

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 56**

NUOVA SERIE - 15 FEBBRAIO 1951

Viareggio, febbraio

Caro «Cinema»,

la proposta di riforma della legge sul documentario non dovrebbe rimanere sulla carta, e spero che tu riesca a sostenere la battaglia fino in fondo. L'articolo del signor Guerrasio, sullo scandalo dei documentari è la piena e reale situazione, confermando la speculazione autorizzata e senza possibilità di intervento. Il denaro che lo Stato rimborsa e che lo spettatore paga finisce nelle tasche dei furbi, senza avere assolto allo scopo per il quale era predestinato. Inutile ripetersi, il signor Guerrasio ha ben chiaramente detto tutto, necessita quindi rimediare, e creare questa Unione, affinché i buoni documentari possano vedere la luce e non rimanere nelle scatole. Necessità distinguere e dividere, il giornale attualità dal documentario, assegnando un contributo diverso e distinto sia per l'uno che per l'altro, perché ben diversi sono gli sforzi e le esigenze per la loro realizzazione, ed anche gli scopi ai fini culturali ed artistici. La creazione di una Unione che si occupasse della procedura assegnazione: premio, abbinamento, incasso e ripartizione, se fatta con serietà d'intento e onestà, pur non raggiungendo la perfezione per le naturali difficoltà da prevedere e per le potenze e gli interessi che dovrebbe calpestare, toglierebbe di mezzo la speculazione. L'unione funzionando da selezionatrice classificatrice anche agli effetti ripartizione dei premi, potrebbe avere l'investitura di amministratrice degli interessi generali dei documentaristi, darebbe maggiori garanzie morali e finanziarie sul funzionamento degli abbinamenti.

Esorto perciò ad insistere su questo argomento con tutte le forze, credo che lo scoglio sia molto duro e come sempre le buone proposte difficilmente hanno la fortuna di venire realizzate.

Con tanti cordiali saluti.

PUCCINELLI

Roma, febbraio

Caro «Cinema»,

ti segnalo la seguente nota di Pasquale Ojetti, apparsa recentemente nel quotidiano romano La Libertà d'Italia.

Da ogni parte si ascoltano lamentele intorno ai giudizi emanati dal Comitato Tecnico per l'assegnazione del premio ministeriale supplementare dell'8 per cento. Ora noi, che un tempo praticammo per ragioni professionali le aule dei tribunali, non ci ricordiamo un giudizio, vuoi di condanna o vuoi meglio di assoluzione, che abbia accontentato sia pure il più ben disposto degli imputati. E il film, e con esso il produttore e il regista, non sono da considerarsi di fronte al comitato tecnico al pari di imputati di fronte al tribunale? Per ciò bisogna andar cauti nell'accogliere e raccogliere le infinite lamentele; ciò consigliamo ai più scalmanati ed intolleranti esclusi.

Questa premessa che può sembrare ovvia (e tale è perché frutto di un obbiettivo ragionare condito da un minimo di buon senso) va però relegata in soffitta quando l'evidenza di certi episodi fa nascere spontaneamente (e cioè senza aspettare le querimonie altrui) constatazioni assai gravi. Noi abbiamo assistito alla proiezione privata di «Luci del varietà» (facciamo nomi perché occorre la casistica) e abbiamo al termine di essa rilevato alcune insufficienze. Ma queste, che in via assoluta fanno scadere in alcuni punti l'opera del Lattuada, divengono fatto trascurabile di fronte alle intenzioni ed ai risultati del film che è senza dubbio al di sopra, e molto, della produzione media. E' perciò con molta sorpresa che abbiamo appreso l'esclusione di «Luci del varietà» dal premio dell'8 per cento, soprattutto dopo un sommario confronto con altre opere ammesse al beneficio. (Non facciamo nomi). In verità è assai difficile fare il giudice, soprattutto quando chi è chiamato a ricoprire così delicata missione ha molto spesso collaborato a sceneggiature di film e per lo più artisticamente negativi. (Anche qui non facciamo nomi, ma guardiamoci negli occhi con sincerità). Il codice, frutto di esperienza più che centenaria, prevede alcune incapacità ed incompatibilità e non trascura l'istituto della «ricusazione»; vale a dire l'istanza motivata dell'imputato che non intende accettare il giudice designato; di contro prevede l'istituto della «astensione» che si applica ogni qualvolta il giudice ritenga esistano incompatibilità tali da non permettere un giudizio obbiettivo. Ma noi non pretendiamo un'esperienza più che centenaria in disposizioni atte a regolare il riconoscimento di certi valori in un'arte che ha appena cinquant'anni di vita, invociamo soltanto una riforma dell'attuale sistema che potrebbe orientarsi verso la consueta prassi democratica delle giu-

LETTERE

rie. Sugeriamo la compilazione di un elenco piuttosto numeroso di persone (dieci) designate, ogni gruppo di dieci, dalle varie categorie che oggi compongono, con un solo membro stabile, il Comitato Tecnico (ad eccezione si intende, dei rappresentanti ministeriali). Una volta stabilita la data e le opere (30 documentari e 15 film) da sottoporre al giudizio, si dovrebbero estrarre a sorte i nomi del collegio giudicante (non più Comitato Tecnico) e si offrirebbe in tal modo e la garanzia dell'assoluta imparzialità dei verdetti e soprattutto una più vasta partecipazione di persone a così delicata funzione.

Non resterebbe che applicare alla lettera il testo delle disposizioni evitando compromessi o peggiori.

Ci sembra che nulla osti ad una riforma in tal senso, a meno che il Comitato Tecnico non sia segretamente investito di altre funzioni oltre quelle di organo giudicante. Nel qual caso (funzioni segrete), essendo pochi coloro i quali si presterebbero ad assolvere così odiosi compiti, non vediamo come si potrebbe compilare una lista di nomi da estrarre a sorte.

Ma noi stimiamo che il Comitato Tecnico abbia attualmente la sola funzione di valutare i pregi artistici dei film, e siamo quindi certi che la nostra proposta, con accorte modifiche, possa essere presa in considerazione, particolarmente dagli attuali componenti il Consiglio Direttivo del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici.

Credo, caro Cinema, che la proposta di Pasquale Ojetti sia da prendere in considerazione. Cordialmente.

CARLO FIN

Legnago, febbraio.

Caro «Cinema»,

a parte l'inconsistenza della protagonista, tema su cui non insisto perché per giudicare occorrerebbe aver letto sia The Heiress di Ruth e A. Goetz, sia il romanzo Washington Square di Henry James, ho notato che Wyler in L'ereditiera ha calcolato la mano su alcuni aspetti particolari della goffaggine di Caterina giungendo sì ad un effetto sommamente rappresentativo, ma col pericolo di cadere in una



Vittorio Duse in Fatto di cronaca di Vergano.

retorica troppo facile. E per citare qualche esempio, non trovi pericoli in questo senso, durante la sequenza del ballo, nel modo con cui Caterina sottolinea l'uso del ventaglio, oppure nel momento in cui la protagonista, invitata a danzare, non sa dove riporre il bicchiere che ha in mano? Altri punti significativi non li ho presenti, ma ricordo benissimo di averli notati nel film. Ho osservato inoltre che in tutta l'opera vi è una compiacente ricerca di simboli (dico così perché ignoro un termine cinematograficamente appropriato) che talora giunge a certi eccessi e preziosità troppo ingiustificati. Si veda la porta scorrevole che si chiude dietro a Caterina, dopo che essa ha atteso invano l'uomo, come a precluderle il mondo che ha sperato nelle lunghe, interminabili scale, quasi opprimenti, che hanno sì un valore particolare, perché nel film di Wyler vi avvengono le azioni più determinanti (v. Aristarco n. 53, p. 379), ma a me sembrano voler indicare di più, quasi un salire alla monotona vita senza luce, di tutti i giorni, specialmente quando ritornano come motivo nel finale. E ancora, trovo compiacenza al simboleggiare, nell'insistere sul «ricamo» sia come indice del piccolo mondo della protagonista, ma soprattutto come indice di una trama che si stia ordendo, e che termina, sul finire della vicenda, con Caterina che sta trapuntando l'ultima lettera: una z. Infine, negli effetti panfocali, usati in funzione drammatica (sempre Aristarco n. 53, p. 379) ma con intendimenti che credo ancora più vasti: e deduco ciò dal fatto che Caterina, durante la sua prima posizione è quasi sempre in secondo piano, mentre durante lo svolgersi della sua reazione, è più ravvicinata, e quindi cresciuta di importanza. E non trovi nulla nel fatto che la protagonista incominci vestita di nero e termini con un vaporoso abito bianco?

Temo di aver ragionato troppo e di aver attribuito al Wyler delle intenzioni che nemmeno gli sono passate per la mente.

Saluti cordiali.

O. SANDRINI

Milano, febbraio.

Caro «Cinema»,

apprendo dalla stampa che alcuni deputati hanno intenzione di presentare alla Camera un progetto di legge tendente a vigilare l'ingresso dei giovani nelle sale (divieto degli avanspettacoli e film giudicati non idonei da una commissione a tale scopo da istituire). Milano-Sera riporta una statistica nella quale si rileva che in una scuola elementare 271 alunni su 290 vanno al cinema dalle sei alle diciotto volte al mese (alcuni tutti i giorni) e al cinema avevano veduto: risse 914, casi di ubriachezza 360, rapine 165, adulteri 120, omicidi 224, atti di brigantaggio 645, furti 179, incendi e assassini 71, suicidi 65.

Anche senza statistiche lo spettatore comune vede sullo schermo tante pellicole neppure degne di essere chiamate tali; ritengo opportuno collegare queste iniziative di parlamentari, volte ad evitare al cinema la funzione di insegnare o comunque mostrare ai giovani cose immorali o deleterie alla loro formazione di buoni cittadini onesti e lavoratori, con quanto hanno scritto su questa rivista B. [Roma città (troppo) aperta] e Viazzi (Rosa dei venti). Eliminando tanti film fatti unicamente per fare numero ed esser venduti a peso si avrà la possibilità di conoscere i film migliori: dei vari paesi e avremo qualche cretinata in meno di Bragaglia e Mattoli, qualche "western" tutto fuoco o "gialli" pieni di morti, risse, e così via, prudentemente lontani dai nostri schermi.

Ritengo che anche gli industriali e gestori di sale si muoveranno dall'apatia che li caratterizza. Una volta esclusi i giovani dai vari film di Totò e C. e ancor più dai film U.S.A. pieni di rapine, morti, brigantaggi, incendi e altre piacevolzze, produttori e gestori perderanno una forte percentuale dei loro incassi. Ritengo opportuno che le iniziative tendenti a escludere ai giovani determinate pellicole vengano affiancate da quelle tendenti ad eliminare certe "pizze", come dice Viazzi, e si estendano negli adulti quell'azione, quelle misure di giusta censura nei riguardi di film che con la loro programmazione tengono lontani dalle nostre sale ottimi film (magari premiati o a Venezia o in altra manifestazione), sia delle nuove democrazie popolari e dell'U.R.S.S., come della Francia, Svezia, Messico e altre; anzi sarebbe cosa saggia promuovere sullo scottante e attuale problema qualche discussione di giornalisti e cineasti in genere.

I miei più cordiali e distinti saluti.

ENRICO DELLA FONTE

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume V

FASCICOLO 56

Anno IV - 15
Febbraio 1951

Questo fascicolo contiene:

<i>Lettere</i>	Seconda di copertina
<i>Cinema-gira</i>	58
b.	
<i>Due per quattro</i>	61
BRUNELLO VIGEZZI	
<i>Il film ha bisogno delle università</i>	62
FAUSTO MONTESANTI	
<i>Diari di "chiennes" scoperti da Renoir</i>	63
GIULIO CESARE CASTELLO	
<i>Fenomeno di sempre e nuova consapevolezza</i>	66
GUIDO GUERRASIO	
<i>Il pozzo e il pendolo</i> (sceneggiatura da un racconto di Poe)	67
ROBERTO LEYDI	
<i>Guy Bernard in un treno di morti</i>	70
MARIO VERDONE	
<i>La scimmia e l'ideale</i>	70
LEWIS JACOBS	
<i>Molto di nuovo nell'Ovest di Milestone</i>	72
GIORGIO N. FENIN	
<i>Scandali in America</i>	74
RENATO GIANI	
<i>Passare alla storia per un paio di forbici</i>	75
CALLISTO COSULICH	
<i>I registi: Alberto Lattuada</i>	77
GLAUCO VIAZZI e ROSTISLAV JURIENEV	
<i>Retrospettiva: Bogdan Kmelnizki</i>	80
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	82
ITALO DRAGOSEI	
<i>Il principe di Carbonia e il sogggettista fallito</i>	84
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	85
JAROSLAV BROŽ	
<i>Documenti rari nel nuovo museo di Praga</i>	87
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	88

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fehin
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 2200, semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Spencer Tracy, una delle costole della recitazione hollywoodiana.



L'attrice Gene Tierney in *Where the Sidewalk Ends* («Sui marciapiedi»), film diretto da Preminger e ambientato nella New York notturna.

ITALIA

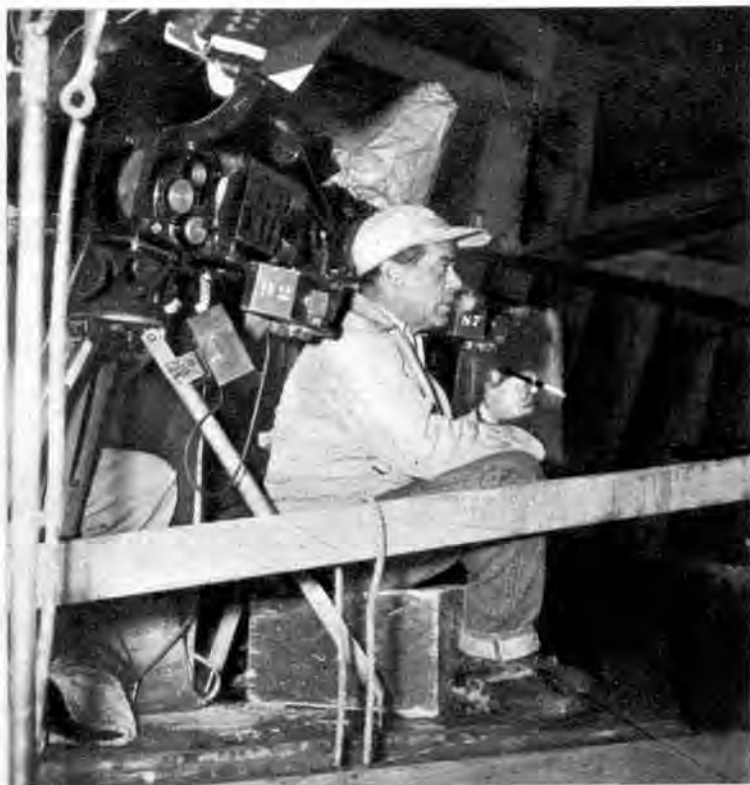
Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: I misteri di Venezia (Industrial Film), regista Ignazio Ferronetti, interpreti Tito Schipa, Virginia Belmont, Renato Valente, Memo Benassi, Diana Schipa; Il Capitano Nero (C.T.C.), regista Alberto Pozzetti e Giorgio Anselmi, interpreti Marina Berti, Stephen Barclay, Marisa Merlini, Paul Muller, Mario Ferrari, Silvana Muzi (del C.S.C.); Amore e sangue (ex Napoli tempi passati - Comedia Film), regista Hans Wolff e Marino Girolami, interpreti Maria Montez, Massimo Serato, Andrea Checchi, Folco Lulli, Joseph Meinrat, Hans Soelmer, Mirella Uberti (del C.S.C.); Il Conte di Sant'Elmo (ex Passa l'amore e canta - Itala Film), regista Guido Brignone, interpreti Nelly Corradi, Massimo Serato, Anna Maria Ferrero, Tino Buazzelli, Tina Latanzi, Carlo Croccolo, Luigi Pavese, Alfredo Varelli, Filippo Scelzo; Fat-

to di cronaca (o Santa Lucia lunata - Circe Film), regista Aldo Vergano, interpreti Ermanno Randi, Maria Grazia Francia, Franca Marzi, Vittorio Duse.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Io sono il capataz (ex Abbasso Villa! - Jolly Film), regista G. Simonelli, interpreti, Renato Rascel, Silvana Pampanini, Luigi Pavese, Marilyn Buford, Kiki Urbani, Virgilio Riento, Nino Crisman, Giulio Battiferri, Bruno Corelli; Cuore di Roma (ECIS Film), regista Roberto Montero, interpreti Linda Sini, Andrea Checchi, Leopoldo Valentini, Ermanno Randi, Gisella Monaldi, Camillo Pilotto, Antonio Bac-



Sopra: Frank Capra mentre dirigeva *Riding High* («La gioia della vita»), film interpretato da Bing Crosby e Coleen Gray. Sotto: una inquadratura del film messicano *Cuatro vidas* («Quattro vite») di José Giacardi.



CINEMA GIRA

celli, Lily Marchi; Peppino e Violetta (Excelsa - Costellation), regista Maurice Cloche, interpreti Vittorio Manunta, Clelia Matania, Emilio Cigoli; Amore di Norma (Aster - Laura Film), regista G. D. Martin, interpreti Lori Randi, Gino Mattered, Jacqueline Pierreux, Afro Poli; Camicie rosse (Anita Garibaldi - P.G.F.), regista Goffredo Alessandrini, interpreti Anna Magnani, Raf Vallone, Serge Reggiani, Michel Auclair, Carlo Ninchi, Alain Cuny, Gino Leirini, Enzo Coppola, Renato Vicario, Edilio Kim; 38° parallelo (Colamonic - Montesi), regista Mario Bonnard, interpreti Marisa Merlini, Virgilio Riento, Carlo Croccolo, Paul Muller, Renato Mariani, Lamberto Picasso; Carcerato (Romana Film), regista Armando Zorri, interpreti Franca Marzi, Otello Toso, Barbara Florian, Renato Baldini, Gigi Pisano, Cristina Loris, Natale Cirino, Clelia Genovesi; E' l'amor che mi rovina (Theodoli - I.C.S.), regista Mario Soldati, interpreti Walter Chiari, Lucia Bosè, Aroldo Trieri, Edward Ciannelli; La valle di Caino (I.C.A.), regista Fernando Leonardi, interpreti Oscar Andriani, Vira Silenti, Paola Borboni, Ugo Sasso, Antonio Gradoli, Olga Solbelli, Armando Guarnieri, Diego Mum, Rita Giordani; Malavita (Amoroso - Melody Film), regista Rate Furlan, interpreti Jacqueline Pierreux, Aldo Nicodemi; Tradimento (S.A.F.A.), regista Riccardo Freda, interpreti Amedeo Nazzari, Gianna Maria Canale, Vittorio Gassmann, Armando Francioli, Camillo Pilotto, Arnoldo Foà, Nerio Bernardi, Rita Livesi; Guapparia (o Serenata tragica - Nemi Film), regista Giuseppe Guarino, interpreti Carlo Giustini, Folco Lulli, Giovanni Grasso, Camillo Pilotto, Maria Vitale, Ignazio Balsamo, Giovanna Pala.

Il Touring Club Italiano...

...ha terminato la produzione di un primo gruppo di tre documentari che costituiscono l'inizio di una collana che si affiancherà alle note monografie dedicate alle bellezze artistiche e paesaggistiche italiane. A differenza dei libri, però, i documentari sono stati concepiti per una particolare diffusione all'estero. I primi tre, realizzati da Giulio Questi e da Corrado Terzi, con Enzo Odone come operatore, sono: Neve di Cortina, Sicilia e L'allegria città (Viareggio).

Un cortometraggio...

...di carattere didattico, intitolato Le regioni polari, verrà diretto da Renato Spinotti, che ha già svolto una lunga attività documentaristica in Asia e in Africa, e che è appunto in attesa di partire per l'Antartide, con la prima spedizione scientifica polare italiana del dopoguerra, (organizzata dall'Istituto Geografico Polare Italiano), la cui documentazione foto-cinematografica verrà effettuata in bianco e nero e a colori. Lo Spinotti ha frattanto condotto a termine quattro cortometraggi prodotti dalla Orbe Film: Giugno 1231, Padova: la Basilica del Santo, Padova: la città del Santo e Sulle ultime orme

del Santo di Padova, il cui metraggio raggiunge i 700 metri.

All'Università di Roma...

...presso la facoltà di giurisprudenza, è stata recentemente discussa, da Paolo Wochicewich, una tesi di laurea sull'interessante argomento: «Estensione e natura del diritto di autore nell'opera cinematografica», la quale viene ad arricchire la letteratura intorno ai problemi giuridici del cinematografo, con la trattazione di un tema tanto dibattuto. Il relatore era il prof. avv. Mario Ghiron.

SESTRIERE:

FESTIVAL DEL FILM SPORTIVO

SOTTO gli auspici della Presidenza del Consiglio dei ministri si svolgerà al Sestriere, dal 26 febbraio all'8 marzo, il VII Concorso internazionale di cinematografia sportiva, a formato ridotto. Saranno presentati film italiani, francesi, svizzeri, inglesi, nord-americani (Stati Uniti e Canada), austriaci, norvegesi, svedesi, ecc., sui più svariati sports.

Il Concorso è largamente dotato di premi e richiamerà da ogni paese amatori del formato ridotto. Durante il Festival saranno presentati quotidianamente cinegiornali ripresi al Sestriere, sviluppati e stampati nella giornata stessa. Ad iniziativa di vari cineclub partecipanti saranno organizzate manifestazioni collaterali.

Coloro che volessero informazioni per la partecipazione al Concorso, sono invitati a rivolgersi alla sede della Federazione Cine Club, in Roma, Via Sistina 91.

La Commissione...

...incaricata di studiare i problemi inerenti alla cinematografia per ragazzi ha richiesto agli uffici della Direzione generale dello spettacolo uno schema sul quale basare un progetto di legge che affronti la delicata questione con proposte precise. L'avv. De Pirro ha fatto in proposito alcune dichiarazioni all'ANSA, precisando anzitutto che lo schema in progetto, frutto di una lunga discussione in sede di commissione parlamentare, prevede l'istituzione di una commissione permanente, mentre scarta senz'altro la proposta di multare i genitori di ragazzi sorpresi in sale in cui si proiettano film inadatti alla loro età. Tale Commissione, di cui farebbero parte, sotto la presidenza del sottosegretario, il Direttore generale dello Spettacolo, un insegnante di scuole elementari, un professore di scuola media, uno psicologo, rappresentanti delle categorie interessate (A.N.I.C.A., A.G.I.S., ecc.), un regista, uno scrittore specializzato in letteratura per l'infanzia ed un critico, dovrebbe esa-

minare, su richiesta della produzione, i film, « da un punto di vista culturale, morale, ricreativo e tecnico-artistico », dichiarandoli o meno « particolarmente adatti per ragazzi ». I film ritenuti meritevoli di tale attestato, godranno dei vantaggi previsti dalla legge sul cinema, anche se il loro metraggio « non supererà i duemila metri e non sarà comunque inferiore ai milletrecento »: i film stranieri che, entro tali limiti, otterranno la qualifica suddetta, saranno esentati dall'obbligazione di deposito dei due milioni e mezzo previsti dalla legge; mentre agli esercenti che programmeranno film per ragazzi (apponendo appositi cartelli all'ingresso), verrà concesso uno sgravio del 50 % sulla tassa erariale. Per quanto riguarda la censura, la formula « vietato ai minori di anni 16 » verrebbe modificata in « vietato ai minori di anni 14 », « tenendo presente la precocità del ragazzo italiano »: e, ha concluso l'avv. De Pirro, « la censura, nel decretare tale divieto, dovrà tenere presenti tutti gli aspetti della immoralità, e cioè non solo i segni evidenti della immoralità sessuale, ma anche quelli della violenza fisica e psicologica, che lasciano profonde tracce nell'animo infantile ». Il progetto di legge, di cui sono stati esposti solo gli aspetti più importanti, sarà ulteriormente discusso per apportarvi eventuali variazioni e per completarne i dettagli.

Un concorso...

...per un soggetto cinematografico di un film per ragazzi è stato bandito dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri - Direzione generale dello Spettacolo, allo scopo di richiamare l'interesse dei soggettisti e dei produttori su tale settore spettacolare: sono in palio due premi, di un milione e di mezzo milione, riservati rispettivamente al primo e al secondo soggetto giudicati vincitori, mentre un contributo speciale di dieci milioni andrà ai produttori che saranno disposti a realizzare i soggetti premiati.

Il calendario per il 1951...

...delle manifestazioni che riguardano i film in formato ridotto è stato stabilito dalla Commissione ministeriale della cinematografia, in una riunione alla quale hanno partecipato Tito Marconi, presidente della F.E.D.I.C., Gianni De Tomasi, della Presidenza del Consiglio dei Ministri e vari rappresentanti dell'Unione Nazionale del cinema a formato ridotto, della F.I.L.S., del Cine Club di Milano, del Cine Club di Roma, delle case di noleggio e dei costruttori di macchine da proiezione. Il programma fissato è il seguente: in febbraio, Mostra internazionale della cinematografia sportiva, a Cortina d'Ampezzo; in maggio, Mostra nazionale ambulante di propaganda per la cinematografia a formato ridotto, in Abruzzo; in luglio, Concorso della F.E.D.I.C. per cineamatori, a Montecatini; e in novembre, Mostra internazionale della cinematografia a formato ridotto, a Roma, al Palazzo delle Esposizioni.

FRANCIA

« Le journal d'un curé de campagne »...

...il film di Robert Bresson, tratto dal romanzo di Georges Bernanos (e di cui Sadoul ha parlato nel nu-



Sopra: André Cayatte tra Gentna e Lattuada. Sotto: il regista francese al suo arrivo a Roma, dove, in occasione della prima di *Justice est faite*, ha preso parte al dibattito tra avvocati e magistrati sul film stesso, che ottenne l'anno scorso il Leone di San Marco a Venezia.



mero scorso), sarà quasi certamente presentato a Venezia: viene comunicato infatti che la direzione della Mostra, dopo il parere favorevole della Commissione di esperti — secondo quanto stabilisce il nuovo regolamento — ha invitato ufficialmente le autorità cinematografiche francesi a inviare il film a Venezia, in occasione della dodicesima edizione della Mostra internazionale d'arte cinematografica.

L'Union Générale Cinématographique...

...fondata nel dopoguerra, in seguito al sequestro delle attività cinematografiche organizzate dai tedeschi durante l'occupazione, e facenti capo alla « Continental Film » e al circuito di sale (con alla testa il cinema parigino « Normandie »), funzionante in quel periodo, sarà messa in liquidazione su proposta della Commissione per la verifica delle contabilità delle aziende di interes-

se pubblico, fatta nel rapporto annuale all'Assemblea nazionale francese. Tale Commissione sovrintende appunto alla gestione delle aziende nazionalizzate e delle società di cui lo Stato possiede la maggioranza di capitale sociale: e fin dal 1949, trovandosi l'Union Générale Cinématographique in difficoltà, lo Stato aveva partecipato con trecento milioni al suo aumento di capitale. Nonostante il bilancio odierno della società sia in attivo di quindici milioni, essa si trova nuovamente priva di risorse, e il suo bilancio, secondo quanto ha dichiarato la Commissione, è « lungi dal rappresentare la reale situazione dell'azienda ». Il rapporto precisa inoltre che tale stato di cose è dovuto ad una politica di finanziamento di film di discutibile valore commerciale, come Alice au pays des merveilles costato 246 milioni di franchi. L'unico prodotto riuscito, secondo il rapporto che verte esclusivamente su considerazioni di carattere economico, è il film Monsieur Vincent, nel quale peraltro la partecipazione finanziaria dell'Unione fu assai limitata.

Al Festival di Cannes...

...che avrà luogo dall'11 al 20 aprile, sono state invitate le seguenti nazioni: Argentina, Australia, Austria, Belgio, Brasile, Bulgaria, Canada, Cecoslovacchia, Cina, Danimarca, Egitto, Finlandia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Grecia, India, Italia, Jugoslavia, Lussemburgo, Messico, Palestina, Paesi Bassi, Perù, Polonia, Portogallo, Romania, Stati Uniti, Sud Africa, Svezia, Svizzera, Turchia, Ungheria, Uruguay, U.R.S.S. I paesi che producono più di quaranta film all'anno, avranno il diritto di presentare tre film: tutti gli altri dovranno limitare la loro partecipazione ad un solo film. Non è stata ancora fissata la partecipazione italiana: si sa comunque che la scelta si farà tra i seguenti film: Abbiamo vinto di Stemmle, Il brigante Musolino di Camerini, Il cam-

mino della speranza di Germi, Cristo proibito di Malaparte, Domani è un altro giorno di Moguy, Napoli milionaria di De Filippo, I falsari di Rossi, Miracolo a Milano di De Sica, Il nido di falasco di Brignone.

BELGIO

E' stata fissata...

...la data del Festival di Knokke-Le Zoute, che si terrà dal 15 al 27 luglio.

Il miglior film...

...presentato nel Belgio, nel corso del 1950, è stato giudicato Cielo sulla palude di Augusto Genina: seguono in graduatoria altri tre film italiani, rispettivamente al terzo, al quinto e al sesto posto: Riso amaro di De Santis, Ladri di biciclette di De Sica e Vulcano di Dieterle.

GRAN BRETAGNA

La crisi...

...del cinema inglese, che va sempre più accentuandosi, continua a tenere in fermento gli ambienti interessati. Si nota in particolare, attualmente, un più o meno latente disaccordo tra le varie organizzazioni sindacali, in cui sono inquadrati i lavoratori dell'industria cinematografica, le quali non riescono a trovare una comune linea d'azione, atta a superare tale momento critico: mentre infatti la N.A.T.K.E. (« National Association of Theatrical and Kine Employees ») intende presentare direttamente al Governo un proprio programma, ed è in linea di massima contraria ad ogni forma di pubblicità circa la crisi medesima, i cinque sindacati facenti capo alla F.I.E.C. (« Film Industry Employees' Council ») e cioè le associazioni dei tecnici, attori, elettricisti, artisti e musicisti, hanno elaborato una serie di proposte, riassunte nello slogan « produrre film migliori a minor costo », discusse recentemente in una riunione pubblica, a Londra, alla quale hanno partecipato Laurence Olivier, Ralph Richardson, David Lean, Anthony Asquith e Ralph Bond, segretario del comitato d'organizzazione. Durante l'ultima riunione della N.A.T.K.E., il deputato Tom O'Brien, segretario generale del Sindacato, ha frattanto rivelato ufficialmente i dati principali nei quali si può riassumere la situazione dell'industria cinematografica britannica: solo quattro stabilimenti in funzione, su quindici; tre stabilimenti in sciopero parziale e otto in sciopero completo; quattordici film in corso di realizzazione (benché ve ne siano altri 48 in progetto per quest'anno); e infine solo quattromila lavoratori occupati nella produzione normale (numero suscettibile di diminuzione, secondo le previsioni degli esperti). L'O'Brien ha inoltre precisato che il Sindacato vuole chiedere al Governo la concessione alla National Film Finance Corporation di venti milioni di sterline, per aiutare la produzione e la modifica dell'attuale piano per la cinematografia nazionale, allo scopo di far tornare alla produzione una maggior percentuale degli incassi.

Uno « svago » lecito...

...è stato giudicato dai municipi di Liverpool, Manchester ed altri centri minori, il film francese Manon, come si sa vietato a suo tempo dalla

censura britannica; tale apparente contraddizione, per cui il film che i londinesi non possono ancora vedere, viene invece liberamente proiettato nelle città di provincia, è dovuta all'antichissima costituzione inglese, grazie alla quale i vari municipi godono di una certa autonomia nel giudicare gli svaghi concessi ai propri amministratori.

Un altro film francese...

...di cui la censura si è recentemente occupata è La vie commence demain di Nicole Védres, proibito ai minori di sedici anni, nonostante la UNESCO avesse posto il film sotto il proprio patronato.

URUGUAY

A Punta del Este...

...avrà luogo dal 15 febbraio al 5

del cinema italiano, fra cui Augusto Genina, Silvana Mangano, Mariella Lotti, Carla Del Poggio e Amedeo Nazzari.

U. R. S. S.

Una revisione...

...di tutte le sale cinematografiche delle varie repubbliche dell'Unione Sovietica è stata decisa dal Ministero della cinematografia, allo scopo di migliorare le condizioni degli spettacoli: saranno inoltre soggetti a tale revisione, che dovrà essere ultimata entro il mese di aprile di quest'anno, tutti gli apparecchi portatili in funzione nei villaggi anche periferici, e quelli installati nelle organizzazioni cinematografiche dei numerosi club culturali, nelle officine di riparazione nonché nei centri di distribuzione.



La truccatura nel cinema: Charles Boyer come appare nel film The 13th Letter; accanto a Charles Boyer, l'attrice Constance Smith.

marzo un Festival cinematografico internazionale al quale parteciperanno le seguenti nazioni: Argentina, Brasile, Francia, Gran Bretagna, Italia, Messico e Stati Uniti. La partecipazione italiana è piuttosto nutrita, e comprende i seguenti film a soggetto: Domani è troppo tardi di Moguy, Domenica d'Agosto di Emmer, Prima Comunione di Blasetti, Cronaca di un amore di Antonioni, E' primavera... di Castellani, L'edera di Genina, Il brigante Musolino di Camerini, e, fuori concorso, Luci del varietà di Lattuada; ai quali si affiancano i seguenti documentari e cortometraggi: Goya di Emmer, Ippodromi all'alba di Blasetti, Notturmo di Vittorio Sala, Palio di Glauco Pellegrini, Come nasce una nave di De Sanctis e Pucci, La storia muore in Puglia di Marchi, e Miniere di luce di Dino Risi. Parteciperanno al Festival, come delegati ufficiali della Presidenza del Consiglio, Annibale Scicluna Sorge e Giacomo Rancati della Direzione generale dello Spettacolo; e saranno inoltre presenti alcune personalità

Un grande documentario...

...sulla Germania democratica è stato recentemente condotto a termine dagli Studi centrali di film documentari di Mosca, con la collaborazione dell'industria tedesca: il film si propone di illustrare le differenze che intercorrono fra la vita nella zona occidentale e quella nella zona orientale, dopo la proclamazione della Repubblica democratica popolare.

Una critica...

...all'attuale qualità e al livello generale della produzione drammatica e di quella a sfondo storico, è stata mossa dalle pagine della rivista L'Arte del Cinema, organo del Ministero della cinematografia, da parte di Sergio D. Vassiliev, autore fra l'altro del celebre Ciapaiev (realizzato nel 1934 in collaborazione con Giorgio N. Vassiliev): l'illustre critico e regista dopo aver deplorato che la produzione sovietica degli ultimi anni non ha ancora risposto « a molte questioni della vita, a tutte le richieste del sempre crescente numero di spettatori », ha affermato che « anzitutto è necessario elevare la

qualità dei film drammatici che continuano a costituire la parte arretrata del comune lavoro di creazione », giungendo alla seguente conclusione: « Bisogna risolvere i problemi teorici della drammatica cinematografica ed il problema degli attori: noi possiamo e dobbiamo risolvere queste grandi e complesse questioni ».

E' stato comunicato...

...un elenco di film sovietici che verranno esportati in Italia nella corrente stagione, alcuni dei quali sono già in distribuzione in non poche città: Biancheggia di Stalingrado di V. Petrov; Il vero uomo di A. Stolper; La giovane guardia di S. Gherasimov, tutti in bianco e nero, ai quali si aggiungono i seguenti film a colori (Agfa color): La canzone della terra siberiana di I. Pyriev; Un treno va ad Oriente di S. Raiman; Cosacchi del Cuban di I. Pyriev; Uomini coraggiosi di C. Sudin e La caduta di Berlino di M. Ciaureli.

U. S. A.

I film culturali e scientifici...

...girati a colori, secondo quanto riferisce Business Screen, il grande quindicinale tecnico degli Stati Uniti, superano dell'8 % quelli in bianco e nero, nel primo semestre del 1950. Per quanto si riferisce al secondo semestre, da cifre non ufficiali risulta che tale rapporto dimostra un ancor più sensibile incremento a favore della produzione a colori, che dal 58 % del primo semestre giungerebbe fino al 70 %.

« The Next Voice You Hear »...

...è il titolo di un film di ispirazione religiosa, prodotto dalla M.G.M., che ha ottenuto a Hollywood il premio della critica straniera, come il miglior soggetto « destinato a innalzare l'animo degli spettatori verso ideali più nobili e più puri di quelli abitualmente offerti dallo schermo ».

Tre clamorosi « ritorni »...

...sono annunciati dalla stampa americana, dopo il recente successo di Gloria Swanson in Sunset Boulevard di Wilder: Helen Hayes, che vinse nel 1932 il premio dell'Academy of M. P. Arts and Sciences, con il film The Sin of Madelon Claudet (« Il fallo di Madelon Claudet »), sarà la protagonista di My Son John, diretto da Leo McCarey; Mae Murray, la cui carriera iniziò fin dal 1916, « diva » di primissimo piano al tempo del muto, dovrà interpretare un film di cui per ora si conosce solo il titolo, abbastanza eloquente: Heart Throbs of Yesterday; e finalmente Greta Garbo, di cui periodicamente, da qualche tempo, si annuncia il ritorno, dovrebbe prendere parte alla progettata riedizione di Grand Hôtel, nel personaggio della stanca e avvizzita Grusinskaya; si parla anche, ma con minori probabilità, di una nuova edizione de Il velo dipinto, che la Garbo interpretò nel 1935.

MESSICO

120 film spettacolari...

...75 cortometraggi e 110 documentari di attualità, con un investimento totale di 100 milioni di pesos, sono stati prodotti dall'industria cinematografica messicana nel 1950. Il 53 % dei film stranieri proiettati nell'annata, proviene dagli Stati Uniti; mentre i film sovietici sono stati assorbiti per appena lo 0,29 %.

NUOVA SERIE

15 FEBBRAIO

1951

CINEMA

56

DUE PER QUATTRO

L'ANNO 1950 non è stato cattivo per la nostra cinematografia, sebbene essa non sia riuscita a liberarsi da alcuno dei mali che l'affliggono; le due affermazioni possono sembrar contraddittorie, ma abbiamo abbastanza dati per dimostrare che non lo sono.

Non è stato un cattivo anno, dicevamo. Infatti si sono prodotti alcuni film belli come *Il cammino della speranza*, *Luci del varietà*, *Miracolo a Milano*, *Prima comunione*; e si può ragionevolmente sperare almeno in altri due, *Parigi è sempre Parigi* e *Cristo Proibito*. Parecchi sono i film che hanno raggiunto un ottimo livello medio; possiamo elencare fra questi *Angelo tra la folla*, *Il bivio*, *Il brigante Musolino*, *Il cielo è rosso*, *Cronaca di un amore*, *Il diavolo in convento*, *Domani è troppo tardi*, *Cuori senza frontiere*, *E' più facile che un cammello...*, *I fuorilegge*, *L'edera*, *Il monello della strada*, *Napoli milionaria*, *Vita da cani*; e forse ve ne sono altri che non abbiamo ancora visto. (Naturalmente questa è un'elencazione che tiene conto dei giudizi del pubblico più che dei nostri). Sarebbe poi ingiusto trascurare altri film che, sebbene a noi dispiacciono, hanno parecchi estimatori, come ad esempio, *Francesco*, *giullare di Dio*, e *Non c'è pace tra gli ulivi*.

Insomma, su circa novanta film, ne abbiamo avuti una ventina tra buoni e medi, il che rappresenta un'ottima percentuale; se gli americani facessero altrettanto, su quattrocento film di produzione annuale dovrebbero darcene un centinaio di accettabili, e invece se ne guardano bene. Per gli inglesi la percentuale è ugualmente bassa, e i francesi passano dai pochi lavori « di punta », ottimi sotto ogni aspetto, a una massa di film d'una sciatteria e d'una bruttezza intense. Noi dunque non dobbiamo vergognarci, e fa malinconia il pensare che se soltanto la nostra industria riuscisse a scrollarsi di dosso alcuni dei suoi difetti principali, le cose migliorerebbero ancora di molto.

In un anno abbiamo prodotto circa novanta film; orbene, le Case produttrici che in tale anno svolsero qualche attività, sono settantaquattro. Un frazionamento insensato e rovinoso. Settantaquattro buoni produttori non esistono in tutta Europa, figuratevi se è possibile raggrupparli da noi. Infatti molte di queste aziende son dirette da incompetenti che dopo aver radunato gli ottanta o i cento milioni necessari a una produzione, aspettano invano di vederli tornare a casa, e protestano perché nessuno li aiuta, senza considerare che aiutare degli incapaci è immorale. Gente che trova i soggetti in famiglia, e promuove registi dei signori facondi di cui nessuno aveva udito il nome prima, e di cui nessuno vorrà udirlo dopo. Su settantaquattro, forse cinque e forse meno sono le ditte a carattere permanente, che hanno una produzione continuativa; una sola è in grado di far ciò che dà forza a una Casa cinematografica, cioè tenere sotto contratto produttori, registi, artisti e tecnici. Il danno che deriva al nostro cinema da questo frazionamento è enorme, e il rimedio consisterebbe nel consorzio a gruppi le Case produttrici. Evidentemente si tratta d'un sogno.

V'è poi la questione dei registi: sessantasei di essi hanno

lavorato durante lo scorso anno. Cinquantasei, fra cui tutti i buoni e gli ottimi, hanno diretto un solo film ciascuno, otto (Alessandrini, Mastrocinque, Palella, Simonelli, Steno-Moniacelli, Trapani, Montero) ne hanno diretti due; e due soli registi, badate bene, due soli hanno diretto quattro film ciascuno: sono Bragaglia e Mattoli, il che dimostra ancora una volta come il punto debole della nostra industria sia proprio rappresentato dalla scarsità di produttori intelligenti. Bragaglia è evidentemente men che mediocre, sebbene conosca il mestiere e sia in grado, quando vuole, di confezionare un lavoro pulito; ma vuole assai raramente. Mattoli, poi, è uno tra i peggiori registi europei, sforna lavori adatti a mercati coloniali. « Rende », dicono i produttori che lo fanno lavorare; e non è vero, non è Mattoli che rende, rende il tipo di film a cui egli si dedica. Fate dirigere a un aiuto-operatore un film con Totò e Silvana Pampanini, sarà forse meglio dello stesso film diretto da Mattoli, e renderà forse di più. Privato di Totò o del suo equivalente, Mattoli ottiene insuccessi clamorosi (valga per tutti *Il vedovo allegro*). In un'epoca in cui il cinema ha raggiunto un livello — almeno tecnico — ragguardevole, è triste far lavorare intensamente manovali simili, mentre ottimi registi passeggiano per via Veneto. E' come se, mentre si costruiscono in serie le « Millequattro » e le « Aurelia », qualcuno si mettesse a fabbricare automobili con le ruote di legno e l'avviamento a manovella.

Vi sono stati anche molti nuovi registi. Ci siamo trovati di fronte a nomi inconsueti, De Bassan, Furlan, Griego, Silvio Laurenti-Rosa, Leonardi, Molinari, Prestifilippo, Rossi, Trapani, Volpe, Zancanella: tutta gente, non dubitiamo, con le carte in regola. Ma finora, gli unici debuttanti che ci hanno fatto sperare bene sono tre che conoscevamo già, Claudio Goia, Antonioni e Leonardo De Mitri; dagli altri non un metro di pellicola promettente; speriamo in quelli che tengono ancora il film nel cassetto, perché sarebbe triste ammettere che su una dozzina di esordienti soltanto tre avevano delle qualità.

Abbiamo lasciato per ultimo la questione finanziaria: complessivamente la produzione del 1950 è costata più di otto miliardi; gl'incassi, detratte le tasse eccetera, hanno raggiunto i sei miliardi e mezzo: quindi la cinematografia italiana ci ha rimesso, per ogni film, circa quindici milioni, che bisogna recuperare con le vendite all'estero. E' grave che l'industria si trovi in simile situazione, certo ha ragione di lamentarsi per il gravame fiscale che la schiaccia. Ma i buoni film hanno incassato quasi tutti bene; il passivo è dovuto proprio alla produzione degli incompetenti. Lasciate che soltanto i produttori sperimentati facciano del cinema, raggruppate le Case in modo da dar loro buona consistenza finanziaria, fate lavorare i buoni registi, lasciando a casa gli improvvisatori e gli avventurieri; e questo deficit sparirà rapidamente, malgrado gli aggravii fiscali e la marea di film americani. Perché, e questo è il punto più lieto del nostro bilancio, il pubblico italiano sta riconciliandosi col film italiano. Trattatelo bene, questo pubblico, e avrete risolto ogni problema. **B.**

IL FILM HA BISOGNO DELLE UNIVERSITÀ

Occorre creare quel pubblico ideale di cui parlava Béla Balázs: un pubblico, cioè, non provvisto di un comune gusto passivo, ma di un gusto creativo, premessa indispensabile ad opere nuove.

IL RECENTE IV Congresso nazionale universitario di Viareggio ha rafforzato i legami tra il cinema e il mondo "ufficiale" della cultura. Il punto messo a fuoco è stato uno solo, ma appunto l'essenziale: quale debba essere il rapporto cinema-università. La domanda è stata posta senza intralcio alcuno. Il movimento parte dagli studenti, dal basso cioè. Ma è valendosi di questa base che il problema va risolto. Chi vuole le cattedre o le facoltà di cinema, deve attendere. L'interessamento delle alte sfere giungerà dopo; né l'U.N.U.R.I. poteva o doveva occuparsene.

Il Congresso ha impostato e risolto prima di tutto un suo problema fondamentale.

Cosa significa, in verità, l'organizzazione rappresentativa universitaria? Quali sono i suoi scopi, e cioè la sua ragion di vita? Ne è nata una risposta impegnativa. La partecipazione degli studenti al governo della università non vuol dire soltanto una più sollecita preoccupazione e un pronto soddisfacimento di esigenze economiche, assistenziali ecc.: questa partecipazione è ricca invece di un ben più valido motivo. Si tratta di un esame da un nuovo punto di vista del rapporto "maestri-discepoli", e le risoluzioni avverranno su due piani: mutamento della qualità di questo rapporto, ed inserzione nella organizzazione universitaria di attività nuove che ne ravvivino la vita. E la mozione riguardante il cinema, e ap-

provata da tutto il Congresso, contiene parole significative. Ritenendo che la cultura universitaria sia particolarmente interessata al problema del cinema (in quanto l'Università deve avere la preoccupazione costante, per qualsiasi attività culturale, di inserirla nel suo seno in modo da ridurla ad essenziali valori di disciplina; e in quanto il problema del cinema è collegato ad un valido motivo di preparazione professionale pertinente all'Università stessa), e raccogliendo la proposta della stampa specializzata di impostare il problema dei rapporti fra cinema ed università, il Congresso ha deciso l'istituzione di una commissione di inchiesta la quale giunga:

1) a un preciso esame della situazione attuale e alla impostazione del problema sui rapporti cinema-università; 2) a concretizzare un preciso programma per l'attività futura, la quale risulti in piena coerenza con le esigenze proprie all'Università. Il Congresso, dando mandato al Consiglio per la immediata realizzazione dell'iniziativa, ha infine raccomandato, agli organismi rappresentativi studenteschi di sede, di aiutare quelle iniziative cinematografiche che, al di fuori di ogni monopolio e su un piano di sufficiente serietà, si affermino come utili allo sviluppo culturale dell'universitario.

Il piano concreto di attività pare di una modestia irrisoria; ma a guardar bene si tratta di una iniziativa seria e non vana. Non si vuole, né si può costruire sul nulla. L'indagine porterà comunque a un programma concreto. L'Università, nel riferirsi al mondo del cinema, dovrà trovare una organizzazione corrispondente ai suoi fini, e cioè culturalmente valida; e il contatto porterà ad una selezione, a un rinnovamento e soprattutto a una disciplina. Il cinema ha bisogno dell'Università. E' falso e pericoloso dire che «la cultura basata sulle arti già esistenti ha costituito con le radicate immagini, con i vecchi concetti e giudizi il maggior impedimento sulla strada di uno sviluppo nuovo dell'arte cinematografica in Europa». Il mondo del cinema ha bisogno di equilibrio, di rafforzamento, di profondità. E lo troverà in questo "perdersi" nella cultura. Infine l'ambiente universitario è anche uno dei più adatti per un lavoro inteso a creare quel "pubblico ideale" di cui parlava Balázs, quando sosteneva che era necessario ed essenziale non il comune "gusto passivo", ma il "gusto creativo", premessa ad opere nuove. E' stata appunto questa la ragione ultima che ha dato ragione, al Congresso, a chi sosteneva l'importanza del problema del cinema per l'Università contro chi obiettava che era prematuro parlarne. Il fatto che l'Università s'interessa al film, significa contribuire particolarmente alla creazione di un "pubblico", rin vigorire, equilibrandola, tutta la struttura del mondo del cinema, preparare insomma il terreno per opere sempre più impegnative.

BRUNELLO VIGEZZI



Brunella Bovo in *Miracolo a Milano*, film di Vittorio De Sica e Zavattini; operatore G. R. Aldo.



L'ARTISTA affida sempre all'opera sua, lo voglia o no, quel tanto che basta a rivelare la propria "umanità", anche quando un più consapevole controllo critico interviene a frenare certi abbandoni, costringendo entro determinati limiti la spontaneità della "confessione". Non sempre, è vero, riesce agevole la scoperta dei segreti legami che possono esistere fra un aspetto dell'opera d'arte, frutto di un'esperienza vissuta, e, poniamo, un certo dato autobiografico riflesso in quel particolare tipo di "documento" che è appunto l'opera compiuta. Il cinema poi, imbrigliato come si sa entro fattori contingenti che il più delle volte hanno ben poco da spartire con l'arte, è forse il campo meno propizio per una indagine in tal senso: troppe interferenze estranee si frappongono tra la personalità creatrice e l'opera sua; ed è quanto mai

in tutta la sua concretezza. Se ben si osserva, esso è già presente, per quanto ancora mascherato dai fumi equivoci della favola e dalle astruserie avanguardistiche, nei film silenziosi di Renoir: e questa apparizione per ora soltanto fiabesca potrebbe anzi rappresentare la provvisoria trasposizione su un piano mitico, e quindi immune da qualsiasi riferimento realistico, di un fantasma già poeticamente intravisto. Si ricordi *La fille de l'eau* (1925), la cui protagonista è una figura evanescente di donna che appare e scompare tra i boschi del sogno, assiste impassibile alle cose più strane e impensate (il passaggio di un mostro attraverso una galleria metafisica, la resurrezione di un impiccato, mentre la corda sul collo si muta in serpe), senza batter ciglio, allontanandosi al massimo fra uno svolazzare lento di veli, volubile e incon-



Jean Renoir 1926: nascita di Nana. Interprete del film, l'ex "fille de l'eau" Catherine Hessling, attrice legata al vecchio cinema francese.

DIARI DI "CHIENNES" SCOPERTI DA RENOIR

Una delle note più individuali e ricorrenti con maggiore puntualità polemica nei film del grande regista francese, è quella di un personaggio femminile: un personaggio tipicamente vivo, costruito e inventato volta per volta, ma sulla traccia di un certo archetipo.

arduo pervenire a conclusioni definitive nei confronti di determinati registi, se si vuole evitare il gratuito e il convenzionale. Quasi che al "metteur en scène" (l'espressione francese è quanto mai indicativa) fosse lecito richiedere esclusivamente una certa abilità tecnica nel "mettere in scena", appunto, una vicenda qualsiasi, con personaggi qualsiasi, allo scopo di raccontare in una forma "cinematograficamente valida" i più disparati contenuti, e non fosse quindi possibile, in una storia del cinema intesa come storia dell'arte, individuare con precisione l'autentico timbro di una personalità, il vero mondo poetico di un autore.

Jean Renoir è indubbiamente uno dei rari poeti del cinema nella cui opera sia possibile scorgere, in generale, una coerenza contenutistica, una spiccata propensione verso determinati temi (non già verso "tesi" dettate da esigenze extra-artistiche), una fedeltà, insomma, a un personalissimo mondo fantastico: una fedeltà talvolta sincera, tal'altra ostinata, ma sempre impegnata entro precisi intendimenti di natura morale. Una delle note più individuabili, ad esempio, ricorrente con maggiore puntualità polemica nei suoi film, è forse quella di un personaggio femminile: un personaggio tipicamente renoiriano, costruito e inventato, però, volta per volta, sulla traccia, parrebbe, di un certo archetipo, avente una vita a sé, al di fuori del mondo poetico dell'artista, la cui "presenza" sia quindi da accettarsi, senza indecisioni o pentimenti,

seguito come una bestiola gentile ed idiota. *La fille de l'eau*, che potrebbe sembrare una fiaba dall'aria innocua, mi è parso sempre, invece, che fra un "ralenti" e un velatino, abbia voluto quasi prendere in giro quell'assurda figura femminile, lezionatamente atteggiata. L'attrice che si prestava allo scherzo era Catherine Hessling, i cui vezzi appuntiti e le cui subdole civetterie riappaiono in non pochi film di Renoir in quel periodo: basti ricordare *Nana* (1926) e *La petite marchande d'allumettes* (1928). Forse un inconsapevole processo di chiarificazione andava allora compendosi in Renoir, il quale girava intorno a un motivo inconfessato ma che già lo interessava a fondo, smussandone momentaneamente le

asperità sotto la suggestione del costume ottocentesco e i camuffamenti delle influenze pittoriche, in attesa di sfociare nell'implacabile obiettività de *La chienne* (1931).

La chienne, il cui soggetto tratto da un romanzo di De la Fouchardière doveva servire più tardi a Fritz Lang in America per il suo *Scarlet Street* («La strada scarlatta», 1945), e che in Italia non fu mai diffuso, se non in qualche sporadica visione retrospettiva, è la storia nuda e cruda di un fatto di cronaca, narrata con una pazienza minuziosa e spietata. Al centro della tragedia, ne abbia o no il coraggio e la forza morale, è una piccola sciagurata, la "cagna" del titolo, una donnetta quasi insignificante, lasciva e incosciente, dalle grazie flaccide e malritoccate. Passa con estrema volubilità dalle carezze tremanti del vecchio (Michel Simon), a quelle distratte del "gigolo" (Georges Flamant), ed agli



Da *La chienne* (1931). La calma; agli scoppi d'ira degli amanti, la "chienne" reagirà coprendosi il viso con il braccio per evitare gli schiaffi.



Jean Gabin e Junie Astor in *Les bas-fonds* («Verso la vita», 1936). Renoir con questo film riprende e modula in tre variazioni il tema di *La chienne*. Junie Astor interpreta la parte della donna più pericolosa, ricca di una passività e una spudoratezza che escludono l'innocenza.

scoppi d'ira degli uomini reagisce in un solo modo: coprendosi il viso col braccio per evitare gli schiaffi. Da ricordare in margine che Janie Marèse, la quasi sconosciuta attrice che vestiva docilmente i panni della protagonista, è morta dopo questa interpretazione: nella storia del cinema il singolare destino di questo nome non famoso pare rimanga misteriosamente connesso al mito dell'attore divorato e distrutto dal personaggio, tanto che mai morte di attrice mi è sembrata più impressionante e simbolica di questa. Il tema della "cagna" è ormai fissato nei termini di un rigido realismo: un tema inesauribile per Renoir, che lo sfaccerà e approfondirà via via negli anni successivi con un accanimento davvero curioso. Dall'eccezionale rigore realistico di *La chienne*, Renoir passando al clima farsesco e improbabile di *Boudu sauvé des eaux* (1932), stempera la sua trovata in due personaggi di donna, la padrona, frivola ed egoista, e la servetta stupida e compiacente, entrambe schiave di una sensualità epidermica e sfacciata: non è facile dire con esattezza quale delle due sia l'incarnazione più prossima della "cagna"; poiché entrambe le rassomigliano indecentemente per la completa indifferenza morale che è al fondo di ogni loro gesto. E forse persino nell'intoccabile personaggio di *Madame Bovary* (1934) si può volendo ritrovare la traccia di un tema messo evidentemente da parte per l'occasione: e il tentativo di risolvere in chiave più o meno dichiaratamente farsesca il romanzo di Flaubert, potrebbe aiutarci a sco-

prire negli atteggiamenti languidi o stizzosi di Valentine Tessier (una Emma Bovary corpulenta e massiccia, le cui frenesie romantiche appaiono quindi sproporzionate alle sue effettive qualità di donna), una volontà critica riallacciabile all'atteggiamento polemico usato nei confronti delle sfrenate figure femminili di *Boudu sauvé des eaux*. Polemica che poco appresso si muta in pietà, dinanzi all'inerte personaggio della stenografa, in *Le crime de M. Lange* (1935), una figura di fianco nella quale Renoir, sia pure di sfuggita, è riuscito a concentrare alcuni elementi dalla trovata.

Ma è con *Les bas-fonds* («Verso la vita», 1936), che egli, tornando al clima drammatico di *La chienne*, ritorna anche, con maggiore o minore consapevolezza, al tema momentaneamente accantonato. *Les bas-fonds* infatti quel tema riprende e modula in tre variazioni differenti. Le tre donne di primo piano che vi appaiono sono infatti tre aspetti diversi della femminilità, la quale però riesce a conservare sotto spoglie magari opposte una certa nota dominante. Suzy Prim, con la sua astuzia impotente, la sua tardiva sensualità, la sua meschina gelosia, è in fondo una replica (seppur caratterizzata con un eccessivo sovrapporsi di elementi nuovi) del vecchio personaggio: ella possiede ad esempio una capacità di attacco e un impeto istintivo che la "cagna", pigra e passiva, non conosceva, ma certe sue vili reazioni recano il segno di una inconfondibile impostazione. Junie

Astor, che potrebbe a prima vista sembrare estranea a tale tipo psicologico, tanto è vero che la sua presenza darà significato al "lieto fine", è invece forse più pericolosa dell'altra, proprio perché più ingannevole. Guardatela quando cede al vino o si abbandona (ubriaca? direi di no) ad un uomo che la disgusta, o quando l'innamorato viene a salvarla, ed ella persiste a giocare con un fiore in mano: c'è in lei una passività assai lontana dall'ingenuità e una spudoratezza che esclude l'incoscienza. Jany Holt, d'altra parte, la biondina attonita della casa dei poveri, di cui tutti ridono, sconta con la pazzia — una pazzia lieve e indefinibile — le debolezze del suo passato e la sua presente indifferenza morale: una figura di "fissata" che difende sempre contro lo scetticismo degli altri l'assurda verità di un amore della sua adolescenza, e che è vano tentar di ricondurre alla realtà. Dei tre, il personaggio della Astor è certo il più ambiguo: nonostante l'evidente intenzione di assegnarle una funzione positiva nell'architettura drammatica del film, resterebbe sempre, a parte tutto, l'equivoco aspetto fisico dell'attrice, dai tratti aguzzi e provocanti, dallo sguardo liquido fatto per ben altri destini. Finalmente in *La bête humaine* («L'angelo del male», 1938) Renoir immobilizza la trovata in un "tipo" che non può più lasciare dubbi. Sévérine può considerarsi l'esasperazione del suo tema preferito: l'ipocrisia della donna, la viltà, la sensualità, la mancanza d'intelligenza (sostituita da un'in-

credibile furberia), sono tutti elementi che risalgono alla "cagna", ma mi pare che con lei si entri in un campo più irto di pericoli: Séverine non è solo un'istintiva, anche se gode di certe gioie in una maniera animalesca e inconsapevole che può far sorridere di curiosità divertita come di fronte a certe gabbie del giardino zoologico. C'è di più: Séverine agisce secondo calcoli ben precisi, dei quali la sua coscienza è sempre al corrente. Si pensi alla relazione con il vecchio "zio", al delitto del marito di cui ella diventa fredda complice, alle sottili manovre per ottenere il silenzio di Jacques Lantier, alla metodica preparazione dell'uccisione del marito. Alla superficie, ed è questo forse il lato più raccapricciante del personaggio, ella appare calma e sorniona (vedi la presentazione iniziale, quando agghindata alla finestra accarezza il gatto), ingenuamente stupita di quanto accade, quasi offesa che la si sospetti colpevole di certe enormità (« Me croyez-vous coupable? », chiede miagolando all'uomo che ha capito tutto, dopo l'uccisione del vecchio sul treno). A tratti soltanto perde il controllo e smette di recitare: si pensi al suo morso a vuoto prima che l'amante la baci, al suo perverso divincolarsi sotto le percosse del marito, ai disperati baci che ella dà a Lantier prima del tentato assassinio. Séverine è Simone Simon: è questa una delle rare occasioni (forse l'unica), in cui l'attrice sia stata adoperata con precisa consapevolezza: la sua sola presenza fisica, accettata in pieno dal regista, è spesso sufficiente a chiarire il personaggio, e mai la Simon è stata più fedele a se stessa, alla sua falsa ingenuità, al suo congenito istrionismo, alle sue smorfie di pupattola viziata, insomma a tutti i suoi pregi di donna e ai suoi difetti di attrice.

In America Jean Renoir non è riuscito, come tutti sanno, a produrre sempre secondo le sue intenzioni, tuttavia non è difficile scorgere in un paio almeno dei film da lui diretti ad Hollywood la presenza di una chiamiamola pure "fissazione" personale: e la spumeggiante volubilità di Paulette Goddard in *The Diary of a Chambermaid* (« Il diario di una cameriera », 1946), o la indisponente apatia di Joan Bennett in *The Woman on the Beach* (« La donna della spiaggia », 1947), appartengono in pieno, mi pare, al suo mondo. Queste strane donne, nel cui piccolo cervello si aggrovigliano le ambizioni più sporche, e la cui furberia è tutta tesa a macchinare trappole, ad aizzare gli uomini uno contro l'altro, si direbbe per il semplice gusto di trovare un complice nella criminalità, per quanto i loro tratti siano stati evidentemente smussati dal Codice Johnston, hanno tuttavia in sé una carica di vizio e di cattiveria sufficiente a dannarle: e come se non bastasse, per una non casuale coincidenza, gli strumenti di cui esse si servono, manovrandoli con astuzia tutta femminile, sono anche stavolta, come il Lantier di *La bête humaine*, degli uomini malati, che possono facilmente divenire succubi della loro lucida volontà, e quindi esecutori docilissimi dei loro criminali disegni. Il tisico di *The Diary of a Chambermaid* (Hurd Hatfield) o il reduce il cui sistema nervoso è turbato dagli incubi di *The Woman on the Beach* (Robert

Ryan), sono inermi di fronte alla perversità freddamente calcolatrice della donna. L'impostazione di *La chienne* e più ancora di *La bête humaine* è rimasta in questi film come un'eco lontana ma abbastanza percettibile. In *The Woman on the Beach* assistiamo inoltre, non senza una certa emozione, a un quasi paradossale ritorno di Renoir al motivo di *La file de l'eau*, il cui fantasma, ripreso anche qui col rallentatore in un paesaggio subacqueo, appare e scompare nell'incubo del reduce con la stessa volubile grazia di vent'anni prima: e in quest'estremo ritorno al subconsciente, proprio in questo spunto di carattere onirico

(pur se inserito in uno dei suoi peggiori film americani), cui Renoir ha attribuito, direi non a caso né per una banale civetteria tecnica, le cadenze mitiche della sua prima trovata cinematografica (trasportata di peso in un film normale, con gli stessi espedienti fotografici del periodo sperimentale della sua carriera), mi pare si possa ricercare la nota più curiosa della esperienza in America, la "chiave" forse di un particolare ciclo poetico rimasto incompiuto. Almeno per ora: poiché non è detto che Jean Renoir debba a tutti i costi restare negli Stati Uniti.

FAUSTO MONTESANTI



"Chiennes" americane di Jean Renoir. Sopra: Paulette Goddard in *The Diary of a Chambermaid* (« Il diario di una cameriera », 1946). Sotto: Joan Bennett in *The Woman on the Beach* (« La donna della spiaggia », 1947). Accanto alla Bennett, nella foto, un bravo attore: Robert Ryan.



FENOMENO DI SEMPRE E NUOVA CONSAPEVOLEZZA

INTERVENGO volentieri in merito al problema da te affrontato, caro Guido, in varie sedi, tra cui Cinema (numero 48): il problema, cioè, della necessaria ed urgente revisione dell'attuale metodo di indagine critica. Ora, tu sai benissimo che la tua polemica è anche la mia e che quindi potrei benissimo starmi zitto, approvando implicitamente quello che tu hai detto e scritto con la consueta lucidità. Se invece intervengo, non è soltanto per accogliere il tuo invito, ma anche per cercar di recare un contributo indiretto alla tua battaglia, chiarendo alcuni punti, che il tuo scritto citato evidentemente presuppone, ma che qualche lettore potrebbe anche ritenere a torto trascurati. Avrò così l'apparenza di entrare io in polemica con te, ma in realtà le mie parole vogliono avere soltanto un valore di chiosa.

Eccomi al fatto. Tu denunci vari equivoci, di cui tutti constatiamo le deleterie conseguenze nella pubblicistica cinematografica: l'equivoco, per esempio, del così detto cinema cinematografico, la polemica in favore del quale ebbe una volta un senso che oggi non può più avere. E accenni, "en passant" ad un altro equivoco, quello sul movimento esterno ed interno. Ora, a tale proposito, dato che tu giustamente affermi avere i mezzi espressivi, percorso un cammino più rapido che non il linguaggio critico (e ti riferisci alla situazione odierna, alle esperienze recenti), vorrei osservare come contrasti di questo genere non siano nuovi nella storia dei fenomeni che a noi interessano. Pensa, voglio dire, al "kammerspiel". Quando esso fiorì, il cinema era stato sopra tutto azione, movimento esteriore, che il padre Griffith aveva saputo piegare ad una particolare forma di montaggio alternato, suggestiva oltre che emozionante. Di fronte ad un certo cinema di movimento, pur accreditabilissimo nelle sue espressioni migliori il "kammerspiel", cioè il cinema di capillare indagine psicologica, svolta entro le quattro mura di una stanza, poté trovare legittimamente il proprio posto, in quanto a conquiste in questo senso si volsero uomini provveduti, come quelli che illustrarono il cinema tedesco nell'altro dopoguerra. Il movimento, in quei film, non era più di masse o di individui dinamici, era di anime; il giuoco del montag-

"I problemi fondamentali sono quelli di un tempo; ma oggi abbiamo il diritto e il dovere di essere esigenti verso noi stessi".

gio avveniva per piani preferibilmente ravvicinati, anzi che con dovizia di campi lunghi. Erano due concezioni, entrambe legittime, che si contrapponevano l'una all'altra. E nessuna delle due poteva arrogarsi il diritto di presentarsi, da sola, come "il cinema". La prima volta che un qualcuno, che gli storici non sono ancora riusciti ad identificare con sicurezza, adoperò il primo piano, la sorpresa, lo sconcerto, l'effetto, se pur esteticamente inconsapevole da parte del regista come dello spettatore, deve esser stato notevole. Altrettanto lo dev'esser stato quello del momento in cui il cinema — il cinema magico di Méliès, epico di Griffith, e via dicendo — si chiuse in una stanza, a tentar di fare — pensavano certamente i profani — la concorrenza al teatro, senza possedere, di questo, il mezzo espressivo peculiare: la parola. Ma in quel giro di tempo, dirai tu, vi era stato e vi era chi, con una certa polemica sulla fotogenia, sul valore del primo piano, ecc., aveva spianato la strada alla comprensione di fenomeni come quello del film psicologico (adopero ora questo termine, parendomi, quello di "kammerspiel", un po' angusto). D'accordo, ma quel qualcuno era solitario, più di quanto lo siano, oggi, coloro che si sforzano di capire, se non di annunciare, le nuove tendenze (magari a costo di prendere dirizzioni ambigue come quello della "terza via"). E già che si parla di "primo piano", permettimi di ricordarti che qualche anno dopo uscì La passion de Jeanne d'Arc di Dreyer, che portava quel particolare mezzo espressivo a delle conseguenze, ad una integralità tale di impiego, da lasciare turbati e perplessi. Sulla Passion si può dire che ancora non abbiamo dalla nostra tutta una vicenda ancor oggi, di un'opera che pone esigenze di linguaggio imprevedibili e, forse, irripetibili.

A questo punto mi aspetto da te una domanda: perché mi vieni ricordando cose

che io so a memoria? Vedi, il fatto è che questi esempi (ai quali avrei potuto sostituirne altri) io li ho avanzati per significare una sola cosa: che il fenomeno da te denunciato non è un fenomeno d'oggi, ma di sempre, e non soltanto in campo cinematografico. L'artista arriva d'acchito là dove il critico giunge solo dopo un duro cammino. Oggi la luce sotto cui Vasari vedeva, che so, Michelangelo, ci sembra, evidentemente, insufficiente. Perché noi abbiamo dalla nostra tutta una vicenda di riflessioni sul problema estetico. Questa osservazione, riportata alla più breve parabola della storia dell'espressione cinematografica, offre la chiave per spiegarsi il perché della tua polemica. Oggi tu, noi, abbiamo il diritto e il dovere di essere esigenti verso noi stessi, perché l'estetica del cinema ha compiuto un ragguardevole cammino, anzi perché ormai, dai più, il cinema è stato riconosciuto degno di una considerazione nell'ambito di quell'unica disciplina che è l'estetica "tout court"; e perché una osmosi si è verificata tra il mondo della cultura in genere e quello, una volta circoscritto, della cultura cinematografica. Oggi su Bianco e Nero e su Cinema scrivono i vari Ragghianti Spirito Ponzo Volpicelli e via dicendo. Oggi letterati come Soldati o Malraux o Zavattini o Malaparte sono stati acquisiti, episodicamente o stabilmente, alla pratica del cinema. Oggi la collaborazione di specialisti del nostro campo è richiesta dalle maggiori riviste di cultura, per severe ch'esse siano. E via discorrendo. Vent'anni fa ancora tutto questo era impensabile. Ed è quindi logico che oggi molto si esiga dalla critica cinematografica; si esiga, come tu fai, di mostrarsi all'altezza della complessità di problemi che l'espressione filmica propone. Ma vorrei farti osservare, se pur ve n'è bisogno, che questi problemi, altrettanto complessi, quantunque, nei loro singoli aspetti, un po' diversi, ci erano proposti dai film di venti o trent'anni fa. Tu dici: «Non si possono giudicare opere come La terra trema e Ladri di biciclette, La bellezza del diavolo ed Enrico V, Miciurin e Francesco, giullare di Dio se non risalendo alle diverse fonti — storiche e letterarie, sociali e teatrali — da cui sono partiti i vari autori; se non risalendo, inoltre, alle diverse condizioni ambientali nelle quali queste opere sono nate». Benissimo. Ma, tanto per restringermi a film già citati, non mi pare che la preparazione culturale in senso lato, necessaria per giudicare un film come La passion de Jeanne d'Arc, sia per nulla inferiore a quella necessaria per giudicare Francesco, giullare di Dio. L'esemplificazione potrebbe prolungarsi all'infinito. Pensa, che so, a certi film di Pabst, quello basato sul ditlico wedekindiano di Lulu, o il Don Quichotte; pensa al Faust o al Tartuffe di Murnau; o alle opere sovietiche del periodo immediatamente post-rivoluzionario. Non è necessario io insista. Il concetto mi sembra evidente. I problemi fondamentali sono sempre gli stessi. Solo che un tempo, quando il cinema era, da troppi, tenuto in sospetto, ci si poteva anche accontentare del fatto che su di esso si ragionasse, comunque, pur che se ne ragionasse. Oggi, no. Oggi esigiamo che se ne ragioni con una nuova e non vacuamente specialistica consapevolezza. Come vedi, siamo d'accordo. "Sicut erat demonstrandum".

GIULIO CESARE CASTELLO

LA GUERRA "GLORIOSA"

IN QUESTO dopoguerra, nell'intera produzione mondiale che direttamente conosciamo, si verifica un fenomeno strano. Tutti parlano, con maggiore o minore vigore, di pace: il pacifismo sembra il comune denominatore della coscienza mondiale. Nessuno, però, salvo in qualche opera minore, pensa a screditare la guerra come mezzo per la risoluzione delle contese internazionali. Infatti si bada soltanto a dire che la colpa è stata dell'avversario (una simile riserva iniziale la facevano anche i film nazisti e fascisti). Quindi si passa alla glorificazione dei propri fatti d'arme, facendoli diventare l'occasione militare che ha esercitato le migliori virtù del popolo. Nessuno dice che essi furono, come tutte le guerre, anche lo scarico di tutti i propri vizi e miserie, la fogna di tutte le vigliaccherie, la migliore educazione alla delinquenza, portatori di rovine, diffonditori di malattie (fossero essi combattuti da noi o dagli altri). Anche il soldato di una guerra giusta sfoga i propri bassi impulsi, impara cose miserabili che vanno denunciate e non dimenticate, o, addirittura, gloriificate. Con l'alibi della guerra difensiva si giustifica lo sfogo degli istinti bellicosi e beluini, dell'odio, delle peggiori qualità umane.

R. R.

IL POZZO E IL PENDOLO

Sceneggiatura di Guido Guerrasio da un racconto di Edgar Allan Poe

IL PRODUTTORE Giorgio Venturini ha accettato di realizzare per « La Quercia » il primo di una serie di cortometraggi che Guido Guerrasio sta sceneggiando su alcuni racconti di Edgar Allan Poe. Nelle intenzioni dell'autore, il pozzo e il pendolo potrebbe costituire l'avvio ad un nuovo tipo di produzione il cui interesse particolare coinvolgerebbe anche il problema di un allargamento dei programmi cinematografici. « Infatti — sostiene Guido Guerrasio — mentre il pubblico e gli esercenti non possono sempre essere sensibili verso la massa dei documentari veri e propri, dove la zavorra spesso supera la qualità, la creazione di cortometraggi non documentari su temi di fantasia e di derivazione letteraria potrebbe suscitare un nuovo argomento di spettacolo, e fare da degno "complemento" al programma quotidiano, come già avviene in America, in Inghilterra, in Francia. Questo nuovo concetto di produzione aprirebbe infine le porte della regia dei film a soggetto ai giovani più dotati, perché una cosa è misurarsi col paesaggio e con gli esterni e un'altra è la creazione narrativa e ambientale in teatro di posa. Si avrebbe così, nel cinema italiano, qualcosa di simile alla novella in letteratura o all'elzeviro nel giornalismo più elevato. In un prossimo domani, pubblico ed esercenti potrebbero essere tra i primi a richiedere il programma complementare: un brano narrativo, un fatto di cronaca, una inchiesta sociale o artistica, una comica; le possibilità sono infinite ».

Il pozzo e il pendolo, di cui pubblichiamo la sceneggiatura, sarà realizzato nel marzo 1951. Probabilmente sarà chiamato alla fotografia l'operatore Ventimiglia, mentre fin da ora lo scenografo Nelli sta studiando con Guerrasio i non indifferenti problemi del rapporto narrativo-scenografico.

IN TOLEDO, AL TEMPO DELLA GRANDE INQUISIZIONE

- 1 - Su una parete, una grande finestra ogivale da cui filtrano raggi di luce.
- 2 - C. T. Aula di tribunale a semicerchio, con alte finestre ogivali. Alle pareti, qualche arazzo con raffigurazioni di mostruosi animali. Al centro, un rozzo sgabello; intorno, un emiciclo formato da un banco dietro il quale siedono i giudici dell'Inquisizione. Un uomo, il prigioniero, entra in campo accompagnato da due carcerieri che lo portano a sedere sullo sgabello, incominciando poi a liberarlo dalle corde che lo avvolgono. Dall'alto, carrello gru verso il prigioniero, mentre i carcerieri continuano a slegarlo, fino a P.P.P. del prigioniero le cui tempie sono madide di sudore.
- 3 - P.P.P. del prigioniero, che volgendo il capo lentamente alla sua destra osserva, in panoramica circolare (effetto flou) i volti dei suoi giudici.
- 4 - P.P.P. di un giudice.
- 5 - Le labbra di un giudice.
- 6 - Le labbra di un altro giudice, che pronuncia il nome del prigioniero.
- 6B - Come 3.
- 7 - Un arazzo alla parete, che ondeggia leggermente. (Effetto flou).

« Ero stremato, stremato a morte da quella lunga agonia. E quando infine mi slegarono, e mi fu concesso di mettermi a sedere, sentii che ero sul punto di perdere i sensi ».

(ronzio di voci, in spagnolo) (le voci, velate e incomprendibili, aumentano di tono). « La sentenza, l'atroce sentenza, fu l'ultimo accento distinto che mi giunse all'orecchio. Era un ronzio terribile, che fantasticamente si associava alla ruota d'un mulino. Però, per qualche tempo ancora, ebbi la facoltà di vedere: ma con quale terribile esagerazione! Io vedevo le labbra dei giudici dalla toga nera. Mi apparivano bianche, bianche e sottili fino al grottesco. Vidi che si contorcevano in una frase di morte. Vidi che formavano le sillabe del mio nome. Vidi pure, per alcuni istanti di orrore e di delirio, l'ondeggiare lievissimo e quasi impercettibile delle lugubri tappezzerie alle pareti della sala.

- 8 - P.P.P. del prigioniero che volge ora il capo verso il centro dell'aula.
- 9 - C.M. Al centro dell'emiciclo, sette alti candelabri posti su un piano inferiore al banco dei giudici. Dietro, si intravedono i volti dei tre giudici di centro. Carrello avanti sui candelabri, con effetto di sfocatura.
- 10 - Da P.P.P. del prigioniero al suo occhio umido.
- 11 - I candelabri (lentamente, forte effetto flou in crescendo). I volti dei giudici si trasfigurano.
- 12 - M.F. Il prigioniero cade dal suo scanno. (La macchina lo accompagna nel movimento con una inclinazione obliqua).

Dissolvenza incrociata

- 13 - M.P.P. del prigioniero, la testa sul pavimento rozzo di una cella scarsamente illuminata. Carrello indietro fi-

E poi la mia visione si fermò su sette alti candelabri collocati di fronte al mio scanno. Allora il mio spirito fu colto come da una vertigine mortale,

e nella mia immaginazione si insinuò il pensiero del dolce riposo che doveva trovarsi nella tomba.

A poco a poco gli alti candelabri offuscarono la loro fiamma, le figure dei giudici svanirono.

Poi tutto fu silenzio, e quiete, e notte. Sentivo soltanto che ero coricato sulla schiena e che non



- no a F.I. del corpo del prigioniero coricato nella cella. *Carrello avanti* fino a P.P.P. del prigioniero con gli occhi chiusi. *Panoramica a sinistra* che scopre un braccio che si distende e la mano che tocca il pavimento.
- 14 - P.P.P. del prigioniero, che socchiude gli occhi.
- 15 - Le pareti della cella, quasi immerse nel buio.
- 16 - Un angolo della cella.
- 17 - La mano del prigioniero sul pavimento umido.
- 18 - Il prigioniero lentamente si solleva, poi balza in piedi e tende le braccia intorno. Muove qualche passo, seguito dalla macchina in *carrello*.
- 19 - M. F. Il prigioniero (*seguito lateralmente in carrello*) tocca con le braccia una parete. Tasta a lungo, poi ricomincia a procedere tenendo le braccia appoggiate alla parete. Un'altra sosta, le sue mani tastano ancora la parete.
- 20 - Una mano del prigioniero cerca una tasca, che non trova perché l'abito gli è stato sostituito: allora la mano lacerava un pezzo di stoffa del saio.
- 21 - M.F. (dall'alto). Il prigioniero, inginocchiato, colloca il pezzo di stoffa contro il muro e carponi incomincia a procedere lungo la parete.
- 22 - Le mani del prigioniero che avanza tastando sul viscido pavimento.
- 23 - F.I. Il prigioniero che avanza nella cella: ad un certo punto scivola, cade, ma si risollewa e riprende ad avanzare.
- 24 - M.P.P. del prigioniero che avanza. *Carrello indietro* fino a P.A. Il prigioniero inciampa e cade.
- 25 - Un angolo della cella. *Panoramica a destra* sul braccio del prigioniero che nel tendersi trova accanto un pane e una brocca d'acqua. *Carrello indietro* che scopre il prigioniero mentre afferra avidamente il pane e la brocca, *fino a inquadrare* la sua ombra debole su una parete.
- 26 - DETT. Un ragno tesse la sua tela in un viscido punto della parete.
- 27 - L'ombra del prigioniero che cammina cautamente lungo la parete.
- 28 - M.P.P. del prigioniero che procede lungo la parete: ritrova il pezzo di stoffa,
- 29 - e le sue mani lo afferrano nervosamente.
- 30 - (dall'alto). Il prigioniero si alza e procede ora verso il centro della cella.
- 31 - I piedi del prigioniero: il pezzo lacerato del saio, rimasto penzolante sulla veste, lo fa inciampare e cadere.
- 32 - P.P.P. del volto del prigioniero: il mento è appoggiato alla terra, un rivolo di
- ero legato.
- Non avevo ancora aperto gli occhi, non osavo. Tesi la mano, che cadde su qualcosa di umido e duro.*
- Infine aprii gli occhi, e i miei orribili presentimenti furono confermati. Le tenebre mi stringevano da ogni parte, il buio era così intenso da opprimermi, l'atmosfera pesante. Ero in una cella, in una delle tante celle di Toledo in cui si deve attendere la morte.*
- Con un balzo fui in piedi, tendendo le braccia in alto e tutt'intorno. Non sentii nulla.*
- Ad un certo punto le mie mani protese incontrarono un ostacolo solido. Era un muro liscio, viscido, freddo. Procedevo con tutta la diffidente cautela ispirata da certi antichi racconti. Come calcolare l'ampiezza della prigione? Sarebbe stato necessario un punto di riferimento. Cercai il coltello che avevo in tasca quando fui condotto in tribunale. Non c'era più. I miei abiti erano stati sostituiti con un ruvido saio. Lacerai un pezzo della mia veste e lo collocai ben disteso, ad angolo retto col muro. Procedendo a tastoni lungo la parete fino a ritrovare il pezzo di stoffa avrei calcolato l'ampiezza della cella.*
- Avanzai barcollando per qualche istante, il terreno era infido, inutilmente spalancavo gli occhi per seguire meglio il cammino prefisso. Ancora una volta...*
- e quando mi destai, nel tendere un braccio mi trovai accanto un pane e una brocca d'acqua. Ero troppo esausto per meditare su questo fatto, e bevvi e mangiai avidamente.*
- Poco dopo, ripresi il mio giro intorno alla prigione, e con molta fatica giunsi infine al pezzo di saio. Avevo contato in tutto cento passi. Decisi di abbandonare la parete e di attraversare la superficie della cella.*
- Nello stordimento che seguì alla caduta, afferrai con ritardo una circostanza bizzarra. Il mio*

sangue gli scorre dalle labbra, ma la testa è come sospesa nel vuoto e nel buio. Vapori salgono da destra. *Carrello indietro* fino a inquadrare il suo braccio sporgente.

- 33 - Una mano stacca un pezzo di muro sgretolato dall'orlo del pozzo, e lo getta nella profondità oscura (dopo qualche istante si sente un tonfo sordo).
- 34 - Il prigioniero indietreggia carponi, verso la parete.
- 35 - Il pozzo, da cui escono vapori grigiastri.
- 36 - La brocca dell'acqua. *Panoramica* che scopre il prigioniero addormentato.
- 37 - Una parete del carcere. *Panoramica circolare* (dal basso) che scopre le pareti della cella sulle quali sono visibili disegni di diavoli, di scheletri e altre figure terrificanti attraverso una luce sulfurea.
- 38 - (dall'alto). C.T. in *panoramica circolare* della cella fino a inquadrare nel centro il pozzo.
- 39 - Il prigioniero, coricato sulla schiena sopra una impalcatura bassa di legno, alla quale è saldamente attaccato con una striscia simile ad una fascia. *Carrello avanti* fino a F.I. del prigioniero avvolto nella fascia che gli circonda il corpo. Libero è soltanto il braccio sinistro, e il capo.
- 40 - Una scodella di terracotta con dei pezzi di carne e del pane. La brocca non c'è più. *Panoramica* fino alla mano del prigioniero, e *panoramica* che ritorna al punto di partenza.
- 41 - Di profilo, P.P. del prigioniero, coricato.
- 42 - *Panoramica obliqua verticale* verso il soffitto.
- 43 - Il soffitto della cella, con il disegno del Tempo.
- 44 - Gli occhi del prigioniero.
- 45 - *Dettaglio* della inq. 43.
- 46 - Come 44.
- 47 - Il pendolo del disegno. Con raggio breve, esso incomincia ad oscillare.
- 48 - P.P. del prigioniero, che volge il capo. Breve pausa (si sente un rumore, simile a uno strisciare affrettato). Il prigioniero volge di nuo-

mento toccava il suolo della prigione, ma le labbra e la parte superiore non toccavano nulla. Compresi allora che...

Tornai brancicando verso il muro, deciso a morire là, piuttosto che affrontare i terrori dei pozzi, che ormai la mia immaginazione riteneva numerosi lì intorno. Una sete ardentissima mi consumava, e vuotai la brocca; l'acqua doveva essere affatturata con un narcotico, perché avevo appena terminato di bere che mi sentii crollare da un sonno profondo.

Quando riapersi gli occhi, tutto ciò che mi circondava era visibile, immerso in una luce sulfurea di cui ignoravo l'origine. Mi accorsi così che i miei calcoli precedenti sulle dimensioni della cella erano errati.

Lo stordimento mi aveva impedito di osservare che avevo incominciato il giro con il muro alla mia sinistra e lo avevo terminato col muro alla mia destra. E mi ero anche ingannato sulla forma del carcere, che era nel suo complesso quadrata. Il pozzo era l'unico di tutta la cella. La mia posizione era assai mutata. Ora ero coricato sulla schiena, disteso in tutta la mia lunghezza sopra una impalcatura di legno molto bassa, a cui ero attaccato saldamente con una lunga striscia simile ad una fascia. Essa passava con parecchi giri intorno alle mie membra e a tutto il corpo, lasciandomi liberi soltanto il capo e il braccio sinistro, in modo da potermi servire di cibo, con enormi sforzi, da un piatto di terracotta che mi era stato messo accanto. Vidi con orrore che la brocca non c'era più. I miei persecutori volevano forse stimolare la sete, essendo la carne fortemente pepata.

Alzai gli occhi, ed esaminai il soffitto della prigione. Su una delle sue lastre era un disegno singolare che attrasse tutta la mia attenzione. Era l'immagine del tempo, ma al posto della falce teneva in mano qualcosa come un grosso pendolo da orologio. Mi parve, anzi, che si muovesse. Era una fantasmagoria? Una allucinazione provocata dall'esaurimento in cui ero caduto? Eppure, lentamente, quell'ordigno oscillava. Non gli diedi peso, e finii per stancarmi di osservarne il monotono movimento; volsi gli occhi altrove, quando un lieve rumore attrasse la mia attenzione.

- vo il capo in altra direzione.
- 49 - Topi escono dall'orlo del pozzo.
- 50 - Il piatto con la carne, accanto al braccio del prigioniero.
- 51 - Altri topi escono dal pozzo.
- 52 - P.P.P. del prigioniero. Il suo volto è cosperso di sudore.
- 53 - La sua mano si protende per allontanare i topi dal piatto.
- 54 - Il pendolo sul soffitto, che oscilla ora con raggio più lungo. E' ora ben visibile all'estremità una tagliente lucida lama.
- 55 - P.P.P. del prigioniero.
- 56 - Il pendolo, calato rispetto alla posizione precedente, oscilla con raggio ancor più lungo.
- 57 - (dall'alto). Entra ed esce in campo l'estremità del pendolo oscillante, sopra il prigioniero.
- 58 - P.P. del prigioniero con gli occhi ebbeti.
- 59 - Il pendolo, calato ancora, oscilla fortemente, con la lama rivolta in orizzontale sul corpo del prigioniero. (Si ode distintamente, in crescendo, il sibilo del pendolo che fende l'aria).
- 60 - Come 58.
- 61 - Il pendolo oscilla fischiando, sempre più allungato, nella cella. Il prigioniero è attorniato dai topi.
- 62 - F.I. del prigioniero.
- 63 - Il pendolo che oscilla.
- 64 - M.F. del prigioniero che tenta di svincolarsi dai lacci.
- 65 - Il piatto di carne, vuoto.
- 66 - Il pendolo oscilla sempre più vicino al corpo del prigioniero, e alcuni topi sono già sul corpo, intorno alle fasce unte.
- 67 - Il saio, nel punto del cuore, non è attraversato da fasce.
- 68 - P.P. del prigioniero che rechina la testa. Poi ha un sussulto.
- 69 - La tagliente lama del pendolo sta per sfiorare il corpo del prigioniero. Egli tenta di svincolarsi dai lacci.
- 70 - Il prigioniero volge il capo in direzione della...
- 71 - ...fascia che lo tiene legato alla impalcatura. Un topo sta rosicchiandola.
- 72 - Topi escono dal pozzo.
- 73 - P.P.P. del prigioniero che si dibatte.
- 74 - I topi intorno al suo braccio.
- 75 - P.P.P. del prigioniero col volto madido di sudore e gli occhi chiusi. Un impercettibile movimento delle palpebre.
- 76 - Un diavolo disegnato sulla parete.
- 77 - Un topo sulla mano del prigioniero.
- 78 - Massa di topi sul corpo del prigioniero, intorno alle fasce.
- 79 - Il prigioniero apre gli occhi e osserva...
- 80 - ...il soffitto della cella. Punti luminosi.
- 81 - Come precedente, ravvicinata. Da una fessura semicircolare...
- 82 - ...molti occhi spiano ciò che



- accade nella cella.
- 83 - (dall'alto). La cella in C.T. col pendolo oscillante, il prigioniero, i topi.
- 84 - Il corpo del prigioniero ha un sussulto forte e improvviso. I topi si allontanano, la fascia è a brandelli, tutta rosicchiata. Il pendolo sta per sfiorare e incidere con la sua lama il corpo del prigioniero che rotola verso sinistra, fuori dalla impalcatura di legno.
- 85 - Come 82.
- 86 - M.F. Il prigioniero, bocconi sul pavimento, si alza un poco e osserva intorno, verso l'alto.
- 87 - Il pendolo si è alzato oltre la metà dell'altezza della cella.
- 88 - Il prigioniero, sconvolto, respira ansimando.
- 89 - Il pozzo.
- 90 - Il piatto della carne, vuoto.

Inutilmente, inutilmente potevo pensare d'essere sfuggito a una morte orribile. Qualche scampo potevano lasciarmi i
(Continua in terza di copertina)

GUY BERNARD

IN UN TRENO DI MORTI

« ALLONS plus vite, nom de Dieu, allons plus vite! », esclama Apollinaire alle prime automobili che, lentamente, segnavano di fumo e cigolii i meravigliati e divertiti "boulevards" parigini alle soglie del secolo nuovo. E proprio a questa frase che, evidentemente va molto al di là, nelle sue stesse intenzioni, del semplice valore occasionale, la sensibilità di Nicole Védres avrebbe potuto chiedere un sottotitolo, quanto mai adatto e carico di molteplici significati, per il suo *Paris 1900*. Pur senza riferirsi inevitabilmente ad un segno d'omaggio verso Apollinaire, questo generale di tutti i "coquillards" dell'arte moderna che, urlando dal proscenio « Cochons! Cochons! » al pubblico che fisciava *Les mamelles de Tirésias*, spedì per espresso, in tutta Europa, la poesia moderna, la pittura cubista: « son de cloches à travers l'Europe ». « Allons plus vite, nom de Dieu, allons plus vite! »: il senso stesso, in questa esclamazione, di tutta la nostra esistenza e del nostro destino, di quest'epoca sorta dalle rovine ancora recenti di un secolare "mondo di ieri". Quel mondo appunto che, in atroci convulsioni mascherate assai bene di incantati divertimenti, vediamo agonizzare e morire in *Paris 1900*. Il senso di questo lungo documentario — lo sappiamo benissimo — non è nella sua ap-

parente volontà di rievocare un'età perduta, di raccogliere, con letteraria raffinatezza, fatti, curiosità e persone dell'infanzia del secolo: non album di famiglia ritrovato fra cose perdute, sfogliato con malizia e commozione assieme. Certo nessuno appena sensibile può proibirsi un segno d'emozione all'apparire di Rodin nel vecchio disperato pastrano, di Renoir intento a dipingere con le mani rattappate, di Gide giovane, di Valéry, di Monet nell'abito candido e la gran barba, di Debussy... E neppure all'arrivo di Bleriot in aereo attraverso la Manica, all'inaugurarsi dell'Esposizione Universale e della Torre Eiffel, dall'uccisione dell'assassino Bottot, ai primi movimenti operai, agli attentati anarchici.

Dopo la proiezione di *Paris 1900* — al festival del cinema francese organizzato a Milano dal Museo del Cinema — ci fu chi disse che, se non altro, il film riconfermava un'opinione comune e diffusa: che i casi degli uomini, e quindi i fatti della storia, si assomigliano ad ogni epoca e ad ogni epoca si ripetono. Giudizio evidentemente troppo inesatto nella sua semplicità eccessiva. Quello spettatore — e come lui tanti altri, ed altri ancora meno di lui — non s'era accorto che non il caso o l'occa-

sione o la comodità avevano convinto Nicole Védres a concludere proprio nel 1914, sugli eserciti in tutta Europa in marcia verso il fronte, il suo documentario. Non aveva cioè mai sentito quale senso drammatico e decisivo abbia per noi questa data, infinitamente più importante del '48 che pur, affermando una nuova società, segnò un aspetto solenne della storia moderna. Quello spettatore non aveva evidentemente riconosciuto in quel treno di uomini che, salutano ed agitando fazzoletti, vanno a morire — in quel treno di uomini già morti, anzi — il "mondo di ieri", con i suoi ideali, la sua fiducia nell'umanità, la sua fede nel "buon senso", la sua sicurezza di pace universale, che muove al suo tragico suicidio. Perché su quei vagoni che lentamente lasciano la "Gare de l'Est" — ed ancora dalla "Gare de l'Est" partiranno i francesi che andranno a morire nel '39 — non si trovano soltanto coscritti e soldati: guardando meglio potremo anche riconoscere "monsieur" Eiffel, l'assassino Bottot, il Presidente Loubet, Sarah Bernard, Ronsard.

Il commento musicale di *Paris 1900* è affidato ad un giovane musicista, Guy Bernard. Pochi altri compositori, anche illustri, anche preparati, avrebbero potuto stendere una partitura più riuscita nella sua raffinata eleganza, nella sua allusiva malizia. Una partitura in cui mai il gusto cede ad effetti troppo facili, ma, accordandosi perfettamente al vertiginoso abilissimo montaggio ed alla malinconica scantata ironia del commento parlato, crea, in tutta semplicità, uno sfondo perfetto alla narrazione. Le citazioni da canzoni dell'epoca naturalmente non mancano, ma sono ridotte in limiti tanto discreti da non turbare affatto lo svolgersi del commento, senza mai

LA SCIMMIA E L'IDEALE

PETROLINI aveva sbeffeggiato i "divi" della cinematografia muta dalla scena, con la parodia di Ma l'amor mio non muore. Trilussa li satirizzò, all'incirca nello stesso tempo, con le sue favole. Il poeta, all'epoca di Alberto Collo e Roy d'Arcy, non aveva molta considerazione per il cinematografo. Ammirava i film di Lucio d'Ambra. Il re, le torri e gli alfiere e il girotondo dei lancieri, che offrono ispirazione e furono la premessa dei film operettistici di Lubitsch. Aveva dato anche lo spunto a un film fortunato. Il romanzo di un cane povero, forse dopo aver riso di cuore davanti alle cinematografie tratte dai romanzi di Ohnet e Feuillet. Ma non intendeva riprovare. Le comparse dei film storici, dannunziani, come i coristi dell'opera, lo esilaravano. Nel cinema non vedeva che il paradiso fotografico delle "dive" e la loro fatua svenevolezza, il repertorio banale di strazi e di smorfie, la goffaggine delle mondanette mantenute dai produttori e introdotte agli effimeri olimpi cinematografici, gli strapavano salaci commenti. Nel 1915 era noto nel mondo del cinema uno scimmione, detto Jack, che veniva impiegato, di tanto in tanto, in qualche ripresa. E Trilussa, che aveva in mente le eleganti donne improvvisate "dive", gli dedicò questa poesia ("a Jack artista sinceramente bestia") che intitolò Basta la mossa!

La Scimmia un giorno agnede dar fotografo.

Dice: — Vorrei sapé se sò capace

de fà l'artista ner cinematografo.

Me piacerebbe tanto a fà la traggica

ne la lanterna maggica!

— Eh! — disse lui — bisognerà che provi:

prima devo vedé come te metti

eppoi come te movi.

Fingi, presempio, d'essere una bestiola

in una posa un po' sentimentale

che pensa all'ideale

senza che sappia di' mezza parola...

La Scimmia, con un'aria d'importanza

se mise a sede, fece la svenevole,

guardò er soffitto e se grattò la panza.

— Brava! — strillò er fotografo — Benone!

Questo, pe' fà carriera, basta e avanza:

sei nata proprio co' la vocazione.

Se allarghi mejo certi movimenti

chissà che artista celebre diventi!

I versi ebbero gran successo. Furono in bocca a tutti gli attori, che non ci videro, naturalmente, che una satira alle « mosse » dei

collegi, e insieme agli strali lanciati da Petrolini forse contribuirono anch'essi a frenare la recitazione sovraccarica delle « stelle ». L'originale della favola, che è nelle mani dell'avvocato Francesco Soro, cui si deve il libro *Splendori e miserie del cinema, denso di preziose notizie sul cinema muto italiano, reca nell'ultimo verso una cancellatura. Al posto di « artista », infatti, Trilussa aveva scritto in origine « bestia ». Ma la cancellatura è debolissima, quasi per significare che l'una o l'altra parola sarebbe andata bene lo stesso. Comparve per la prima volta nel libro, edito a Voghera nel 1919, Lupi e agnelli, ed è stata ripubblicata in *Libro delle bestie (Mondadori)* sotto il titolo *Dal fotografo*. Dall'epoca di questi versi, che risalgono al 1915, Trilussa non si accostò più al cinema almeno per venti anni. Nel 1935 entrò nel Consorzio autori per film italiani con Lucio d'Ambra, Antonia Traversi, Milanesi, Viola, Gotta, Bonelli, De Stefani e Donaudy. Il film inaugurale del Consorzio fu Bertoldo, Bertoldino e Cacaseno, dal poema umoristico del Della Croce, revisione cinematografica di Trilussa. Nel 1941 rivide il dialogo romanzesco di Via delle Cinque Lune di Luigi Chiarini. Ma queste non dovettero essere che parentesi. Di rapporti fra il cinema e Trilussa non se ne sa più nulla, se non per quel che riguarda la sua casa, che è stata parte di uno stabilimento cinematografico vicino a Piazza del Popolo. Non ci fu abitazione di artista che assomigliasse più di quella di Trilussa a un teatro di posa. Anzitutto col suo soffitto altissimo, come gli « studi » dove si fanno i film. Poi, come tutti gli ambienti dove « si gira », le stanze hanno soltanto le pareti, che son di legno esile e leggero, come se dovessero servire provvisoriamente. Trilussa vi riceveva dall'alto di un terrazzino di legno nello stesso stanzone e non si muoveva di lassù.*

Quando andai a trovarlo, la prima volta, la sua fedele Rosa, una di quelle donne romane dai capelli neri, con la divisa nel mezzo, gli orecchini di corallo, i denti bianchissimi, la carnagione scura, mi invitò ad attendere. Osservai attorno a me teste d'elefante, mesali, un armonium, angioletti sospesi, acquerelli, ritratti e sculture di Trilussa, un gatto rosso che dormiva in una poltrona di cuoio, paramenti sacri, uccelli imbalsamati: una specie di magazzino di attrezzi per film. Poi Trilussa apparve in pigiama dal suo balcone, dicendo a voce alta « buon giorno! » e avvisando me che non riuscivo a vederlo: « sono quassù! ». Dopo essermi guardato intorno, tra i paraventi e le tende vecchie, vidi il poeta che mi faceva cenno dal terrazzino, dove s'era appoggiato fra quattro paia di calzoni ciondolanti, tutti con le bretelle attaccate.

MARIO VERDONE

interrompere la sua unità. E neppure i pochi vecchi dischi — alcune voci celebri di attori, di cantanti — arrestano il prestabilito fluire della musica che rivela una sua prestabilita organizzazione. Proprio come accade per la parte visiva del documentario, il commento sonoro non cede mai al frammentario. E questo, si sa, è pur sempre il pericolo maggiore per i musicisti che si impegnano a commentare film o documentari: rievocativi od anche semplicemente allusivi: cucire assieme, orchestrando ed arrangiando, dieci famose canzoni dell'epoca non è, evidentemente, stendere un commento musicale. Il segno del suo gusto, Guy Bernard lo ha poi offerto — riferisco sempre il mio discorso ai film francesi del festival del Missori — stendendo una coloritissima partitura a commento del divertente ed intelligente film di Marcel Aboulker, *Les aventures des Pieds Nickelés*. In questa occasione, Bernard se, da un lato, poteva agire con maggior libertà, dall'altro era mosso da suggestioni più esteriori. Così il suo commento, che si vale dei più inattesi effetti strumentali, si articola trascorrendo da abbandoni sentimentali, sempre visti in funzione comica, naturalmente, a serrate riprese ritmiche. La tecnica, in definitiva, dei commentatori musicali dei disegni animati. Ma quale distanza — ed in mezzo tutto il buon gusto, l'eleganza, la misura della tradizione musicale francese — tra la partitura di Bernard e quelle, pur piacevoli ma esigue, stese da Frank E. Churchill per i film di Walt Disney! Darius Milhaud — che, fra l'altro, ha steso il non sempre bellissimo commento musicale per quell'altro film della Védres, *Le vie commence demain* — era rappresentato al festival milanese con un breve commento ad uno dei documentari scientifici (o pseudoscientifici) di Jean Painlevé, *L'hippocampe*. La partitura di Milhaud, assai efficace e, in certi momenti almeno, sinceramente geniale, rivelava tuttavia rapporti ancor troppo stretti con esigenze autonome d'esecuzione. Gli altri due cortometraggi divulgativi di Painlevé, *Le vampire* ed *Assassins d'eau douce*, si valevano invece di un commento jazz: dischi di Duke Ellington. Pierre Prévert invece non ha voluto rinunciare per il suo *Le voyage surprise* ad un musicista della "vecchia guardia" del cinema francese: Kosma. Ed ancora una volta l'autore di *Tout va très bien, madame la Marquise*, assai più a suo agio nel film comico che in quello serio (si pensi all'insignificante commento di *Manon*), ha preparato per i suoi amici Prévert una partitura gustosa e piacevole, ricca di trovate intelligenti e di spunti comici. Così lo straordinario "voyage surprise" si svolge al ritmo di allegre marcette e di valzer maliziosi. Un carattere particolare distingue il commento di Jean Baudrier per *La bataille du rail* di René Clément. Questa partitura infatti, influenzata forse dal soggetto stesso del film, cerca di raggiungere, in verità con discrezione ammirevole in quasi tutte le occasioni, un tono drammatico, un accento epico a cui la tradizione musicale francese, sia nella musica cinematografica che in quell'altra, non ci aveva preparati. Manca



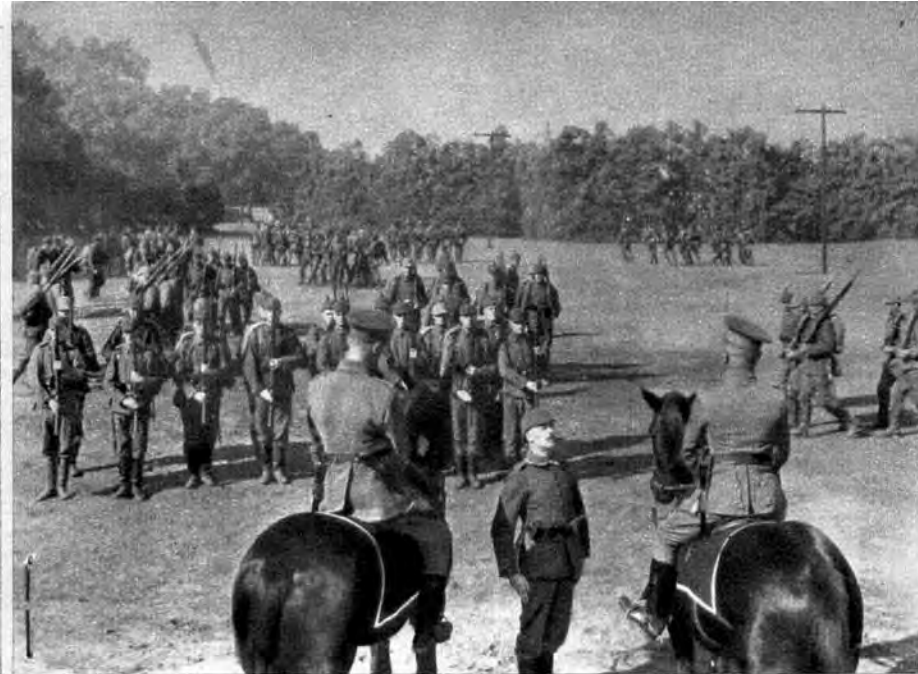
Da una inquadratura di Henri Rousseau *le Douanier* (1950), cortometraggio realizzato da Lo Duca e che si vale, tra l'altro, di un gustosissimo primitivo valzer scritto dallo stesso Rousseau.

cioè in questo commento quello scantato malizioso sottinteso fatto di ironia, gusto del divertimento, anche presunzione culturale che quasi mai sentiamo mancare nelle opere dei musicisti francesi maggiori e minori. Sottinteso che arresta i cedimenti spirituali e gli slanci eroici: in definitiva un avvertimento critico governato da un consumatissimo buon gusto. Ma Baudrier riesce tuttavia a concepire un commento efficace ed anche bello in parecchi punti, salvandosi, per la sua sensibilità ed il suo "mestiere", dal cadere nei luoghi comuni della retorica musicale americana (e, purtroppo, anche italiana).

Di quattro cortometraggi "artistici" e "storici": *Henri Rousseau le Douanier* di Lo Duca, *Les fêtes galantes* (Watteau), *Van Gogh* di Alan Resnais e *Saint Louis Roi de France* di Robert Darène, due almeno — i primi, precisamente — hanno offerto commenti interessanti, se pur da due punti di vista. Musicista per il documentario di Lo Duca è Edgar Bishoff che ha preparato un commento essenzialmente commosso, fondamentalmente romantico ma pur attento ed ironico. Un commento, ciò che più conta, che si adatta benissimo alle intenzioni commemorative di Lo Duca — si pensi al commento parlato, carico di affetto per l'opera del Doganiere — ed al

falso primitivismo dei quadri di Rousseau, un pittore che, per quanto lo si voglia trascinare, rimane isolato ed ancorato ad una età trascorsa, forse ad un "suo" passato. Il commento del Rousseau si vale anche di un gustosissimo primitivo valzer, *La clemence*, scritto da Henri Rousseau — suonava il violino; si ricordi l'immagine ormai famosa di lui appoggiato al tavolino — "scoperto" dallo stesso Lo Duca. Tutto diverso il clima stabilito dalla partitura di Jean Francoix, il genialissimo autore di *Le diable boiteux*, per il documentario sull'opera di Watteau. Con un procedimento ormai usuale — si ricordino, per fare solo due esempi famosi, il *Pulcinella* di Strawinsky e l'*Apothéose de Molière* di Milhaud — il musicista ha commentato i quadri del pittore francese del primo Settecento, con rifacimenti di gusto moderno, molto moderno anche, di temi, di forme, di modi dell'epoca. E la bellissima musica ha un poco fatto dimenticare l'insopportabile tono della voce di Gérard Philipe, lettore del testo scritto. Insignificante la musica quasi debussiana di Jacques Besse per il *Van Gogh*, decisamente noioso, quasi quanto il film, il commento di *Saint Louis*, tutto ricavato da canti e musiche delle epoche più diverse, spesso senza relazione evidente con i fatti della narrazione, cuciti insieme, credo anche con pezzi "originali", da Grunenwald.

ROBERTO LEYDI



MOLTO DI NUOVO NELL'OVEST DI MILESTONE

All Quiet on the Western Front (« All'Ovest niente di nuovo »), realizzato nel 1930, soltanto quest'anno viene proiettato in Italia. Le ragioni del ritardo sono note. Noi non abbiamo ancora visto il film, lasciamo quindi la parola allo storico Jacobs:

All Quiet on the Western Front rappresenta uno dei pochi tentativi seri di affrontare l'argomento della grande guerra da un punto di vista realistico. Il "cliché" del "ragazzo che s'innamora di una ragazza", alla base di *The Big Parade* di Vidor, qui non esiste; il dramma è mantenuto entro i limiti posti dal tema dell'opera: una revisione critica del massacro degli innocenti. Sincerità e integrità si fanno strada pur attraverso le ricostruzioni artificiali e la fotografia, e nonostante una narrazione a tratti prolissa e basata su reiterazioni. Molti episodi sono altrettanti atti d'accusa contro le distruzioni fisiche e morali provocate dalla guerra: la sequenza degli stivali del soldato morto, ad esempio, e la celebre scena finale, in cui si vede la mano di un giovane soldato sporgere dalla trincea verso una farfalla, che cade colpita da un proiettile. Queste osservazioni laconiche ma espressive su un argomento di grande importanza, danno un'idea delle qualità emotive dell'opera.

Il film apparve in un momento in cui il sonoro faceva i primi passi, e in cui i registi non erano ancora riusciti ad applicare il nuovo mezzo con risultati soddisfacenti. Milestone usò gli effetti sonori con parsimonia, senza forzature, e realisticamente. Notevole, nel film, l'abilità del regista per il taglio delle immagini, soprattutto nella scena delle mitragliatrici, dove Milestone alterna inquadrature mobili (riprese da una gru) di soldati che cadono mentre attraversano un campo, con primi piani di altri soldati che sparano. L'alternanza di inquadrature mobili e fisse, combinata con il crepitio ritmico delle armi automatiche, crea una suggestione audiovisiva di inconsueta intensità.

L'attualità del tema e l'eccellente realizzazione impressionarono fortemente i critici del tempo: i film di allora erano, nella maggior parte dei casi, insignificanti nel contenuto e lenti nella forma. Pur senza essere quel capolavoro che molti sostengono, *All Quiet on the Western Front* è una delle opere più riuscite del cinema "serio" hollywoodiano. Giustamente, il produttore del film, Carl Laemmle, venne proposto per l'assegnazione del Premio Nobel per la pace.

LEWIS JACOBS

(Da *The Rise of the American Film*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1939).

Inquadrature tratte da *All Quiet on the Western Front* (« All'Ovest niente di nuovo »): film pacifista sulla seconda guerra mondiale, diretto da Lewis Milestone nel 1930, e che soltanto quest'anno giunge in Italia. Per questo film, desunto dal romanzo di Remarque, il produttore Carl Laemmle venne proposto per l'assegnazione del Premio Nobel. Interpreti principali dell'opera sono Lew Ayres, Louis Wolheim, John Wray, Raymond Griffith e Slim Summerville.



LETTERA DAGLI STATI UNITI

SCANDALI IN AMERICA

Burstyn e il miracolo - Cukor e i cattolici - Milestone e i "marines"



Sopra: Judy Holliday e Broderick Crawford in *Born Yesterday*; film diretto da Cukor e accusato di comunismo. Sotto: da *Halls of Montezuma*, opera di Milestone sulla guerra nel Pacifico.



ALL'EPOCA del "caso" Rossellini-Bergman, il corrispondente da Roma del *New Yorker* ebbe a scrivere che, dopo tutto, il regista aveva avuto dalla stampa mondiale una pubblicità valutata sui cinque milioni di dollari. Dopo la nota polemica col senatore Johnston, lo stesso regista aveva fatto parlare molto di sé negli Stati Uniti. Ora il *Miracolo* ha scatenato un nuovo putiferio. Vi ho altra volta riferito sulla decisione del Commissario delle Licenze dello Stato di New York (di ritirare cioè il film, pena la sospensione della licenza) e su quella contraria di un giudice della Corte Suprema, che ha avuto il buon senso di riconfermare la legittimità della proiezione, facendo tra l'altro rilevare, da buon giurista e da uomo intelligente, che il film era stato approvato per la visione dal Dipartimento della cultura, sezione cinema, dello Stato di New York. « Se il film non piace », ha sostenuto il magistrato, « non è necessario andarlo a vedere ».

Quattro giorni dopo tale decisione, quando molti s'accalcavano per assistere alle proiezioni di *Miracolo* (incluso in una trilogia, insieme con *Jofroi* di Pagnol e *Une partie de campagne* di Renoir) il cardinale Francis Spellman ha scagliato una violentissima filippica contro Rossellini, sostenendo che il film è un insulto alla fede cattolica, ed esortando i fedeli a boicottare una tale opera "satànica": la *Herald Tribune*, da parte sua, reputò il film "sacrilego". I critici di New York, invece, hanno premiato ufficialmente la trilogia come la migliore opera straniera dell'anno, e la ricompensa è stata recentemente consegnata a Joseph Burstyn, il distributore negli Stati Uniti di altre pellicole italiane premiatissime: *Roma, città aperta*, *Paisà*, *Ladri di biciclette*. Burstyn dovrà presentarsi davanti a un tribunale dimostrare perché, secondo lui, il film non è sacrilego. La critica cinematografica difende il *Miracolo* anche dal punto di vista morale. Si è osservato, in merito, che *L'Osservatore Romano* e le autorità canoniche non hanno preso posizione.

Un altro "scandalo" si è verificato con *Born Yesterday* di George Cukor, film che ha suscitato, come informai altra volta, una accanita campagna da parte del critico cinematografico di una rivista cattolica di Los Angeles. Il film, tratto dall'omonima commedia e interpretato da Judy Holliday e Broderick Crawford, è accusato di comunismo dal suddetto critico. Ancora un'altra polemica da segnalare. *Halls of Montezuma* di Lewis Milestone ha avuto un grande successo. In questo film dedicato alla gloria dei "marines", il celebre regista di *All Quiet on the Western Front* sintetizza la guerra nel Pacifico contro i Giapponesi. Ebbene, il noto giornalista Westbrook Pegler ha scritto una colonna di insolenze contro Milestone e Dore Schary, produttore del film, sostenendo che entrambi erano i meno qualificati per tale opera, dato che avevano aiutato organizzazioni a favore dei repubblicani spagnoli.

GIORGIO N. FENIN

LETTERA DA PARIGI

MI HA colpito un titolo sulla rivista Images, che si stampa al Cairo; un titolo dico, Il cinema francese è intelligente, apparso in testa a un articolo sul n. 1105 del novembre scorso, dedicato al cinema (il cinema italiano vi è trattato da N. C. in due pagine e cinque foto). L'articolo è di G. Soriano, certamente giornalista di origine italiana. Dice, in sostanza, che la produzione cinematografica francese si classifica brillantemente a ogni festival cinematografico, e si caratterizza per il suo aspetto intelligente e sensibile. Io richiamo l'attenzione proprio su questi due aggettivi, "intelligente" e "sensibile", per riportarli al pubblico francese, di cui il cinema è bene un aspetto. Mentre da noi i nostri migliori film sono tutte eccezioni, anche quando la buona produzione è frequente, e pare nascano contro la volontà del produttore, opere di buona volontà di qualcuno, qui il pubblico è davvero più interessato alla cinematografia francese, "intelligente" e "sensibile", che alla produzione americana salvo certe occasioni come Intruder in the Dust di Clarence Brown, che continua



Roberto Rossellini e Ingrid Bergman mentre giravano Stromboli, terra di Dio, film presentato con diversi tagli in Francia, dove ha suscitato altre discussioni e altri severi giudizi.

PASSARE ALLA STORIA per un paio di forbici

Si griderebbe allo scandalo se Gallimard o Julliard tagliassero un manoscritto da loro edito. I produttori mutilano invece, impunemente, anche le opere di Eisenstein e Renoir.

ad avere un successo vivo dove entra in gran parte la letteratura. Il pubblico francese dunque ha una sensibilità più "attiva" e "valida" del nostro; lo penso non tanto perché a Parigi hanno sempre fortuna i nostri buoni film ma perché hanno fortuna anche i libri che agitano problemi cinematografici, e non solamente a favore di un pubblico specializzato di esperti, di tecnici, o di estetizzanti emaciati.

Al di là della curiosità intorno alle "stelle" ai "divi" ai registi e agli sceneggiatori e dialoghisti (che tutti i buoni giornali, da quelli a grande tiratura ai fogli di provincia, nutrono incessantemente attraverso buoni notiziari cui l'ANICA offre sempre qualcosa, e di interviste corte, di fotografie di attualità, che non hanno nulla a che fare col lavoro pubblicitario), al di là dunque delle notizie, c'è curiosità vera e propria. Interesse. Lo vedo da come è stato accolto Le porte-plume et la caméra edito da Flammarion, di Louis Chauvet, critico cinematografico di Le Figaro. Il libro è una raccolta di saggi e saggetti nati attraverso le recensioni dei film proiettati a Parigi dopo il 1945. Questo titolo viene per i rami dallo "slogan" famoso di Alexandre Astruc: "caméra-stylo", "slogan" che è ancora l'insegna della giovane critica non solo francese, voce sotto la quale si pone il nostro cinema. Il libro esamina la posizione del cinema rispetto alla letteratura e alla poesia, rivede con occhio distaccato e oggettivamente l'importanza del cinema italiano; ma J. V. D. su L'Observateur nota con rammarico una certa nostalgia dello scrittore per il cinema muto. Scrive infatti Chau-

vet: « L'autore del film deve imparare più a esprimersi attraverso l'immagine che attraverso la parola ». Su questa frase che molti scrittori di cose cinematografiche rifiutano, il pubblico sarà invitato a esprimersi? E' un arretrarsi su posizioni critiche antiquate? Io direi di no; in realtà la "parola" nel film come si può intendere in chiave di "caméra-stylo" è un regalo. Il documentario di Mele riportato dal Tibet è sonorizzato, molto bene; e i testi si sente che corrispondono; una "caméra-stylo" veramente, tanta è la forza delle immagini, la capacità evocativa del documen-

to, della notazione via via nuova e intelligente, che può diventare esempio e avvalorare i detti e le regole sacrosante suggerite una volta di più e non certo con uguale spirito da Astruc e da Chauvet. I lettori italiani troveranno qui pane per la loro passione, da Ladri di biciclette a Paisà. (Ma ora che ci penso: se per Chauvet il "porte-plume" fosse reazione contro la notazione spesso frettolosa della "caméra-stylo", e un invito, un suggerimento alla forma? un suggerimento al documento sì ma al documento intelligente e sensibile? In realtà il libro tratta ampiamente di Ford e di quei



Ingrid Bergman in una sequenza finale di Stromboli, terra di Dio di Roberto Rossellini.

suoi bei film "western", di Jean Cocteau e di William Wyler).

E ora rapidamente, e con qualche larga parentesi, voglio parlare di un settimanale politico che esce a Parigi, L'Observateur già citato, e molto spesso favorevolissimo al cinema italiano. Ricordo, al momento del festival di Biarritz, una bella nota sul film di Michelangelo Antonioni, Cronaca di un amore, dichiarato o il migliore o fra i due tre migliori film presentati a quel "rendez-vous". Trovo fra i miei ritagli una favorevole nota di J. P. Vivet su Domenica d'agosto, di Emmer. Un altro ritaglio, del 5 ottobre, Le cinéma-spectacle, firmato A. Kyrou, è dedicato al festival di Antibes organizzato dalla Cineteca francese, e dove

quello di Antibes appare più chiaro; bisogna salvare il cinema, il cinema spettacolo di Méliès dalle due morti che sono l'una e l'altra ugualmente gravi e definitive: la morte reale (Si vede il documentario di Comencini) e la morte provocata dalla noia. Un altro ritaglio, del 23 novembre, firmato Jacques Doniol-Valcroze, è dedicato al "caso" Rossellini. Si esamina l'accoglienza molto riservata, da parte della stampa francese, a Stromboli e l'azione di Rossellini per salvaguardare i diritti d'autore (rispetto al film come creazione artistica). « Si griderebbe allo scandalo se Gallimard o Juillard tagliassero un manoscritto edito da loro. La loro situazione di intermediari fra l'autore e il pubblico è identica a quella del produttore; nondimeno l'autore del

i titoli di testa, certe volte, per capire che dopo aver tagliato, e male, si pretende anche il riconoscimento ufficiale: « riduzione di... » eccetera: tutti, in qualche modo, vogliono passare alla storia: si tratti pure per un paio di forbici).

Ma torniamo al "caso" Rossellini, di cui all'articolo di Doniol-Valcroze. A credere ai critici, dunque, dice il saggista, Stromboli è un film noioso lungo lento, piattamente pretensioso, mal recitato, inverosimile. Quindi, si brucia quel che si è adorato. Rossellini, non era forse un falso talento? Non ha beneficiato forse d'una moda, d'una voga? I nostri magisti, di comune accordo, han deciso di non accordare più i loro favori a Rossellini, che portarono alle stelle al momento di Roma, città aperta. Da Paisà a Stromboli (passando per Germania anno zero, La voce umana, Il miracolo senza pregiudicare l'accoglienza che sarà fatta a Francesco, giullare di Dio), la parabola del seducente Roberto è stata discendente. In più la cronaca dei giornali, le chiacchiere, e le canzonette intorno alla sua avventura con Ingrid Bergman hanno contribuito alla confusione degli spiriti. I critici stimano che non li riguarda più: si contentano di giustiziarlo in qualche rigo. Inutile, afferma poi lo scrittore con saggezza, inutile tornare sull'importanza rivoluzionaria della scuola italiana, sulla parte capitale avuta da Rossellini (con Visconti e De Sica) nel suo avvento e nel suo mantenersi all'avanguardia del cinema. « Non voglio nemmeno considerare l'insieme dell'opera di Rossellini, che culmina con Paisà e di cui Miracolo è stato ingiustamente passato sotto silenzio, e Germania anno zero è stato un fiasco; non prendiamo che il caso di Stromboli. Lo spettatore, anche lui, è deluso; con gran rinforzo di pubblicità, gli avevano annunciato il romanzo d'amore del mezzo secolo, il film più esplosivo dell'annata eccetera. Al posto di tutto ciò vede un film lungo, austero, che lo mette fuori strada. La sua delusione è naturale, ma si resta sorpresi che la critica sia rimasta insensibile davanti tanta arte, scienza, bellezza »; e così chiude. Certamente Stromboli, che io ho poi visto in una sala di terza visione, non è proprio fatto perché il pubblico goda uno "spettacolo".

Debbo aggiungere un altro ritaglio, di Louis Chauvet del Figaro, dedicato a Stromboli: « Ecco, d'altra parte, venuto il momento di ricordare quali sono le qualità autentiche dell'opera. Rossellini tratta magistralmente le scene evocatrici d'un ambiente reale. Dipinge l'isola, le sue particolarità geografiche, i suoi abitanti, le loro attività familiari e i costumi con rara intelligenza di poeta. Quando di tratta di trasmettere le impressioni risentite da un viaggiatore che esplora questa breve superficie di terra vulcanica isolata dal mare, Rossellini trova sempre l'immagine più esatta e commovente, e la più efficace. Forsanche apporta troppo talento; ma dove soffrirebbe lo "scenario psicologico"? Se ne potrebbe discutere. E c'è bisogno di dire che il personaggio di Karin avrebbe difficilmente potuto trovare miglior difensore che la Bergman? ».

RENATO GIANI



Lucia Bosé in una inquadratura del film di Antonioni Cronaca di un amore, che ha ottenuto forse il più grande successo tra le opere presentate al recente festival di Biarritz.

insieme al famoso Napoléon di Abel Gance, i vecchissimi film di Méliès e altre meraviglie del passato sono stati proiettati vari documentari fra i quali Buio in sala di Dino Risi, e Il museo dei sogni di Comencini (i nomi, purtroppo, insieme con i titoli, sono sempre, o quasi sempre, un po' sbagliati; ma vogliamo fare la guerra per questo?). Curiosamente, i due cortometraggi italiani erano dedicati al cinema: Risi esamina con umore finissimo (parole di Kyrou) le reazioni del pubblico durante la proiezione del film (« ogni spettatore prende parte all'azione, si commuove, piange, ride, e esce dalla sala con qualche cosa in più... Tutto il programma del festival di Antibes era contenuto nel cortometraggio di Risi: un festival dove non ci si annoia »). Il cortometraggio di Comencini è anche assai caratteristico; noi vi vediamo, dice Kyrou, la distruzione scientifica e definitiva dei vecchi film. Per chi ama il cinema, questo film è penoso, e il valore d'un festival come

film è protetto da una giurisprudenza insufficiente. Quanto alla conservazione del film, questa non è per nulla garantita, faceva notare René Clair all'ultima assemblea dell'Associazione della critica... « La RKO non è, d'altra parte, al suo primo tentativo. Modificò la fine di The Magnificent Ambersons snaturando (Orson Welles dixit) il senso e la curva drammatica dell'opera; fece terminare da un altro (da Norman Foster) Journey into Fear, e ci si chiede che cosa abbiano potuto diventare i chilometri di pellicola di It's all True girati in America del Sud dallo stesso Welles ». Purtroppo è regola generale. Sol Lesser mutilò, ricorda Doniol-Valcroze, l'Que Viva Mexico! tagliandolo a pezzettini che seminò in altri film fra cui Viva Villa. E, si chiede il saggista, che direbbe Eisenstein dell'accorciato Aleksandr Nevskij? E Renoir di certe riduzioni di La règle du jeu? (Noi, in Italia, ormai ai "tagli" siamo abituati; da noi c'è anche il vizio di vantarsene: basta vedere

ALBERTO LATTUADA

«L'ASSENZA dell'amore ha generato molte calamità che si sarebbero potute evitare. Invece che la pioggia d'oro dell'amore, è scesa sugli uomini la cappa nera dell'indifferenza. Ed ecco che gli uomini hanno perduto "gli occhi dell'amore" e non sanno più distinguere alcuna cosa, brancolano in una oscurità di morte. Di qui è cominciato lo scadimento graduale di tutti i valori, di qui è cominciata la distruzione della coscienza, isterilita fin nella radice: è una lunga catena che va ad ancorarsi ai piedi del diavolo. Quanto grandi siano in questa faccenda le colpe degli spiriti eletti, degli artisti, dei sacerdoti della poesia, è difficile dire. Assenze, fughe, ritorni, polemiche, confusioni d'ogni specie hanno ridotto l'orticello delle Muse un mucchio di sterpi e di sabbia arida pressoché impraticabile. I migliori si sono chiusi in casa a coltivare fiori di serra, fiori rarissimi senza profumo. Invece io credo che sia proprio questo il necessario momento di tornare ad esporsi in posizioni indifese, di abbandonare, sia pure per breve tempo, il lavoro della spietata analisi e delle troppo pedantesche ricerche di stile, di rompere il guscio che fa da custodia a un preteso determinato modernismo e rinnovare il flusso d'amore che muove gli uomini verso l'unità. Occorre rifarsi alle grandi virtù, non avere paura dell'eloquenza, essere romantici al modo di Leopardi e di Manzoni. L'uomo aspetta che gli si ridia la ricchezza tolta, il calore dei sentimenti e degli affetti, la solidarietà cristiana». Sono questi i punti sostanziali della prefazione ad *Occhio Quadrato*, atlante fotografico che Alberto Lattuada pubblica nel 1941 per le edizioni «Corrente» e che, tradotte in altro linguaggio, più comprensibile e immediato, rileggiamo nel 1945 sulle pagine del *Mondo* fiorentino: «È necessario trivellare il nostro suolo, sprofondare fino alle radici della nostra terra, cercare nel fondo delle nostre memorie poetiche, dei sentimenti più segreti. Altrimenti nasceranno dei frutti stentati o falsi, buoni forse a sorprendere una parte del nostro pubblico cittadino, ammalato cronicamente di esterofilia e in ritardo, come sempre, di trent'anni sulle mode artistiche, ma non buoni a convincere lo spettatore del mondo. Giacché si spera ormai di parlare a tutti gli uomini, per lo meno a tutti gli europei. Ché se così non fosse, se dovessimo ridurci a una cultura paesana, sarà meglio farci kara-kiri».

Lattuada si è inoltre avvicinato al cinema nella maniera più umile, diremmo quasi religiosa: raccogliendone i cimeli preziosi e conservandoli nel primo reliquiario del genere che si fa in Italia: la cineteca privata Mario Ferrari. L'amore per i classici, lo studio appassionato di essi, ancorché inutili agli effetti pratici, lo hanno aiutato molto soprattutto da un punto di vista morale. Lattuada cioè, osservando con ammirazione le più nobili conquiste dell'arte cinematografica, deve aver compreso che negli anni del suo debutto non vi erano molte vie d'uscita nonostante la tanto sbandierata "rinascita". La lezione morale dei "classici" Lattuada non l'ha mai scordata: ha infatti sempre seguito le sue

idee, concedendo poco o nulla alle così dette necessità commerciali del film, attirandosi spesso le ire dei produttori da un lato e, dall'altro, il sospetto dei conformisti. Ciò non vuol dire che egli, al momento opportuno, non abbia saputo concedersi, tutt'altro: lo sta a dimostrare soprattutto la seconda parte di *Il bandito*. Ma tali concessioni furono sempre praticate a mente fredda, dichiarate magari con sfrontatezza, senza mai recare degli alibi pietosi, buoni tutt'al più a convincere e a consolare se stessi nelle congiunture critiche. Codesta moralità è stata sempre una delle

sue qualità migliori, di fronte a certi attimi di debolezza, che pure lo avranno posseduto, di fronte agli allettamenti di un facile guadagno che si sarebbe realizzato mettendo in primo piano il mestiere e trascurando invece le esigenze artistiche; ci debbono essere stati sempre, vogliamo dire, un von Stroheim, un Chaplin, un Dreyer a mettergli in allarme la coscienza, a frenarlo sulla china pericolosa delle concessioni, che, ad un certo punto riescono a disorientare anche il più astuto e freddo calcolatore. A chi conosce la giungla, irta d'insidie, che è il mondo cinematografico italiano, a chi sa apprezzare le battaglie quotidiane che certi nostri registi conducono al fine di non cedere su certi sacrosanti principi, a chi insomma sa che i film «non piovono dal cielo» e sono invece il risul-



Sopra: i registi e le interpreti principali di *Luci del varietà*: Federico Fellini, Giulietta Masina, Carla del Poggio e Alberto Lattuada. Sotto: Lattuada mentre dirige lo stesso film.



tato di una lotta continua, che apparentemente, nulla ha da spartire con la creazione artistica, il valore di questa qualità di Lattuada non potrà sfuggire: essa lo eleva, a priori, fino al ristretto ambito dell'aristocrazia del cinema italiano. Il critico, soprattutto, deve tener conto di questi dati di fatto; altrimenti il giudizio del film in quanto tale, seppure approfondito, sarà sempre manchevole: potrà provocare delle ingiuste stroncature o, non è escluso, degli eccessivi elogi, difficile com'è tirare la somma storico-critica di un regista, quando costui è ancora nel pieno della sua evoluzione. Tenuti invece ben presenti codesti fatti preliminari, allora si potrà con maggior tranquillità iniziarsi l'analisi.

Questo abbiamo tenuto a premettere, tanto più che i film di Lattuada non sempre hanno seguito quella traccia cristallina che abbiamo schematicamente descritto, ma più volte sono stati oggetto di discussioni e rimproveri per certi elementi contraddittori in essi contenuti. Dopo aver partecipato al lavoro di sceneggiatura di *Piccolo mondo antico* (1940-1941) e di *Sissignora* (1941), Lattuada dirige il suo primo film, *Giacomo l'idealista* (1942), che generalmente oggi si classifica tra le opere della tendenza calligrafica del nostro cinema. Orbene, se è vero che Lattuada ha prediletto « l'inquadratura in cui era riuscito a iscrivere l'attrice Marina Berté entro cinque rettangoli », tuttavia il film non può essere paragonato ad altri campioni dell'allora imperante "calligrafismo", ai film di Castellani per esempio. V'è già, in *Giacomo l'idealista*, una esigenza diversa, ora psicologica, nello scavare il personaggio interpretato da Andrea Checchi (si ricordi la famosa "scena del gatto"), ora sinceramente poetica, come nella sequenza del traghetto dell'Adda; v'è soprattutto evidente una caratteristica, che in seguito Lattuada, per sua fortuna non abbandonerà mai: la scelta doviziosa di tipi, che riescano a fermarsi nella memoria dello spettatore. Non v'è regista importante infatti che non ci abbia regalato una galleria di tipi indimenticabili, le cui caratteristiche somatiche e psicologiche si siano compenstrate a vicenda. Anche i tipi talvolta testimoniano la levatura di un film, indipendentemente da altri pregi e difetti: sono i tipi di *Giacomo l'idealista*, che hanno fatto di Lattuada un regista con

una "faccia", con un "sapore". Dopo *Giacomo l'idealista* ritroviamo Lattuada nel 1946, nelle immagini violente di un treno di reduci; e il protagonista del film trova la casa distrutta, i genitori morti e la sorella in un bordello; cerca di portarla via, ma il "mac" glielo impedisce freddandola; lui, a sua volta, lo uccide e diviene un bandito. Questa storia truculenta e furibonda, « tipica di un paese, di un'epoca, d'una scuola, d'uno stile nuovo », ove si rivede una Magnani generosa, ricca di temperamento come non mai, e si ribadisce l'arte della tipizzazione, propria di Lattuada, specie nella scena del gioco delle carte per la strada, sfocia però nel "melo" più vieto, con il bandito che muore, tenendo in mano un'ochetta per bambini. Qui abbiamo il limite delle concessioni fatte da Lattuada al gusto andante dei suoi finanziatori — qui

FILMOGRAFIA

1942: *Giacomo l'idealista* con Marina Berté e Massimo Serato. - 1943: *la freccia nel fianco*, con Mariella Lotti e Leonardo Cortese - 1946: *Il bandito*, con Anna Magnani, Carla del Poggio e Amedeo Nazzari. - 1947: *Il delitto di Giovanni Episcopo*, con Aldo Fabrizi, Roldano Lupi e Yvonne Sanson. - 1948: *Senza pietà*, con Carla del Poggio, John Kitzmiller e Folco Lulli; *Il mulino del Po*, con Carla del Poggio, Jacques Sernas e Dina Sassoli - 1950: *Luci del varietà* (in collaborazione con Federico Fellini), con Carla del Poggio, Peppino De Filippo e Giulietta Masina.

e nella precedente *La freccia nel fianco* (1943), che non consideriamo —: concessioni gettate con pesantezza, quasi con rabbia. E le ragioni umane del film rimangono a mezz'aria e così *Il bandito* resta un documento indiretto di un periodo quanto mai avventuroso e ricco del nostro cinema, in cui le testimonianze dirette sulla nostra realtà si chiamano *Roma, città aperta*, *Paisà*, *Sciuscià* e *Il sole sorge ancora*.

Con *Il bandito*, però, certi equivoci hanno termine; da *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947) in poi, il cammino di Lattuada sarà tutta una salita, proteso ad un continuo miglioramento, ad un affinamento del suo stile, a volte faticoso, a volte invece spedito. La qual cosa non appare subito evidente: *Il delitto di Giovanni Episcopo*, anzi, viene generalmente considerato come un ritorno al "calligrafismo". Rivisto oggi, il film ci

sembra un tentativo, non riuscito, di dare una quarta dimensione (nel tempo, nella storia) al realismo italiano, tentativo che, ripetuto con *Il mulino del Po*, darà luogo a risultati a volte sorprendenti. Parlare quindi di dualismo nel caso di Lattuada, come di due tendenze, una attuale e una calligrafica, procedenti di pari passo, ci sembra avventato, specie se si pensa alle infinite possibilità del realismo, che sta sostanzialmente al di sopra dei "generi". L'ascesa continua con *Senza pietà*. In un anno, il 1948, in cui vedono la luce film importanti come *La terra trema*, *Ladri di biciclette* e *Germania anno zero*, l'opera di Lattuada passa quasi inosservata. Né del resto la premessa un po' generica del regista, di « volere, anzitutto, fare il processo implacabile alla guerra, mettendo in luce uno degli episodi più caratteristici del dopoguerra », è tale da poter distrarre critica e pubblico, assorti nella contemplazione del suicidio di Edmund, degli sforzi del disoccupato Ricci per riottenere lo strumento indispensabile al suo lavoro, della lotta che conduce 'Ntoni per giungere ad una maggiore giustizia sociale. Interessa semmai il problema razziale, che *Senza pietà* per la prima volta pone, traendo lo spunto da una situazione abbastanza frequente nel dopoguerra italiano. Ma a questo punto, importantissimo, il soggetto gira e gira intorno, reverentemente evitando ogni concreta specificazione: l'amore fra l'italiana Angela e il negro americano Jerry resta di conseguenza qualcosa di puramente platonico; il film si guarda bene dall'affrontare i rapporti sessuali dei due, che la logica del racconto rende indispensabili. *Senza pietà* quindi, con il tema del destino invincibile, contro il quale inutilmente combattono i protagonisti, sta a mezza strada fra il realismo italiano del dopoguerra e il film francese dell'anteguerra; i difetti poi di un dialogo, lasciato allo stadio di prima approssimazione, riducono spesso le dimensioni della storia e dei personaggi al livello del romanzo popolare, della ragazza perseguitata e dell'amante sfortunato. Viceversa Lattuada acuisce la sua sensibilità nella ricerca dei tipi, vestendo il destino con il candido abito di una sorta d'impotente, invertebrato o quasi, e dando origine, con l'antinomia fra "l'uomo tutto bianco" e "l'uomo tutto nero", ad una trovata degna di un Faulkner. A questo film, carico di

A sinistra: Marina Berté nel primo film di Lattuada, *Giacomo l'idealista* (1942). A destra: la Lotti e Cortese in *La freccia nel fianco* (1943).





A sinistra: Carla del Poggio e Nazzari in *Il bandito* (1946). A destra: Aldo Fabrizi e Yvonne Sanson in *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947).

reminiscenze male assimilate, segue *Il mulino del Po* (1948), con cui l'arricchimento e l'affinamento delle sue qualità divengono più evidenti. « Nella letteratura moderna », premette Lattuada, « anche in quella dei migliori scrittori, la nostra società appare rappresentata in caratteri individualistici o, al più, in caratteri di una sola classe, ed è così che nella mente dell'italiano, le nostre provincie sono perennemente popolate di farmacisti, medici condotti, contadini ipocriti, marescialli dei carabinieri. Può darsi che le secolari tradizioni auliche dei nostri scrittori abbiano ostacolato un vero accostamento sociale alla vita del popolo e qui, penso, sarebbero da cercarsi le cause che ritardano indefinitamente la fioritura del nostro romanzo ». Ormai molte tracce di "calligrafismo", equivalente all'"aulicismo" letterario, sono scomparse; ogni elemento costitutivo del film prende il suo posto, senza nocive preponderanze; fotografia, scenografia e costumi si ritraggono discreti, lasciando un largo margine di sviluppo a fatti più importanti, ad esempio, agli storici scioperi per la tassa sul macinato, a lotte « sempre concrete nelle loro ragioni e cause », come ha voluto chiamarle Lattuada riferendosi agli scioperi dei braccianti emiliani, che avevano luogo proprio all'epoca dell'uscita del film. Con questa ricorrenza, che egli interpreta pessimisticamente, come « negazione tragica di requie », Lattuada giustifica « l'assenza di chiusura » del film, la sua non-conclusione, che ha sollevato parecchie discussioni. E Lattuada

fa suo il naturalismo di Bacchelli: non ci si consola più con gli interventi divini, con la superiore provvidenza, ma ci si basa esclusivamente sull'uomo o, meglio, sulla capacità di sperare che l'uomo ha. Il pessimismo di Lattuada ha dunque un limite, quello della speranza; al di là di esso sta solo la distruzione dell'uomo.

Con *Il mulino del Po* Lattuada raggiunge una personalità abbastanza definita, nella quale confluisce il meglio delle sue esperienze passate, da *Occhio Quadrato* in poi; ormai egli riesce a rispondere alle molteplici domande che la vita moderna a mano a mano pone. Al quesito « Il cinema d'oggi rispecchia i problemi dell'uomo moderno? », proposto dal convegno di Perugia, tenutosi nel settembre 1949, Lattuada risponde che « scarsamente, in modo casuale, in felici e brevi coincidenze, essi vivono ». E parla « del ricatto che ogni forza in gioco nel mondo, esercita sull'uomo per trascinarlo nella sua orbita, del problema dell'egoismo individuale, della sopraffazione collettiva, dello sfruttamento del lavoro, della intolleranza religiosa e politica, della non felicità umana »; si rifà a Kafka per dire: « Tu uomo sei colpevole, punto e basta ». Questo sfogo pessimistico ha uno sfondo personale e collima con un particolare stato d'animo del regista, che si vede rifiutati i suoi progetti dalle case di produzione, respinto il suo ultimo film da varie censure straniere sotto l'accusa di incitamento alla rivolta: « Quei problemi non vivono, perché

il cinema non ha autonomia, il cinema vive sotto censura, il cinema costa troppo, il cinema è diventato un fatto industriale, che poco o nulla ha da vedere con l'arte ». E Lattuada conclude il suo intervento dicendo: « Io non credo ad altre soluzioni del problema, se non a quella che dia autonomia di creazione al cinema, lo metta in grado di essere un fatto individuale... Siamo dunque di fronte a ostacoli grandissimi, per superare i quali gli autori devono lottare senza tregua per sfuggire alla morsa del capitale. E se da un lato è consigliabile la strada della più severa modestia, cioè del minimo costo, un costo addirittura sopportabile dagli autori (girare nel formato ridotto di 16 mm.), dall'altro la speranza più viva è quella del prodigioso progresso tecnico che avvicini il giorno, non lontanissimo invero, in cui la pellicola costerà come un foglio di carta bianca e la macchina da presa come un rasoio elettrico. Avremo fatto il passo decisivo verso la vera libertà d'espressione dell'arte cinematografica ». *Luci del varietà*, il film che Lattuada ha recentemente diretto, valeandosi della valida collaborazione di Federico Fellini e mettendo in atto, per la prima volta da noi, un sistema produttivo cooperativistico, ha, tra gli altri, questo significato importantissimo: che Lattuada, per fare in certo modo da sé, non ha atteso « il giorno in cui la pellicola costerà come un foglio di carta bianca e la macchina da presa come un rasoio elettrico ».

CALLISTO COSULICH

A sinistra: John Kitzmiller e Carla del Poggio in *Senza pietà* (1948). A destra: da una sequenza dello sciopero in *Il mulino del Po* (1948).



Bogdan Kmelnizki

NEL DICEMBRE dello scorso anno, un necrologio firmato dai maggiori registi, attori e tecnici del cinema sovietico, annunciava la morte del regista ucraino Igor Savcenko.

I film di Savcenko non sono, purtroppo, noti allo spettatore italiano. Nella letteratura cinematografica italiana il suo nome non compare; compare invece in quella francese, a proposito di *La fisarmonica*, opera ch'io ebbi tempo addietro occasione di citare in una discussione a proposito del problema della "terza via". Non è però ammissibile che un regista di valore e di talento, quale fu Savcenko, debba essere trascurato in tal modo. Egli era, assieme ad Aleksandr Dovzhenko e Leonid Lukov, uno dei maggiori registi di quel cinema ucraino, la cui sola esistenza pone il problema del carattere e del significato del cinema sovietico pluri-nazionale.

Savcenko inizia la sua attività con *La fisarmonica* (19-6-1934), tratto da un poema d'ambiente kolkoziano, ricco di significato e interessantissimo nella struttura. Con un dialogo pressoché interamente in versi e cantato, *La fisarmonica* trattava del problema ideologico e politico della musica popolare. Fiorivano nelle sue immagini la terra ucraina e il popolo ucraino, la nuova vita sovietica: vale a dire, le costanti artistiche di tutto il successivo lavoro del regista. Con *Elegia per il cosacco Golota* (19-10-1937) e con *I cavalleggeri* (29-7-1939), Savcenko rievoca con romantico trasporto e realistica comprensione dei fatti, le vicende rivo-

luzionarie del popolo ucraino. La tendenza all'epica popolare che in questi film si precisa e irrobustisce darà, da lì a poco, il capolavoro del suo primo periodo, *Bogdan Kmelnizki* (7-4-1941). L'invasione, la resistenza e la controffensiva costituiscono, dopo il 1943, la sostanza artistica dei film di Savcenko. I nuovi fatti storici vengono da lui trattati con passione in *Gli anni giovanili* (11-1-1943), in *Partigiani delle steppe ucraine* (2-3-1943), nel film a colori *Ivan Nikulin, marinaio russo* (11-9-1943) e nel documentario, anch'esso a colori, *I trofei delle grandi battaglie* (10-10-1943). Dopo l'intermezzo di *Antico vaudeville*, Igor Savcenko è tra i primi registi sovietici che danno vita a un nuovo genere cinematografico: il film storiografico, vale a dire il film che ricostruisce con la massima esattezza scientifica, e nell'intera loro complessità, i maggiori fatti d'arme della Grande Guerra Patriottica. Terzo colpo è un film epico, il quale narra la battaglia per la liberazione della Crimea. Con questo film, Igor Savcenko si inserisce nella corrente più rilevante dell'attuale cinema sovietico, accanto al Petrov della Battaglia di Stalingrado, al Ciaureli della Caduta di Berlino.

Insegnante all'Istituto Superiore di Cinematografia; direttore, dal 1944, della "Soiuzdetfilm", produttrice di film per ragazzi; Igor Savcenko era uomo dall'attività multiforme e complessa. Il suo ultimo film, rimasto incompiuto, una biografia a colori del maggior poeta dell'ottocento ucraino, Taras Scevcenko, assume oggi il significato di una sintesi di questa attività creativa. E' auspicabile che la commemorazione di Igor Savcenko non avvenga però soltanto con articoli critici e informativi, ma soprattutto avvenga con la proiezione dei suoi film, dall'universale significato e dalla travolgente epicità.

GLAUCO VIAZZI

IN *Bogdan Kmelnizki*, che tratta della epopea della liberazione del popolo ucraino del giogo dei signori feudali polacchi nel XVII secolo, ha luogo lo scontro di due diversi spiriti nazionali, di due sistemi di governo, e di due culture. Per questo i personaggi principali (Kmelnizki, Krivonos, Murza Tugai Beg da una parte, e Potozki

e Lisogub dall'altra) sono, in quanto capi di interi gruppi di personaggi collettivi, personaggi-culmine, rappresentativi dei gruppi stessi. Dallo scontro di quest'ultimi viene la costruzione degli avvenimenti epici. Esaminando la lotta drammatica che ha luogo tra i gruppi fondamentali di protagonisti di *Bogdan Kmelnizki*, è possibile distin-

guere nettamente le tappe basilari del film. Per esempio: la linea principale è data da Kmelnizki-Potozki. Presentazione ed esposizione: nel campo di Kmelnizki e nella fortezza Korsun. Poi svolgimento: il parlamento. Indi, culmine: la presa di Korsun. Infine, scioglimento: la festa. Oppure consideriamo la lotta tra i gruppi di tradi-



tori e Kmelniczki. Presentazione ed esposizione: l'accordo dei traditori in parlamento, il monologo di Lisogub. Poi, svolgimento: Lisogub che narra il sogno. Culmine: la morte di Potozki, nella staniza, per mano dell'eroe Ciaplinski. Scioglimento: la sequenza della medaglia. Le « linee di soggetto » di questi gruppi si intrecciano tra loro, nonché con le « linee di soggetto » di "secondo grado": con il destino dei singoli personaggi (si tratta di "racconti" immessi nella composizione dell'epopea generale). Questi "racconti" sono: la morte tragica del cosacco Tur, che viene trucidato nel campo di Potozki, e cade per la causa popolare; il destino del diacono Gavril; il destino del cosacco Sheitan e di suo figlio; quello dell'erculeo Dovbni; la storia d'amore tra Bogdan e la bella Elena. Dal punto di vista della composizione del soggetto, i racconti sono completi, finiti in se stessi: nondimeno non sono staccati dallo svolgimento generale di tutto il film. Così la morte di Tur decide la battaglia presso le Acque Gialle, la morte di Gavril decide le relazioni amorose di Kmelniczki e Elena, e la conclusione della lotta di Kmelniczki contro le spie. Certa pesantezza e friabilità del soggetto di Korneiciuk è condizionata non dalla molteplicità delle linee di soggetto,

Lenti, maestosi, gli eroi partigiani vanno a convincere il popolo alla lotta contro i polacchi. Dinnanzi ai messaggeri s'aprono l'alto e cupo cielo, l'infinita distesa delle pianure. Pare che questi uomini letteralmente escano dal seno della loro terra ucraina, che dev'essere difesa. In ogni inquadratura di questa sequenza, l'ampia composizione si distende sempre più. Dinnanzi allo spettatore si spalanca la vastità dell'Ucraina: di questo paese che rigetterà il giogo straniero. Ecco le armate di Bogdan: la composizione cambia. L'inquadratura ha limiti ristretti, ed è sovraccarica oltremodo. Cresce la collera popolare. Il movimento interno all'inquadratura aumenta. I piani si spostano, riprendono un sempre maggior numero di persone, fino al campo lunghissimo. Alla vigilia del combattimento, il montaggio fluido e calmo delle sequenze del parlamento muta bruscamente, e nella sequenza della battaglia, diviene montaggio breve. Vanno verso la "camera" i tori infuriati, sospinti dal fuoco contro l'artiglieria dei signori polacchi. Compaiono fuggevoli gli zoccoli dei cavalli, nel ritmo furioso dell'attacco della cavalleria: si confondono con le figure dei cavalieri. Gli audaci spostamenti dalle inquadrature di massa ai dettagli e la successione dei pezzi



Regia: Igor Savcenko - Soggetto: Aleksandr Korneiciuk - Fotografia: Iuri Ekelch - Musica: S. Potozki - Testo delle canzoni: A. Malshko - Scenografia: Ia. Rivosh, I. Mayer, M. Solokha - Consulente scientifico: prof. N. Petrovski - Interpreti: N. Mordvinov, G. Zhukovskaia, N. Ilcenko, B. Besghin, A. Ivancenko, M. Zharov, O. Dunaishi, B. Andreiev - Prod.: Studi di Kiev, 1941.

e non dalla quantità dei personaggi: queste son caratteristiche del genere epico, non già difetti. In altro consistono i difetti del soggetto: nella lunghezza di alcune scene, specie nei punti di esposizione; talvolta nella caratterizzazione sbiadita di alcuni personaggi (Ciaplinski, Bogun, Opanas, gli ambasciatori russi). Tali difetti però, non sono organici, vengono corretti nel corso del processo registico.

Bogdan Kmelniczki è, sin qui, il capolavoro di Igor Savcenko. In questo film il regista ha spiegato tutte le sue capacità: ha posto in evidenza il suo stile, la sua maestria, la sua personalità artistica. Questo è il film non di un allievo, ma di un maestro, il cui talento è indiscutibile.

lunghe e brevi di montaggio compongono un ritmo patetico della battaglia.

Così il metodo artistico di Savcenko si adegua al contenuto, e possiede sempre la sua carica significativa. La laconica composizione degli episodi, la successione esatta delle scene di volta in volta calme e dinamiche, drammatiche o comiche, han permesso a Savcenko di riprendere un materiale grandioso, mai indebolendo l'attenzione, e mai stancando lo spettatore. Si può affermare che *Bogdan Kmelniczki* è il diretto successore di *Aleksandr Nevskij* e di *Sciors*. Il film di Savcenko sintetizza in sé e sviluppa la stilistica di Eisenstein e di Dovzhenko, cioè dai maestri dell'epopea cinematografica sovietica. L'influenza di

Dovzhenko è palese specie nelle scene dello Zaporozhe. I due registi sono partiti dalla stessa fonte: dall'epica del popolo ucraino, da Gogol, da Riepin, da Taras Scevcenko. Però Igor Savcenko si è ispirato a Dovzhenko. La sua sequenza dei funerali è nata dalla sequenza dei funerali di Bozhenko in *Sciors*. Il grido selvaggio del traditore dopo la vittoria degli ucraini ci rammenta il grido nella taiga di *Aerograd*. E' però chiaro che Savcenko non imita e non ripete. E noi stabiliamo un legame stilistico tra *Bogdan Kmelniczki* e i poemi cinematografici di Eisenstein e di Dovzhenko per indicare che Savcenko ha sintetizzato nel suo film i migliori tratti dei nostri grandi artisti. Il lavoro del regista non è però sempre allo stesso livello. A momenti meravigliosi si alternano altri deboli. Ma ciò non è decisivo. Basterebbe il passaggio di Bogdan presso il tavolo della festa, realizzato registicamente in modo assai brillante, per riscattare le piccole manchevolezze, i disavanzi del film.

ROSTISLAV JURIENEV



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* BRUTTO

SBAGLIATO

PRECISAZIONI E MISCELLANEA

SUI PRINCIPI che informano questa rubrica abbiamo altra volta riferito. Ci occupiamo quindici volte, in linea di massima, di tre, due o anche di una sola opera non perché escano, ogni due settimane, una, due o tre film sul piano dell'arte. Seguendo un criterio di assoluta valutazione estetica, spesso verrebbe a mancare la materia stessa della trattazione (e non soltanto è chi si interessa di cinema). Il dovere del recensore, per lo meno del recensore che scrive nei periodici seriamente divulgativi o di alta cultura, non si ferma d'altra parte alla così detta critica estetica o meglio, per evitare ogni possibile equivoco, all'analisi delle opere sul piano dell'arte. Ci sono film che, pur non appartenendo a tale piano, presentano interessi di varia natura, pongono e agitano problemi, sono indici di una particolare situazione, di un particolare momento, di fattori psicologici, sociali, storici, culturali, di costume. L'enunciazione di Balázs, secondo la quale nel cinema la cosa più importante non sarebbe l'arte, crediamo vada intesa nel senso che il critico non deve sempre correre dietro all'arte, quando questa del resto viene a mancare. E' giustificata pertanto, in simili casi, l'analisi esclusivamente contenutistica, anche se i contenuti presi in esame saranno sempre difettosi, incompiuti proprio per la incompiutezza artistica delle opere. Seguendo un tale criterio i film da prendere in considerazione non sono comunque molti: troppi di essi appartengono, in fatti, ad una stessa categoria, nel senso che si somigliano talmente tra loro, che analizzandone uno si analizzano implicitamente tutti gli altri che all'archetipo appartengono nella loro fabbricazione in serie. Con questa premessa intendiamo sopra tutto rispondere a quei lettori-schedatori (aridamente schedatori, e non altrimenti definibili), i quali vorrebbero che qui si contemplassero, quindici volte, tutti i film che a mano a mano vengono pubblicati in Italia, e magari con poche righe di commento ma con "casts" e "credits" completi, nome dell'aiuto dell'aiuto regista compreso: come se le riviste letterarie parlassero di tutti i libri che escono, e quelle di arti figurative di tutti i quadri esposti. Esigenze di spazio, talvolta ci spingono a trascurare alcune opere in favore di una più ampia trattazione di altre, cioè a rimandare la "miscellanea", cui dedichiamo questa volta la rubrica. La qual cosa ci è permessa dal fatto che dei tre film degni di un discorso a parte parliamo, a suo tempo, da Venezia: *Macbeth* (« Macbeth », 1948) di Orson Welles, *Justice est faite* (« Giustizia è fatta », 1950) di André Cayatte e *The Asphalt Jungle* (« Giungla d'asfalto », 1950) di John Huston.

Su Orson Welles esiste una letteratura copiosa la quale, anche se spesso affrettata e discutibile, non può ignorare questo *Macbeth*.

Significativa per un maggiore rinvenimento della personalità del regista-attore, tale opera nasce tra l'altro come polemica presa di posizione rispetto ai film shakespeariani di Laurence Olivier. Tanto *Henry V* e *Hamlet* si rifanno ad una traduzione-interpretazione umanistica, aristocratica, da "Old Vic", quanto questa di Welles ad un primitivismo istintivo, ad uno scatenamento di forze rozze e barbariche anche se contenute in inquadrature calligraficamente studiate (si vedano, ad esempio, le molte composizioni diagonali, con un personaggio in primo piano e l'altro sullo sfondo). Molto si addicono, del resto, al prestigiatore Welles e al suo narcisismo, il dittatore Macbeth e quelle streghe che gridano « E' brutto il bello, è bello il brutto » mentre si librano tra tuoni e lampi, « per la nebbia e l'aer corrotto ». Il narcisismo barbarico del regista-attore sposta con carica esplosiva su Macbeth, cioè su di sé, ogni attenzione, relegando in secondo piano la stessa Lady Macbeth; ogni altra figura quasi non esiste; e quando queste sono in campo, il viso di Welles è vicinissimo alla "camera", come lo sono le sue mani dopo l'uccisione di Re Duncan: mani sporche di sangue e che risultano enormi nella loro simbolica significazione. Per raggiungere tali risultati, Welles non si vale soltanto dei movimenti di macchina, ma sopra tutto della profondità di campo; e per suggerire i tenebrosi desideri prima, e poi gli altrettanto tenebrosi rimorsi di Macbeth (quell'« atto che l'occhio ha paura di vedere quando è compiuto ») non soltanto gli interni ma anche gli esterni sono volutamente e costantemente bui: « Vieni, o densa notte, e ammantati del più perso fumo d'inferno, affinché il mio affilato pugnale non veda la ferita che fa, e il cielo non possa affacciarsi di sotto la coltre delle tenebre, per gridare: "Ferma, ferma!" ». *Macbeth*, film sia pure discutibile, ha un particolare fascino; e potrebbe suggerire un riesame attento della personalità di Welles. Ben limitato è invece il respiro di Cayatte il quale, dopo opere piuttosto mediocri, ha ottenuto, e ingiustamente, il Leone di San Marco all'ultima Mostra di Venezia, mentre l'opera stessa andava se mai premiata per la inconsueta e abilissima sceneggiatura (ricca di notazioni e particolari eloquenti: la firma di Spaak è, in proposito, una garanzia), alla quale vanno aggiunte l'abilità tecnica e l'eccellenza della corale recitazione. Sembra che questo film voglia essere la prima parte di una trilogia sul tema della giustizia. Forse per tale ragione esso non risolve realisticamente i problemi che imposta, e cade in molte contraddizioni, anche nei riguardi di una certa presa di posizione contro le giurie popolari. Il film sposta, e non a caso, il problema particolare e di viva attualità della eutanasia su quello più comune della relatività di ogni

giustizia umana, della impenetrabilità delle coscienze, della non obbiettività — in buona fede — dei giudici. Posizione anarchica? Non diremmo. Nessuno saprà mai, dice il film, se Elsa è colpevole o meno; se è colpevole, cinque anni sono pochi, se è innocente sono troppi: comunque giustizia è fatta. Cioè, in altre parole, l'errore giudiziario non è un'eccezione, soltanto la giustizia divina è infallibile. Posizione dunque, a guardar bene, se mai piuttosto cattolica. E non a caso al tipografo appunto cattolico spetta il voto decisivo: « Credo Elsa Lundenstein assolutamente sincera, ma debbo rispondere che è colpevole. E' Dio che dona e che toglie la vita. Noi non possiamo farlo: "non possumus!" ». Ma se l'errore giudiziario non è una eccezione, se soltanto Dio è infallibile, fallibili possono essere anche i magistrati i quali del resto (in quanto uomini come il "gentleman-farmer" del film, il commerciante, l'agricoltore, il maggiore in pensione, l'antiquario, il tipografo cattolico, il cameriere) giudicano secondo punti di vista che sono frutto di nature e educazioni diverse, della loro età e del loro stato, delle loro esperienze e dei loro casi personali. Anche i giudici professionisti, come quelli occasionali, condannando o assolvendo, condannano o assolvono se stessi. Viene pertanto a cadere la presa di posizione contro le giurie popolari; e va notato in proposito che è proprio il cameriere a fare domande giudiciose, a dimostrarsi di buon senso. « Non possiamo uccidere », egli risponde al tipografo, « in nessun caso, e va bene. Ma se dite che Elsa è colpevole, dovete condannarla a morte e così sarete voi ad ucciderla. Siate logici ». E logico ci sembra in verità anche l'anziano commerciante: « Si parla molto di questa eredità. I 35 milioni sono diventati il centro dell'affare Elsa Lundenstein. Si vorrebbe ridurre una tragedia della coscienza a una questione di interesse. Voglio dire che, confusi dall'entità della somma, certi giurati non giudicano più l'accusata, ma confessano semplicemente che per 35 milioni sarebbero capaci di tutto... ». Le contraddizioni del film si identificano, del resto, con la confusione delle simpatie assunte da Cayatte verso i suoi personaggi.

Nulla da aggiungere a quanto già dicemmo da Venezia su *The Asphalt Jungle*; questo film, capitolo di un certo peso nella storia del cinema "gangster" sopra tutto per la individuazione della natura delle diverse figure, eccezionalmente interpretate da un gruppo di ottimi attori) non è certo paragonabile al mediocre e meccanico *Panic in the Streets* (« Bandiera gialla », 1950) di Kazan, che pur ha vinto uno dei tre premi internazionali della Mostra. Riconfermiamo inoltre il giudizio, ma questa volta sfavorevole che, sempre da Venezia, demmo due anni or sono di *La malquerida* (1949): il film, tratto da Benavente e nonostante le molte ambizioni intimiste, si risolve nel melodramma. Fernandez cade nell'analogo errore del Genina di *L'edera*, e si affida pertanto alle scene ad effetto, anche se tra queste non mancano alcune di buona fattura. Film minore, nella filmografia di Ford, è *When Willie Comes Marching* (« Bill, sei grande! », 1950), su cui riferimmo invece da Locarno; l'antimilitarismo in esso riscontrato da alcuni, è di natura analoga a quello di un *Francis* (« Francis, il mulo parlante »,

1950) di Lubin. Di fronte ad altre opere recenti del regista oriundo irlandese, e alle critiche al regista stesso mosse da Richard Griffith nell'ultima edizione del Rotha (1), ci sembra opportuna e necessaria un'ampia revisione di tutta l'attività di Ford, autore che troppi ancora si ostinano a sopravvalutare. Oggi esiste, e in special modo da noi, un mito Ford, tanto da far accettare ai più come buoni e addirittura eccellenti *Three Godfathers* (« In nome di Dio », 1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (« I cavalieri del Nord-Ovest », 1949) e *Wagonmaster* (« La carovana dei mormoni », 1950): film davvero pretenziosi e, specialmente il primo, di un infantile simbolismo, che non ha nulla a che vedere con la poesia. Né si può parlare di artigianato inteso nella accezione più volte qui riferita: così come di fronte a *No Way Out* (« Uomo bianco tu vivrai », 1950), del pur significativo e, in altre occasioni, coraggioso Mankiewicz. Il problema negro negli Stati Uniti d'America non è neppure posto. Non c'è odio o complesso di superiorità dei bianchi verso i "colored men", se mai di un solo bianco, Ray, il quale inoltre viene presentato come un caso clinico, di squilibrio mentale, di eccezione morbosa: addirittura come un "gangster" (e gli altri, quelli del famigerato quartiere di Cittyvecchia che vengono a conflitto con gli uomini di Negropoli, sono altrettanti "gangsters"). E una eccezione è lo stesso protagonista Brooks: egli non uccide per odio, mentre agli altri negri non importa d'essere migliori o peggiori dei bianchi: vanno ad ucciderli per far vedere che almeno sono come loro. E una eccezione deve essere, nella realtà, il dottor Warton, che si interessa a Brooks come a qualsiasi altro dipendente. Il problema dei figli adottivi non è più un problema in *Our Wery Own* (« Noi che ci amiamo », 1950); il fatto che una madre lasci la propria figlia a degli estranei, è visto da David Miller soltanto come « cosa che capita », e cosa che capita, a giudicare dagli sviluppi del film, soltanto alle "donne perdute" nell'accezione del luogo comune, a coloro che non conducono una "vita esemplare"; e la protagonista, di fronte alla vera madre, preferisce la matrigna sopra tutto perché vita non esemplare vuol dire esistenza non agiata, in una casa senza televisione, senza lussuose macchine, senza amiche che si chiamano Zazà e dove il capo famiglia non si sa bene cosa faccia e non ha altro attributo se non quello del benestante. Se il tema nel film di Miller è un pretesto per offrire un ennesimo esempio di divertimento inteso come evasione, *Domani è un altro giorno* (1950) offre a Léonide Moguy un nuovo appiglio per pescare nel torbido. Come già in *Domani è troppo tardi*, alla base dell'opera sta l'ipocrisia, e non il problema del suicidio. E' vero, una didascalia finale avverte: « Se questo film riuscirà a salvare anche una persona sola, l'autore avrà raggiunto il suo scopo ». Ma è altrettanto vero, ammesso e non concesso che tale scopo l'opera possa raggiungerlo, che i fatti stessi della vicenda non sono « semplicemente adattati alle esigenze della narrazione cinematografica », a meno che non si intendano per tali esigenze fattori erotici, sensuali e sessuali; ed ecco allora, di fronte al reduce che si è gettato dalla finestra, il regista si guarda bene dall'indagare le ra-

gioni, e con una banale scusa narra, e a mo' del romanzo d'appendice (con colpi di scena, d'effetto, che ricorrono all'ausilio di una musica meccanica) la storia di quattro donne, tre delle quali più o meno giovani e "traviate", e soltanto per queste ultime ci sarà il lieto fine: « esigenze della narrazione cinematografica », naturalmente.

Al romanzo d'appendice, o comunque a forti tinte, si ricollega anche il mediocre e acriticamente sadico *Night and the City* (« I trafficanti della notte », 1950), realizzato a Londra da Jules Dassin, con un Widmark che sfrutta per l'ennesima volta le sue "classiche" risate; il regista riesce comunque a rendere alcuni aspetti psicologici del protagonista, con quel continuo correre affannoso di quest'ultimo; e in merito è significativa la sequenza iniziale. *Atto di accusa* (1950) di Giacomo Gentilomo, pur essendo un mediocre film, riconferma le doti di un attore italiano non ancora preso nelle dovute considerazioni: Andrea Checchi, che interpreta con convinzione la parte di un ispettore di polizia. E forse per la prima volta in un ruolo adatto alle sue limitate possibilità e al suo fisico si presenta Amedeo Nazzari in *Il brigante Musolino* (1950), un film (diretto da Mario Camerini, regista ormai completamente fuori della storia) che copia, e male, alcuni motivi del De Santis di *Non c'è pace tra gli ulivi* (si vedano, ad esempio, il processo, l'evasione, la processione) e che pur vorrebbe poggiare su un'attrice, la Mangano, scoperta dal De Santis stesso in *Riso amaro*. Totò è invece ancora alla ricerca di un buon soggetto e nello stesso tempo di un regista che sappia sfruttare le sue indubbie possibilità comiche. Un buon soggetto forse c'era, in partenza, nel film *47 morto che parla* (1950) desunto da Petrolini: e nella prima parte è reso piuttosto bene il personaggio dell'avaro, in un certo senso molieriano (e da Molière Petrolini prese molto); ma purtroppo l'opera, diretta da Carlo L. Bragaglia, cade nel "cliché" del giornale umoristico, così come *Totò sceicco* (1950) di Mattoli, dove pure la presa in giro di Atlante e di An-

tinea, con certi riferimenti attuali, poteva dare l'avvio ad una serrata ed intelligente satira. Satirico vorrebbe essere *The Inspector General* (« L'ispettore generale », 1949), desunto da Gogol. Il regista Henry Koster non si rifà ad una interpretazione realisticamente allegorica, alle parole dello stesso scrittore: « l'ispettore generale non è che la nostra coscienza, la quale ci costringe a guardare ad occhi aperti entro noi stessi ». E, in fatti, se nella commedia « l'invenzione aneddotica è fuori della realtà, i personaggi che la realizzano sono persone vive, reali... Le situazioni esteriori, i vari momenti, i quali legati tra loro creano l'assurda vicenda, sono, presi in sé, situazioni che nulla hanno di verosimile, ma hanno la loro rispondenza nella vita di tutti i giorni... L'invenzione romantica è realizzata con mezzi realistici, senza convenzioni, con una personalità spiccata per ogni figura, un modo di parlare caratteristico per ogni personalità, una profonda umanità dietro ogni personaggio, ciascuno con la propria maniera di manifestarsi » (2). Sarebbe assurdo voler ritrovare tutte queste cose nel film, una simile o analoga interpretazione, una aderenza allo spirito dell'opera teatrale. In fatti esso si sviluppa sulla falsariga dell'operetta, entro la quale si muove a suo agio Danny Kaye, la cui comicità trova ancora una volta elementi essenziali nel movimento delle mani e degli occhi; e la morale del film appartiene piuttosto al luogo comune. Un comico dalle possibilità assai minori rispetto a Danny Kaye, cioè Bob Hope, è invece l'interprete di *The Paleface* (« Viso pallido », 1949) di Norman Z. McLeod, un divertente film che si inserisce nel capitolo sulla presa in giro del "western", o meglio del "cowboy" eroe, e che nello stesso tempo, sia pure inconsapevolmente, denuncia certi aspetti del vecchio problema indiano.

GUIDO ARISTARCO

(1) Paul Rotha in collaboration with Richard Griffith: *The Film Till Now. A Survey of World Cinema*, London, Vision Press, 1949.

(2) Ettore Lo Gatto: *Il teatro russo*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1937.

Jean Hagen e Sterling Hayden nelle parti di Doll e Dix, i due personaggi visti con maggiore simpatia dal regista John Huston nel bel film *The Asphalt Jungle* (« Giungla di asfalto », 1950).



IL PRINCIPE DI CARBONIA E IL SOGGETTISTA FALLITO

UOMINI e donne d'Italia, generici, divi e registi, produttori e tecnici del suono, oggi davanti a voi siede un soggettista fallito, un uomo che ha amato il cinema per più di venti anni e che oggi, deluso e respinto, si ritira sotto la tenda per dedicarsi ad altri lavori più utili all'Umanità. Questo scrittore di soggetti cinematografici scacciato dal Parnaso senza aver preso la parola, non odia nessuno, non minaccia vendette, non spera nei capovolgimenti politici per potersi prendere la rivincita: dice soltanto "addio" al cinematografo, sicuro che chi vive di cinematografo saprà comprendere e perdonare. Non vorrei sorprendere i miei contemporanei dichiarando che, pur vivendo nel cinematografo da quindici anni, non avevo mai scritto un soggetto prima del 4 marzo 1949. Quel giorno l'ispirazione abbandonò per un momento le case di Zavattini, di Fellini, di Pinelli, di Tellini e di tanti altri "Creatori del soggetto", per trasferirsi in un angolo oscuro della mia abitazione. E così nasceva il primo soggetto della mia vita, senza premeditazione, senza secondi fini. Appena ebbi finito di scrivere di getto quelle otto cartelle, mi attaccai al telefono per comunicare la notizia agli amici più intimi. Telefonai a Vincenzo Talarico, e, dopo aver letto insieme il soggetto, decidemmo di batterne a macchina alcune copie per depositarlo alla Società degli Autori, prima di farlo "circolare". Pochi giorni dopo, sapendo che si trovava a Roma Macario, gli telefonai: «Caro Macario, così e così». Il comico torinese fu gentilissimo: «Venga a trovarmi in teatro, ne parleremo». Andai in teatro a godermi lo spettacolo e, nell'intervallo, mi feci annunciare a Macario. L'attore doveva interpretare allora *Come scopersi l'America* e per prima cosa, ingenuo com'è, mi disse che non avrebbe preso in considerazione alcuna proposta se non si fosse trattato di un soggetto "umano", affettuoso, "come quello che mi accingo a interpretare"... Oddio, mentre scrivevo il mio soggetto, non pensavo all'umanità: pensavo soltanto di far ridere, non avevo altre preoccupazioni. Comunque, Macario mi ascoltò, si convinse che, pur non essendo umano alla maniera di *Come scopersi l'America*, il mio soggettino non gli dispiaceva. Mi consigliò di non parlarne ai soliti avventurieri eccetera eccetera, ma di andare dritto dall'ing. Gatti della Lux: «se accetta lui — disse il comico torinese per incoraggiarmi — può stare tranquillo, il film si farà». Mentre mi preparavo spiritualmente per andare a importunare l'ing. Gatti, mi arrivò una telefonata da Macario: «Senta, vada domattina a nome mio da Rovere alla Lux; lui è il mio produttore, gli faccia leggere il soggetto e in bocca al Borghesio, cioè, in bocca al lupo». Andai subito da Rovere, lo scambiai con un paio di persone che gli rassomigliavano,

alla fine fui ricevuto dal vero Rovere che mi accolse gentilmente: «Noi viviamo di soggetti», mi disse, «e se il suo è veramente eccellente, sospendiamo quello che stiamo preparando e lo facciamo subito». Un po' turbato cercai di schernirmi: «Non si preoccupi», continuò Rovere, «è proprio come le dico. Sono così pochi i buoni soggetti! Lasci le sue cartelline a Borghesio qui presente e mi telefoni fra una settimana». Lasciai le cartelline e finalmente, dopo otto settimane potei affrontare Rovere il quale mi disse sinceramente che Borghesio non aveva trovato interessante il mio soggetto: «Pazienza! faremo *Come scopersi l'America* e che Dio ci perdoni!». Né Rovere né Borghesio, mi dissero che al soggetto mancava una pagina e questa era la prova che nessuno di loro, malgrado l'accoglienza fattami, aveva letto il copione.

Messo da parte il soggetto per Macario, un giorno mi venne un'altra idea: pensai a un filmetto allegro, spensierato, ambientato in un piccolo paese, con al centro un vecchietto che viene nominato per errore presidente della Repubblica, crede all'errore e, quando glielo dicono, si mette contro il Governo legale, organizza le truppe e si dispone a combattere per difendere quello che ritiene un suo diritto. Ne parlai subito ad alcuni amici. Giuseppe Marotta, Giorgio Prosperi e Adriano Baracco lo trovarono delizioso e non fingevano, giacché non erano dei produttori. Ignazio Nicolai, che dirigeva in quel tempo l'ufficio-stampa della Fincine e faceva un po' da consulente per la produzione italiana della società, mi disse in un impeto di sincerità che, se avessi avuto un buon soggetto sottomano, me lo avrebbe sistemato facilmente. «Ho la storia di quel Presidente...». Nicolai arrenciò il naso, ma siccome è un ragazzo onesto, mi disse che gli avrebbe dato un'occhiata. Gli diedi il soggetto e scomparsi per farmi rivedere un mese dopo. Appena andai a ritrovare Nicolai alla Fincine, trovai l'ambiente in tumulto: «Le risate che mi son fatto», mi disse la segretaria, saltandomi al collo e baciandomi furiosamente. «E perché?», domandai sbigottito, «sono forse uscito senza pantaloni?». Intervenne Nicolai: «Hai scritto un soggetto delizioso! Meraviglioso! Degno della migliore scuola francese! Ricorda *Clochmerle*, ma c'è tutt'altro spirito, c'è lo spirito italiano e c'è una morale perbacco!». Amici, mettetevi nei miei panni e riconoscerete che dopo un'accoglienza simile avevo ben ragione di darmi delle arie. Quel soggetto lo avevano letto in parecchi ed era piaciuto: Nicolai ne aveva già parlato al commendatore Moresco. «Lo facciamo subito», aveva risposto l'uomo d'affari: nessuno si sorprenderà, quindi, se dopo queste dichiarazioni io già pensavo

di comprarmi l'automobile. Intanto altra gente leggeva il mio soggetto e non esitava a definirlo "delizioso", "grazioso", "carino", "una cannonata" anche se difficile a realizzare. Io mi scusavo di aver scritto un soggetto difficile e lo prendevo sottogamba: «Ma che difficile», dicevo, «se ci mette le mani Camerini, oppure Zampa...». «Eh, no!», osservava qualcuno. «Qui ci vuole un Capra o almeno il René Clair di dieci anni prima!». Vada per René Clair, dicevo a me stesso e siccome un paio di persone mi chiedevano se avevo "un soggettino così e così", rispondevo che non avevo tempo da perdere giacché il mio più bel soggetto stava per essere realizzato da un giorno all'altro. «Quale?», mi domandava il produttore Eramano Donati, «quello del Presidente?», e, avuta risposta affermativa, aggiungeva che avrebbe voluto farlo lui. «Ma dal momento...». Sì, dal momento che... niente da fare.

Passarono alcune settimane e poi dei mesi, ma il produttore del mio soggetto non si fece vivo. Allora, timidamente, rimisi in circolazione lo otto cartelline, tanto per sapere se ci eravamo sbagliati Nicolai, Moresco, Donati, Marotta, Baracco, io e altri. Franciolini lo trovava "interessante", Talarico: "originale"; Fellini: "delizioso". A un certo momento, Marotta mi suggerì di andare da Zavattini: «Fallo leggere a lui e te lo piazzerà certamente». Lunghe telefonate con Zavattini: «Oggi sono con Blasetti e per tutto il mese entrante con De Sica; a ottobre devo vedere Pietrangeli... Vieni a pranzo da me il giorno di Natale...». Faccio capire a Cesare Zavattini che ho famiglia anch'io e che mi piacerebbe trascorrere la Santa Ricorrenza in mezzo ai miei figli. «Hai perfettamente ragione», mi dice, «non ci avevo pensato. Allora, siccome Natale con i tuoi e Pasqua con chi vuoi, vieni a Pasqua da me. Staremo insieme e leggerò il tuo soggetto. Anzi, mandamelo, così a Pasqua ne parlerò con cognizione di causa». Mando il soggetto, vado a pranzo, parlo con Zavattini che per poco non mi adotta come figlio; per queste ragioni vengo diseredato da Luigi Bartolini, nemico acerrimo di Zavattini e di tutti coloro che salutano Zavattini; senza contare che i miei amici dell'Azione Cattolica si indispettiscono perché frequento un esponente dell'"Intelighenza" di sinistra e mi tagliano i viveri. A Zavattini piace il mio soggetto: mi dà dei consigli e mi assicura che farà qualcosa per il mio povero "Presidente". Scrivo a Marotta; telegrafo a Baracco e a Nicolai «Zavattini si occuperà di me». Gli amici mi rispondono rallegrandosi e Zavattini finisce col dimenticarmi. Forse a quest'ora mi ha dimenticato del tutto e crede distrattamente che io sia un giovane attore non professionista come Lamberto Maggiorani, che gli telefona soltanto per poter piangere fra le sue braccia e far pubblicare le fotografie su *Bis* e su *Hollywood* per impletosire i produttori. Abbandonato da Nicolai e da Moresco, da Donati e da Franciolini, sedotto e scacciato da Zavattini, telefono finalmente all'ing. Gatti della Lux, una persona gentilissima che mi riceve molto affabilmente e mi assi-

ITALO DRAGOSEI

(Continua in terza di copertina)

CIRCOLI DEL CINEMA

RISULTATI DELL'UNITÀ

SE TIRIAMO un po' le somme, per uno schematico bilancio morale, dell'attività e dei risultati del movimento dei circoli del cinema in questi due ultimi anni (da quando cioè la F.I.C.C. ha ripreso a funzionare), non possiamo non constatare i numerosi passi in avanti compiuti sia sul terreno organizzativo che in quello culturale. I problemi più importanti che intralciavano (e potevano in qualche caso impedire) una regolare vita amministrativa dei circoli erano fondamentalmente quelli dei rapporti con le autorità di P.S., con le agenzie della S.I.A.E., con gli esercenti di sale cinematografiche. Le prime, col non riconoscere i diritti di una associazione privata richiamandosi al vecchio testo unico di P. S., potevano sia pur arbitrariamente impedire la proiezione dei film non muniti di nulla-osta per la proiezione in pubblico e praticamente ridurre l'attività di un circolo e imporgli procedure burocratiche (domande in carta da bollo, preavvisi, permessi, ecc.) del tutto non necessari. Le seconde, ligie a circolari e disposizioni minuziosissime che contemplano da una parte i normali spettacoli cinematografici a pagamento e dall'altra i circoli della caccia, ma non i circoli del cinema, organismi di tipo nuovo, non sapendo che pesci pigliare, si attenevano spesso alle tassazioni massime richieste per gli spettacoli normali, mettendo quindi praticamente alcuni poveri circoli nella impossibilità assoluta di continuare a funzionare. Gli esercenti, infine, come tendenza generale, dimostravano di non gradire molto un'attività culturale cinematografica e, forti della loro possibilità di rifiutare o di togliere la sala di proiezione o almeno di chiedere prezzi proibitivi, hanno spesso messo in difficoltà più di un circolo.

Ora, questi tre problemi si pongono in modo del tutto differente e certo più favorevole ai circoli, anzi per alcuni di essi si è fatto un vero e proprio passo avanti. I rapporti con le autorità di P. S., dopo un periodo di acutizzazione dovuto al simultaneo ripetersi di incidenti o di arbitrari interventi in parecchie città, si sono posti sul piano di una quasi generale normalizzazione dopo la circolare del Sottosegretario Andreotti (23-VI-1950) a tutte le autorità competenti sia centrali che periferiche. Naturalmente questo risultato è stato ottenuto soltanto perché i circoli si sono dimostrati uniti di fronte a questo problema e, sia con il loro intervento diretto, sia appoggiando l'opera della Federazione nazionale, hanno dato una prova di maturità organizzativa. Continuando per questa strada, salvaguardando il carattere privato, non commerciale, dell'attività culturale delle associazioni, difendendo l'unità della federazione, i circoli potranno presto ottenere nuovi e più ampi riconoscimenti ufficiali, sia sul piano nazionale che su quello locale, sino ad essere considerati per quello che effettivamente già sono e cioè dei veri e pro-

pri organismi culturali di tipo nuovo, necessari alla vita civile di una città e di un paese, come le biblioteche comunali, talvolta ancora più importanti e necessari per rafforzare il problema dell'analfabetismo cinematografico. In questa direzione, come abbiamo già avuto modo di rilevare, una tappa importante è costituita dallo "statuto-tipo" dei circoli del cinema italiani stabilito al IV Congresso nazionale. Esso dà ai circoli, sinora sorti su basi spontanee e non sempre coerenti, una piattaforma comune che facilita indubbiamente la loro identificazione, quindi l'attribuzione di un riconoscimento sulla base delle loro caratteristiche esclusivamente culturali. Sappiano valorizzare i circoli questa loro conquista, nei riguardi degli enti locali che possono appoggiare, sostenere e riconoscere la loro attività (Comuni, enti del Turismo, ecc.). Anche per quel che riguarda i rapporti con la S.I.A.E. un notevole lavoro è stato compiuto, ed ancora una volta bisogna dire che è stato possibile compierlo solo perché l'unità dei circoli nella Federazione nazionale ha permesso a quest'ultima di trattare direttamente e con i poteri necessari con gli uffici centrali competenti. L'elaborazione di una "convenzione nazionale" non è stata né facile né rapida, proprio per la novità del tipo di associazione, per l'estremo rigore esistente nel campo delle tassazioni sul cinema. Un testo soddisfacente è stato però stabilito da circa otto mesi e, con l'intervento attivo della F.I.C.C., si sono potute ottenere

condizioni molto favorevoli. Il testo della convenzione specifica chiaramente (si da non permettere speculazioni o abusi a chi ne avesse intenzione) le caratteristiche e le finalità di un circolo del cinema e concede proporzionalmente le tassazioni più basse a quelle associazioni che maggiore attività culturale svolgono (conferenze, dibattiti, biblioteca, pubblicazioni, ecc.) oltre le proiezioni. E' naturale che base "sine qua non" per l'accordo nazionale (che attende ancora un crisma burocratico ufficiale, ma che è già stato praticamente adottato o lo sarà ora) sono le tessere federali di tipo unico, senza la quale garanzia la S.I.A.E. riprenderà tutta la sua libertà con le conseguenze che si possono immaginare. Verso gli esercenti di sale cinematografiche, la situazione è ugualmente migliorata in relazione diretta con l'aumento del prestigio culturale dei Circoli del cinema nelle varie città. E' logico che ancora i proprietari di sale o di circuiti più insensibili alle stesse esigenze del pubblico normale non sappiano valutare in giusto modo l'importanza di una collaborazione attiva con l'associazione o le associazioni culturali cinematografiche della loro città, ma ormai abbiamo molti e molti esempi di esercenti che fanno parte dei comitati direttivi dei circoli del cinema e ad essi concedono a condizioni di favore la loro sala oppure collaborano strettamente (serate di gala, anteprime, referendum, dibattiti, pubblicazioni) per sostenere e valorizzare la produzione cinematografica migliore. Sta quindi soprattutto al circolo del cinema saper porre nei suoi giusti termini i rapporti con gli esercenti. In linea generale, errati si sono dimostrati gli atteggiamenti settari e estremistici (s'è avuto qualche caso di "concorrenza sleale" o di propaganda "contro" un locale, ecc.).



Isa Pola ed Elio Steiner in una inquadratura di *La canzone dell'amore*, realizzato da Gennaro Righelli nel 1930. Un frammento di questo film è stato incluso nella « Rassegna del cinema italiano sonoro », recentemente organizzata dalla Federazione italiana dei circoli del cinema.

Questi risultati positivi dello sviluppo dell'attività dei circoli del cinema, devono essere inseriti nel quadro più vasto della loro organizzazione nazionale: lo sviluppo numerico non ha provocato danni di nessun genere, mercé l'intervento regolatore e l'assistenza della federazione; non si sono così avute troppo gravi deficienze culturali nemmeno al sorgere di un organismo nuovo in qualche sperduta città di provincia dove non esiste nessun istituto culturale, nemmeno la biblioteca; non si sono avute degenerazioni sul piano commerciale o para-commerciale dell'attività, e qualche malsano tentativo ha potuto essere stroncato sin dall'inizio per l'intervento della F.I.C.C. o comunque la Federazione ha potuto scindere le responsabilità di un singolo da quelle del complesso dei circoli. Sempre sul piano organizzativo bisogna valutare l'importanza della costituzione e del regolare funzionamento di un servizio di programmazione film, di spedizione e di ripasso tecnico, il raggiungimento di alcuni accordi nazionali. L'organizzazione stessa dei due ultimi congressi (Venezia e Livorno) ha costituito un banco di prova per la vitalità del movimento, se si pensa alle condizioni di ospitalità offerte ai delegati. La realizzazione, a fianco di un Congresso, di una rassegna cinematografica a carattere nazionale (che ha permesso altresì lo stabilirsi di cordiali rapporti con i produttori e le associazioni professionali dell'industria cinematografica italiana, l'A.N.I.C.A.), rappresenta un altro elemento positivo nell'affermazione dell'importanza dell'opera svolta dai circoli del cinema italiani e conseguentemente dà loro diritto ad un posto importante nel quadro generale delle attività culturali cinematografiche in Italia. Dobbiamo ancora aggiungere il riconoscimento governativo pervenuto con l'assegnazione di una sovvenzione (cui non potrà mancare un seguito, dato lo sviluppo e l'enorme aumento dell'attività di questi ultimi due anni), ed anche l'impegno e l'importanza assunta con le prime pubblicazioni culturali (i "quaderni" della F.I.C.C.) che realizzano un'opera di divulgazione seria attraverso la compressione dei costi, l'eliminazione degli utili editoriali, quindi la possibilità di raggiungere una diffusione molto alta per la politica dei bassi prezzi. Ai "quaderni" si aggiungono ora le "presentazioni dei film", schede stampate d'informazione critica che risolvono in forma dignitosa il problema del materiale di studio e di discussione, sia per il circolo che direttamente per i soci. Sul piano più largamente culturale, come conseguenza diretta e come risultante del prestigio acquistato in campo nazionale dai circoli del cinema e dalla loro organizzazione federale, si sono iniziate le "segnalazioni" dei film più interessanti della stagione e questa distinzione ha già dimostrato di esser ben valutata per quel che essa significa, e cioè il sostegno di organismi culturali che hanno un qualche peso, in continuo aumento, sull'opinione pubblica degli spettatori anche comuni. E' da sottolineare, infatti, per concludere questo panorama schematico sul movimento dei circoli del cinema, che una delle caratteristiche che lo pongono in primo piano anche al confronto con le similari organizzazioni straniere è proprio la sua vitalità culturale, il fermento di idee e di discussioni, di iniziative e di prospettive

che esso ha aperto e sviluppato particolarmente in questi ultimi due anni. Dibattiti come quelli su "politica e cultura", sullo sviluppo numerico dei circoli e sul livello qualitativo della loro attività, hanno fortemente influito nel chiarire i termini di posizioni culturali che non trovano la loro validità se non nel riscontro di un'attività concreta, utile, viva. Il fondamentale concetto che "senza idee non c'è cultura", la base più ampia e libera di discussione e di iniziativa per tutte le idee culturali, l'affermazione e la dimostrazione che il circolo del cinema con la sua opera esercita concretamente un'influenza sullo spettacolo cinematografico e sugli spettatori, nello stesso tempo la riconfermata richiesta di materiale filmico riguardante la storia del cinema per dare un'impostazione seria allo studio dell'arte e della cultura cinematografica, hanno dimostrato che i circoli del cinema italiani sanno di non essere soltanto dei chiusi cenacoli di "patiti", né vogliono divenire delle specie di "accademie filologiche del vecchio film", senza più nessun contatto con la realtà dello spettacolo cinematografico, quindi con la cultura cinematografica vivente. Sul piano internazionale, l'importanza del movimento italiano dei circoli del cinema è stata riconosciuta con l'attribuzione della presidenza della « Fédération Internationale des Ciné Clubs ».

A queste note, scritte quasi due mesi fa non ci sembra necessario aggiungere nulla. Dovremmo parlare di un'attività della F.I.C.C. che sta assumendo un rilievo sempre maggiore, nello spirito della mozione dell'ultimo Congresso nazionale, e cioè l'attività tra gli studenti, ma — data l'importanza dell'argomento — preferiamo trattarne a parte. Quel che ci preme dire, con riferimento soprattutto alla materia trattata nel numero scorso (*Dove sono i film?* e relativo comunicato dell'Esecutivo della F.I.C.C.) è che son bastate poche settimane, meno di quel che ci aspettassimo, perché molti capissero il valore dell'unità federale messa a prova e l'effimerità o addirittura il trucco di certe improvvise apparizioni di film "classici" che ci sono e non ci sono. Il tempo, relativamente breve di fronte all'importanza del problema e alla sua soluzione duratura e razionale, chiarirà le cose in profondità: quali sono gli interessi della cultura cinematografica, come questi interessi vanno difesi.

VIRGILIO TOSI

CATANZARO. - Ha ripreso l'attività il Circolo del Cinema, con Uomini sul fondo e il disegno animato La poulette grise.

LIVORNO. - Il Circolo del Cinema, nella settimana dall'8 al 14 gennaio, ha organizzato la « Rassegna del cinema ungherese » proiettando i film *Matteo*, *guardiano d'ocche* (a colori), *Anna Szabó*, *Un palmo di terra*, *Cantando la vita è bella* e alcuni documentari. Su questa manifestazione, che già era stata organizzata a Firenze, daremo altre notizie. Interesse ha suscitato il « quaderno » n. 2 della F.I.C.C. dedicato al cinema ungherese.

MANTOVA. - Il Circolo del Cinema ha proiettato *Il sacrificio del sangue* (Le puritain) di J. Musso e Scarface.

MASSA MARITTIMA. - Dopo le numerosissime edizioni dell'opuscolo *Invito al cinema* del suo presidente Angelo Gianni, il Circolo Culturale del Cinema annuncia ora una nuova piccola pubblicazione ad opera del suo segretario, il giovane Umberto Lenzi: *Il montaggio nel cinema*. Ne daremo ancora notizia.

MILANO. - Il Circolo Universitario Cinematografico Milanese ha iniziato la sua attività il 17 dicembre con la proiezione di *La grande il-*

lusion di Renoir, preceduta da *L'amorosa menzogna*, cortometraggio di Michelangelo Antonioni. Nella seconda "mattinata" lo stesso Circolo ha presentato *Scarface di Hawks* e il cortometraggio N.U. di Antonioni. Nel periodo marzo-aprile si terranno presso l'Università degli Studi una serie di lezioni a cura di Guido Aristarco, Luigi Rognoni e Glaucio Viazzi.

NAPOLI. - Il Circolo Napoletano del Cinema ha recentemente proiettato: *Sono innocente di Lang*, *L'ultimo miliardario di Clair* ed ha iniziato la « Rassegna del cinema ungherese » con *Un palmo di terra*.

NICASTRO. - Vivi auguri al neonato Circolo del Cinema di Nicastro, in Calabria. Il Circolo ha già iniziato la sua attività.

PARMA. - Il Circolo Parmense del Cinema ha proiettato in dicembre: *Il sole sorge ancora di Vergano* (presentazione di Aristarco); *Gioventù perduta di Pietro Germi*; *Gli uomini, che mascalzoni di Camerini*; *L'incrociatore Variag di Eisimont*.

PESCARA. - Il Circolo Abruzzese del Cinema ha proiettato: *Amore di Rossellini*, *Scarface*, *Aleksandr Nevskij*. In una serata speciale è stato presentato *La terra trema*, con una introduzione di Virgilio Tosi.

PISA. - Il Cineclub Pisa e la sua sezione di Putignano hanno proiettato in gennaio: *Antoine et Antoinette*, *L'uomo del sud*, *E' accaduto in Europa*, *Gioventù perduta*.

ROMA. - Il Circolo Romano del Cinema ha proiettato *Sono innocente* e *Ce siècle a cinquante ans*.

ROMA. Il Circolo di cultura cinematografica « Charlie Chaplin » ha proiettato *Il sole sorge ancora di Vergano*, presentato da Carlo Lizzani, *L'ultimo miliardario*, *Ivan il Terribile*. Il 13 gennaio ha organizzato un pubblico dibattito sul tema: « Il cinema e la gioventù »: relatore Luigi Chiarini. Sono intervenuti, tra gli altri, Lucio Lombardo-Radice, Umberto Barbaro, G.C. Castello, Evelina Tarroni della Cineteca Scolastica, Mario Verdono, Virgilio Tosi, Niccolò Numero del Centro Studi, per il Cinema Scientifico e numerosi insegnanti e studiosi del problema insieme a folto pubblico. Il dibattito ha suscitato vivo interesse anche perché sono attualmente in discussione dei progetti di legge sulla cinematografia per i ragazzi.

ROMA. - Il Centro Universitario ha proiettato *Via delle Cinque Lune* presentato dall'autore e *Piccolo mondo antico*. E' seguito un dibattito sul tema « La corrente calligrafica del cinema italiano prebellico e i suoi rapporti con la nascita e lo sviluppo della nuova cinematografia italiana ».

ROMA. - Il Cineclub Studenti Romani ha organizzato un dibattito su *René Clair* a conclusione del ciclo di proiezioni dedicate a questo regista. Ha aperto la discussione Giulio Cesare Castello.

TERNI. - Il Circolo ternano del Cinema ha proiettato una serie di documentari « classici » inglesi, Sciucchi e La Marsigliese.

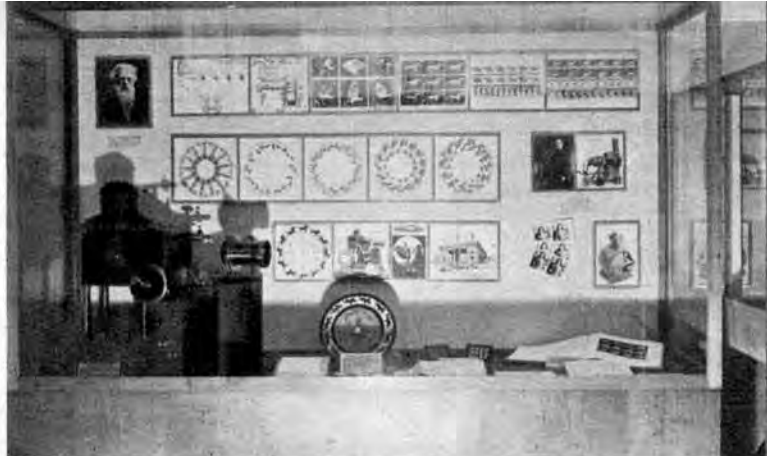
TORINO. Il Cine Club Universitario di Torino è stato inaugurato il 15 gennaio con il cappello a tre punte di Mario Camerini; alla proiezione del film, presentato da Guido Aristarco, è seguita una nutrita discussione. Lunedì 22 gennaio, lo stesso Cine Club ha proiettato *Rotaie*, e lunedì 29 *Gli uomini, che mascalzoni!* entrambi di Camerini e rispettivamente presentati da Fernaldo Di Giammatteo, critico cinematografico di Bianco e Nero e Pietro Bianchi, critico cinematografico di *Il Tempo* di Milano.

TRENTO. - Il Centro trentino universitario cinematografico ha organizzato in gennaio la « Rassegna del cinema italiano sonoro » proiettando *La canzone dell'amore* (selez.), il cappello a tre punte, *La tavola dei poveri*. Ha proiettato anche il docum. lungometraggio *Naissance du cinéma*.

TRIESTE. - La sezione spettacolo del Circolo della Cultura e delle Arti ha proiettato: *XX secolo*, *Sono innocente*, un programma di film scientifici; ha dedicato una serata al regista Lattuada presentando una selezione dei suoi film più significativi. In seguito: Breve incontro, Acciaio, *The Negro Soldier* di Capra (docum.).

UDINE. - Ha ripreso l'attività il Circolo Udinese del Cinema proiettando *Dies Irae*, il milione, *Ciapaiev* ed iniziando la « rassegna del cinema italiano sonoro » con *Gli uomini, che mascalzoni!* e *Acciaio*.

VENEZIA. - Il Circolo del Cinema « F. Pasinetti » ha proiettato *Strada sbarrata*, *Barboni di Risi* (doc.), *comiche di Chaplin*, *Steel* (doc. inglese).



Museo del cinema a Praga. A sinistra: modelli in scala di un teatro di posa. A destra: vetrina dedicata al precursore inglese del cinema Muybridge.

DOCUMENTI RARI NEL NUOVO MUSEO DI PRAGA

SI E' RECENTEMENTE inaugurato, a Praga, il nuovo Museo del Cinema, situato in alcune sale del Museo nazionale della tecnica. L'idea di riunire, in forma organica, tutti i documenti reperibili sull'opera dei precursori del cinematografo e sull'evoluzione della tecnica cinematografica durante oltre mezzo secolo, nacque circa venticinque anni fa, in seno a un gruppo di appassionati, tra cui il giovane cineasta Jindřich Břichta, attuale direttore dell'Archivio del cinema cecoslovacco. La realizzazione pratica di una tale idea si deve all'intervento dell'organismo statale della cinematografia, che, attraverso una delle sue sezioni — l'Istituto di cinematografia — ha creato un Museo davvero unico, nel suo genere, in tutto il mondo.

Gli organizzatori di questo Museo hanno raccolto, nella prima sezione dedicata alla "preistoria", tutti i documenti relativi alle invenzioni che hanno preceduto la registrazione e la riproduzione di immagini anima-

te. Dallo "stroboscopio" originale di Stampfer e di Plateau fino al "Teatro ottico" di Reynaud (che ha reso possibile la proiezione di disegni animati a un vasto pubblico), dagli esperimenti di Marey e di Muybridge con la fotografia in serie, — quale, ad esempio, il fucile fotografico di Marey, — ai primi film veri e propri (realizzati a Parigi dai fratelli Lumière, negli Stati Uniti da Edison, e in Gran Bretagna da Friese-Greene), il visitatore è in grado di seguire l'evoluzione tecnica dell'invenzione del cinematografo.

Nelle sezioni successive, anch'esse sistemate in ampi saloni, è illustrata l'evoluzione tecnica e artistica della cinematografia dal 1895 in avanti. Vi si trovano apparecchi di ripresa e di proiezione dei più svariati tipi, a cominciare da quelli primitivi di Lumière, Edison e Messter, fino agli strumenti più moderni e perfetti, costruiti non soltanto in Francia, Germania e America, ma anche in molti altri paesi, tra cui, in

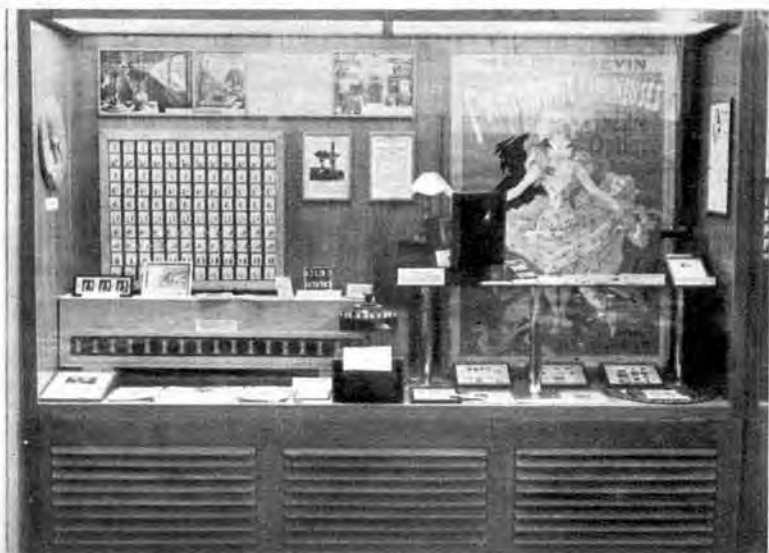
primo piano, la Cecoslovacchia. Un reparto speciale è riservato al cinema sonoro e ai diversi metodi di registrazione del suono. La tecnica della produzione dei film, e lo sviluppo dell'attrezzatura di cui sono dotati i moderni teatri di posa, sono illustrati con l'ausilio di modelli forniti dagli stabilimenti di Praga. Questi modelli sono costruiti con perfezione sorprendente. I visitatori possono confrontare i teatri di posa, di molti anni fa, con quelli ideati negli ultimi tempi. Sono anche documentati i metodi di creazione dei trucchi, la costruzione delle scenografie, la realizzazione dei disegni animati e dei film a pupazzi. Inoltre, un reparto del Museo è dedicato all'esposizione di una notevole quantità di oggetti e documenti relativi all'attività del cinema sovietico.

La creazione di un simile Museo è senza dubbio un considerevole successo.

JAROSLAV BROŽ



Sopra a sinistra: ingresso del Museo con disegni preistorici di Lascaux. Sopra a destra: il "fucile fotografico" di Etienne-Jules Marey. Sotto a sinistra: il «Théâtre optique» di Emile Reynaud. Sotto a destra: veduta generale della sala riservata alla normale produzione dei film.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

GIORGIO TEBALDI (Vicenza). - Orgoglio e pregiudizio (nell'originale *Pride and Prejudice*) era interpretato da Greer Garson e Laurence Olivier. Per i volumetti rivolgenti alla libreria Hoepli, Corso Matteotti, Milano o — sempre a Milano — alla Libreria Internazionale, Galleria Manzoni, Via Manzoni.

ALFREDO DEL PANTO (Firenze). - Ho sempre la tua lettera a disposizione, ma una risposta, per ora, non è possibile pubblicarla: non ho più avuto occasione di avvicinare Emmer per rivolgergli quella tua famosa domanda.

SERGIO RICCI (Forlì). - Il regista di *City Across the River* (presentato in Italia col titolo *Malombra*) si chiama Maxwell Shane; e sua è anche la sceneggiatura scritta in collaborazione con Dennis Cooper. Quanto alle tue doti di analizzatore è davvero il caso di incoraggiarti a continuare nella critica; quando avrai curato di più la forma e mitigato l'entusiasmo (che in alcuni casi diventa indulgenza) potrai essere soddisfatto davvero. Scrivimi ancora.

SALVATORE PENNISI (Giarre). - Un appunto di Aristarco accompagna la tua lettera (scusa per il ritardo nella risposta), e dice precisamente: «Avverti Pennisi che ci siamo accorti anche noi del "piaggio". Ma in sostanza si tratta di una rimasticatura dell'estetica crociana».

LUCIANO COMUNI (Milano). - Negulesco, a mio vedere, non merita la "galleria". Grazie per i consigli circa Howard Hawks. Quanto alla Crawford, che dirti? Attrice diseguale anche se legata alle fortune di certo "brillante" cinema americano, ha recentemente scantonato per rivivere nell'ambiente di un tempo, nel clima della "fama". E per quel che concerne il fatto commerciale, penso che vi sia riuscita in pieno.

COMUNICAZIONE PER IL LETTORE GIOVIGLI. - L'amico Chiti di Genova ha letto l'elenco dei film girati in Svezia dalla Bergman e lo ritiene incompleto. Poiché la cosa sembra interessarti, tengo a tua disposizione la lettera di Chiti; comunicami il tuo indirizzo se ne vuoi conoscere il contenuto. Immagino che alla maggioranza dei lettori non sia più gradita una seconda lista delle cineprestazioni scandinave della Bergman.

R. P. ASPIRANTE REGISTA (Napoli). - Penso che l'obbligo di possedere la laurea imposto agli aspiranti al corso di regia da parte del Centro Sperimentale di Roma sia una norma facilmente derogabile. «Laurea» vuole significare cultura, non superiore, interesse per l'arte. Molti amici — e tra questi, anche

degli insegnanti del Centro — mi hanno assicurato che al riconoscimento accademico si annette scarsa importanza, in fondo.

MAURO LAMI (Livorno). - Hai trovato gli indizi?

ALBERTO COVINO (Napoli). - Grazie di cuore; mi fa piacere che un lettore intelligente come te mi dia ragione in merito a *My Foolish Heart* ("Questo mio folle cuore") di Mark Robson. Tu dici: «In questo lavoro il regista si è dimostrato all'altezza della situazione svolgendo il tema della vicenda (anche se non del tutto originale) con perfetta coerenza e padronanza delle proprie possibilità tecniche. Gli interpreti sono tutti psicologicamente bene indagati. Ma quello che mi ha maggiormente colpito è stata Susan Hayward che dà, forse per la prima volta, una magnifica prova della sua personalità. Mi è sembrata eccellente». Vuoi concedere alla Hayward un'attenuante per il suo discutibile passato cinematografico, e pensare cioè ai registi che l'hanno diretta (dal mediocre George Marshall all'esaurito Jacques Tourneur)? Alla RAI si collabora solo su invito; per la rubrica cinematografica radiotrasmissa non è il caso di impressionarsi — cerca di adeguarsi al tono medio (e al criterio faciloni) di tutte le altre trasmissioni.

FRANCO FONTANINI (Pietrassanta). - E come potrei aver dimenticato Angeli del peccato? Quel film che Ben Hecht intitolò nell'originale *Angels over Broadway* regalando così il più patetico, e al tempo stesso spietato, documento della grande arteria di New York? A Broadway Ben Hecht è di casa, e sa che il tempo dei film come *Quarantaduesima Strada* è finito da un pezzo: così un giorno prende una matita, corre da Lindy, occupa un tavolo, getta giù appunti su appunti, telefona a un paio di amici e li prega di trovare un finanziatore e nasce il film. E' nato un doveroso omaggio al paradiso e all'inferno di New York, il "pendant" cinematografico degli stupendi racconti di Damon Runyon. Thomas Mitchell, nella parte del commediografo che beve come Hemingway, divora come Hellinger, e comprende a volo i suoi simili come John Huston, è una meraviglia da ricordare. Forse un eccessivo entusiasmo mi impedisce di sentirmi "giudice" di fronte al film di Ben Hecht, e chiedo scusa. Ma mi accorgo che anche a te Angeli del peccato ha fatto la stessa favorevolissima impressione. Senza dimenticare che Rita Hayworth era una vera creatura, in quel lavoro; solo in La signora di Shanghai ricordo di averla ritrova-

ta con la stessa vigorosa "presenza". Interessante il quesito che poni (seppur mi paia minato da una inclinazione ai falsi sillogismi): «Il cinema arte di massa è un luogo comune che da lungo tempo ormai ottiene un successo sempre maggiore tanto che è stato accolto anche da critici seri come il Viazzi. Su cosa si fonda questa affermazione? Forse sul dato statistico che quasi un miliardo di persone assiste settimanalmente ad una proiezione cinematografica? Lo stesso miliardo di persone uscendo dallo spettacolo serale vede le stelle sulla sua testa; forse per questo l'astronomia è una scienza di massa? Io conosco soltanto un appassionato di problemi celesti». L'accento all'astronomia non è valido né intelligente: il defunto Musco, all'attore Grasso che in una commedia gli disse, alla vigilia di un duello, «Il sole di domani illuminerà uno dei nostri corpi disteso in una pozza di sangue», rispose: «Cumpà! E se piove?». (A dire il vero, Musco si esprime in catanese; ma io non conosco quel dialetto e non mi arrischiò nella difficile grafia). E se piove? È la domanda che ti rivolgerebbe Viazzi se fosse in vena di umorismo. Ma di solito è serio (proprio come tu l'hai definito) e il concetto "cinema, arte di massa" non è per lui un affare dell'ultimo minuto. Lui passa sopra all'idea del "borderò" dell'esercito, della produzione complessa, del noleggiare e dei soldi che devono tornare a casa. Imposta la sua tesi sul perno marxista; e in quella chiave vanno lette le sue critiche. E' dopotutto, un punto di vista importante, e Cinema lo ospita come non esita a dar spazio ai critici che sono in netta opposizione a Viazzi, come May, ad esempio. Il discorso ci porta lontano, perciò — pressato dalle altre lettere — chiudo qui la questione. Ma può essere tranquillamente riaperta sulle pagine di Cinema non destinate alla corrispondenza. «Che cosa pensi di Pietro Bianchi? Più di una volta ho letto giudizi sprezzanti nei suoi riguardi e non mi sembrano giusti; anzi egli mi sembra un critico dei più attendibili. Il suo gusto è più indulgente che bacato. I suoi paralleli con la letteratura denotano anche una cultura non volgare». Come posso risponderti? Sono amico di Bianchi, conosco il dispendio che fa del termine "quadrupede" applicato a chi non ama il cinema col suo amore, a chi non considera i film sotto il suo punto di vista (che, come tu giustamente osservi, si fonda su una solida conoscenza della letteratura); condivido certi suoi entusiasmi; dissento quando non l'indulgenza ma il fervore lo porta troppo lontano. Posso dunque giudicarlo? Sono in condizione di dirti con una parola se lo apprezzo o meno? Assolutamente no. «Pietrino» Bianchi — e gli chiedo scusa se questo lo può ferire — conta come "opinione" e non come "verdetto", per me. Alla proposta che rivolgi (ristampa su Cinema degli articoli più significativi apparsi tra il '38 e il '43) ci penserà la redazione.

ERMANNIO COMUZIO (Bergamo). - Anch'io sono ansioso di conoscere il sistema di abbinamento dei "Documenti mensili". La casa produttrice ancor non ci ha annunciato nulla in proposito. Per quell'altro quesito, penso che la frase: «Il tal film, pur essendo di modeste pretese, è riuscito di notevole interesse», oppure quell'altra: «L'autore si era proposto dei limiti che sono stati superati», siano scappatoie facili e di scontato effetto. Sovente un autore di teatro ad un dramma non riuscito applica l'etichetta "grottesco", oppure cambia le carte in tavola e scrive "farsa"; o ancora

con diverso intento e altra educazione, proclama: «E' un fresco dugentesco». Col cinema questo non è possibile e neppure il titolo gioca a mettere il critico sulla strada che l'autore voleva percorrere. Cosicché l'espedito dei "limiti", delle "intenzioni", delle "ristrettezze", mi sembra una amoralità in sede estetica. Il film vale per quello che dà. Criss-Cross ("Doppio gioco") fu recensito su Cinema nella "Miscellanea". Ti ostini nel considerarlo un film notevole? Hai visto *The Asphalt Jungle*, che sugli schermi italiani passa col titolo *Giungla d'asfalto*? Con questo non tolgo a Doppio gioco il merito di averci mostrato quell'angolo di Los Angeles («Angels Flight») si chiama, da quella funicolare a doppio binario che trasporta gli "angelini" su una collinetta in cui abita Dan Durpea con la banda, di averci fatto incontrare un tecnico del "colpo" alimentato a whisky e tenuto lontano dagli occhi della polizia (attore Alan Napier) e un ex-marito (Burt Lancaster) che s'imbatte nella ex-consorte in una "cafeteria" e le dice: «Continuà a mangiare poco? Hai di che sostentarti? O spendi tutto in abiti?».

D. A. (Firenze). - Ripeto: Forzanno non ci interessa. Ti sembra strano?

M. C. (Bussoleno). - Non credo che Capra possa leggere correntemente l'italiano. Cura però che la traduzione sia ineccepibile. Gli puoi scrivere presso la Paramount Pictures Inc., 5451 Marathon St., Hollywood 38, California, U.S.A. Grazie degli auguri che ricambio di cuore.

ANGELO MACCARIO (Sanremo). - Grazie della proposta e della lettera, che in parte riporto: «Nella mia qualità di redattore cinematografico di un bisettimanale di Sanremo, prego quanti hanno partecipato al Premio — "Cinema-Pasineti" con saggi ed articoli non premiati, di inviarmi i loro "pezzi"; sarò ben lieto di pubblicarli — solo che si elevino dalla mediocrità — sul mio giornale. A quanto leggo sul n. 55 di Cinema, nell'articolo appunto dedicato ad un bilancio dell'anzidetto Premio, credo che mi interesserebbero gli scritti di Carlo d'Eugenio, Franco Valobra, Pier Francesco Paolini, Bruno Crescenzi, Nerio Tebano e della prolifica Anna Maria Dondi, oltretutto di parecchi altri. Lo stesso invito rivolgo a quanti, pur non avendo concorso al Premio Pasineti, hanno "nel cassetto" articoli d'argomento cinematografico. Costoro, come pure i precedenti, indirizzino a: Angelo Maccario, presso redazione de L'eco della Riviera, via Roma, Sanremo (Imperia). Spero che i tuoi corrispondenti non si dorranno se io apro loro le colonne d'un bisettimanale di "provincia"». La tua proposta, caro Maccario, mi sembra buona. La provincia ha contribuito non poco alla diffusione della cultura cinematografica. Ho passato il ritaglio del tuo giornale ad Aristarco, che ti ringrazia.

FRANCO COLOMBO (Bergamo). - Il "particolarmente informato" in questo caso è Viazzi. Passiamo ai titoli: «Dien Novoro Mira». Il deputato del Baltico: «Deputat Baltiki». Gli indomiti: «Nepokorenne». Il giuramento: «Khatva». Nelle sabbie dell'Asia Centrale: «V Peskakh Sredni Asi». Sul sentiero degli animali: «Zvernoi Tropoi». Nel giardino zoologico di Mosca: «Zoologicheskoy Sadu Moskvi». Per i dati tecnici aspetta.

ALDO PORRELLINI (Pisa). - L'amico Giuseppe Benilacqua ti comunica che il commento musicale di Gran Premio è dovuto a Herbert Stothart. (E adesso come ti senti?).

IL POSTIGLIONE

cura che, « se davvero c'è del buono », non esiterà a mettere in produzione il mio soggetto. Nel frattempo ho conosciuto il prof. Emilio Cecchi, consulente artistico della Cines, il quale mi chiede cosa faccio e, saputo che ho pure scritto un soggetto, mi autorizza affettuosamente a farglielo leggere. Porto il soggetto al prof. Cecchi e aspetto intanto con trepidazione la risposta dell'ing. Gatti, risposta che arriva dopo un mese circa e assolutamente negativa. Con bellissime e delicate espressioni, l'ing. Gatti mi fa capire che non c'è nulla da fare; quel mio soggetto è assolutamente negato per il cinema; « Leggerò quel suo racconto apparso l'altro ieri sull'*Elefante* », mi dice per consolarmi, « tante volte ci fosse qualcosa di buono là ». Evidentemente nemmeno nel racconto c'è qualcosa di utile per il Cinema Italiano. Piangente, mi butto ai piedi del prof. Cecchi e finalmente, l'ex direttore della Cines mi dice che il soggetto gli è piaciuto; ne parlerà a quelli della Produzione. Vado alla Cines dove ho buoni amici; mi chiedono un'altra copia del soggetto e la mandano a Cecchi per via d'ufficio, così il suo parere resterà agli atti. Passano dei mesi ed io continuo a nutrire buone speranze: ne nutro ancora adesso, all'inizio di primavera, perché so che alla Cines ho degli amici che mi vogliono bene. Salvo che non si debba chiedere un parere sul mio soggetto al Presidente del Consiglio on. De Gasperi, a ottobre saprò finalmente qualcosa.

Ora che siamo giunti alla conclusione

di questa lunga e lacrimevole storia di un soggettista fallito, non posso fare a meno di rivelare quali sono, secondo me, le idee che guidano alcuni produttori quando si trovano al cospetto di un soggetto cinematografico. Innanzi tutto occorre dire che il produttore italiano non ha bisogno di soggetti. Si dice di solito, e l'ho sentito dire a più di un uomo d'affari, che in Italia mancano soggetti e che tutti si butterebbero a pesce su un soggetto veramente originale. Poi, invece, si realizzano film come *L'imperatore di Capri*, *Botta e risposta*, *Biancaneve e i sette ladri*, *Come scopersi l'America* e altri di cui mi sfuggono i nomi per carità di patria. Quando un soggettista si presenta a un produttore, quest'ultimo sa già cosa deve fare; ha idee precise, chiare, immarcescibili. Mentre voi andate a proporre al produttore un film sull'*Amleto* di Shakespeare o su *I promessi sposi* di Manzoni, questi ha già stabilito, secondo i suggerimenti di sua figlia o della sua dattilografa, di fare un film con Macario, dove entri, in qualche modo, la vincita di settanta milioni al Totocalcio conseguita lo scorso anno da un minatore sardo. Il produttore vi riceve e si dispone ad ascoltarvi amabilmente; mentre voi parlate, mentre voi cominciate a raccontare la drammatica storia del prence di Danimarca colto da follia, il produttore è ossessionato dalle sue idee: Macario e il Totocalcio e studia il vostro racconto, lo analizza, in attesa del momento in cui potrà infilarci dentro Macario e la vincita al Totocalcio. Mentre voi, in preda alla tensione nervosa e con le lacrime agli occhi, rivelate al produttore

che Amleto uccide in duello il fratello di Ofelia, l'Uomo dell'Alta Finanza ha sempre davanti agli occhi Macario e sorride, sorride, ride, sghignazza; perché la cosa lo diverte assai. Più tardi state per concludere il discorso con la rievocazione della follia di Ofelia ed ecco che si riaffaccia, tra le pieghe del racconto, la vincita di 70 milioni 70 toccata lo scorso anno a un umile minatore di Carbonia. Il produttore sa già come impostare la pubblicità, vede già i fian, i manifestini in tricromia e pensa che nessuno potrà disegnarli meglio di Brini, anche se Brini comincia a costare troppo. Ebbene, quel film si farà, se voi sarete arrendevole e sopporterete le proposte, i consigli, le manomissioni, le contaminazioni che vi verranno suggeriti. E quel film s'intitolerà:

Il principe sorridente di Carbonia, Forte *Dramma d'Amore*, di Morte e di Lotterie, con *Macario* (100%)

Isa Barzizza (50%)

(nella parte di Ofelia)

e con la partecipazione straordinaria, ma presa dal vero di

Giovanni Mannu (50%)

l'uomo che da solo, lottando contro un avversario destino, ha vinto ben 70 milioni 70 al Totocalcio!

Senza voler esagerare, le cose stanno così. E se invece voi vorrete proporre un soggetto originale, divertente, brillante, o anche drammatico, andrete avanti e indietro per un paio di anni senza combinare nulla. Ve lo dice un soggettista fallito, che di queste cose se ne intende.

ITALO DRAGOSEI

- 91 - Il pendolo, rientrato sul soffitto, si muove come all'inizio con raggio breve.
- 92 - (dall'alto). *Carrello gru* verso il prigioniero, fino al P.P.
- 93 - *Carrello* verso le figure delle pareti. Incomincia ad uscire un fumo denso, come di materia fortemente riscaldata.
- 94 - C.T. La cella invasa dal fumo.
- 95 - Vapori escono da una parete.
- 96 - Il prigioniero, in ginocchio, si copre il volto con le mani.
- 97 - Il soffitto incandescente.
- 98 - Il prigioniero si guarda intorno, ansimando, mentre si sente un rumore sordo.
- 99 - P.P. del prigioniero, con gli occhi sbarrati e luccicanti tra il fumo.
- 100 - C.T. Le pareti della cella si stringono verso il centro. Il prigioniero si sposta strisciando verso il pozzo.
- 101 - Una parete avanza.
- 102 - Il prigioniero indietreggia.
- 103 - Il pozzo.
- 104 - (dal basso). Un'altra parete avanza.
- 105 - La cella si stringe intorno al prigioniero. Il prigioniero è ormai vicino al pozzo.
- 106 - Il soffitto incandescente lascia cadere materia infiammata, mentre le pareti si stringono sempre più.

miei persecutori? La mia resistenza stava per essere vinta: compresi che il colpo di grazia, dopo le prove fallite, sarebbe stato tremendo. Le mie congetture furono ben presto tradotte in realtà: quegli emblemi ripugnanti alle pareti, simboli nati dalla superstizione sepolcrale, non erano altro che parte di lamiere di ferro, dalle quali ora scaturiva un fumo denso mentre un odore soffocante si spandeva per l'intera prigione. Ormai non c'era più dubbio sulle intenzioni dei miei carnefici.

- 107 - Il prigioniero è sull'orlo del pozzo.
- 108 - P.P.P. del prigioniero sull'orlo del pozzo. (Si ode, lontano, un ronzio di voci, una squillante fanfara di trombe, uno scalpito cre-
- 109 - Una parete indietreggia, scende di cavalli).
- 110 - Il prigioniero quasi sporge con il busto sul pozzo.
- 111 - C.T. (dall'alto). Le pareti indietreggiano allargandosi, velate dal fumo.
- 112 - (Crescono le voci e lo scalpito della inq. 108). Mentre sta per cadere nel pozzo, un braccio di ufficiale in divisa trattiene il prigioniero.
- 113 - (dall'alto). C.T. La cella si illumina.
- 114 - (dal basso). La cella ha ora per soffitto il cielo. Ai margini della cella, passano rapidi cavalli al galoppo, e si intravedono come in un carosello orifiamme e bandiere tenute dai cavalieri al galoppo. A poco a poco lo squadrone passa velocemente sollevando nugoli di polvere. Poi più nulla, solo le pareti liberate dal soffitto, il cielo e una piccola bianca nuvola in movimento.

Un braccio teso afferrò il mio mentre stavo per cadere svenuto, nell'abisso. Era il braccio del generale Lassalle. L'esercito francese era entrato a Toledo ».

FINE

Disegni di F. F. FRISONE



Dorothy McGuire ed Edmund Gwenn
in Mister 880 (« L'imprendibile
signor 880 ») di Edmund Goulding.