora stipendiati dallo Stato. Sul piano della cultura, intensa è l'attività degli studiosi di cinema in Jugoslavia. Le riviste mensili, ben redatte e sovvenzionate dallo Stato, sono attualmente quattro: *Film*, di Belgrado; *Filmska Kultura*, altro mensile della capitale; esso si occupa prevalentemente di problemi teorici; *Filmska Revija* di Zagabria e *Filmski vestnik* di Lubiana. Nei circoli cinematografici di Zagabria e di Belgrado si possono trovare tra l'altro opere di Pudovkin, Eisestein, Rotha, Balázs, tradotte in lingua croata o serba.

LUIGI PESTALOZZA

LA GIOVANE GUARDIA

ABBIAMO sotto gli occhi *Marcel: morto che parla*, il corsivo di Glauco Viazzi, pubblicato sul n. 7 di questa rivista. L'autore se la prende, ed a ragione, con Marcel L'Herbier per una frase scritta in *Le livre d'or du cinéma français*. L'Herbier vi parla dell'IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) come della « prima scuola al mondo che assicuri l'insegnamento razionale dell'arte e delle tecniche del film ». L'IDHEC è del 1943 e L'Herbier ne è il fondatore pure. Ma L'Herbier, dice giustamente il Viazzi, dimentica il C.S.C. italiano, alquanto più anziano, la scuola polacca che è del '25 circa e le scuole sovietiche, fondate subito dopo la Rivoluzione a Mosca e a Leningrado. Viazzi se la prende non soltanto con l'inesattezza storica contenuta nel libro di L'Herbier, ma anche con l'attributo di "razionalità" conferito all'IDHEC, quasi che le altre scuole fossero tutte irrazionali, compresa quella sovietica, di cui cita i risultati e la metodologia seguita nell'insegnamento. Sottolinea soprattutto la "tesi di laurea" nella Scuola Statale d'Arte Cinematografica, che « per gli allievi registi consiste nella regia di un normale film a soggetto di normale produzione e distribuzione, e per gli allievi attori consiste nel recitare in un normale film a soggetto di altrettanta normale produzione e distribuzione ». Di quest'ultima normalità è un esempio cospicuo *Molodàia gvardia*, (« La giovane guardia »), un film diretto da Gherasimov, con attori quasi tutti provenienti dalla Scuola di Mosca.

Gherasimov oggi insegna in quell'istituto; a suo tempo vi fu scolaro sotto la diretta dipendenza di Grigori Kosinzev e Leo

Titolo originale: « Molodàia gvardia ». Regia: S. Gherasimov - Sceneggiatura: S. Gherasimov - Fotografia: V. Rappoport - Scenografia: J. Stepanov - Musica: D. Shostakovic - Interpreti: T. Makarova, V. Khokhriakov, E. Anufieva, M. Jarozkaia, L. Fenin, L. Semenov, A. Kalashnikova, E. Grishko - 1947.

Trauberg. Poi fece il "vilain" in alcuni film della famosa coppia di registi, infine anche il regista. Le tappe del suo cammino si chiamano: *I sette coraggiosi* (1936), *Comsomolsk* (1937), *Il maestro* (1939), *Mascherata* di Lermontov (1940-41), *L'invincibile* in collaborazione con M. Calatasov (1943), *La grande terra* (1944) e questa *La giovane guardia*. Credè un gruppo di attori, provenienti dall'Istituto, i quali collaborarono quasi sempre con lui. Alcuni di questi (quali la Makarova, il Ghacov e l'Aleinikov) divennero quotatissimi, fra i più apprezzati dell'Unione Sovietica. Osservando la sua filmografia, ci si accorge che Gherasimov, all'infuori di *Mascherata*, ha sempre trattato temi contemporanei e riguardanti in ispecie la gioventù. Per dare un'idea dei principi su cui si basa l'istituto moscovita, basterà citare lo stesso Gherasimov, di cui su *Bianco e Nero* di Barbaro, nel 1947, si pubblicò il saggio *La scuola del realismo*. Le cattedre di regia e di recitazione, e in genere di tutte le specializzazioni cinematografiche, devono curare l'educazione culturale e sociale dei rispettivi

alunni, non devono far prescindere l'istruzione pratica dall'eredità culturale ed estetica del paese. Le opere della letteratura classica vanno messe a disposizione degli alunni, di tutte le branche, per uno studio collettivo ed esercitazioni pratiche collettive fin al primo anno del corso, in modo che già dal primo anno si attui quella collaborazione indispensabile alla creazione del film. Per tali esercitazioni sono consigliate non tanto le opere drammatiche, quanto la prosa; e questo sia per il dialogo più libero, sia per la ricchezza delle notazioni ambientali e psicologiche. Lo studio del materiale classico non deve andar disgiunto dall'osservazione progressivamente approfondita della vita. Il momento centrale di codesto insegnamento è quello in cui gli studenti « scoprono in sé la capacità di trarre dalla vita un principio poetico, che saprà spingerli con insistenza alla creazione personale ». Questo dovrebbe accadere alla fine del primo anno di corso. Negli anni successivi gli allievi attori utilizzeranno per le loro esercitazioni, oltre ai testi classici, il materiale originale composto dagli allievi sceneggiatori ed elaborato dagli allievi registi e, qualora sia il caso, potranno modificare l'idea costruttiva del regista secondo la loro particolare visione della vita. La parte tecnica professionale non è però la sola materia di studio dell'Istituto. Esso costituisce un vero e proprio collegio universitario, ove si compiono gli studi delle scuole superiori e le diverse discipline fisi-





che. Alla fine ha luogo il già accennato esame di laurea.

Quando questo esame di laurea, per gli allievi attori, si chiama *Molodàia gvardia*, è diretto dal loro maestro Gherasimov (che Viazzi considera « forse il migliore regista del cinema sovietico attuale ») e quando il film è desunto dal principale romanzo sovietico del dopoguerra, capiremo l'efficienza del sistema. Per fare un paragone, non estetico naturalmente, bisognerebbe rian- dare a *Gone With the Wind* (« Via col vento », 1939), pensare ad un simile film il quale, invece che a Vivien Leigh, a Leslie Howard, alla De Havilland e al Gable, venisse affidato agli allievi di una ipotetica

scuola statunitense. Il paragone con *Gone With the Wind* ha un significato ben preciso: il metraggio. Solo che l'opera di Gherasimov non viene presentata in una serata, bensì in due, come due film di normale lunghezza. Se le informazioni non ci ingannano, *La giovane guardia* ebbe un parto assai laborioso. Una prima stesura venne rifiutata e la pellicola, di conseguenza, fu rifatta secondo la stesura che oggi gira per il mondo. Stesura soddisfacente per le autorità cinematografiche sovietiche, tanto è vero che il film è uno dei "premi Stalin" di prima categoria (100 mila rubli), per la stagione 1948.

Non vediamo l'utilità di esaminare il film

in senso critico, tanto più che per il momento non si ha notizia della sua eventuale immissione nel circuito italiano. Noi comunque, che abbiamo potuto vederlo, oltre alla personalissima interpretazione del paesaggio fatta da Gherasimov, all'equilibrata recitazione dei giovani attori e alla suggestiva musica di Shostakovic, abbiamo notato nel film un particolare veramente nuovo nel cinema sovietico sulla grande guerra patriottica: una impostazione del tutto originale dei rapporti fra sovietici e tedeschi. I tedeschi non sono più visti come personaggi ossessivi di un grottesco orientale — si ricordino i soldati di *Arcobaleno*, di *Essa difende la patria*, di *L'invasione*, di *Numero 217* — bensì come strani esseri lunari, incapaci di vedere i russi che stanno loro attorno. Ad un certo punto, all'inizio delle azioni partigiane, si difenderanno, combatteranno, reprimeranno pure con i mezzi più violenti, ma continueranno a non vedere, a non comunicare; quasi avessero di fronte uno spazio vuoto di 22.000.000 chilometri quadrati e non un paese di 200.000.000 abitanti. Questo, Gherasimov lo ha saputo esprimere anche con l'uso del dialogo, quel dialogo tanto lodato da Pudovkin e da Catherine De La Roche in *Soviet Cinema*. Per tutto il tempo del film i russi parlano in russo e i tedeschi in tedesco; con la semplice trovata del "bilinguismo" Gherasimov è riuscito a specificare l'irreparabile incomprensione esistente fra i due popoli, un' incomprensione che si proietta nell'universale e nell'eternità come rapporto fra occupante e occupato, nella storia cioè. Gherasimov inoltre non ha dimenticato la verità psicologica: si veda ad esempio la prima azione di guerra dei partigiani della "giovane guardia": un regista superficiale si sarebbe accontentato della trattazione eroica dell'episodio, Gherasimov invece ha preferito il tono umano. Quando il giovane, che deve uccidere con una pugnolata la sentinella tedesca, si trova alle spalle della vittima, esita: non è abituato ad uccidere, né lo farebbe se la sentinella d'improvviso non si voltasse; allora è l'istinto di conservazione che prevale in lui, e l'azione viene condotta a termine. Certo Gherasimov non ha evitato i pericoli del film-fiume, non ha capito cioè che un film chilometrico ha bisogno di un ritmo tutto particolare per conservare il suo centro drammatico, che qui si disperde. Ma questo lo aveva capito solamente Eisenstein, o almeno lo aveva fatto capire nel dimensionamento duplicato della prima parte di *Ivan il Terribile*. E forse non è nel ritmo il problema determinante per cui si dura fatica ad accettare *La giovane guardia*. Si tratta piuttosto dell'ultima parte: apologetica, ove la storia lascia il posto ad una propaganda anacronistica (semberebbe che il film sia fatto per galvanizzare il morale dei combattenti piuttosto che per fissare storicamente un episodio della grande guerra patriottica). Ma questa è una riflessione che andrebbe piuttosto inclusa in un approfondito dibattito sull'attuale cinema sovietico, dibattito di grande utilità. Si tratterebbe di definire il cinema sovietico, che oggi è considerato entro limiti posti quasi ai due infiniti: il positivo e il negativo.

CALLISTO COSULICH

FILM DI QUESTI GIORNI

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

* IWO JIMA (Sands of Iwo Jima)

Regia: Allan Dwan - Soggetto: Harry Brown
- Sceneggiatura: Harry Brown e James Edward Grant - Fotografia: Eggie Lanning - Interpreti: John Wayne (Stryker), John Agar (Conway), Adele Mara (Bromley), Forrest Tucker (Caporale Thomas) - Produttore: Edmund Grainger - Produzione: Republic Pictures, 1949.

La RIEVOCAZIONE di eventi bellici trascorsi e la celebrazione di corpi militari che particolarmente si distinsero durante un conflitto, sono sempre state prese con cospicua attenzione dai produttori americani. Non sempre, tuttavia, tale rievocazione e tale celebrazione perseguono un fine chiaro, coerente; spesso, accanto a una effettiva descrizione di azioni belliche e di gesta di valore compiute da questa o quella unità, è rintracciabile — soprattutto nei film che prendono le mosse dall'ultima guerra mondiale — un'esigenza fortemente militaristica e retorica, che si identifica, secondo taluni, con un tentativo di inserire l'opinione pubblica nordamericana in una atmosfera di tensione e di adatta preparazione spirituale in vista di possibili complicazioni di una situazione internazionale piuttosto delicata. *Sands of Iwo Jima* (« Iwo Jima », 1949) non è il primo film americano che, a qualche anno di distanza dalla fine del recente conflitto, riproponga il tema della guerra. Anche *Battleground* (« Bastogne », 1949), ad esempio, dedicato alla valorizzazione dell'attività della fanteria americana durante la campagna di Francia, si indirizzava in una analoga di-

rezione. Senonché, ove in *Battleground* era chiaramente — se non costantemente — rintracciabile una posizione polemica del regista (William A. Wellman) nei confronti della materia trattata — posizione di polemica che si concretizzava, soprattutto, nella descrizione della vita faticosa e durissima condotta dai fanti in prima linea e in un certo qual tono dimesso e antiretorico che da solo giustificava la vaga impostazione pacifista dell'opera — in *Sands of Iwo Jima* tale posizione di critica cede il posto a una esaltazione violenta — sia esteriore che interiore, cioè psicologica — delle gesta guerriere poste al centro del film. Le quali gesta (l'occupazione di alcuni isolotti del Pacifico ad opera dei « marines ») erano sufficientemente eloquenti e chiare di per se stesse, senza che fosse necessario ricorrere a una loro idealizzazione e retoricizzazione così pronunciata. A differenza di *Battleground*, *Sands of Iwo Jima* non critica né condanna alcunché. La guerra non vi appare come qualcosa di tremendo, ma piuttosto un avvenimento inevitabile, inspiegabilmente romantico, affascinante pur nella sua terribilità. Analoga impostazione rivelavano taluni film di guerra tedeschi.

Sul piano narrativo, il film è altrettanto discutibile. Allan Dwan, un vecchio e abile mestierante, questa volta non ha tenuto conto dell'umanità dei suoi personaggi, e non ha ritenuto opportuno di scavare le psicologie dei soldati impegnati nella vicenda. Ne è risultata, nel complesso, una azione gratuita, frammentaria, priva di mordente e di calore umano. Una certa perizia tecnica e una accettabile recitazione non sono sufficienti a portare il film su un livello di dignità.



Shelley Winters in una inquadratura di « Winchester '73 », film diretto da Anthony Mann.

** WINCHESTER '73

Regia: Anthony Mann - Soggetto e sceneggiatura: Robert L. Richards e Borden Chase - Fotografia: William Daniel - Scenografia: Herzbrun e Juran - Interpreti: James Stewart (Lin McAdam), Shelley Winters (Lola), Dan Duryea (Johnny il biondino), Stephen McNally (Dakota Brown), Millard Mitchell (Sputa-l'osso), Charles Drake, John McIntire, John Alexander - Produttore: Aaron Rosenberg - Produzione: Universal International, 1950.

LA TEMATICA del film "western" si potrà considerare arricchita, in certo senso, dall'apporto di questo *Winchester '73*. Qui infatti, il perno su cui l'azione — e conseguentemente la psicologia dei personaggi — ruota, è un oggetto inanimato, non un personaggio in carne ed ossa (e nemmeno un animale, come era il caso del cavallo che stava al centro dell'azione di *The Outlaw*. (« Il mio corpo ti scaldierà »). Un fucile, questa volta, determina lo svolgersi della vicenda. Per il possesso di un fucile i protagonisti si odiano, si combattono, s'inseguono, muoiono. Un fucile di grande pregio, di costruzione accurata — per quei tempi, il 1875 circa, addirittura perfetta — ma pur sempre un fucile. E non ha torto, quindi, chi ritiene troppo esiguo il movente della vicenda, ed eccessive le reazioni dei personaggi.

E' probabile che, nelle intenzioni degli autori, la violenza esteriore, e solo in parte motivata, di questo film, abbia una sua funzionalità abbastanza precisa: il dimostrare che, nel West dei pionieri, degli indiani, dell'epopea "eroica" della seconda metà dell'Ottocento, il sentimento dominante era la violenza. Tesi, questa, assai discutibile, e la cui origine non pare possa andare oltre le esigenze di certo pubblico, per il quale il Far West è sinonimo di azione convulsa, esteriore, di personaggi tratteggiati brutalmente e di sentimenti impulsivi. Un'impostazione siffattamente sbrigativa, che tende a liquidare un intero periodo storico inserendolo in uno schema aprioristico e addomesticato, non può, evidentemente, venire accettata. *Winchester '73* rientra in questo filone, che potremmo definire di film "western" superficiale, o semplicistico, ed entro tali limiti va considerato.

Anthony Mann, regista legato ad opere piuttosto mediocri (ricordiamo di lui uno sbrigativo e superficiale *Border Incident*, film ambientato tra banditi messicani), ricorre per *Winchester '73* a una regia stringata, resa più evidente da una sceneggiatura sufficientemente abile. Per taluni aspetti narrativi — al cui raggiungimento concorre anche una bellissima fotografia — molte scene del film si possono avvicinare a *Red River* (« Il fiume rosso », 1947) e al "senso degli esterni" che di quel film era forse il pregio maggiore. Anche qui, come in *Red River*, un'atmosfera di autenticità circonda e rende più attendibili le lunghe marce e le galoppate dei personaggi, facendo a tratti scordare la gratuità della vicenda. A questi valori tecnici e ritmici, si aggiunge una recitazione convinta, da parte di un gruppo di eccellenti attori e caratteristi. Tra i primi, fa spicco James Stewart in un ruolo a lui insolito.

VICE

CIRCOLI DEL CINEMA

F. I. C. C.

IN NOVEMBRE, almeno cinquanta circoli del cinema hanno ripreso l'attività (e c'è anche chi non l'ha mai interrotta). In parecchi circoli l'inaugurazione del nuovo anno sociale non ha visto soltanto l'inizio delle proiezioni, ma anche riunioni e assemblee di soci per discutere l'impostazione della nuova attività, per eleggere le nuove cariche sociali, per approvare le modifiche statutarie sulla base dello statuto-tipo dei circoli del cinema italiani. In proposito, il Consiglio direttivo della F.I.C.C., nella sua ultima sessione, ha emanato le norme di applicazione che sono state comunicate a tutti i circoli del cinema insieme ad una copia dello statuto-tipo. Tutti i circoli dovranno riunire la loro assemblea generale entro il 31 dicembre p. v. e sottoporre ai loro soci detto statuto-tipo o almeno le sue norme fondamentali, facendo presente che solo con la loro applicazione il circolo potrà continuare a far parte della F.I.C.C. Queste norme, come è noto, riguardano essenzialmente il carattere culturale, strettamente non commerciale e apolitico dell'associazione, la garanzia del suo carattere privato e la democrazia interna. I primi articoli dello statuto-tipo sono riportati dallo statuto internazionale dei Cineclub. Un Circolo che non avesse le caratteristiche succitate, non solo non apparterebbe più alla F.I.C.C., ma perderebbe la sua fisionomia di Circolo del Cinema e non avrebbe più diritto di essere considerato tale.

Nella sua ultima riunione, il Consiglio direttivo della F.I.C.C. ha discusso e deliberato anche su altre questioni di particolare interesse, oltre, s'intende, il problema fondamentale del rifornimento film retrospettivi e recenti, dei rapporti con le cineteche, con le case nazionali ed estere di produzione e distribuzione, con le ambasciate. Mentre questo problema del film, data la sua importanza e complessità, merita una

trattazione a parte, si può già annunciare l'iniziativa presa dal Consiglio di attuare, secondo un mandato del Congresso, una forma di segnalazione dei film più importanti artisticamente e culturalmente che saranno presentati nel corso della stagione. Questi film, prescelti dal Consiglio direttivo con la massima tempestività possibile (in futuro le segnalazioni potranno essere fatte qualche tempo prima dell'uscita dei film nelle sale), saranno sostenuti da tutti i circoli nelle forme e nei modi che saranno indicati volta a volta o che ogni circolo riterrà più opportuni. Una particolare propaganda, serate di gala, anteprime, referendum fra tutti gli spettatori, pubblici dibattiti, conferenze, ecc. saranno utilizzati per indicare a tutti, al pubblico cinematografico più largo possibile che quei film sono segnalati dai circoli del cinema, sono cioè raccomandati per il loro valore artistico e culturale. I film sinora prescelti per la segnalazione sono: *Cristo fra i muratori* di Dmytryk, *Giustizia è fatta* di Cayatte (Leone di S. Marco dell'XI Mostra di Venezia), *Biancheggia una vela* di Legoscin, *Luci del varietà* di Lattuada e Fellini. Per ognuno di questi film la F.I.C.C. editerà una "presentazione" critica contenente i dati del film, trama, biografia e filmografia del regista, rassegna critica della stampa e della bibliografia internazionale sul film o sul regista, ecc. E' stato pure deciso che la F.I.C.C. inizi la distribuzione di materiale culturale sui film che vengono dalla Federazione stessa distribuiti ai circoli e per quei programmi che maggiormente vengono proiettati. Queste "presentazioni", che saranno analoghe a quelle realizzate per i film "segnalati", per il valore critico del materiale raccolto e per il fatto che saranno ogni volta commissionate appositamente e conterranno quindi materiale inedito o comunque elaborato, acquisteranno indubbiamente un vivo interesse nel campo della documentazione storico-critica e della bibliografia essen-

le degli appassionati del buon cinema. La F.I.C.C. farà tutto il possibile per realizzare questa nuova ed importante attività nel più breve tempo possibile, dando una regolarità alla pubblicazione delle "presentazioni" in modo che le stesse (stampate in molte copie) possano essere distribuite ai soci dei vari Circoli in occasione della proiezione del film, sostituendo in certi casi qualche nota abborracciata alla bene meglio. I circoli saranno naturalmente invitati a collaborare alla realizzazione di queste "presentazioni di film" che, superando la formula della "scheda filmografica" si presenteranno quasi come una piccola pubblicazione.

Sulla base della mozione della commissione quarta dell'ultimo Congresso nazionale, il Consiglio direttivo della F.I.C.C. ha discusso le possibilità di coordinamento e di aiuto alle varie iniziative già prese o in gestazione da parte di numerosi circoli del cinema, per un'attività tra gli studenti (cineclub studenteschi, sezioni speciali dei Circoli, proiezioni particolari, ecc.). Al termine della discussione sono state prese decisioni che verranno certo a favorire una attività in questo settore, su basi serie culturalmente ed organizzativamente. Con riferimento al primo "quaderno" della F.I.C.C. sul *Cinema italiano sonoro*, è stato infine deciso di continuare la serie di queste pubblicazioni mantenendo per ora il carattere di monografia su una cinematografia nazionale, ma riservando ulteriori allargamenti tematici (registi, aspetti particolari dell'arte o del mezzo cinematografico, ecc.). Le pubblicazioni saranno distribuite ai soci dei circoli del cinema a prezzi particolarmente bassi per permettere una più alta diffusione.

RASSEGNA DEL CINEMA ITALIANO SONORO

DOPO le notizie già pubblicate sulle manifestazioni di Urbino, Reggio Calabria e Salerno, che han fatto seguito alla "rassegna" di Livorno, è possibile comunicare nuove notizie sulle iniziative prese da altri Circoli in merito. Tra i film più richiesti risulta *Il cappello a tre punte* di Camerini, insieme a *Gli uomini, che mascazzoni!* dello stesso regista. Anche i film di Blasetti sono richiesti da un gran numero di circoli, e — con particolare interesse — *La tavola dei poveri*, film pressoché sconosciuto e di cui il regista stesso ha gradito la riesumazione. Come è noto, il film è interpretato da Raffaele Viviani, recentemente scomparso. La F.I.C.C., constatando l'interesse dell'argomento, e riprendendo quanto era già annunciato nella presentazione del suo primo "quaderno", si ripromette di preparare quanto prima un secondo "quaderno" dedicato al cinema italiano sonoro (1930-1946) e particolarmente allà revisione critica dei film più significativi di quel periodo e che sono ora, per merito dei circoli del cinema, di nuovo portati all'attenzione dei critici e degli studiosi. In un primo tempo, si era pensato che questa iniziativa avrebbe potuto essere realizzata contemporaneamente all'inizio delle proiezioni della "rassegna", ma si dovette constatare che la maggior parte dei critici interpellati per queste "revisioni" avrebbe scritto basandosi su scialbe memorie o con dati di seconda mano. Ora, a seguito delle numerose "rassegne" già organizzate e in via di



Un'inquadratura di «Give Us This Day» ("Cristo fra i muratori") di Edward Dmytryk. Questo film, che ha ottenuto a Venezia il Premio Pasinetti, viene ora segnalato dai circoli del cinema.

organizzazione nelle varie città, critici e saggisti potranno scrivere avendo sottomano le opere in questione, mentre i circoli e i loro soci, conoscendo anch'essi i film, potranno organizzare dibattiti e discussioni sull'argomento portando un loro contributo originale e che potrebbe trovare un suo posto anche nella pubblicazione.

V. T.

FIRENZE - Il Cine Club «Primi piani» ha ripreso l'attività con una proiezione straordinaria del lungometraggio a pupazzi a colori cecoslovacco L'usignolo dell'imperatore («Cisaruv Slavik») di Trnka. Quindi ha messo in programma alcuni tra i film più significativi del periodo 1930-40 del cinema italiano: Gli uomini, che mascalzoni!, Acciaio, 1860.

MANTOVA - Il Circolo del Cinema ha ripreso l'attività decidendo di dedicare tutta la prima serie delle sue proiezioni ai film italiani della «Rassegna». Sono già stati presentati Gli uomini, che mascalzoni!, Acciaio, La canzone dell'amore, Il cappello a tre punte, Via delle cinque lune.

MILANO - Il «Cine Club popolare milanese», dopo aver proiettato fuori programma L'usignolo dell'imperatore di Trnka, ha iniziato la «Rassegna del cinema italiano sonoro» proiettando tra l'altro La canzone dell'amore, La tavola dei poveri, Acciaio, Gli uomini, che mascalzoni e l'anteprima di Il cammino della speranza.

NAPOLI - Il «Circolo Napoletano del Cinema» ha inaugurato il suo terzo anno sociale di attività con la presentazione di L'usignolo dell'imperatore di Trnka.

MASSA MARITTIMA - Anche il circolo di questa cittadina ha ripreso l'attività con la proiezione di L'usignolo dell'imperatore. In seguito ha proiettato: Il corvo, Sul sentiero degli animali, Aleksandr Nevskij.

REGGIO CALABRIA - Il circolo «Sequenze» ha proiettato in novembre: Volga Volga, Burma Victory, Senza Pietà, The World is Rich, Hallelujah!

ROMA - Roger Manvell, il noto studioso e storico del cinema inglese, ha tenuto a Roma una conferenza, accompagnata da proiezioni, sul «Cinema inglese contemporaneo». La manifestazione è stata organizzata dal British Council, dalla Federazione Italiana dei circoli del cinema e dal Circolo Romano del Cinema.

ROMA - Il 19 novembre ha ripreso l'attività di proiezioni il «Circolo universitario del cinema scientifico» (CUCIS). Il Circolo, sorto durante l'anno accademico 1949-50 per iniziativa e sotto gli auspici del Consiglio nazionale delle ricerche - Centro studi per la cinematografia scientifica e per i mezzi audiovisivi - vuole contribuire concretamente alla conoscenza del film scientifico, all'impiego del mezzo cinematografico nell'insegnamento universitario e nella ricerca. Si propone di organizzare proiezioni di film di elevato valore scientifico, di insegnamento e divulgativo, conferenze, dibattiti, mostre, di creare una biblioteca, di contribuire all'attività del Centro Studi. Nel corso della proiezione inaugurale per l'anno accademico 1950-51 sono stati proiettati film scientifici di cinque Paesi e si sono avute presentazioni e commenti da parte del prof. Ponso dell'Università di Roma e del dr. Numeroso, Segretario del Centro Studi e del Circolo, nonché membro del Consiglio Direttivo della F.I.C.C.

SASSARI - Il circolo «F. Pasinetti» ha ripreso l'attività con Dies Irae.

SENIGALLIA - Il circolo locale ha proiettato recentemente: Pigmaliione, I forzati della gloria, Dies Irae, Berliner Ballade.

TERNI - Il «Circolo Ternano del Cinema» ha inaugurato il suo secondo anno di attività con la proiezione di Acciaio di Ruttmann, film



Carla Del Poggio in una inquadratura dell'interessante produzione cooperativistica «Le luci del varietà»: altro film segnalato dai circoli del cinema. La regia è di Lattuada e Fellini.

che, come è noto, è stato girato nelle strade e nelle acciaierie di Terni. Era presente alla proiezione uno degli interpreti del film. Ha tenuto un discorso d'apertura il Segretario Generale della F.I.C.C.

TRENTO - Il «Centro Cinematografico Universitario Trentino» ha ripreso la sua attività proiettando Dies Irae. Ha quindi iniziato un ciclo di proiezioni dedicate a Edward Dmytryk, con Anime ferite e Odio implacabile. Il ciclo sarà concluso con Cristo tra i muratori.

TRIESTE - Il «Circolo della Cultura e delle Arti» sezione spettacolo ha ripreso la sua attività con l'anteprima di Cronaca di un amore di Antonioni, con la partecipazione del regista. In seguito è stato presentato Gli uomini, che mascalzoni!



E' APPARSO, a cura delle edizioni di Cine-spettacolo sotto gli auspici dell'A.T.I.C., la seconda edizione del Dizionario della tecnica cinematografica e della fotografia di Paolo Uccello. L'«avvertenza» premessa al testo dell'opera, indica che il dizionario «è sostanzialmente un libro sulla tecnica generale della fotografia e del film»: per le numerose voci che esso comporta, il piano del volume si presenta complesso, poiché le voci riflettono indifferentemente questioni di indole storica, filologica, estetica, meccanico-ottica, fisico-chimica ecc. Naturalmente, trattandosi di un'opera compilata da un solo autore, è ovvio non si possa pretendere eguale versatilità di cognizioni ed una organicità assoluta per ogni ramo trattato; pertanto è egualmente naturale che l'autore sia ricorso alla consultazione di opere precedenti sui vari argomenti; avremmo però preferito

che la consultazione non fosse troppo evidente e non apparisse, come spesso avviene, un riassunto dell'opera consultata. Inoltre, poiché nella «premessa» si avverte che l'autore terrà conto di tutti quei consigli o suggerimenti che gli pervenissero, e ciò per le edizioni future del libro, vorremmo consigliare di rivedere alcune «voci» che si presentano imprecise o nella forma in cui se spiegazioni sono date, oppure nel concetto: spiegazioni che, prese alla lettera da un lettore che non sia già a perfetta conoscenza teorica e pratica della materia trattata, potrebbero dare una versione del tutto arbitraria al fenomeno od all'operazione specifica. Citiamo a caso: alla voce «Pancromatismo» (pag. 205) si legge: «Proprietà delle emulsioni di essere sensibili a tutti i colori con un massimo di sensibilità per l'azzurro». In realtà il concetto di pancromatismo dovrebbe considerare la possibilità di un materiale negativo egualmente sensibile a tutti i colori, ed in pratica il materiale pancromatico, in relazione al materiale comune, ha una maggiore sensibilità per i colori rosso-gialli, che appunto nel materiale comune è assai ridotta. Oppure a pag. 231, alla voce «Realismo» che «può essere inteso, sia come senso esteriore di imitazione del vero, sia come coscienza del reale che non esclude l'interpretazione». Ora il «realismo» o «verismo» non può mai essere «imitazione» del vero che non esclude l'interpretazione. Realismo è verità, è documento; l'interpretazione soggettiva di elementi reali, conduce inevitabilmente all'impressionismo (visione per «sintesi» della realtà) ed espressionismo (documentazione della realtà attraverso la compiaciuta analisi di elementi del reale soggettivamente emotivi). Ed a pag. 246 ancora alla voce «Sceneggiatura» si dà una traduzione francese di tale termine con «scenari»: in realtà nell'uso comune, è denominato «découpage technique» od anche semplicemente «découpage» ed in tedesco «drebuch», anziché il troppo generico «manuscrit». Inoltre avremmo preferito che il materiale illustrativo fosse aggiornato ed originale, anziché di seconda mano. Gli schemi, ad esempio, e gli schizzi riflettenti le voci dei vari procedimenti di film a colori sono quasi tutti riprodotti dal vecchio Film a colori di Ernesto Cauda. Pensiamo che a quattordici anni di distanza, la cinematografia a colori, abbia fatto qualche passo avanti.

REMO GRISANTI

ATTIVITÀ DEL MUSEO DEL CINEMA

Il Museo del Cinema di Milano, diretto da Guido Guerrasio, ha chiuso l'anno sociale 1949-50 con la proiezione dei film Rio Escondido di Fernandez e Hallelujah! di King Vidor. Lo stesso Museo ha iniziato l'anno sociale 1950-51 con l'anteprima di Il cammino della speranza (Pietro Germi) e Il testamento dei poveri, cortometraggio diretto da Guido Guerrasio. Il Museo del Cinema, in collaborazione con il British Institute, ha organizzato al Cinema delle Arti, una conferenza di Roger Manvell. Manvell ha parlato, in lingua francese, sul tema «Stile nel cinema inglese». Alla conferenza è seguita la proiezione di alcuni brani tratti da film inglesi.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. - E' apparso sul numero scorso un errore che è più umoristico che grave. Sì, oh amici che certo avrete riso leggendo che Harvey, la commedia dalla quale è stato ricavato un film per James Stewart, è un'opera di Tennessee Williams. Sarebbe come attribuire una rivista musicale a Salvatore Quasimodo o, meglio, una samba a Don Lorenzo Perosi. L'errore dovuto a quelle sviste recidive cui Freud saprebbe benissimo trovare alloggio nelle sue teorie, è stato passato — come uno sferoide da "rugby" — dalle mani di Fenin a quelle della redazione, con il brutto risultato di veder collocato il pallone sulla metà. Cioè su Cinema. Ristabiliamo dunque la verità. Tennessee Williams ha fatto parlare di sé a Hollywood per via della riduzione a film di due opere sue: *The Glass Menagerie*, diretto da Irving Rapper e già presentato; *A Streetcar Named Desire*, diretto da Elia Kazan, e ancora in fase di montaggio, Harvey — la commedia che Gino Cervi sta rappresentando — è una fatica di Mary Chase, una commediografa molto nota a Broadway.

L'azione iniziata da Cinema (per opera di vari collaboratori come Leydi e il sottoscritto) per indurre gli importatori cinematografici romani a lasciare intatta la colonna sonora nei film musicali, ha dato ottimi risultati. La Warner Bros., "attaccata" nei numeri scorsi, merita questa volta un riconoscimento per aver risparmiato agli spettatori la traduzione delle canzoni. Speriamo che l'esempio venga seguito anche dalle altre Case.

LUIGI MENGONI (Macerata). - Grazie dei complimenti. Per il Premio Pasinetti, prendi un foglio di carta, o due, o tre, o quanti ti pare, stendi il soggetto usando il tempo presente e senza indulgere a particolari compiacimenti letterari, metti il tutto in una busta e indirizza alla redazione di Cinema, Premio Pasinetti, via Serio 1, Milano. Auguri.

RIMKA (Venezia). - Il tuo racconto-soggetto poteva benissimo essere inviato alla rubrica del Postiglione tramite telegramma, e con spesa minima, penso. Non oso definirlo "racconto" tutto sommato, trattandosi di una serie di appunti per narrare la storia, gelidissima, di « un giovane appartenente ad una famiglia piccolo-borghese » che ha superato l'esame « che pone fine al lungo bacillerato ». L'incontro con Lisetta e la visita alla casa di lei destano seri sospetti: che si tratti di un fatto autobiografico, trasferito in nervose frasi e affidate ad una macchina per scrivere

che possiede solo lettere maiuscole (eccezione fatta per la "p", chiesta in prestito a un'altra tastiera)? Non vedo il minimo valore in quel manoscritto che mi hai inviato — e ti prego scusare la crudezza — se vuoi che io lo giudichi come spunto per un film: "consolante" lo posso definire (esprimendo un parere mio — da te richiesto) sotto l'aspetto letterario. Ritenza, costruisci, cerca di arrivare al "dunque", al risultato che anche sbagliato può sempre essere un ritaglio. Ti aspetto a una nuova prova, d'accordo?

CAMILLO ROSSETTI (Firenze). - « Non ti sembra caro Postiglione, che il successo di un film si deve, oltre che al regista e agli interpreti, anche ai doppiatori quando il film è straniero? Perché dunque non si premia l'abilità di questi interpreti senza volto, ma non per questo senza merito? Che male ci sarebbe ad aggiungere i loro nomi a quelli di tutti gli altri infanti che leggiamo proiettati e di molti dei quali non ci importa nulla di nulla? ». Hai parlato chiaro, Camillo, e poiché non sono affatto contrario al buon doppiato, a una traduzione cioè che renda lo spirito del film, ti confesso che mi ha fatto piacere vedere sullo schermo, più d'una volta, citate le voci italiane. Non vorrei però che il riconoscimento a talenti sicuri come Gino Cervi, diventasse lusinga per doppiatori dozzinali, monotoni e grossolani. Quanto agli altri nomi nei titoli di testa, mi auguro che qualcuno insorga, perché è semplicemente inammissibile che il pubblico sia costretto a subire — impotente come sempre — la serqua di nominativi assolutamente insignificanti accostati a quelli necessari del regista, del produttore (al quale però si dovrebbe limitare l'autopubblicità), degli attori, degli scenaristi, degli operatori, dei musicisti e degli scenografi e costumisti. Nei film italiani, ahimè, vengono inclusi tutti i collaboratori sino al segretario di edizione, e — caso recente — all'autore della « serie fotografica » (vale a dire il fotografo di scena) e agli agenti pubblicitari. Soluzioni balorde, incentivi alla boria. Non parliamo poi dei documentari, in gran parte mediocri (hai notato l'indulgenza della commissione che li esamina?), ma accuratamente provvisti di nomi, sottotitoli, vicenomi, autonimi, assistentini. Dieci minuti di proiezione e una lunga serie di indicazioni; al confronto impallidisce persino il chilometrico « staff » redazionale di Epoca.

ROCCO ALDO MUSOLINO (Bologna). - Buono il tuo articolo su Danny Kaye. Scritto con abilità e

ricco di osservazioni intelligenti; anzi, posso dire che fra tutti gli studi sul comico americano letti sinora il tuo è forse l'unico che — senza superare certi eccellenti capitoli — non divaghi e non si perda nel gran calderone della storia del film comico in generale. L'ho passato pertanto al Premio Pasinetti. Mandami il tuo indirizzo.

LETTORE SENZA FIRMA (Roma). - Parlo a te, amico che mi scrivi scoraggiato a proposito del Centro Sperimentale. Ho passato la tua protesta alla redazione, e spero che — opportunamente ridotta — possa apparire nella rubrica « Lettere ».

P. L. 250 (Napoli). - Per Antoine et Antoinette non sono in grado di accontentarti. Il commento musicale di Brief Encounter (« Breve incontro ») è costituito in gran parte dal Concerto per piano e orchestra n. 12, in do minore, opera 18, composto da Sergei Rachmaninoff nel 1901.

GIORGIO ARLORIO (Torino). - Perché tanta modestia? Siamo tra amici, non ti pare? Il tuo scritto è stato passato al Premio Pasinetti come desideravi. Non vengono accettati per il Premio soggetti o abbozzi di trame. A meno che una disposizione improvvisa non muti il regolamento. Una precisazione. Io non ho mai detto — come tu asserisci — che i torinesi sono « falsi e cortesi ». E' un luogo comune che lascio a chi lo vuole ancora usare. Ho semplicemente fatto notare, nella risposta ad alcuni amici, che voi prediligete il tono allegro nelle lettere.

ANGELO COLOMBINI (Spilamberto). - Avrai notato proprio che in questa puntata rispondo a Rimka di Venezia a proposito di un soggetto. L'ho fatto perché il soggetto era proposto anche come racconto e pur nella sua impostazione sbagliata offriva un curioso appiglio. E' la prima e anche l'ultima volta; e ti spiego perché. Non tocca a me decidere se un soggetto è buono o cattivo; è il regista (o il produttore) al quale il soggetto viene dato in lettura. Considero una trama, trasferita in manoscritto, come un'occasione, e tu mi insegni che un'occasione non offre spunti a tutti ma solo a qualcuno, a chi — cioè — sa dell'occasione fare tesoro. I soggetti che tu mi vuoi mandare in lettura non devono prendere la strada di Milano ma quella di Roma; hanno lo stretto obbligo di raggiungere De Sica, i Visconti, i Rossellini, i Germi, i Lattuada, i De Santis e via dicendo, ai quali potrebbero suggerire un film. Io al massimo ti direi: mi piace, non mi piace, facendoti sprecare carta, tempo e francobolli. Lo dico a te e lo dico a tutti i lettori che hanno le tue intenzioni. Cinema può favorire questi aspiranti in un senso solo: completare gli indirizzi sulle buste destinate ai registi. Auguri. Per l'opera da leggere, ti consiglio *La tecnica del film di Eisenstein* (ed. Einaudi) e *L'arte del film di Aristarco* (ed. Bompiani).

SILVIO BERTOCCHI (Firenze). - Prova ad inviare il soggetto su Savonarola al produttore Valentino (realizzatore di Paolo e Francesca) presso la Luz Film, via Po 36, Roma.

LEO FARALLI (Napoli). - Di Valeri Inkifinoff, l'eccellente protagonista di Tempeste sull'Asia ho notizie abbastanza fresche. L'ho visto in *The Black Rose* (trasalì pure; nell'edizione italiana si intitola *La rosa nera*) nella parte del ministro cinese che vuole impedire la fuga a Tyrone Power. Questo è l'unico motivo che mi ha spinto a vedere l'orribile film di Hathaway.

RENATO ANSELMINI (Roma). - Tutti possono scegliere soggetti, dal

regista alla moglie del produttore (l'ultimo caso è meno improbabile di quanto non sembri). Comunque, di solito, è il produttore a decidere e d'accordo col regista decide i nomi degli sceneggiatori. Nel caso De Sica, il suo sodalizio con Zavattini è dovuto in parte ad amicizia e in parte ad « affinità elettive ». Per Rossellini-Fellini il caso è identico. Sovente può intervenire il criterio del produttore che associa un regista ad uno o più sceneggiatori prevedendo già il risultato sia artisticamente che commercialmente. Se il produttore, s'intende, è un vero uomo di cinema.

SALVATORE DI STEFANO (Ragusa). - Abbiamo rinunciato alla confezione delle copertine.

MARIO C. FRANCO (Venezia). - Intelligente la tua lettera e intelligente in particolar modo la proposta di riesumare i vecchi film di particolare pregio artistico perché riuscirebbero a compensare anche la « cassetta ». Una idea del genere era già venuta in mente a Pietro Bianchi, il quale aveva proposto al dottor Araldi, del Cinema Mignon di Milano, di riproiettare i vecchi Capra, i vecchi McCarey e i vecchi (è un'idea fissa di Bianchi) film di Leisen del periodo « dignitoso ». Ti interesserà sapere che qualcosa del genere viene organizzata a New York e a Londra in questi giorni. Nella capitale inglese stanno proiettando *A Woman of Affairs* con Greta Garbo già apparso in Italia — intorno al '30 — col titolo *Destino*, tratto dal romanzo di Michael Arlen *Il cappello verde*. Successo. Ed eguale successo ha a New York la riesumazione di un film di Capra, *Platinum Blonde* (1931) con Jean Harlow. Lo vidi, in una edizione massacrata, nel 1946 al Cinema Cantù di Milano. Nella nuova proiezione a New York gli esecutori, considerando che le ultime generazioni ignorano Jean Harlow, hanno posposto il suo nome sui cartelloni a quello di Loretta Young, che nel film (da noi conosciuto come *La donna di platino*) sostiene la poco appariscente parte della cronista mondana. Quanto ad Hallelujah! (così s'intitola nell'originale) eccoti i dati. Prodotto dalla Metro Goldwyn Mayer nel 1929. Sonoro. Regia: King Vidor. Scenario: Wanda Tuchock e Richard Schayer. Fotografia: Gordon Avil. Scenografia: Cedric Gibbons. Interpreti: Daniel L. Hayes, Nina Mae McKinney, William Fountaine, Harry Gray, Fanny Belle De Knight, Everett McGarrity, Victoria Spivey e i Dixie Jubilee Singers.

FRANCO SGROI (Palermo). - Quali conclusioni vuoi dare alla tua lunga lettera? Credo comunque di aver afferrato la sostanza di quanto esponi e posso dirti che una soluzione al problema credo di trovarla nella strada in cui s'è incamminato Antonioni con la sua Cronaca di un amore. Ti rimando, per maggiori chiarimenti, alla critica di Aristarco sul n. 50 di Cinema.

GIOVANNI ADINOLFI (Cava del Tirreno). - Dici cose giuste a proposito di *The Third Man* (« Il terzo uomo »). Ma quante damigiane d'inchostro ha fatto versare questo film di Reed. Aspettiamo ora il regista ad una particolare prova del fuoco. S'è cimentato con Conrad, con *An Outcast of the Island*. Per il caso di De Sica davvero non so che dirti. Il regista stesso — credo — sarà imbarazzato. Ma perché voler cercare un motivo per tutte le decisioni dei protagonisti di un film? Questa matematica o logica che sia, è giusta, sacrosanta, ma deve tener conto di alcuni fatti impponderabili che vanno oltre il semplice, normale, tranquillo congegno del soggetto.

IL POSTIGLIONE

di essere un dialoghista e vuole che le sue approssimazioni e le sue battute improvvisate servano soltanto da guida. Come "idea man", inventore di espedienti e di trovate, forse non ha rivali a Hollywood. Il suo cervello è un magazzino di soggetti, di diversi modi di iniziare un racconto, di trucchettoni, e con una inventiva straordinaria, addirittura a ruota libera, egli rimaniola le trame in diverse, e quasi opposte, maniere. E' anche un imparziale critico dei soggetti e dei soggettisti. Quando s'accorge d'avere per le mani un individuo di qualità, si dimostra particolarmente abile nell'impiegare, e sa quando lo deve far lavorare da solo. A dispetto di tutta la sua autocratica animosità, egli è dispostissimo ad abbandonare una idea quando qualcuno interviene con una migliore ».

Avvertiamo che il testo va letto con il consueto "grano salis". L'accento a *Pinky* o a *The Snake Pit* può sembrare addirittura piaggiatorio agli europei che non condividono l'entusiasmo degli americani, è vero. E avrebbero ragione se dissentissero apertamente; avrebbero torto invece se sospettassero l'articolo inquinato dall'adulazione. La "cover story" continua con una biografia specifica di Zanuck, che sebbene ricordi molto da vicino le biografie degli altri "producers" venuti dal nulla, contiene anche qualche episodio che Darryl F. Z. forse volentieri vorrebbe sapere nel dimenticatoio. Che sia nato a Wahoo, nel Nebraska, il 5 settembre 1902 è un fatto che tutti sanno o possono sapere, dato che il *Film-Lexikon* lo dice. Meno noto è il suo arruolamento, all'età di 15 anni (o forse meno) nella Nebraska National Guard: ha fatto di conseguenza due anni di servizio al confine col Messico e in Francia, come portatore dell'esercito americano. Di religione è metodista; quanto ai genitori, il padre era nato nella Iowa, figlio però di immigrati svizzeri, la madre era del Nebraska ma di origini inglesi. Darryl, dopo il congedo dalla National Guard vendette camicie e abbonamenti ai giornali, fu preso dalla voglia di scrivere e piazzò un racconto su una rivista di cultura fisica. A vent'anni attaccò le posizioni principali di Hollywood. Nell'Athletic Club di Los Angeles entrò in confidenza con molti pezzi grossi del cinema ma, invece di far carriera o di ottenere raccomandazioni solide, diventò lo zimbello di molti attori. Solo due, alla fine, acconsentirono a dargli una mano e grazie a una buona parola spesa da William Russell, Zanuck guadagnò i suoi primi dollari, 525 a voler essere precisi, rimpastando un soggetto per l'Universal. Divenne un soggettista di film "B" abbastanza quotato. Ma un giorno — correva l'anno 1923 — s'accorse che per far carriera occorreva avere un passato "letterario". Era l'epoca in cui tutti gli sceneggiatori, per un verso o per l'altro, davano alle stampe un romanzo o una raccolta di versi. Zanuck si mise al lavoro e pensò — qui si vede il senso del "business" — a un finanziatore per la parte tipografica. Coinvolse nell'impresa il fabbricante di una lozione per capelli chiamata "Yuccatone" ed ebbe i soldi per stampare il libro intitolato *Habit*. Se lo cercate nelle biblioteche d'America lo vedrete probabilmente indicato come "rarità". E infatti lo è. Dice *Time* che consisteva di « tre soggetti rifiutati dai produttori e una dichiara-

zione di stima, elaboratissima, per lo Yuccatone, della lunghezza di cento pagine almeno ». Quanto al contenuto dei soggetti-racconti, si parlava di cavalli, cavalieri, gentaglia e belle donne: i buoni avevano la peggio perché i cattivi erano di dimensioni inaudite, ma alla fine — dopo patimenti e umiliazioni — trionfavano su uno sfondo di odio e di vendetta. Questo ciarpame si giovava di una scrittura concitata e vagamente insofferente della grammatica. Il libro se non altro gli servì per conquistare l'affetto di un'attrice, Virginia Fox, che in seguito sposò, e che ancor oggi è la sua moglie. Nel '24 fu assunto dalla Warner per sceneggiare i film con il cane Rintin-Tin; quando decise di passare ai protagonisti con due gambe, riuscì a collaborare in un solo anno a diciannove film. Gli esercenti protestarono perché quelli della Warner facevano pagare troppo i loro film, quasi avessero spese a non finire, e in fondo — dicevano gli esercenti — essi non dovevano stipendiare che un solo sceneggiatore, quel "tal Zanuck". Darryl allora ricorse agli pseudonimi. Il grande momento venne nel 1927. I padroni lo chiamarono, gli tennero un lungo discorso e arrivarono al dunque. Era libero il posto di produttore "esecutivo" della ditta; glielo offrivano. Lo stipendio di Zanuck, dai 125 dollari settimanali che non gli bastavano, salì in un soffio a 5.000. Esordì come produttore sfornando una serie di film a basso prezzo ma di largo successo e per tre anni se la cavò con onore. Divorziò dalla Ditta quando Harry Warner non gli concesse quel che due settimane prima gli aveva promesso. Allora Joseph M. Schenck — capo degli United Artists — ricevette una sua visita. Darryl voleva un consiglio. Schenck gli propose la fondazione della società 20th Century; avendo avuto risposta positiva, divenne il padrone di Darryl. In soli diciotto mesi la 20th Century produsse diciotto film, tutti ampiamente ricompensati dal successo, meno uno. Nel '34 la 20th Century, ricca solo dell'ardore di Zanuck, si fuse con la Fox Film Corp. che possedeva "studios" e attrezzature varie. *Time* dice, a questo punto: « Sotto Zanuck, gli stabilimenti si estesero da 108 acri a 284; passarono da cinque teatri di posa a sedici. I salariati salirono a quattromila ». Il resto non conta molto per l'industria cinematografica; si tratta di fatti strettamente legati alla vita di Zanuck, come la sua partecipazione alla Seconda guerra mondiale e la conquista di qualche decorazione.

Significativa, per una eventuale storia di Hollywood, è invece la vita quotidiana dello Zanuck d'oggi. « Prima della piccola colazione nella sua casa di Santa Monica, vicino alla spiaggia, Zanuck comincia la giornata con un sigaro da otto pollici — il primo dei venti quotidiani — e telefona allo "Studio", sulla linea privata, per sapere quanto hanno incassato la sera prima i film nuovi, suoi e dei rivali. Dopo una rasatina, manovrata dal barbiere Sam Silver venuto apposta dalla "Studio", Zanuck percorre sulla sua Cadillac verde le dieci miglia che vanno dalla casa agli stabilimenti e in ufficio si dedica ai programmi di produzione, ai promemoria per i collaboratori, alla posta e ai telegrammi fino all'una del pomeriggio. Poi prende una mazza da polo cui è stato tagliato il martelletto, la impugna come fosse un bastone da passeggio e trotterella verso

il ristorante degli "executives"; prima ancora di sedersi a tavola è già il centro di una animata conversazione. Dopo il "lunch" se ne torna in ufficio, apre le sedute per i soggetti e detta telegrammi per gli avamposti della Casa Fox. (Dice il suo agente pubblicitario, Harry Brand, che ha l'ufficio a New York: « Se uno dei nostri film guadagnasse quel che Zanuck paga alla società telegrafica Western Union per darci consigli reclamistici in merito, ci potremmo ritirare tutti con un bel gruzzolo »). Verso le 15,30 s'infilta in una poltrona della sala di proiezione e dà un'occhiata al materiale girato, e ai provini degli abiti e delle truccature. Verso le 16,30 chiama i suoi figli — Richard Darryl di quindici anni, Susan Marie di sedici e la signora Darryl Zanuck Jacks — per fare quattro chiacchiere. Si sente padre. Alle 18, dopo aver sopportato gli arpeggi di un massaggiatore, fa un sonnellino in una stanza vicino all'ufficio, con le pareti che non lasciano passare rumori. Si sveglia alle 20, cena nello "Studio", qualche volta con la moglie o con il suo insegnante di francese (ha incominciato a studiare il francese, a pezzi e a scampoli, dal 1936, l'anno in cui gli han dato la Legion d'Onore). Qualche volta però cena solo, con gli occhi fissi sullo schermo della televisione. Alle 21 è pronto per visionare altri pezzi di pellicola o anche film interi in ultima fase di montaggio. Durante la proiezione distribuisce consigli ai tecnici del montaggio, ai viceproduttori e ai registi che gli stanno accanto. Vuol vedere tutto quel che è stato realizzato negli "studios" e molte volte si fa proiettare i film dei concorrenti.

Un bel fisico, niente da ridire! Le sue amicizie — su cui *Time* si dilunga — contano poco; è la solita gente di Hollywood; la solita *crème* d'Europa che Zanuck raggiunge d'estate sulla Costa Azzurra. Interessanti sono invece i suoi guadagni. « Assicurato dalla 20th Century Fox per 900 mila dollari, Zanuck ha firmato l'anno scorso il contratto con la scadenza più lunga che sia mai stata fissata a Hollywood. Ciò lo impegna a lavorare ancora per dieci anni con il vecchio stipendio di 260.000 dollari annui, e con una opzione per diventare "consigliere tecnico" per un altro decennio ancora a 150.000 dollari l'anno. Considerato il più potente tra possessori di azioni, egli ne detiene cento mila della società per la quale lavora, più 30.000 in "trust" per i suoi figli (totale del valore secondo le quotazioni attuali: 2.616.250 dollari). L'anno scorso le sue entrate, tra stipendi e dividendi, prima che intervenisse il Fisco con le sue detrazioni, ammontavano a 465 mila dollari. Dedotte le tasse, egli non riuscì a tenere testa alle spese. "Dalla fine della guerra, mi trovo in passivo tutti gli anni", egli dice. "Me la cavo solo perché ho messo da parte qualche centinaio di migliaia di dollari, nel passato. Del resto non voglio mutare tenore di vita solo per risparmiare qualche puzzolente biglietto. Ho una filosofia in proposito: la sola cosa di buono che offre la vita è vivere. Non lavorerei duro, come lavoro oggi, solo per starmene in un angolo e vivere senza gusto" ».

Il finalino, toccante, ve lo risparmiamo. Per il resto, ripetiamo l'ammonimento: "grano salis".



Hollywood. Frank Capra e Isa Miranda