

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **58**

NUOVA SERIE - 15 MARZO 1951



ANNA MAGNANI in "CAMICIE ROSSE" (Anti-
ta Garibaldi) con Raf Val-
lone, Sesto Reggiani, Michel Audebert, Carlo Ninchi,
Alain Cuny, Gino Lurini - Una produzione P. G. F. rea-
lizzata da D. F. Davanzati e diretta da G. Alessandrini.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume V

FASCICOLO 58

Anno IV - 15
Marzo 1951

Questo fascicolo contiene:

<i>Cinema-gira</i>	122
<i>b.</i>	
<i>Il signor professore</i>	125
LUIGI CHIARINI	
<i>La scuola come movimento di cultura</i> . . .	126
RENZO RENZI	
<i>Significato del film medio e accaparramento ideologico</i>	127
FRANCO COLOMBO	
<i>Hollywood, i "cani rossi" e la colonizzazione americana</i>	130
LUIGI PESTALOZZA	
<i>Honegger si incontra con Gance in una locomotiva del 1922</i>	133
SANDRO BOLCHI	
<i>Gli attori di teatro italiani nei loro rapporti col cinema</i>	135
GIORGIO N. FENIN	
<i>Ragioniere con leone a guinzaglio nelle fortezze di Wall Street</i>	138
P. R. PERSICHINI	
<i>I dimenticati sono i migliori</i>	139
GIULIO CESARE CASTELLO	
<i>I registi: William A. Wellman</i>	141
GEORGES SADOUL	
<i>Retrospective: La tecnica rivoluzionaria nella "Cabiria" di Pastrone</i>	144
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	147
MARIO VERDONE	
<i>I cortometraggi</i>	148
GLAUCO VIAZZI	
<i>Anteprese: "L'école buissonnière" di Le Chanois</i>	149
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	150
PAOLO MONDELLO	
<i>Biblioteca</i>	151
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	152
<i>Lettere</i>	Terza di copertina

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'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: Elena Varzi, interprete del "Cristo proibito" di C. Malaparte.



Maria Felix in *Doña diablo*, film messicano diretto da Tito Davison, operatore Alex Phillips. Maria Felix attualmente lavora in Italia.



L'attrice Linda Darnell durante la lavorazione di *Two Flags East* (« Due bandiere all'est »), film che porta la firma del regista Robert Wise.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: *Cuore di Roma* (E.C.I.S.), regista Roberto Montero, interpreti Linda Sini, Gianni Rizzo, Saro Urzì, Leopoldo Valentini; *La valle dell'odio* (Dolomiti Film), regista Adriano Zancanella, interpreti Ilse Gray, Ernesto Rovere, Ottavio Fedra, Anna Maria Montaperti; *Stasera sciopero!* (Colamonic-Montesi), regista Mario Bonnard, interpreti Marisa Merlini, Virgilio Riento, Carlo Cro-

colo, Laura Gore, Paul Müller; *La valle di Caino* (I.C.A.), regista Fernando Leonardi, interpreti Oscar Andriani, Vira Silenti, Paola Borboni, Ugo Sasso, Diego Mumi.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: *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; *E' l'amor che mi rovina* (Theo-

doli-I.C.S.), regista Mario Soldati, interpreti Walter Chiari, Lucia Bosè, Aroldo Tieri, Edward Ciannelli, Jackie Frost; *Malavita* (Amoroso-Melody Film), regista Rate Furlan, interpreti Jacqueline Pierreux, Aldo Nicodemi, Dorothy Jackson, Angelo Dessy; *Tradimento* (S.A.F.A.-Variety), regista Riccardo Freda, interpreti Amedeo Nazzari, Gianna Maria Canale, Vittorio Gassman, Armando Francioli, Camillo Pilotto, Arnoldo Foà, Nerio Bernardi, Rita Livesi; *Guapparia* - *Serenata tragica* (Nemi Film), regista Giuseppe Guarino, interpreti Carlo Giustini, Folco Lulli, Giov. Grasso, Mirella Uberti, Giov. Pala, Camillo Pilotto, Mario Vitale, Luigi Pavese, Ignazio Balsamo; *Libera uscita* (Colamonic-Montesi), regista Duilio Coletti, interpreti Nino Taranto, Carlo Croccolo, Nyta Dover, Laura Gore, Virgilio Riento, Ludmilla Dudarova, Leopoldo Valentini, Luigi Pavese; *Buon viaggio pover'uomo* (Bomba & C.), regista Giorgio Pastina, interpreti Paolo Stoppa, Vera Carmi, Lola Braccini, Umberto Spadaro; *La città si difende* (Cines), regista Pietro Germi, interpreti Fausto Tozzi, Enzo Maggio, Gina Lollobrigida, Paul Müller, Renato Baldini, Rosetta Greco, Emma Baron Cerlesi, Vincenzo Tucci, Patrizia Manca; Milano miliard-

rel, Franco Bologna; *Oliva*, incantesimo tragico (E.P.I.C.), regista Mario Sequi, interpreti Maria Felix, Rossano Brazzi, Charles Vanel, Massimo Serato, Irma Gramatica, Giulio Donini, Italia Marchesini; *Guardie e ladri* (Ponti-De Laurentis-Golden), registi Steno e Monicelli, interpreti Totò, Aldo Fabrizi, William Tubbs, Mario Castellani, Gino Leirini, Rossana Podestà, Ernesto Almirante, Ave Ninchi, Pina Piovani, Rocco D'Assunta.

Sono in preparazione...

...i seguenti film: Il capo divisione riceve (Cines), una satira della burocrazia, e El Cid Campeador (Major Film, in compartecipazione con la casa spagnola C.E.A.), da girarsi interamente in Spagna, per la regia dei quali si fa il nome di Alessandro Blasetti; *Nostro pane quotidiano* (Capitol, in compartecipazione con la casa francese Silver Film), di Giuseppe De Santis; *Europa 1951* (Excelsior), di Rossellini, con la Bergman; *Aria di Roma* (Letizia Film), di Zampa, con la Magnani; *Ti scrivo questa lettera* (Prod. Di Pea), sull'analfabetismo, di Lattuada; *Messalina* (Prod. Gallone, in compartecipazione con la casa francese Filmsonor), dal romanzo di Felicien Champsaur, regia di Gallone, coi seguenti probabili interpreti: Corinne Calvet, Ludmilla Tchérina, Georges Marchal, François Rosay, Vittorio Gassman, Roldano Lupi, Ave Ninchi; *Legittima difesa* (Rovere), di Fernando Cerchio; *Il giglio rosso*, di Henri Décoin, dal romanzo di Anatole France, Margherita Pusterla, dal romanzo di Cesare Cantù, e *Mezzanotte senza pastori*, di R. A. Stemmle (tutti e tre di Prod. La Quercia); *Il mondo cambia* (Roma Film), di Luciano Emmer, film antologico sugli ultimi 50 anni di vita italiana, composto di materiale documentario; *Due soldi di speranza* (Universalcine, in compartecipazione con la casa francese Films Ariane) e *Fuori sacco* (Universalcine), diretti entrambi da Castellani; *Stazione Termini* (Universalia), di Claude Autant-Lara, con Gérard Philipe, sceneggiatura di Zavattini e Jean Aurenche; *Buon giorno elefante* (Amato-Rizzoli), di Gianni Franciolini, da un soggetto di Zavattini e Suso Cecchi D'Amico; *Le avventure di Pulcinella* (Golden), di C. L. Bragaglia, con Totò; *Brindisi di sangue* (Intercine), di Mastrocinque, dal romanzo di Francesco Mastriani; *BO 48148* (Nevada Film), di Giorgio Cristallini, con Mariella Lotti; *E' l'aria di Capri* (Egeria Film), di Adelchi Bianchi, da un soggetto di Luigi Capuano, Nando Bruno, Malaspina; *Il figlio del Corsaro Rosso* (Letizia Film) e *I tre Corsari* (Ponti-De Laurentis), tratti da opere di Emilio Salgari; *Le due verità* (Villani, in compartecipazione con la casa francese Chronos Film), di Leon Viola, con la Bosè e Michel Auclair; *Verginità* (Romana Film), di Leonardo De Mitri, con Eleonora Rossi; *La fanciulla di Pompei* (S.A.F.A.), di Mario Volpe; *Pelle di donna* (S.C.P.), di Gian Paolo Callegari, interpretato da una ballerina negra; *Questi fantasmi* (Ponti-De Laurentis), di Eduardo De Filippo.

I cortometraggi...

...da poco terminati o ancora in lavorazione, sono i seguenti: *Uomo in pericolo* (Astra), di V. Sabel, sul Centro Radio Medico Internazionale;

A sinistra: il regista Briani e l'operatore Pavoni (in primo piano) durante le riprese dei provini a colori per il cortometraggio *Fantasia di ippodromi*. A destra: Capra e Crosby.



Roma Termini (Prod. Marcellini), di Marcellini, sulla stazione di Roma; Asolo (Veneta Film), sulla cittadina veneta dove riposano i resti di Eleonora Duse; Petrolio (Prod. G. Driussi), di Driussi, sulla lavorazione del petrolio in Italia; Tremila metri sotto il suolo (Edelweiss), di G. Bonvicini, sui giacimenti petroliferi di Cortemaggiore; Il cielo e l'uomo (Stella Alpina), di G. Bonvicini, sui provvedimenti contro la grandine; Giacomo Serpotta (Prod. Mancuso), di C. Mancuso, sull'opera dello scultore barocco, palermitano, recentemente rivalutato dalla critica; Il solco di Romolo (Dea Film), di A. Roncaglia, sulle origini di Roma; Pirotecnici (G. Camis), di R. Nardi, sulla lavorazione dei fuochi d'artificio; Procida (C. Bologna), di U. Fasano, sulle attrattive naturali dall'isola; Porto Venere (La Quercia), di M. Baffico, sulle bellezze della cittadina ligure; Un giorno ad Assisi (Mercurio), di O. Troiani, che descrive la vita della città nel corso di un'intera giornata; L'avvenire sull'altopiano (Incom), di R. Del Grosso, sull'altopiano della Sila; San Carlino (C. Bologna), di U. Fasano, sul celebre teatro napoletano e sulla figura di Pulcinella.

Il Comitato tecnico...

...durante il mese di gennaio ha esaminato undici film a lungometraggio e ventisei cortometraggi, tre dei quali a colori. Cinque film non sono stati ritenuti meritevoli del premio dell'8% (ottenendo solo il contributo del 10% e la programmazione obbligatoria): Briscola, Tre passi a Nord, Sangue sul sagrato, Terra senza tempo, Buffalo Bill a Roma. Hanno invece ottenuto il premio suppletivo i seguenti film: Il ladro di Venezia, 47 morto che parla, La rivale dell'imperatrice, Domani è un altro giorno, Il valzer di Parigi e Lebbra bianca. Undici cortometraggi non hanno ottenuto il contributo governativo del tre per cento.

440 film...

...a lungometraggio sono passati in

censura nel corso del 1950: di essi 284 sono americani, 100 italiani, 24 francesi, 18 inglesi, 8 messicani, 2 russi, 1 argentino, 1 tedesco, 1 svedese, 1 cinese. Nell'anno precedente passarono invece in censura 609 film, di cui 436 americani, 84 italiani (comprese 16 riedizioni), 30 inglesi, 19 francesi, 16 messicani, 5 svedesi, 4 argentini, 3 russi, 2 spagnoli, 1 portoghese, 1 ungherese. Quanto ai cortometraggi, l'anno scorso ne sono passati in censura 1373 (di cui 1287 italiani e 86 stranieri), mentre nel 1949 ne passarono 970 (di cui 863 italiani e 107 stranieri). Fra i cortometraggi sono compresi oltre ai documentari veri e propri, le attualità e (per quanto riguarda l'Italia) anche i film pubblicitari.

Diciassette film...

...sono stati realizzati fra il 1949 e il 1950 in base agli accordi stabiliti fra la Direzione generale dello Spettacolo e il "Centro National du Cinéma Français". Di tali co-produzioni italo-francesi, dodici sono accoppiate secondo il regime previsto, per cui ad un film realizzato in Francia deve corrispondere un film realizzato interamente in Italia: Le château de verre (« Il castello di vetro ») di Clément, La valse de Paris (« Il valzer di Parigi »), di Achard, Occupe-toi d'Amélie... (« Occupati di Amelia »), di Autant-Lara, Atoll K (« Atollo K »), di Joannon, Les miracles n'ont lieu qu'une fois (« L'amante di una notte »), di Allegret, Né de père inconnu (« I bastardi »), di Cloche, girati in Francia; e in contropartita: La beauté du diable (« La bellezza del diavolo »), di Clair, Donne e briganti (« Fra Diavolo »), di Soldati, E' più facile che un cammello... (« L'amour du ciel »), di Zampa, Romanzo d'amore (« Toselli »), di Coletti, Prima Comunione (« Sa Majesté M. Dupont »), di Blasetti, La portatrice di pane (« La porteuse de pain »), di Cloche, tutti girati in Italia. Altri tre film sono stati riconosciuti come realizzati al 50% tra i due paesi: Gli ultimi gior-



Susan Shaw in The Woman in Question («Donna nel fango») di Asquith.

ni Pompei (« Les derniers jours de Pompei »), di L'Herbier, Le mura di Malapaga (« Au delà des grilles »), di Clément, e Paris c'est toujours Paris (« Parigi è sempre Parigi »), di Emmer; ai quali bisogna aggiungere Camicie rosse di Alessandrim, (ancora in lavorazione) e L'ultimo treno

da Pechino, di Cloche (di prossimo inizio), i quali non sono ancora stati accoppiati. Dopo tali risultati, i progetti di co-produzione fra l'Italia e la Francia si fanno sempre più numerosi, e si prevede che nel '51 una trentina di film verranno realizzati in conformità agli accordi suddetti.

Attrici hollywoodiane. A sinistra: Nancy Olson, rivelatasi in Sunset Boulevard di Wilder. Al centro: Jane Russell, A destra: Joan Crawford.



FRANCIA

Jean Cocteau...

...annuncia una riduzione cinematografica del Britannicus di Racine: per quanto riguarda gli interpreti principali del film, sul quale però non si hanno altri particolari, si fanno i nomi di Edwige Feuillère e di Jean Marais.

Jacques de Baroncelli...

...uno dei rappresentanti della « vecchia guardia » cinematografica francese (egli aveva iniziato a lavorare nel cinema fin dal 1918), si è spento il mese scorso a Parigi, all'età di settanta anni. Fra i suoi film più noti ricordiamo: Ramuntcho (1919), Le père Goriot (1922), Le rêve (1923), Pêcheurs d'Islande (1924), La fem-

Un film sul pioniere...

...del cinema inglese, William Friese-Greene, morto a Londra nel 1921, è attualmente in lavorazione: il film sarà, a quanto si prevede, una fedele ed affettuosa rievocazione della vita dello scienziato, coinventore del cinematografo, col suo celebre « Bio-Fantascopio », che appartiene ormai alla « preistoria » del cinema. Il film prodotto e realizzato in compartecipazione fra le principali case di produzione inglesi, rappresenta il contributo del cinema al Festival Britannico del 1951.

La « quota »...

...per la proiezione obbligatoria dei film di produzione nazionale verrà stabilita quanto prima, per entrare

JUGOSLAVIA

Otto imprese cinematografiche...

...a carattere autonomo esistono attualmente nel paese: di cui una federale, la Zvezda Film; una specializzata in film educativi e scientifici, la Nastavni Film; e le altre sei appartenenti rispettivamente alle repubbliche federali della Serbia, Slovenia, Croazia, Bosnia Erzegovina, Montenegro e Macedonia. Una città del cinema è in costruzione a Belgrado ad opera della maggiore di tali imprese, la Zvezda, mentre ciascuna di esse, secondo i propri particolari piani di produzione, va organizzando corsi di specializzazione cinematografica.

York (dove è già stato proiettato in circa 160 cinema), e dal Board of Review: la protesta causata dal fatto che il film « glorifica un ladro », ha raggiunto lo scopo, e Laddi di biciclette è stato immediatamente sostituito.

La « Norma Productions »...

...il gruppo indipendente che fa capo a Burt Lancaster e ad Harold Hecht, annuncia la riduzione cinematografica del romanzo di Norman Mailer, The Naked and the Dead (« Il nudo e il morto »), giudicato il documento più audace intorno all'ultima guerra: la lavorazione del film, che sarà interpretato dallo stesso Lancaster, dovrebbe iniziare con ogni probabilità entro maggio.

Due film...

...di prossimo inizio dovranno fare i conti con l'articolo del « Codice di Produzione » secondo il quale è vietato presentare i ministri di qualsiasi culto « come personaggi comici o che commettano azioni riprovevoli »: Skid Row infatti, prodotto da Anson Bond (autore del soggetto) e Joseph Bernhard per la 20th Century-Fox, si impernia sul personaggio di un pastore protestante, che, scacciato dalla sua chiesa a causa della moglie alcoolizzata, si abbruttisce moralmente per poi riabilitarsi; The Big Sky, invece, prodotto da Howard Hawks e Edward Lasker per la R.K.O., è tratto dal romanzo The Left Hand of God, di William E. Barnett (pubblicato tempo fa a puntate sul Redbook Magazine), che racconta la storia di un aviatore americano che per sfuggire a un gruppo di banditi cinesi si traveste da sacerdote cattolico, arrivando persino ad assumere le funzioni sacramentali: in seguito a tali circostanze egli attraversa una crisi di coscienza che lo conduce alla fede, facendogli interrompere la mascherata sacrilega. La stampa americana sottolinea il coraggio dei produttori di tali film, i quali, a giudicare almeno dai soggetti, si annunciano come opere assolutamente inconsuete nei confronti della normale produzione cinematografica degli Stati Uniti.



Bette Davis e Anne Baxter in una inquadratura di All About Eve, interessante film diretto da Mankiewicz.

me et le pantin (1929), e fra i più recenti, La Duchesse de Langeais (1942), Les mystères de Paris (1943) e Rocambole (1947).

Un film su Van Gogh...

...verrà prodotto da Paul Graetz, per una combinazione italo-francese: al soggetto del film sta lavorando Cesare Zavattini, il quale si è recato in Olanda e in Belgio allo scopo di raccogliere materiale utile alla ricostruzione della biografia del grande pittore e dell'ambiente nel quale egli visse.

GRAN BRETAGNA

Valentina Cortese...

...interpreterà un film in Inghilterra: si tratta di The Secret People, prodotto dalla Ealing, la cui lavorazione dovrebbe iniziarsi in questi giorni.

Fra i film...

...da poco terminati vi è The Outcast of the Island, diretto da Carol Reed, i cui esterni sono stati girati a Ceylon.

in vigore a partire dal 1° ottobre del 1951. Le varie organizzazioni dell'industria sono state in proposito interpellate dal Board of Trade, per la prima volta dall'inizio delle disposizioni sulla programmazione obbligatoria.

SPAGNA

Nuove tendenze...

...orientano attualmente la produzione spagnola: Nives Conde ha diretto Balarrasa, un film sui problemi della gioventù moderna, impostato realisticamente, e di ispirazione cattolica; mentre Mur Oti ha realizzato Cielo Negro, che vuol essere un'interpretazione realistica della piccola borghesia e del ceto medio durante la crisi economica che il paese sta attraversando. La critica madrileña dà grande risalto a tali film che risentono evidentemente dell'influenza realistica di questo dopoguerra, e sottolinea la loro novità rispetto alla produzione spagnola corrente, dominata dai drammi sensazionali, dai film musicali a carattere folkloristico e dai melodrammi in costume.

STATI UNITI

Due associazioni cattoliche...

...hanno recentemente espresso il loro parere sfavorevole nei confronti di alcuni film europei. La « Legione della Decenza » ha posto, nella categoria « C » (« condemned ») i film Manon, perché « offende gravemente i tradizionali concetti cristiani di moralità e decenza », e No Orchids for Miss Blandish di produzione inglese, perché « fa apologia di azioni e persone immorali », « contiene scene, dialoghi ed abbigliamenti di carattere eccitante » e « presenta il suicidio sotto una luce favorevole ». Nel frattempo un gruppo di « Cavalieri di Colombo », ha inscenato una marcia di protesta allo scopo di far togliere dal cartellone di un importante cinematografo di New York (il « New Ozon Park », sito in Rockaway Boulevard), Ladri di biciclette, nonostante i vari riconoscimenti ufficiali tributati finora al film di De Sica dalla « Motion Picture Academy », dalla critica di New

Greta Garbo...

...che ha recentemente fatto richiesta di « piena » cittadinanza degli Stati Uniti, ha firmato un contratto con Charles K. Feldman, produttore dei film non ancora giunti in Italia, tratti dalle note commedie di Tennessee Williams Zoo di vetro e Un tram chiamato desiderio, che, a quanto si dice, sono fra i migliori della produzione americana degli ultimi tempi: dopo tante discordanti notizie intorno alla più o meno probabile « rentrée » della svedese, pare proprio che questa sia la volta buona. Si ha intanto notizia che Walter Wanger, che doveva produrre in Europa (se non addirittura in Italia, in compartecipazione con alcuni produttori italiani), La Duchessa di Langeais, che avrebbe dovuto segnare il ritorno della Garbo, (il film andò a monte, come si sa, in modo quanto mai indecoroso), è stato citato per bancarotta fraudolenta dalla Bank of America, per il mancato saldo di un prestito contratto dalla Wanger Production Inc.

NUOVA SERIE

15 MARZO

1951

CINEMA

58

IL SIGNOR PROFESSORE

IL PIÙ RECENTE film di De Sica, *Miracolo a Milano*, ha suscitato infinite discussioni, e questo è bene, perché generalmente sono le opere sciocche quelle che lasciano la gente indifferente e tutta d'accordo. Ma troppo spesso il tono delle discussioni è stato così astioso da far pensare che De Sica sia una specie di pistolero pericoloso per la salute pubblica. Indicativa, in questo senso, è una lettera mandata al giornale *Tempo* di Roma da un Giovan Battista Amaduzzi, che si qualifica « insegnante di storia e filosofia », e, se effettivamente lo è, rappresenta una sciagura per la scuola dove presta la sua opera.

Costui, dopo aver premesso d'esser « persona di cultura » (precisazione quanto mai necessaria dato il testo della lettera) afferma che *Miracolo a Milano* è un film sovietico, e fin qui è tollerabile, altri hanno detto la stessa cosa; ma poi passa a dimostrare la sua affermazione, e comincia così: « Quel protagonista, ad esempio, che nasce da un cavolo in un orto... cela un riferimento alla ideologia sovietica per la quale gli uomini sono prodotti della materia piuttosto che di una sia pur misteriosa celeste provvidenza ». Quindi ora possiamo capire quale sia il nemico che ci minaccia; le centosessanta divisioni sovietiche sono composte da tutte le mamme che hanno detto ai loro figli: « i bambini nascono sotto i cavoli ». Prima di Marx e di Lenin, furono i narratori di fiabe a inventare il comunismo, Andersen e Perrault erano commissari del popolo travestiti; siamo lieti d'apprenderlo, e d'apprenderlo dalla penna d'un professore di storia, che dopo un inizio simile non trova difficoltà alcuna a tingere di rosso ogni figura e ogni episodio del film, da Stoppa al petrolio, dai vagabondi alla colomba, che viene chiamata « la colomba-stato » « la colomba-pace-sovietica ». Nulla poi di più cominformista della statua. « A render più verosimile il paesaggio ideale sovietico, il film s'è avvalso perfino d'una statua di gesso, una scultura rappresentante qualcosa fra la ballerina e l'atletessa, precisamente uno di quei pezzi di scultura che inusitatamente avviene di scoprire in mezzo alle campagne sovietiche fra il fango e i cumuli di rifiuti; e simbolizzano la compagna dattilografa, la compagna capitano di nave, la compagna pilota di aeroplano, la compagna danzatrice di Stato e simili ». Polemizzare con uomo di tale acutezza è impresa disperata, e infatti non la tentiamo, anche per non avvilirci ulteriormente; ma ci prende una grande malinconia al pensiero di quanto ha fatto De Sica per questo film, ai mesi trascorsi fra la nebbia e i pidocchi, a tutto quello cui ha rinunciato per tentare un'opera di poesia. Quel professor Giovan Battista Amaduzzi non ci stupisce, in un Paese che sempre s'è rivoltato contro i suoi uomini d'ingegno; il suo resta lo sfogo d'un poveraccio voglioso d'impressionare con la sua filippica degli allievi costretti a dargli ragione se non vogliono esser bocciati. Quello che ci sembra assai più grave è che un quotidiano abbia accolto e presentato al pubblico simili vaneggiamenti, e che, sebbene con minore insen-

satezza, anche alcuni critici abbiano insistito nell'esame politico di un film che politico non è. Abbiamo udito colleghi preoccuparsi perché *Miracolo a Milano* non è « in linea » col marxismo-leninismo, abbiamo sentito dire che i « poveri di De Sica non interessano, perché il "barbone" è un rinunciatario, e il partito non considera i rinunciatari come persone ». Dalla parte opposta, gente dabbene s'è indignata: « Che poveri sono, se appena ne hanno la possibilità chiedono dei milioni? ». Perché pare che un povero degno del rispetto di destra, dovrebbe chiedere soltanto calci nel sedere, e accoglierli cantando liete canzoni.

Un uomo d'ingegno, un uomo che ci ha dato dei capolavori, ha tentato di raccontare una fiaba; se ci sia riuscito o meno, è cosa che non interessa, per il nostro discorso; quello che interessa è il fatto che quest'uomo ha diritto al nostro rispetto, e noi abbiamo il dovere di considerare la sua opera per quello che è: un film, e una fiaba. La politica non c'entra, a meno che non intervenga la tarantola che fa strage fra la nostra borghesia, e induce persone a considerare oltraggiosa la rappresentazione della povertà; come se non fosse uno degli eterni motivi umani l'antagonismo fra ricchi e poveri, che si può trovare alla base di quasi tutte le fiabe.

Inoltre, passi per Giovan Battista Amaduzzi che, non essendo in grado di capire alcunché può anche rinunciare alle fonti d'informazione; ma troppi critici hanno dissertato sul film e sui suoi aspetti politici, senza aver letto il libro da cui è abbastanza fedelmente tratto, *Totò il buono* di Cesare Zavattini; libro pubblicato in Italia nel 1943, e quindi non sospettabile di propaganda comunista; eppure nel libro vi sono il bimbo nato sotto i cavoli, e l'uomo termometro, e perfino le mucche di Mobbi; v'è la lotteria del pollo, vi sono le statue, insomma, v'è gran parte dei personaggi e dei fatti che ritroviamo nel film; e la censura fascista non trovò nulla a rimproverargli, mostrandosi più intelligente e più tollerante di quelli che vorrebbero divenire i censori di oggi.

Noi non siamo comunisti, né criptocomunisti, né paracomunisti, siamo semplicemente dei galantuomini, e come tali vorremmo che ogni opera venisse giudicata a seconda del suo valore artistico, e ogni artista fosse discusso con rispetto. Niente altro, rispetto verso chi ha lavorato e lavora anche per noi, rispetto verso quelle opere che continuano la tradizione dell'intelligenza italiana, e fanno sì che all'estero il nostro non venga considerato esclusivamente il Paese dei mandolini e degli spaghetti. Può darsi che *Miracolo a Milano* non raggiunga la perfezione di *Sciuscià* o di *Ladri di biciclette*; nessuno è condannato al capolavoro, e chiunque può muovere al film gli appunti che crede. Ma la politica non c'entra, a meno che non si voglia rendere politico ogni interesse per l'umanità, il che sarebbe davvero troppo triste.

b.

LA SCUOLA COME MOVIMENTO DI CULTURA

PORRE oggi il problema della possibilità e dell'utilità di una scuola di cinema può sembrare alquanto anacronistico dato che esiste già da quindici anni il Centro Sperimentale di Cinematografia in Italia, da più tempo ancora la scuola di Mosca e che in quest'ultimo periodo numerose istituzioni consimili sono sorte in vari paesi europei: in Polonia, in Ungheria, in Francia, in Spagna, in Jugoslavia. D'altra parte, mentre sono noti i risultati della scuola sovietica e di quella italiana, non si conoscono, invece, quelli delle altre, la cui efficacia è da ritenere al meno fino ad

Innanzi tutto è chiaro che una scuola, nessuna scuola, può vivere senza un'anima: una precisa consapevolezza della sua funzione e dei suoi problemi specifici e una chiara idea della cultura. L'insegnamento non può essere mai un fatto tecnico, meccanico, puramente informativo, specie quando è di ordine superiore, come nel nostro caso, e tocca discipline artistiche. Per il cinema, poi, si pone un problema nuovo e complesso in quanto la creazione cinematografica, il film, è opera collettiva che presuppone la consapevole partecipazione di elementi artistici, tecnici e di lavoro

fine della scuola, ma la polverizzazione della cultura in un atomismo di cognizioni astratte e inutili da caricare sulla soma dell'allievo, ridotto a portarle con pazienza come un somaro (2).

Si potrebbe prospettare il problema se, date le diverse conoscenze che concorrono nel lavoro cinematografico, non sarebbe più pratico ed efficace, anziché creare una scuola apposita per il film istituire delle specializzazioni cinematografiche presso gli istituti esistenti, come per esempio scenografia cinematografica alla facoltà di Architettura, ottica e sensitometria presso quella di Fisica, elettro-acustica presso la facoltà di Ingegneria, recitazione e regia cinematografica all'Accademia d'arte drammatica e così via, lasciando che la pratica ogni allievo la faccia in un secondo tempo quando, come avviene per i diplomati di tutte le altre scuole, entra nella vita professionale. L'obiezione non è priva di senso qualora non si dia alla scuola di cinema una funzione soprattutto formativa e la si consideri esclusivamente sotto il profilo della specializzazione. Punto di vista che a una prima e superficiale considerazione può anche sembrare attraente, ma che si rivela subito sbagliato se si pensi che compito primo e precipuo della scuola deve consistere nel dare a tutti gli allievi, qualsiasi corso essi frequentino, una visione unitaria di tutti i problemi del film, una chiara coscienza che le rispettive tecniche concorrono alla creazione di un'unica opera, un linguaggio comune per cui sia possibile fra loro un'intesa e più che un'intesa una collaborazione fattiva, sì che ognuno nel suo diverso lavoro abbia sempre davanti a sé il risultato finale, che è il film e non la fotografia, la musica, la scenografia ecc. Questa coscienza è proprio quella che può dare una scuola e che sarebbe molto più difficile e lungo farsela, poi, sul piano professionale dove, invece, a contatto continuo con la pratica esperienza ciascuno può affinare la propria specializzazione. Voglio dire che la soluzione di smembrare i diversi insegnamenti presso gli istituti similari farebbe evaporare l'insegnamento essenziale, cioè quello del cinema. Una tesi così errata e stravagante deriva anche dal fatto che una vecchia e cara concezione estetica e l'antico pregiudizio dell'individualità fisica dell'artista portano a considerare il regista come l'unico creatore del film confinando i suoi collaboratori nella sfera dei mezzi tecnici, strumenti passivi e incoscienti nelle sue mani. E giacché l'arte, come è risaputo, non si insegna e gli artisti non c'è scuola, per quanto ben organizzata, che li crei, ne deriva di conseguenza che il problema si risolve soltanto formando degli specialisti che abbiano le nozioni necessarie alla loro singola specializzazione e quanto più specializzati sono tanto meglio risponderanno nelle mani del nostro regista-artista. Diceva un grande clinico ai suoi clienti: «Volete morire? Andate da uno specialista». La battuta paradossale aveva il suo fondo di verità: ammoniva che per il fegato, il cuore, la muza o il cervello non

Una scuola di cinema è insostituibile nell'educazione al lavoro artistico in comune per una comune opera; ma una scuola che voglia raggiungere un risultato così importante, presuppone un'impostazione assolutamente culturale e nello spirito e nei metodi. Non può abbandonarsi all'empirica di una pratica, che non è poi nemmeno pratica, ma vano annaspere nella foresta dei mezzi tecnici.

oggi assai scarsa. Inoltre, paesi come gli Stati Uniti d'America, che hanno una produzione cinematografica sviluppatissima, non possiedono vere e proprie scuole di cinema perché tali non possono ritenersi i corsi teorici esistenti presso alcune Università o quelli di addestramento per attori affiancati a taluni stabilimenti. In fine se l'Istituto di Mosca, avviato definitivamente alla realizzazione di film da parte degli insegnanti con la partecipazione degli allievi, dà buoni risultati, come ebbe a dire nel suo rapporto dell'anno 1946 il Ministro sovietico per la cinematografia, il Centro di Roma è entrato ufficialmente in crisi, né si conoscono a tutt'oggi i rimedi che si propongono o la nuova impostazione che gli si vuol dare: la sua vita anzi si è fatta, nonostante gli aumentati mezzi finanziari, assai più stenta e grama che non fosse nell'immediato dopoguerra, probabilmente, per un'anemia perniciosa di idee che rischia di portarlo a rapida morte. Se a queste considerazioni di fatto si aggiunge la constatazione che pochi conoscevano l'organizzazione pratica del Centro e la sua impostazione ideologica (1), portati a più a identificare gli istituti con gli edifici che li ospitano — enti *murali* piuttosto che enti *moralì* — ci si renderà conto di quanto sia opportuno riproporre il problema "ex novo" e per portarvi l'esperienza di uno studio e una discussione fatti or sono molti anni e per sollecitare interventi chiarificatori intorno a un argomento e a un istituto che sono di interesse nazionale. Questo sarebbe già un notevole risultato, perché sorprende, in vero, constatare come accanto alle grandi polemiche e battaglie politiche sui problemi generali, sussista una scettica indifferenza di fronte a quelli particolari nell'ambito della sfera di lavoro e di interesse dei singoli: ed è invece proprio in questi dibattiti, nella partecipazione diretta del lavoro alla vita e alla attività dei vari organismi che si realizza una concreta democrazia in un tessuto sociale complesso come è quello moderno.

diversi con differenti competenze e personalità professionali, che devono trovare un'intesa e un linguaggio comune nel comune lavoro perché questo possa raggiungere quell'unità che è indispensabile ad ogni creazione artistica. D'altra parte manca in questo campo una qualsiasi tradizione, dato che lo stesso cinema conta poco più di cinquant'anni. E' chiaro che il problema di una scuola di cinematografia non si pone e non si è posto per ragioni di carattere industriale, per esigenze "pratiche", per "fabbricare" e gettare sul mercato registi, attori, operatori, scenografi ecc. perché la stessa industria se li viene formando per i suoi bisogni: la necessità di una scuola nasce e si fa sentire quando il cinema diviene un fatto di cultura e la società acquista consapevolezza della sua importanza sotto questo angolo visuale. Allora una scuola di cinema serve soprattutto per dare al cinema un'anima, uno spirito, un indirizzo. Diviene l'espressione di un movimento di cultura, anzi, direi meglio, del movimento della cultura verso il cinema. Giacché la scuola tende, appunto, a saldare la cultura col film riempiendo l'abisso che li divide là dove il cinema è considerato una pura espressione industriale. Anche per il cinema è evidente che esiste la possibilità di una scuola viva e vitale a condizione che lo Stato favorisca la cultura, garantendole quella libertà che sola consente un progresso con l'affermarsi nel libero giuoco dialettico delle correnti artistiche, scientifiche, filosofiche più moderne e avanzate. Altrimenti si produce una frattura tra la vita e la scuola, tutta a danno di questa, che viene a perdere ogni linfa generatrice. Vanamente, allora, si cerca di giustificare l'esistenza con l'astratto tecnicismo della "pratica" giacché tecnica e pratica risultano a loro volta efficienti solo sul piano della cultura in quanto presa di coscienza di quella attraverso questa e quindi assunte nella loro funzione ideologica. Il mero tecnicismo, la pratica per la pratica non significano soltanto la

bisogna dimenticare l'intero uomo nella sua unità organica.

Ora è certo che, fra tutte le scuole a carattere artistico, quella di cinema ha la maggiore legittimità proprio perché deve dare ai singoli allievi che frequentano i diversi corsi questa coscienza dell'unità dell'opera cinematografica intesa come creazione collettiva e l'abitudine, la "forma mentis", alla collaborazione, che è certamente l'aspetto più importante nella realizzazione di un film. Ma la collaborazione non è fatta di docilità e disciplina, non è regolamentazione di rapporti esteriori giacché si deve attuare sul piano artistico. Si può collaborare, cioè lavorare insieme, quando tutti i collaboratori sono in grado di conoscere i problemi e le difficoltà che si presentano nel comune lavoro, quando tutti possono avere una chiara visione dell'opera che si sta creando, del suo significato, del suo stile. Non basta che il collaboratore dia l'apporto della sua tecnica e della sua fantasia, occorre che sia in grado anche di esercitare la critica su quello che si viene via via facendo non per umori o capricci personali, ma basandosi su quanto in comune si è raggiunto. In ogni film, durante la lavorazione, si viene conquistando faticosamente un clima comune e il più delle volte quando si è raggiunta questa mutua comprensione, questo calore che permette un'unità di creazione, il film è finito. L'ispirazione non è riuscita a diventare un fatto collettivo della "troupe". E' questo il motivo per il quale i film americani, nella loro maggioranza, sono delle macchine perfette, in cui ognuno ha portato i suoi pezzi calibrati al centesimo di millimetro, ma lasciano freddi e indifferenti perché privi di anima, di significato. Tutto al più macchine di volgari emozioni con donne procaci e scariche di mitra.

Una scuola di cinema, dunque, è insostituibile in questa educazione al lavoro artistico in comune per una comune opera, ma una scuola che voglia raggiungere un risultato così importante presuppone una impostazione assolutamente culturale e nello spirito e nei metodi. Non può abbandonarsi all'empiria di una pratica che non è poi nemmeno pratica, ma vano annaspere alla cieca nella foresta dei mezzi tecnici. Stabilita l'esigenza di una scuola di cinema come esigenza di cultura per chi consideri il film sotto l'aspetto artistico e non come semplice prodotto industriale, altri e gravi problemi si presentano: i corsi, le materie di insegnamento, i metodi e i programmi, gli insegnanti, il rapporto tra la teoria e la pratica, l'attrezzatura e l'organizzazione, l'unitaria fusione degli insegnamenti, la selezione degli aspiranti allievi, la loro immissione nella produzione, i mezzi finanziari e la loro utilizzazione per un risultato efficiente della scuola senza inutili dispendi. Sono argomenti che potranno essere esaminati in successivi articoli.

LUIGI CHIARINI

(1) Basta per tutte citare le inesattezze scritte sul Centro dal settimanale *Epoca*.

(2) Che un allievo regista conosca il funzionamento della centrale elettrica degli stabilimenti o quello delle macchine della falegnameria o gli strumenti che usa il fabbro e il meccanismo dell'impianto di condizionamento d'aria o i servizi igienici del teatro anziché mettiamo la *Teoria e tecnica della sceneggiatura* del Lawson o *Film e realtà* di Grierson, non è certo un vantaggio ai fini professionali.

SIGNIFICATO DEL FILM MEDIO E ACCAPARRAMENTO IDEOLOGICO

LA REVISIONE critica promossa da questa rivista può senza dubbio aiutarci a migliorare il nostro modo di giudicare i film e le cose del cinematografo; ci permette soprattutto di constatare ciò che si è modificato dentro di noi, di fare un bilancio e, insieme, un esame di coscienza. Molto opportunamente Carlo Lizzani, nel n. 55 di Cinema, chiedeva di storicizzare la ricerca, ricordando come molti fermenti vi-

sogni più o meno indistinti che albergano nell'animo di molti di noi, cercheremo di portare un nostro limitato contributo, segnalando certi lati negativi del costume dell'attuale critica media, come di quella che, per essere a più diretto contatto col pubblico, ha la responsabilità della sua educazione, mentre ne è senz'altro influenzata, rivelandone alcuni moti sotterranei.

La scelta della critica media non è ca-

Occuparsi della produzione media significa abbandonare una posizione aristocratica per prendere in considerazione gusti e reazioni di una e di tutte le comunità civili. Quando però un'opera, anche non "media", ci impressiona, si avverte la tendenza non a definirla per quello che è, ma a forzarne il significato nel senso che ci fa comodo, allo scopo di poterla meglio elogiare.

vaci fossero già presenti sulle pagine di questa rivista, prima della guerra. E' ovvio in ogni caso che la faccenda del "cinema cinematografico" è già morta da tempo nell'animo dei più. Oggi, appunto, è utile constatarne la morte, dopo avere reso chiare a tutti le ragioni di quel decesso. Senza confondere la eventuale necessità di un rinnovamento con una "psicosi" del rinnovamento che potrebbe indurci a conclusioni affrettate e perciò incapaci di aderire naturalmente a certi bi-

suale. Occorre incominciare ad occuparsene. Tutti, del resto, ricordano come ci fu un momento, prima della guerra, in cui si cominciò a dire che occorreva parlare non soltanto dei capolavori, ma anche della "produzione media", poiché essa rivelava più genuinamente il modo di pensare della nazione produttrice. Non fu, quello, un momento trascurabile della nostra maturazione. Occuparsi della produzione media significava abbandonare posizioni accademicamente estetizzanti, per considerare

Da Give Us This Day di Dmytryk. Cristo è tra i muratori, in Annunziata che, nell'aula del tribunale e di fronte ai pochi dollari che le vengono offerti come indennizzo, si domanda: « Cosa avete tra queste mura e nel cuore che mi possiate offrire onestamente? Questo è Geremia? ».



il cinema anche come un fatto di costume, di storia, di società, profondamente radicato nel suo tempo o con esso impegnato. Significava abbandonare una posizione specializzata e aristocratica, per prendere in considerazione gusti e reazioni di una e di tutte le comunità civili, sulla più larga base possibile. Il cinema, spettacolo di massa, agevolò quel processo nei suoi studiosi, più ancora che in quelli delle altre arti, legati a grandissime tradizioni e perciò più tardi a svincolarsi da esse, anche perché una serie innumerevole di capolavori permetteva loro di aver sempre materia di studio (ciò che non accadeva per il cinema, assai prolifico, ma necessariamente scarso di risultati artistici, per "mancanza di tempo"). L'esame più insistente della produzione media aprì la strada al contenutismo (accompagnandosi a fenomeni storici noti a tutti). I risultati, in Italia, di quella progressiva maturazione in senso contenutistico furono davvero sorprendenti. Non credo ci sia qualcuno disposto a negare l'influenza determinante di quel fenomeno sullo sbalorditivo risveglio del nostro cinema. I contenutisti chiedevano soprattutto altri temi, un impegno coi problemi umani, civili, sociali, psicologici, religiosi. La storia, sia pure in maniera dolorosa, rese attuale quella polemica; e vennero i film a renderla concreta, anche per mano di quegli stessi che l'avevano sostenuta. Ma lo sforzo generoso, come sempre accade, portò i suoi sostenitori ad un inconsapevole eccesso, che ora si ripercuote sulle abitudini della critica media e, forse, della critica cinematografica in genere. Essa infatti, a nostro parere, è oggi in preda ad uno stato di esasperato contenutismo, toccato sullo slancio di un atteggiamento senza dubbio fecondo, ma abbastanza pericoloso se ancor più incrementato. Esso si manifesta, nei suoi casi limite, sia attraverso i contenutisti dichiarati che attraverso i falsi formalisti. Come si comportano i contenutisti dichiarati nel loro quotidiano mestiere di critici? Essi hanno a disposizione uno schema ideologico chiaro e semplice; una diagnosi dei mali del mondo unita a quella che, per loro, è l'unica cura utile e necessaria. Il film passa al loro setaccio in questo modo: risponde alla nostra diagnosi e propone la nostra cura? perfetto; risponde alla nostra diagnosi ma non propone una cura? buono, ma imperfetto; non risponde alla nostra diagnosi o non propone la nostra cura? sbagliato, inutile, dannoso; risponde alla nostra diagnosi ma propone una cura contraria? diabolico. Questa specie di critica terapeutica fa, in ogni caso, un problema di ferrea ortodossia; non ammette la varietà delle posizioni (sia pure su di un piano di comprensione umana, se non di accademica e disordinata partecipazione); anzi, la varietà la offende. Tutto viene ridotto violentemente all'unità, sopra una tipica strada totalitaria. Essa, nei suoi casi estremi, tende a considerare solo la pura struttura tematica del film; dimenticando, spesso, ad esempio, l'"umore", cioè l'atteggiamento più o meno consapevole dell'autore verso ciò che rappresenta (accade così che non si accorga come la forma sia, spesso, testimone di una sostanza in aggiunta alla tesi espressa attraverso la "dimostrazione" dei fatti; vedi, ad esempio, in *La terra trema*, l'aristocratico e raffinatissimo atteggiamento di Visconti verso i suoi pescatori, a sostegno, o in contrasto con una tesi co-

munistica, sostanza anch'esso, non trascurabile, dell'opera); dimenticando quasi sempre il risultato artistico, cioè la capacità che hanno avuto i contenuti di organizzarsi spontaneamente in una forma poetica, epica o lirica. Essa risponde ad un sistema pratico per combattere una battaglia sul piano politico ed ideologico, con mezzi semplici e rudimentali. Si presenta come la piattaforma di un attivismo puro, per uomini che hanno rinunciato a correre il rischio di elaborare idee nuove, demandandone il compito ad una auspicata, futura comunità che pare quasi fuori di loro, dopo quella personale rinuncia. Poiché ci interessa soprattutto denunciare la corruzione del fenomeno, diremo che lo schema ideologico, cristallizzato in mito ed applicato a quelli che sono, in ogni caso, imperfetti e sempre mutevoli fatti umani, conduce ad una preconcetta infallibilità della formula, ad un rigidismo che porta a difendere l'indifendibile, a mascherare un sotterraneo gusto dell'assurdo con esigenze rivoluzionarie che diventano, pertanto, illusorie, poiché poggiano sopra una troppo palese falsificazione a proprio vantaggio dei fatti concreti.

Questo sistema, che sfoga monomanie intente a distruggere la profonda varietà della vita, mentre vorrebbe soltanto "far chiaro" nella confusione, crea una serie di situazioni psicologiche assolutamente determinanti: per difendersi, esso induce i suoi sostenitori più ciechi ad inibizioni (essi si proibiscono il godimento di molte cose, soltanto perché non riescono a recuperarle razionalmente nell'ideologia); provoca errori di prospettiva, incrementa il malfatto (quando esso è difeso ad ogni costo soltanto per un irrigidimento polemico, per "dispetto" dell'avversario); rivela complessi di inferiorità, quando porta ad affermazioni di carattere settariamente difensivo; induce a crearsi delle maschere per sentirsi saldi sulle proprie posizioni, fomentando i germi di una nuova, gigantesca, ipocrisia. Schia-

vo di una formula troppo rigida e meccanica, l'uomo non è più libero verso se stesso: e diventa ipocrita. Non solo, ma finisce per avere paura della propria formula: paura di non esserle fedele. I contenutisti più mediocri usano poi alcuni sistemi polemici tipici, che cercheremo di descrivere. Utilizzando i film per la dimostrazione di una tesi che li supera, essi si comportano in questa maniera nei riguardi della cinematografia avversaria: se detta cinematografia rappresenta la vita della sua nazione, poniamo il Pakistan, in maniera brillante ed ottimistica, essi diranno che quella rappresentazione è falsa ed ipocrita (anche se non sono mai stati nel Pakistan) e che in quel paese non c'è libertà di dire il vero; che se poi assistono ad una rappresentazione cruda e violenta di certi fatti interni di quella nazione, si guarderanno ben dal riconoscere il coraggio, e la libertà, nel denunciarli, ma utilizzeranno quei fatti per sostenere che tutta la vita di quella nazione è tanto cruda e corrotta, così come essi hanno sempre sostenuto. Quando essi invece parlano della cinematografia amica, tutto il bene e l'ottimismo che essa rappresenta corrisponde a verità; mentre il male non è rappresentato, non perché non c'è libertà, ma perché non esiste, o non serve rappresentarlo (dicono loro!). Ancora: per distruggere i film avversari — quando non trovano argomenti — usano raccontare il fatto, l'esempio nudo e crudo, senza accennare ai simboli che esso via via vuole suggerire, per dimostrare quanto esso sia limitato e meschino (pensate come sarebbe facile, con un tale sistema, demolire *Ladri di biciclette*!); per esaltare i propri film, essi invece puntano tutto il loro discorso sui simboli, dicendo che gli esempi, anche se sono imperfetti e ridicoli, non contano poiché proclamano verità indiscutibili. Quest'ultimo espediente incrementa, tra l'altro, la diseducazione dei propri artisti. Essi, infatti, hanno una tesi da sostenere e la vogliono illustrare con un esempio. Ma il loro errore è, spesso, quello di

Dal finale di *Il cammino della speranza*; finale con problema aperto. Questo è « il facile e dolce declivio dove scivolano dolcemente speranze e illusioni » dei personaggi di Pietro Germi.



avere più chiara la tesi dell'esempio, di dare maggiore importanza alla tesi che al caso umano utile a dimostrarla. E' ovvio che invece si tratta di un equilibrio armonico fra tesi ed esemplificazione: né l'una deve sovrastare l'altra. Altrimenti si avrà, da una parte, quella che generalmente si chiama "propaganda" (per esprimere una esagerazione della tesi che distrugge l'umanità, cioè la logica dei personaggi e dei fatti); dall'altra l'incapacità dell'opera di superare le posizioni particolari in cui sono posti i suoi fatti ed i suoi personaggi: di rimanere quindi un "mondo chiuso" che non aggancia, per mancanza di tesi, la realtà storica. Gli ossessi del contenutismo incrementano nei propri artisti la propaganda a scapito della rappresentazione: non li aiutano, denunciandone i difetti, a diventare credibili per tutti.

Tutto ciò è frutto di una volontà apologetica, provocata da una aberrazione contenutistica la quale, quando diventa addirittura "moralismo sanitario", ci ricorda le vecchie posizioni di Vittorio Mussolini, che voleva imporre una sorta di superficiale "ottimismo all'aria aperta", come se fosse proibito ad un artista, cioè ad un uomo, l'essere conclusivamente triste, addolorato, sfiduciato, pessimista; quasi che la tragedia — cancellata bellamente dalla vita ufficiale della storia — fosse costretta a vivacchiare, come una bestia cacciata, nel fondo della coscienza, impossibilitata a trovare una qualunque catarsi, sia pure artistica; mentre noi non abbiamo nessuna voglia di dover considerare il fascismo una sorta di grande avanspettacolo del nostro mondo di domani. Infatti le ossessioni contenutistiche nascono, senza dubbio, da un germe fanatico radicato in noi negli anni dell'adolescenza ed ora largamente operante. Ecco perché noi crediamo, del resto, nella necessità dell'autobiografia e magari l'abbiamo tracciata sin qui, credendo di indicare soltanto alcuni difetti altrui. Autobiografia è, d'altro canto, la scoperta di

quello che potremmo chiamare il "liberalismo fasullo", ancor oggi così diffuso in coloro che sostengono posizioni formalistiche. Se voi chiedete a costoro qual'è il loro metodo critico, essi vi risponderanno che qualunque contenuto può dar luogo ad arte, purché abbia trovato, nello stile dell'autore, la sua forma. E che essi sono, quindi, critici imparziali: una sorta di freddi chimici, pronti a valutare serenamente anche quei contenuti che combattono le loro posizioni, purché "abbiano dato luogo ad arte". Ma qual'è il risultato, generatore di equivoci? Che essi non sono quasi mai (perché è difficile esserlo) questi freddi chimici, accademici farmacisti. Gli esempi potrebbero essere molti. Ne faremo qualcuno. Anzi, uno recentissimo: *Miracolo a Milano*. A proposito dell'ultimo film di Zavattini e De Sica, uno di costoro è giunto ad accusare l'autore di "asservimento ideologico", soltanto perché l'ideologia dell'opera era in netto contrasto con la sua personale posizione ideologica. Molti, inoltre, hanno accusato *Miracolo a Milano* di essere un film classista (ma cosa c'entra questo con la posizione estetica che essi vanno sostenendo?). In ogni caso, quasi tutti gli avversari delle posizioni contenutistiche del film, ne hanno parlato male: secondo loro, evidentemente, Zavattini e De Sica avevano esagerato, superando i limiti della... "pazienza formalista". Perché esiste, questa pazienza formalista! Essa si esercita verso tutto ciò che è "passato" (vedi cinema russo di Eisenstein e del primo Pudovchin); verso tutto ciò il cui contenuto si può dimostrare che non conta (chi ha elogiato, da destra, *La terra trema*, lo ha fatto dichiarando, prima, che non era un film comunista); verso tutto ciò, infine, che si può accaparrare ideologicamente (Cristo tra i muratori, *Ladri di biciclette*, *Il cammino della speranza* ecc.). Questa della corsa all'accaparramento ideologico è un'altra delle battaglie (perse) del nostro costume di critici. Infatti, quando un'opera ci impressiona e c'è il rischio che coincida con le nostre posizioni, abbiamo

la tendenza non a definirla per quello che è, ma a forzarne il significato nel senso che ci fa comodo, allo scopo di poterla meglio elogiare: la qual cosa crea una confusione di fronte alla quale il relativismo più accanito è davvero l'unica interpretazione possibile dei casi della vita.

Il nostro esame si è, per questa volta, concluso, dopo che noi abbiamo sparato (anche contro noi stessi: non ci escludiamo) alcune delle nostre cartucce più perfide. Volevamo soprattutto segnalare alcune di quelle che, a nostro avviso, sono le esagerazioni negative del contenutismo dichiarato o di quello che si maschera dietro un insincero atteggiamento formalistico. Ma dovremmo rinunciare ai nostri sforzi verso l'obiettività, accodandoci alla tesi nazista di un Rosenberg, il quale sosteneva che l'obiettività è una menzogna della borghesia e che lui non era obiettivo, era tedesco, soltanto perché l'obiettività, che non esiste evidentemente allo stato puro, è soltanto una meta cui tendere? Oppure dovremmo inibirci il nostro amore verso certi contenuti piuttosto che verso altri, quando questo amore, che è una passione di vita, non solo ci inserisce più profondamente nella storia, ma ha già dato, nel caso del nostro cinema, quei risultati che abbiamo illustrato più sopra? Noi non soffocheremo mai, in noi stessi, quel senso di partecipazione ai drammi, alla evoluzione dei nostri autori, che differenzia tanto la nostra posizione da quella di una critica "attendista", incapace di promuovere vitali rinnovamenti soltanto perché preoccupata di catalogare il passato, da posizioni esterne, se non del tutto estranee. Il nostro invito vuole avere soltanto uno scopo limitato: quello di temperare le nostre credenze, chiarendole, per impedire loro di diventare fanatiche, alla ricerca di una comune misura civile. Ci aiuta ciò che ebbe a scrivere un giorno Thomas Mann: «La cosa migliore non sarebbe quella di considerare l'umanesimo come il contrario del fanatismo? L'umanesimo non è punto una faccenda accademica, e non ha rapporto diretto con l'erudizione. L'umanesimo è piuttosto uno stato d'animo, una disposizione intellettuale, una condizione dello spirito umano che comprende giustizia, libertà, scienza, tolleranza, grazia e serenità e anche dubbio: non in quanto riguarda il fine, ma in quanto noi possiamo raggiungere la verità, in quale sia lo sforzo più generoso che possiamo compiere per sbarazzare la libertà dalle pretese di coloro che vorrebbero nascondere sotto il moggio». In un tempo in cui si elaborano teorie che imediscono di considerare la grandezza dell'avversario, sempre stupido e vergognoso per definizione; in un ambiente nel quale il motto potrebbe essere spesso il seguente: disprezzo ciò che è grande e che non appartiene alla mia ideologia, ammire ed amo ciò che è mediocre e che invece vi appartiene, ci piace ricordare la distinzione civile che fece Antonio Gramsci in una delle Lettere dal carcere, quando scrisse: «si ama il proprio poeta, si ammira l'artista in generale». Il fatto è che noi siamo così poco sicuri delle nostre posizioni da dover continuamente negare il valore dell'avversario per stare tranquilli. Ce lo ha insegnato il fascismo. Ma non è forse il fanatismo uno stato di ignoranza e di debolezza?

RENZO RENZI

Da *Miracolo a Milano*, film che ha dato l'avvio a polemiche non sempre contenute nell'ambito del buon gusto. Qualcuno ha addirittura accusato De Sica di «asservimento politico».



HOLLYWOOD, I "CANI ROSSI" e la colonizzazione americana

IN UN recente film americano, *Broken Arrow* (« L'amante indiana », 1950) di Delmer Daves è narrata, tra l'altro, una vicenda che — verosimilmente — possiamo connettere ad un fatto realmente accaduto; e, del resto, si può supporre che lo stesso Elliott Arnold, autore del libro dal quale il film è desunto, se ne sia giovato per dar corpo al suo racconto. Quanto descrive Giorgio Bancroft ha per ambiente l'isola di Jamestown, durante un'esplorazione di John Smith sul fiume James (1607), ed è quindi di molto anteriore al presumibile adattamento fattone dall'Arnold e localizzato nell'Arizona sul finire del secolo scorso. Scrive il Bancroft: «...l'immediata morte di Smith, già tante volte minacciata e tante volte differita (lo Smith fu fatto prigioniero dagli Indiani di Powhatan, durante la sua esplorazione dello James) sarebbe stata inevitabile se non era l'opportunità intercessione di Pacahontas, figlia di Powhatan, fanciulla di dieci o dodici anni la quale non solo per la bellezza, il contegno e l'espressione di molto eccedeva ogni altra del suo popolo, ma per ingegno ed anima non aveva l'eguale nel villaggio. Smith facilmente ottenne la confidente tenerezza della vergine indiana ed ella gli si avvighiò strettamente al collo, mentre già piegava il capo per ricevere i colpi del "tomahawk" » (1). In seguito John Smith, ottenuta la completa simpatia di Powhatan (rivolgeva costui alle sue tribù parole tranquillanti; diceva dei bianchi che invadevano le sue terre: « Essi non vi arrecano nocumento, non prendono che poca terra inutile » manifestando quegli stessi propositi di pace e di serena convivenza, che informeranno poi l'operato del capo indiano Cochise, in seno alla tribù apache dell'Arizona) e in sempre più stretta relazione con la fanciulla indiana che gli aveva salvata

la vita, riuscì a pacificare completamente gli Indiani di Powhatan con gli Inglesi impegnati nella colonizzazione della Virginia. Il cinema di Hollywood ha però spesso preferito, alla provata precisione di storici illustri, sostituire la fantasia, a volte anche disinvoltata, di sceneggiatori specializzati e raccontare della colonizzazione del Continente americano prendendo le parole di bocca a Tommaso Carlyle, secondo il quale, appunto, "history, a distillation of rumor".

Molti "producers" si guardano bene, nei loro film in serie, dal narrare come realmente andarono le cose nel west "selvaggio", e non soltanto nel west.

E il chiasso, convertitosi oggi in leggenda, fatto attorno alla colonizzazione del "Novus Orbis" ha solo una ben lontana parentela con la storia d'America. Si dice: "i film western", e si vorrebbe (o dovrebbe) intendere i film riguardanti un chiaro periodo delle vicende americane e, quindi, la sua ricostruzione storica, attendibile, veritiera. Ma sono assai pochi i film che meritano, in tal senso, una completa fiducia. E vediamo perché.

Nel 1908 — e cioè qualche anno dopo del famoso *The Great Train Robbery* di Edwin S. Porter (1903) che anche il Chiatone, nel suo discusso libro, è propenso a ritenere l'antesignano del genere "western" — con l'ingresso nel cinema di David Wark Griffith presso la Biograph, il cinema americano dà l'avvio a quello che dovrà divenire un vero e proprio filone di film « che si svolgono nelle praterie del West », i

quali possono esser detti "westerns" ma — come hanno anche decisamente documentato Tullio Kezich e Roberto Leydi su queste stesse pagine — più frequentemente non sono che "horse operas", vale a dire vicende standardizzate e di pura fantasia dove, cioè, « c'è sempre molto movimento, ci sono inseguimenti a cavallo, fughe, sparatorie che si svolgono di solito all'aperto. Lo spunto è sempre e soltanto una piccola storia d'amore » (2). Noi pensiamo sia questo il periodo che propone all'attenzione dei cineasti della California il "tipo" del "cow-boy" aitante, cavalleresco ed intrepido che ha la sua vera origine nei romanzi popolari ispirati al West (William Dean Howell, Zane Grey) e, soprattutto, in quei volumetti così detti "dime-novels" che mandarono in visibilio un pubblico disposto a sorbirsi le più grosse fandonie pur d'estasiarsi di fronte alle cervelotiche avventure di Daniel Boone contro i pellirosse, di Jesse James e di Buffalo Bill anch'essi alle prese coi "cani-rossi" e con briganti bianchi: una colpevole mistura di storia e finzione in un'orgia di pessimo gusto. "Can-rossi": così Joseph Holt Ingraham e Sylvanus Cobb, i "business-man" dei "dime-novels" definirono allegramente gli indiani. E "can-rossi" figurano nel 99 per cento della produzione americana "western". E' doveroso riconoscere, tuttavia, come non si debba giungere a *Fort Apache* (« Il massacro di Fort Apache », 1948) o a *Broken Arrow* per ritrovare gli sperduti fili della verità storica e della imparzialità sociale. Prima del Ford o del Daves d'oggi lo stesso Griffith spezza (1910) una grossa lancia nel denunciare la sorte tragica ed estremamente ingiusta riservata agli indiani, sulle loro terre, dai "Wite Man's" realizzando *Ramona* (1910), dal celebre racconto di Helen Hunt Jackson che rappresenta per gli indiani ciò che *Uncle Tom's Cabin* o *Life among the Lowly* di Harriet Beecher-Stowe è per i negri d'America. Qui i "can-rossi" assumono, alla luce della verità, un ben diverso aspetto da quello ammannitoci da decine e decine di "westerns" confezionati ad uso e consumo di una così detta "civiltà" americana.

Della estrema docilità e comprensione degli aborigeni, quando non prepotentemente provocati od arringati, testimoniano vari indubitabili episodi. La loro stessa conformazione sociale — prima che venisse turbata dall'intervento terrorifico dei bianchi — portava l'impronta di una ben rara e preziosa sensatezza. Narra, infatti, il Robertson: « Tutte le foreste e i luoghi di caccia sono giudicati proprietà delle tribù. Tutto appartiene ugualmente a tutti. Gli uomini vanno alla caccia, le donne lavorano insieme e, dopo che si sono distribuite le opere nel tempo della semenza, godono poi della raccolta in comune. Le produzioni delle terre coltivate si depositano in un pubblico granaio, e dividonsi fra loro a dati tempi, secondo i bisogni. Appresso altre, benché vi si accumulino delle separate provvisioni, non acquistano un diritto tale esclusivo di proprietà che possano godere del superfluo, quando i loro vicini si trovano nelle necessità. Così le distinzioni che nascono dalla disuguaglianza delle possessioni non si conoscono. I vocaboli ricco e povero non han luogo nel loro linguaggio » (3). Più avanti con gli anni, alla fine

Spencer Tracy e Katharine Hepburn in *The Sea of Grass* (« Il mare d'erba », 1947): con questo mediocre ma interessante film, Elia Kazan tenta di inserire il problema sociale nel "western".



del secolo scorso — nel Texas, nel Dakota e altrove —, accaddero invece fatti alquanto indicativi. Gli Stati dell'Est e dell'Ovest andavano assumendo un aspetto del tutto nuovo e impensato quando il Governo americano pensò di varare la Legge agraria: 160 "jugeri" di terreno demaniale ceduti gratuitamente a chi sapesse coltivarli e convenientemente sfruttarli. In proposito così si esprime il Van Loon: «...non si poté più frenare la corsa pazzia verso i pascoli ed i campi di grano; gli ultimi indiani superstiti furono cacciati senza alcuna pietà, o rinchiusi in vasti campi di concentramento e condannati a vegetare e a degenerare, come esemplari interessanti dell'originale fauna locale». E più oltre conclude: «Questo capitolo della nostra storia non è tale da lusingare il nostro orgoglio: ad ogni pagina vi leggiamo episodi di avidità, di ferocia, di tradimento, di contrabbando» (4). Infatti i "producers" di laggiù si sono ben guardati dal narrare nei film da essi confezionati come realmente andarono le cose nel West selvaggio, e in generale nella colonizzazione del continente americano. Si sono portate sullo schermo — come nei "fumetti": e, in proposito, esiste tutt'oggi una nutrita "letteratura" molto diffusa anche in Italia — le avventure di Buffalo Bill, di Jesse James, di Davy Crockett e di altri personaggi il cui sostegno drammatico deriva unicamente da una spigliata immaginazione. Generalmente un "western" che rientri nel "genere", che sia, cioè, una riproduzione del ben noto "cliché" pone, allo spettatore anche poco scaltrito, una serie di interrogativi leciti anzichè no. Oltre all'abituale contraffazione nei riguardi dei pellirosse il "western" ci dà, dei bianchi, lineamenti alquanto imprecisi e approssimati: somaticamente e storicamente.

Lo sviluppo della regione propriamente detta del West, che iniziò solo con la fine della guerra civile, ebbe luogo grazie alla immigrazione di presbiteriani della Scozia, di battisti inglesi, di luterani tedeschi, di scandinavi; coloni che «volontariamente si staccarono dai loro parenti ed amici di Europa, voltarono le spalle all'Est e balanzosamente si accinsero alla ricerca di una nuova forma di civiltà loro propria, di un modo di vivere e di pensare che fosse una nobile espressione di quella libertà e di quella eguaglianza che avevano appena conquistate» (5). Ma il così detto "fascino dell'avventura" tanto caro ai "short story writers" e a Teodoro Roosevelt lasciò ben presto — nel cuore di questa gente — un abisso incolmabile. Così Edgar Lee Masters affida alla Collina gli stenti e le pene di quei pionieri:

Uno trapassò in una febbre,
uno fu arso nella miniera,
uno fu ucciso in rissa,
uno morì in prigione,
uno cadde da un ponte lavorando per i
tutti, tutti dormono dormono dormono
[suoi cari
sulla collina.

Dove sono, Ello, Kate, Mag, Edith e Lizzie,
la tenera, la semplice, la vociona, l'orgo-
[gliosa, la felice?
Tutte, tutte, dormono sulla collina. (6).

«Quelli che da giovani mossero al West onde soddisfare la brama d'azione, da vecchi tornano a New York se non per godere, per vedere la vita» (7). William F. Cody, alias Buffalo Bill, non fu che un intrapren-



Da Fort Apache («Il massacro di Fort Apache», 1948) di John Ford: uno dei primi film in cui i così detti "cani rossi" vengono presentati piuttosto obiettivamente, con una certa verità storica.



Sopra: da The Gunfighter («Romantico avventuriero», 1950), "western" di King senza protagonista invincibile e semidio. Sotto: parodia del "western": da The Paleface («Viso pallido»).





A sinistra: da *Broken Arrow* (« L'amante indiana », 1950): coraggioso e interessante tentativo, fatto da Daves, di una revisione storica e piuttosto equilibrata nell'ambito della filmografia "western". A destra: l'attrice Claire Trevor in *Stagecoach* (« Ombre rosse », 1939) di John Ford.

dente direttore di circo equestre (leggi rodeo); Jesse James un eroe da "blood and thunder stories"; Davy Crockett un "mata-Indios" poco invidiabile. Nelle "prairie plains" sorsero le prime "dry farming" che approfittavano della breve stagione propizia all'agricoltura, oppure allevavano bestiame ("baby-beefs") e i coloni induriti dall'isolamento, dalla rudezza e dalla pericolosità della vita che conducevano avevano altro tempo che quello d'andare girovagando per le praterie o tra i "cañones", rapiti da dubbio romanticismo. La figura del "cow-boy" — eroe cinematografico non trova riscontro nella realtà; alla difesa di un ipotetico Ideale (il "bene collettivo") esso contrappone il proprio tornaconto, vacillante in quelle terre insicure: « Le sue passioni risiedono nel cervello anziché nel cuore... Vede assai più di frequente a traverso il prisma dell'utile che non a traverso quello del buono, e non di rado pospone il secondo al primo, quando gli torni » (8).

Basta uno sguardo approssimativo alla letteratura più vicina all'epoca che, in questo caso, è storia per convincersi: da Upton Sinclair (*Western Shores*) a Mary Austin (*The Arrow Maker*) a Willa Cather (*O Pionieri: My Antonia*) l'esistenza dei pionieri — rude e faticosa — è le mille miglia lontana da quella vissuta quasi per spirito sportivo dagli agghindati eroi-pionieri del West cinematografico. E, del resto, una pattuglia di registi così detti "ribelli", perché insofferenti di abbeverarsi alle fonti obbligate dell'assolutismo commerciale ha tentato — nel dopoguerra — un ritorno alla storia, che è a dire della verità, intuendo come, percorrendo un'ipocrita falsariga, si facesse scivolare nel ridicolo un grosso capitolo della storia d'America. Non a caso è sorto ad Hollywood un nuovo "genere", che potremmo definire di presa in giro del "western": un "genere" ora astutamente satirico (*The Outlaw*: in *Billy the Kid* è chiaramente avvertibile la corrosiva esasperazione del personaggio "eroe"), ora argutamente parodistico ("sketch" del "cow-boy" in *The Secret Life of Walter Mitty*), ora più chiassoso e facilmente comico (*The Paleface*: questo film si può considerare la versione farsesca dell'epico *The Plainsman* di Cecil B. De Mille). Forse è anche per merito di questa auto-critica la quale, pur se commercialmente redditizia e sfruttabile, non cessa di essere giovevole, che possiamo contare oggi

degli esempi "contro-corrente". L'assenza dell'"eroe" cinematografico, inteso con mansioni leggendarie e pseudo-sociali si riscontra, per es., nei già citati *Fort Apache* e *Broken Arrow* (in quest'ultimo la figura di Tom Jeffords, che non è un "cow-boy" bensì un ex-combattente dell'Unione, non assurge al rango eroico in quanto il vero conflitto del film s'identifica su un piano collettivo piuttosto che individuale); in *The Ox-Bow Incident* (« Alba fatale », 1943) di William A. Wellman, un "western" di singolare novità in questo senso: lo stesso Wellman in *Yellow Sky* (« Cielo giallo », 1948) non riesce, ad un avvio sincero e storicamente accettabile, a condurre la narrazione senza ricadere negli schemi "cinematografici": risorge, a mezzo, nel personaggio di Stretch il protagonista "eroe", tenuto in sordina per qualche tempo; in *The Sea of Grass* (« Il mare d'erba », 1947) di Kazan, film che rigenera il "western" instillandogli la questione sociale; in *Red River* (« Il fiume rosso », 1948) di Howard Hawks dove, peraltro, i pelli-rosse vengono mostrati col solito settarismo: qui due forti personalità in lotta (l'anziano Tom Donson e il giovane Matthew Garth) si annullano evitando il superamento dell'una sull'altra; in *The Gunfighter* (« Romantico avventuriero », 1950) di Henry King, opera mediocre, ma importante in quanto propone al "western" il tema umano dell'uomo anziché quello del protagonista invincibile e semidio.

In quasi tutti questi film è interessante notare come, di fianco a quella dell'uomo, si ponga la rivalutazione della donna da un punto di vista umano storicamente e socialmente valido. Sul piano romantico e sentimentale la donna del West non presenta quell'attrattiva che è più giusto riconoscerle sul piano fattivamente sociale. Infatti « si sente di rado parlare di un americano scapolo, ma ancora più eccezionale è trovare nelle cronache e nelle biografie il ricordo di un americano innamorato » e, di contro, « accanto alle figure storiche della Rivoluzione si ricordano madri e spose di salda virtù ma nessuna "Récamier", Castiglione, Hamilton » (9). La donna, nei film "western", o è un complemento con prestabilito incarico decorativo come avviene, nella maggioranza dei casi, con la famosa "ragazza-premio" o è una sgarbata e selvatica "femminista". Se è storicamente assodato che alcune di esse « assieme agli uomini, sulle carovane

dei "carri coperti" si incamminarono verso le pianure del West in cerca di nuova terra e nuovi patimenti, portando assieme alla Bibbia il fucile e non di rado, sulle praterie deserte e infuocate, davano alla luce i figli che costituirono l'impero nord-americano » (10) è perlomeno inesatto farle apparire tutte "franche tiratrici" e insofferenti eroine (anche il personaggio di Calamity Jane — sfruttato dal cinema e dai "fumetti" e ridicolizzato da Jane Russell in *The Paleface* — appartiene alla leggenda) o, al contrario, donne insipide per le quali mai un vero "cow-boy" si sognerebbe di perdere la testa e ballerine da "saloon". Ecco perché ci appare più vero il breve personaggio di Fen in *Red River* o quello di Mike in *Yellow Sky* (per la presenza di un anafatto: — è cresciuta tra gli Apaches) o, ancor più, quello di Lutie Cameron in *Sea of Grass* che non, per es., quelli essenzialmente "partners" di Miss Thursday in *Fort Apache* o di Chihuahua in *My Darling Clementine* (Ford trattò magistralmente il personaggio femminile in *Stagecoach*: Dallas, la donna così detta "di leggeri costumi" e la signora Mallory rappresentarono l'antagonismo sociale di classe, filtrato umanamente).

Per concludere queste note — le quali, del resto, pongono in luce solo alcuni aspetti del problema — ci sembra di dover rilevare come anche ad Hollywood, a giudicare dall'ultima e più accreditata produzione "western", ci sia finalmente avveduti che le bugie hanno le gambe corte. Meglio tardi che mai.

FRANCO COLOMBO

(1) Giorgio Bancroft: *Storia della colonizzazione americana* - Editore Marzoli, Milano, 1870 - pag. 124.

(2) Antonio Chiattoni: *Il film western* - Poligono Soc. Editr., Milano, 1949 - pag. 18.

(3) William Robertson: *Storia dell'America* - Ediz. Ghiringhello, Torino, 1830 - vol. IV.

(4) Hendrik Van Loon: *Storia dell'America* - Valentino Bompiani Edit., Milano, 1948 - pagg. 319 e 321.

(5) Hendrik Van Loon: opera citata - pag. 325.

(6) Edgar Lee Masters: *Antologia di Spoon River* - Einaudi Editore, Torino, 1949.

(7) Irene di Robilant: *Vita americana (Stati Uniti Nord-America)* - Fratelli Bocca, Milano, 1929 - pag. 85.

(8) Francesco Carega di Maurice: *In America* (lettere pubblicate dalla *Gazzetta d'Italia*), 1875 - pag. 52.

(9) Irene di Robilant: opera citata.

(10) Irene di Robilant: opera citata.

Honegger si incontra con Gance in una locomotiva del 1922

Dopo "Rapt", il musicista svizzero ha scritto la partitura di circa 25 film, spesso in collaborazione con Milhaud, Hoérée e Jaubert.

NEL MONDO musicale di oggi non è facile incontrare un compositore che si interessi, o si sia interessato al cinema, con autentico impegno e preoccupazione artistica. Fra i pochi che abbiano considerato il problema filmico prima e fonofilmico poi, è Arthur Honegger. Musicista sensibile e aperto alle voci del mondo moderno, Honegger non poteva infatti perdere di vista le infinite possibilità creative — su un generico piano d'arte si capisce e non strettamente musicale — che il cinema veniva offrendo. A proposito del suo modo di intendere il teatro musicale, Honegger recentemente ci diceva: « Ho sem-

pre pensato ad uno spettacolo che sia dramma ed opera, balletto e azione, canto e recitazione, e nel quale potrebbe entrare anche il cinema ». Parole riservate al campo teatrale, indubbiamente, ed inoltre un concetto nemmeno nuovo: già parecchi anni prima infatti Alban Berg, con la sua *Lulu*, aveva tentato e brillantemente risolto il connubio di più linguaggi sottomessi ad un'unica finalità espressiva; mentre d'altra parte la storia della musica più recente ci offre, attraverso diversi lavori, la testimonianza di una comune aspirazione verso

un nuovo "genere" di rappresentazione, nel quale l'obiettivo espressivo ed artistico liberi il compositore da ogni remora "purista" o preoccupazione formalistica. Ma le parole di Honegger stanno ugualmente a dimostrare una mentalità ed una spregiudicatezza estetica le quali giustificano il suo appassionato incontro con il cinema; è infatti chiaro che, alla luce di tali principi, fu merito del nostro musicista l'aver intuito come l'incontro musica-cinema poteva riuscire proficuo non solo là dove lo "specifico" dello spettacolo fosse musicale, bensì anche dove fosse cinematografico. Tutto ciò — ci sembra — egli dovette avvertire fin dalla sua prima partitura cinematografica, quella scritta nel 1922 per *La roue* di Abel Gance.

L'esperienza cinematografica di Honegger, va divisa in due ben definite fasi: quella del "muto" e quella del "fonofilm". Dove nella prima ha maggior rilievo il processo di accostamento al film come logica conseguenza di tutta una cultura e una concezione dell'arte; nella seconda invece il valore in sede estetica e pratica dell'attività critica e creativa. Importante appare l'influenza di Satie su Honegger e sugli altri musicisti parigini che — Auric e Milhaud primi — dovevano far tesoro

Una inquadratura di Les mutinés de l'Elseneur («L'ammutinamento dell'Elsinore», 1936). Questo film, tratto da Jack London e diretto da Pierre Chenal, si avvale della musica di Honegger.



del suo insegnamento per accostarsi con impegno artistico al cinema. Vero è che ben presto allievi e maestro vennero ai ferri corti; che in special modo Honegger si orientò verso una musica molto spesso grandiosa ed irruente, tanto lontana dall'obiettività satiana, da attirarsi la scomunica dell'antica guida. Ma altrettanto bisogna riconoscere, che solo per le vie della polemica anti-impressionista, la generazione giovane riuscì a liberarsi dagli influssi di una estetica e di una cultura oramai finite. Con la "musica da scena" per *Les dix des jeux du monde* di Paul Meral (1918), Honegger si introduceva infatti felicemente nell'avanguardia. Si trattava di un lavoro che nell'incontro di recitato e musica, veniva ad inserirsi in quel "genere" di spettacolo tipicamente moderno che già si era imposto in Europa; e che nello stesso tempo — in virtù di un contrappunto musicale indubbiamente lontano dall'espressività delle opere posteriori, ma definitivamente libero dal descrittivismo delle opere precedenti — confermava per quali vie, l'autore era arrivato alle soglie di una nuova personalità.

Il primo contatto con il cinema Honegger lo ebbe, come si è detto, nel 1922. In quell'anno infatti, egli affronta il problema di una partitura per film, alla luce di quegli insegnamenti cui si è accennato. Per la verità, nel 1922 l'*Horace victorieux* e il *Roi David* — i due lavori che segnano una tappa decisiva nel linguaggio honeggeriano, perché lo liberano definitivamente dal gusto polemico degli anni precedenti — erano già stati composti. Ma per quel che riguarda la collaborazione con il cinema, relativa si doveva dimostrare la loro influenza — se si prescinde da certe concessioni emozionali — e ancora valida invece quella della "musique d'ameublement". In realtà, le esigenze tecniche del muto erano tali, da non concedere all'eventuale musicista che una musica d'ambiente, di sfondo, salvo le eccezioni che rendevano possibile un certo sincronismo. Così per *La rue* di Gance, dove la musica gioca da semplice sfondo sonoro, pur sempre in un clima consono alla pellicola; mentre invece in *Napoléon* (1926), sempre di Gance, uno sforzo di aderenza alle singole sequenze si può notare maggiormente, e l'impegno indubbiamente è più profondo. E' infatti rilevabile il tentativo di non ignorare l'azione singola, e di andar oltre una semplice musica di "clima". Ma anche qui, se pure il linguaggio di Honegger è oramai definitivamente inserito nella coerenza della sua evoluzione, la partitura si sostiene ancora prevalentemente sulle formule precedenti, proprio per quel che concerne la sua posizione nei confronti del ritmo drammatico della pellicola. Rimane peraltro il valore musicale di questo commento, poi ripreso in una "suite" orchestrale. Con *Napoléon* si chiude la prima esperienza cinematografica di Honegger; nel fonofilm egli troverà la soluzione ai problemi che il muto lo aveva costretto a risolvere nei limiti di una "pratica" insormontabile. « Il musicista, il più delle volte, si trova paragonato ad un tappeziere che si accinge ad un lavoro senza una precisa ordinazione, poiché è indifferente che la parete venga ricoperta di una tappezzeria insignificante. E' la mentalità dell'arazzo decorativo di cui Satie ha

un giorno cantato le lodi, chiedendoci per di più una "musique d'ameublement", piccoli pezzi cioè che si possono ripetere indefinitivamente, come il motivo di un arabesco. Al contrario, occorrerebbe sempre una intesa "a priori" fra compositore e regista, per stabilire dove la musica può assumere una funzione "costruttiva" (e in questo caso la immagine deve adeguarsi al ritmo musicale), senza pregiudizio della scena; e dove invece debba passare in secondo piano, con semplice funzione di "sfondo" ». Così, sul numero del dicembre 1934 di *La Revue Musicale*, scriveva Honegger pigliando spunto dalla sua musica per il film *Rapt*; ed in sostanza non faceva che affermare la possibilità di adattamento al cinema, di quella formula che — superate le posizioni giovanili — era venuto sviluppando dal *Roi David*, fino all'ultimo genere operettistico (*Les adven-*



tures du roi Pascale); dove cioè la musica assume una posizione veramente dialogante con gli altri elementi dell'opera d'arte, e nello stesso tempo non disdegna di dividere con essi l'onore di esprimere e comunicare il sentimento creatore.

In realtà, con l'avvento del sonoro, il problema musicale era stato radicalmente riproposto; e Honegger lo aveva "teoricamente" affrontato fin dal 1931 sulla rivista *Plans*, nel suo saggio ormai famoso *Du cinéma sonore à la musique réelle*. In questo studio pur fondamentale, era peraltro ancora evidente l'incapacità dell'autore di trattare l'argomento, libero dalle suggestioni delle nuove possibilità (come quella ad esempio del sincronismo), che la recente invenzione era venuta offrendo. « Il film sonoro può completare la musica, dandole un significato reale, perché la musica è l'arte che attualmente ha minor senso reale... Il cinema sonoro non sarà se stesso che quando avrà realizzato una unione fra espressione musicale ed espressione visiva, che si spiegheranno a vicenda »: frasi come queste, stanno chiaramente ad indicare quale discreta confusione di idee dominasse, almeno sotto certi aspetti Honegger, incapace ancora di inserire sintatticamente la musica nel linguaggio cinematografico, per considerarla invece puramente su un piano

aggettivale. Posizione che doveva condurlo d'altra parte ad una felice intuizione, ad avvertire cioè la difficoltà di far combaciare « due montaggi (il musicale e il cinematografico), di natura differente, e che non hanno le stesse regole ». Osservazione acuta, che Honegger stesso supererà in sede pratica, proprio alla sua prima esperienza con il sonoro: la musica per *Rapt* di Kirsonoff, scritta in collaborazione con Arturo Hoérée. « Per quel che concerne la struttura musicale, noi abbiamo evitato il movimento sinfonico, l'armonia descrittiva, preferendo mantenere alla nostra partitura la sua autonomia, per non invadere il campo dello schermo. E' per questo che, quando è stato possibile, abbiamo fatto appello alle "forme classiche", dove cioè lo sviluppo è fondato sulla loro propria sostanza musicale, e non legata alla letteratura o alla psicologia ». E' evidente, in tutto ciò, il netto distacco dalle prospettive di qualche anno avanti; ed inoltre chiaramente comprensibile il superamento delle difficoltà proposte, attraverso una concezione più aperta dei rapporti musica-cinema, libera cioè dalle seduzioni del sincronismo e dello psicologismo. I due "montaggi" infatti, unificati nella sostanza espressiva, ma indipendenti da stretti legami narrativi o descrittivi, furono insomma messi in condizione di realizzarsi pur nell'unità artistica e stilistica dell'opera. E' inoltre da rilevare in *Rapt* l'impiego di "forme classiche": frutto evidente del "gusto" tutto honeggeriano, di rimanere legato e sottomesso ad una tradizione di ortodossia strutturale. Su queste posizioni ancor oggi si mantiene sostanzialmente Honegger, anche se la subordinazione della musica e del musicista alle esigenze del film e del regista, sia ritenuta da lui oramai necessaria. Ciò peraltro, non gli impedisce di parlare di « integrazione della musica nell'azione drammatica dello spettacolo », e di « apporto musicale di valori al film, proporzionalmente alla competenza musicale del regista »: quindi in sostanza i vecchi concetti, temperati da lunghi anni di prove ed esperienze.

Dopo *Rapt*, Honegger ha musicato circa 25 altri film; molti dei quali però, in collaborazione con Milhaud, con Hoérée, con Jaubert. Fra gli altri, *Pacific 231*, di Kirsonoff, ispirato al famoso "movimento sinfonico": un film che cerca di realizzare quell'aspirazione illustrativa e "realistica", tanto cara ai primi entusiasmi di Honegger per il fonofilm. E poi *Les Misérables* di Bernard (1933), *Mademoiselle Docteur* di Pabst (1937), tanto per citare alcuni fra i più noti e i più felici. Infine ricordiamo *Pygmalion* di Asquith e Howard (1938), nel quale la musica gioca da indovinato elemento umoristico, e ricorda — nella spigliatezza tematica e ritmica — addirittura il grottesco del *Concertino per pianoforte e orchestra* (1924). L'incontro del compositore svizzero con il cinema, non è stato, da quanto si è visto, semplicemente occasionale, o estraneo ai suoi interessi artistici. Honegger, offre l'esempio di un musicista fortemente attratto dal teatro, che non ha temuto di cercare anche nel cinema, quelle possibilità espressive e creative, che potessero soddisfare la sua aspirazione verso nuove forme di comunicazione e di espansione lirica.

LUIGI PESTALOZZA

GLI ATTORI DI TEATRO ITALIANI nei loro rapporti col cinema

Si tratta di contatti quasi sempre superficiali e frettolosi: raramente un Ruggeri o un Ricci si è posto il problema di una nuova e complessa tecnica.

IL REGISTA Lev Kuleshov ha definito in maniera chiara e semplice la diversità tra attore teatrale e attore cinematografico: a teatro gli attori parlano più che non agiscano (azione raccontata), nel film gli attori agiscono più che non parlino (azione mostrata). E' quest'abitudine a "parlare" che impedisce agli attori di teatro l'esatta percezione di dove terminj la finzione scenica e dove invece comincj la realtà della vita: sono le parole degli altri, dei vari personaggi, che imprigionano gli attori in una fitta rete di immagini illusorie tali da toglier loro la semplicità, la facoltà di una consapevole autocritica. Gli attori di teatro italiani sono costretti a mutar troppo sovente di personaggio. (In Italia le commedie hanno scarse repliche: da qui la necessità di cambiar spesso programma). Queste varie reincarnazioni sceniche solleticano la naturale disposizione alla retorica dei nostri attori perché fanno confluire un mondo di "parole" di diversa origine, parole che si affollano in tal maniera da crear nell'attore la "sublime confusione" per cui egli si crede quella tal creatura che pronuncia quelle tali parole anche nella vita reale. Ne risulta un singolare personaggio — l'attore teatrale — vanitoso e superficiale, che recita sempre, oramai schiavo della sua finzione e delle troppe parole. Per l'attore di teatro — ed in particolare per l'attore italiano — vale quindi l'avvertimento di Pudovkin che dice: « Se si chiede ad un attore di star seduto, in completo riposo, e di non recitare, voi vedrete che quell'attore "reciterà" subito la parte dell'attore che deve star seduto e far finta di essere in completo riposo ». Questo particolare stato psicologico dell'attore di teatro non può coincidere con le esigenze del cinema, che è nemico di questi atteggiamenti istrionici e quindi di un modo tutto particolare di concepire i rapporti con lo spettatore.

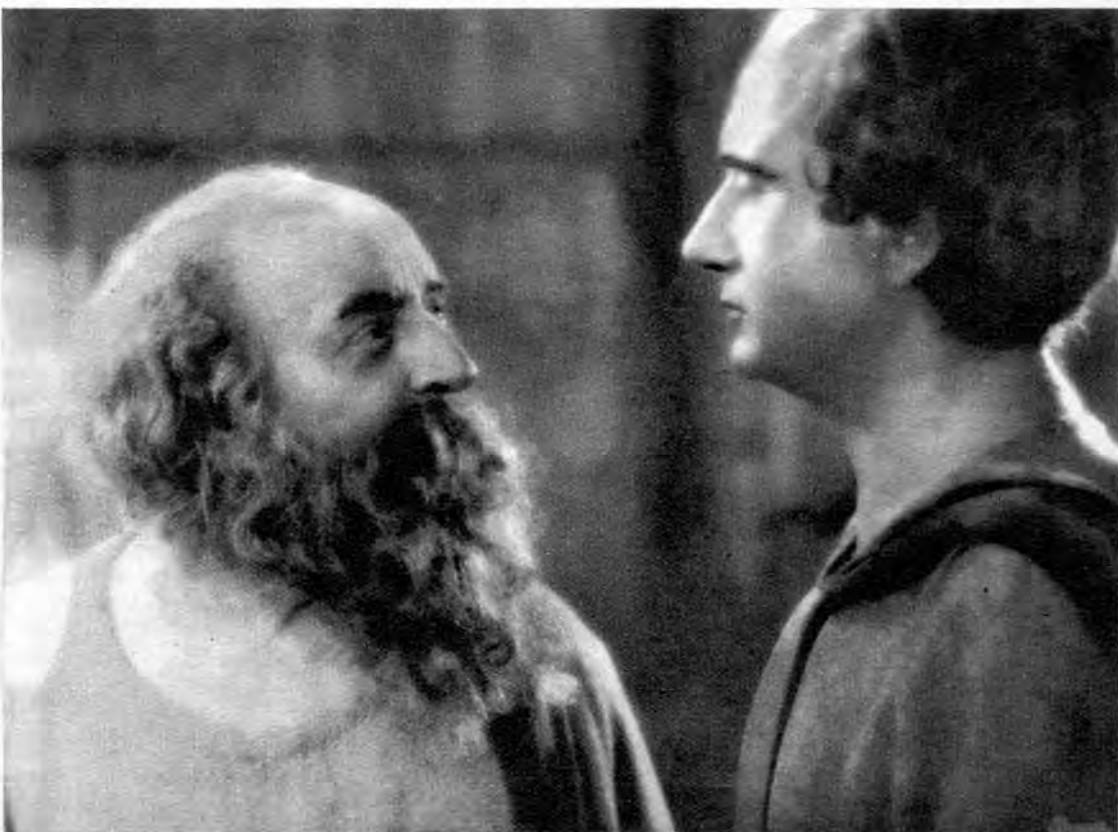
I nostri attori di teatro hanno avuto col cinema contatti quasi sempre superficiali e frettolosi, e raramente si sono posti il problema di come risolvere una recitazione cinematografica, anche perché non riuscivano a liberarsi del proprio altero bagaglio di vizi. Hanno avuto un gioco più facile quegli attori che, per natura, aderivano spontaneamente alle nuove esigenze. Gino Cervi, ad esempio, è uno dei pochi attori che, a teatro, non si compiace di ascoltarsi, non ricorre a mezzi facili ed esterni per suscitare delle emozioni, rifiuta

gli accorgimenti — grida inutili, smanie irritanti — per mascherare una incapacità emotiva ottenuta, invece, con estrema sobrietà. E' naturale che la misura di Cervi, la sua pacata riflessione, il senso dell'equilibrio scenico, abbiano soccorso l'attore in una tecnica cinematografica che pretende, come fattore base, la discrezione nei

gesti e un grande pudore nella mimica. Inoltre Cervi sopporta a fatica — e questo è forse il dato più interessante — un mondo di evidente cartapesta quale è quello teatrale. Il suo è un disagio fisico che si traduce, ben presto, in una impossibilità ad esprimere ciò che sente proprio perché non sempre crede all'ambiente che lo cir-



A sinistra: Dina Galli, scomparsa in questi giorni, in *Vanità di Pàstina*. A destra: Zacconi in *Un colpo di vento* (1935). Sotto: Zacconi e Filippo Scelzo in *Processo e morte di Socrate* (1939).

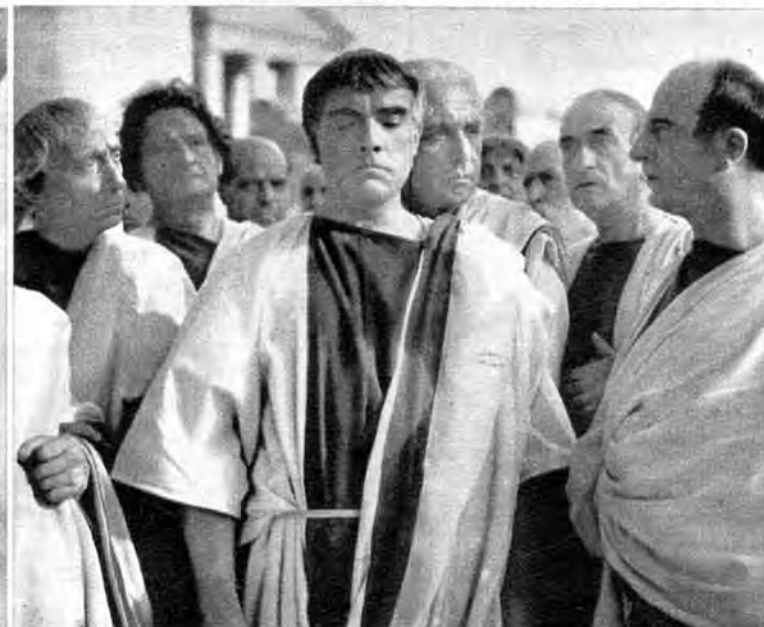


conda. Invece, nel film, Cervi può ricorrere ad elementi naturali — l'esterno, una corsa tra i campi, un dialogo accanto ad un grande albero — o, almeno, ad interni costruiti secondo un particolare senso della vita che aiutano l'attore a ritrovare, come uomo, la sua naturalezza. Questa adesione all'ambiente cinematografico sarà condivisa a fatica da altri attori teatrali che hanno avuto con il cinema rapporti più distratti ed occasionali (Benassi, Ricci, Ruggeri), i quali invece riescono credibili solo se assistiti da tradizionali e fittizi elementi di scena. Memo Benassi, ad esempio, è un attore squisitamente teatrale che sa sfrenare la sua fantasia sulla scena, mentre davanti all'obiettivo la sua personalità si fa pallida e sottile. Una delle ragioni di questa sconfitta sta proprio nella incapacità di Benassi a diventare "personaggio": egli, nel migliore dei casi, rimarrà un piccolo interprete, un traduttore — come Croce definisce l'attore — privo di mordente. Il fatto è che Benassi, come altri, non può rinunciare a testi poeticamente compiuti che lo sorreggano e nei quali egli possa ritrovare la sua magica forza interiore: la sceneggiatura lo lascerà fatalmente freddo e quel dover vivere a tratti, secondo un'emozione particolare, e non nello spazio di una sera, lo svuoterà di ogni possibile commozione cinematografica.

Il "tempo cinematografico" è certo uno degli elementi meno assimilabili per un attore di teatro. Si tratta di spezzare il proprio gioco fantastico, per sezionarlo minuziosamente in tanti piccoli particolari. Sulla scena il personaggio ha una sua parabola e le emozioni possono graduarsi secondo un arco. Nel film si vive a bocconi, a distanza di ore e magari di giorni. Questo contrasta con l'attore italiano, che ama la fantasia improvvisa e disprezza il metodo (coincide, invece, con l'attore francese che è meticoloso, attento, prudente: Jouvet, Raimu, Gabin). L'attore di teatro italiano è disposto all'abbandono, non al controllo. Sulla scena è libero, può scalpitare, gettarsi a terra o aggrapparsi ad una scala, secondo l'improvvisazione del momento. Non ha il tempo di "pensare" se ciò che fa è ben fatto, se ha un suo stile: tutto è dettato dal subconsciente che gli suggerisce di fare così. Il teatro ammette tutto questo: nel film l'attore è prigioniero della tecnica e deve essere ben consapevole di ciò che fa. Questa mancanza di consapevolezza è propria dei nostri attori comici. E' evidente che Totò si abbandona ai suoi lazzi seguendo anche impulsi immediati così come Gandusio non rinuncia alla sua frenesia perché non è in grado di controllarla. In Cervi — invece — è notevole la discrezione nel caratterizzare: anche i più accreditati caratteristi americani, tendono ad una tipizzazione contraria ai canoni di misura del cinema: Cervi, invece, sa conservare intatti i valori comunicativi senza dover ricorrere a discutibili forzature. E quanti altri attori di teatro sanno tradurre la comunicatività scenica in quella cinematografica? Renzo Ricci, attore che sul palcoscenico sprigiona un indiscutibile senso di simpatia e quindi di comunicazione, nei rari tentativi cinematografici (l'infelice *Turbamento* ed altri), è vittima, non prigioniero, della tecnica e per sopravvivere ricorre ad atteggiamenti vuoti di timidezza vuoti di violenza che turbano quel-



A sinistra: la Beghi e Renzo Ricci in *Turbamento* (1941) di Brignone. A destra: Ruggeri in *Una lampada alla finestra* (1939) di Gino Talamo.



A sinistra: Gino Cervi, buon attore di cinema e di teatro. A destra: Benassi, nel film *Scipione l'Africano* (1937) diretto da Carmine Gallone.

l'equilibrio che altro attore — Henry Fonda, ad esempio — sa ottenere con scarissimi mezzi eminentemente cinematografici.

Gli attori di teatro italiani erano impiegati utilmente nella produzione 1930-1940, quando le commedie comiche o i drammi lacrimosi, tratti da opere teatrali, erano all'ordine del giorno. Allora non era necessario nessun adeguamento: gli attori potevano recitare come se fossero tra le quinte. La macchina da presa si accontentava di riprendere le varie scene. Ricordo anche che in quei film l'abilità o la furberia maggiore del regista era quella di non usare mai, o quasi, il primo piano. Infatti l'isolamento della maschera di un attore come Moissi avrebbe naturalmente posto in evidenza tutta la falsità di un gioco teatrale colmo di effetti. Nelle rare occasioni in cui l'ingenuità del regista ricorreva a questo mezzo tecnico, quei visi urlavano la propria retorica, con strabuzzamenti di occhi e tempeste di rughe in movimento. Il ritmo drammatico dell'attore di cinema, è un ritmo che parte dall'interno e che si esprime con un parco impiego di mezzi espressivi. Basterà un leggero contrarsi delle labbra, o la tragica fissità di una pupilla per arrivare, attraverso un gioco di piani, al momento culmine. In teatro tutto questo avrebbe bisogno di una agitazione epidermica, di una irrequietezza fisica via

via più evidente, sino al rantolo o alle mani brancicanti nel vuoto. Il povero e grande Ermete Zacconi in *Un colpo di vento* era una antologia di tutto ciò che un attore cinematografico non deve fare: il naturale tremolio delle gote, l'abuso di osservazioni cliniche che egli impiegava anche nei piccoli fatti quotidiani, la sua maschera troppo devastata per essere credibile, erano elementi scopertamente negativi per un obiettivo implacabile giudice di ogni più modesta reazione fisica.

Non si deve poi trascurare che nel cinema, per giungere ad una catalogazione psicologica dei personaggi, il fisico è un dato di estrema importanza. Dice Béla Balázs, riportando una frase di Kant: «La bellezza è il simbolo del bene», volendo con ciò significare che una distinzione di carattere fisico dividerà i reprobati dai buoni, e che da questa distinzione esterna noi giungeremo con facilità a giudizi d'ordine morale. Noi vediamo come gli americani siano attentissimi nella scelta dei tipi, e come tengano calcolo di questi dati: Richard Widmark, da un lato, e Robert Taylor dall'altro. I nostri attori di teatro non possono offrire una galleria di tipi tanto variata, cosicché i registi, sovente, li usano senza discernere, e assistiamo alle prove di un Carlo Ninchi (che non ha la grinta del perfido), come l'esemplare più raro dei maligni; mentre invece quel modesto ma ras-

serenante attore che è Rossano Brazzi trae partito proprio dal suo fisico per rendere concreti e credibili certi suoi personaggi. Altra cosa: attori e registi italiani raramente badano al particolare, disattenzione questa di natura teatrale (sulla scena il particolare sfugge, l'attore non si preoccupa di come atteggiare le mani perché sa che da quella piccola verità fisica non nascerà uno stato psicologico evidente). Invece l'attore cinematografico trae pretesto da queste trascurabili azioni, come piantare un chiodo o raccogliere una sigaretta da terra, per completare la propria definizione di personaggio. I nostri attori di teatro trascurano questi gesti marginali per badare a motivi di più sicuro effetto, ma meno utili per quel determinato momento psicologico. Invece gli attori che fanno esclusivamente del cinema — Checchi, Vallone, ecc. — sono molto più attenti. Per altro verso, noi notiamo nei nostri attori di teatro un più vivo senso poetico. L'abitudine che essi hanno di leggere ed interpretare testi poetici, li aiuta a cogliere più opportunamente certi riflessi che ad attori cinematografici sfuggirebbero, se non fossero assistiti da registi sensibilissimi. E' una educazione che sorregge l'attore. Purtroppo di questa educazione non sa liberarsi, cosicché da quell'attimo vagamento poetico passa alla retorica del momento stesso: è allora che l'attore di teatro smarrisce la sua realtà cinematografica.

SANDRO BOLCHI



Sopra: Totò in uno dei suoi film prodotti in serie. Sotto: Ninehi, tra Simon e Carminati, in *La bellezza del diavolo* di Clair.





Giorgio N. Fenin, nostro redattore newyorchese, a colloquio con Janis Carter, della R. K. O.

LETTERA DAGLI STATI UNITI

Mad Wednesday s'inizia con l'episodio finale di *The Freshman*, interpretato da Lloyd nel 1925. In quell'episodio, Lloyd riusciva a portare alla vittoria la sua squadra di "rugby", dopo una travolgente corsa, e un'agenzia pubblicitaria prometteva una seria occupazione al giovane eroe. Ed ecco che *Mad Wednesday* si apre col giovane pieno di entusiasmo e di ideali; la "generosità" del mecenate "yankee" gli offre un posto di ragioniere; posto in cui vegeta per vent'anni, sino al momento in cui, in base alla inesorabile ed amara politica del "boss", viene messo graziosamente alla porta: con belle parole, una piccola liquidazione e l'immane orologio con movimento svizzero. Adocchiato da un "bookie" (agente di frodo, specializzato nell'accettare scommesse su cavalli), al quale il buon Harold racconta le sue disgrazie, vien prontamente e pietosamente portato in un bar dove, in omaggio alla classica tradizione americana che i guai vengono at-

Harold Lloyd, ritornato dopo una lunga assenza allo schermo, sottolinea in "Mad Wednesday" aspetti amari della vita "yankee".

Ragioniere con leone a guinzaglio nelle fortezze di Wall Street

L'ULTIMA apparizione di Harold Lloyd sullo schermo avvenne nel 1938, con *Professor Beware*; da allora, e per tredici anni, il veterano della commedia americana si dedicò interamente alla produzione, presentando fra l'altro, nel 1942, *My Favorite Spy*. Con *Mad Wednesday* (iniziato col titolo *The Sin of Harold Diddlebock*) il comico del Nebraska ha fatto in questi giorni un ritorno sensazionale.

La sensibilità di Sturges (soggettista e regista), e la formula di Lloyd hanno fatto centro. Lloyd ha sempre insistito sugli elementi "simpatia" e "sorpresa". Tipico seguace in un primo tempo di Mack Sennett,

e successivamente di Hal Roach, Lloyd ha seguito il sistema delle "gags" e della "naturalità": partendo da un'idea centrale, senza traccia alcuna di "script", ha costruito nei suoi film le singole "gags" a poco a poco, mentre stava girando. Quanto alla "naturalità", egli ebbe a dichiarare tempo fa: « Sovente, quando stiamo provando una scena, gli attori recitano a meraviglia, ma quando è la volta buona, nel timore di non riuscire abbastanza naturali, recitano male. Ho deciso, pertanto, che l'operatore riprenda ogni scena o faccia finta di girare. Così gli attori, non sapendo se l'operatore stia provando o girando realmente, guadagnano in naturalezza ».

tenuati dal liquore, si ubriaca. Lloyd diventa letteralmente un altro uomo; gioca ai cavalli, vince un mucchio di denari, compra un circo, un'elegante carrozza con flemmatico cocchiere britannico di alta classe. All'indomani, Lloyd si accorge che non può mantenere il circo. Gli animali protestano per il pranzo, ed i trentacinque leoni cominciano a destare gravi preoccupazioni. Harold decide allora di chiedere aiuto. Accompagnato da un leone addomesticato, che porta a guinzaglio, entra nelle fortezze di Wall Street tra il panico generale; cerca di spiegare ai banchieri che, comprando il circo ed organizzando spettacoli gratuiti a favore dei ragazzi, potranno

A sinistra e a destra: Harold Lloyd, Jimmy Conlin e Arthur Hoyt in *Mad Wednesday*, film recentemente scritto e diretto da Preston Sturges.



compiere un'opera molto bella e popolare. Alla fine, tutto si accomoda nel migliore dei modi. In *Mad Wednesday* vi sono motivi ricorrenti che ricordano il Lloyd della migliore epoca. L'episodio di Lloyd penzolante nel vuoto fa tornare alla memoria *Preferisco l'ascensore*; e le masse prese dal panico, in una ridda esilarante e grottesca di movenze e reazioni, si riallacciano idealmente alle scene migliori di *A rotta di collo*. Il film è permeato di tutta una serie di notazioni melanconiche ed efficaci su certi aspetti della vita metropolitana "yankee". Molte profonde verità vengono dette con un garbo ed un'eleganza convincenti. Sulla base dell'attuale esperimento, son certo che Lloyd potrà darci ancora qualcosa di impegnativo ed originale.

Altre prime a Broadway: la Universal ha presentato *Frenchie* di Louis King (Universal), con Shelley Winters nella parte di un'avventuriera francese del vecchio West; la Warner un buon film di guerra, *Operation Pacific* di George Waggoner con John Wayne nel ruolo di un comandante di sommergibile all'epoca del secondo conflitto mondiale. *Of Men and Music* di Irving Reis e Jules Dassin, risulta interessante per il tentativo di valorizzare l'apporto di Heifetz, Rubinstein, Mitropoulos. A Hollywood, intanto, si nota con soddisfazione che i salari pagati l'anno scorso superano di circa due milioni e mezzo di dollari quelli del 1949; il 1950 ha aperto nuove possibilità di lavoro regolare a 15.200 persone, contro le 13.100 del 1949. E la richiesta in aumento rappresenta un indice sintomatico di un maggior sviluppo nella produzione. Vi segnalo inoltre da Hollywood qualcosa che riempirà di lagrime gli occhi delle ammiratrici di Charles Boyer, il "grande amatore" dalla vena sulla fronte. Charles è stufo di ruoli da divano, e ritorna allo schermo, dopo tre anni di assenza, con nuove invenzioni. «Dopo tutto», egli ha dichiarato, «un uomo a cinquant'anni deve allontanarsi dal tipo per storia "boy meets girl" con il quale sono stato spesso identificato». Tale serietà depone grandemente a favore del simpatico attore, che ha saputo cogliere recentemente grandi successi sui palcoscenici dei massimi teatri di Broadway. Rivedrete così Boyer nella parte d'un prete in *The First Legion* e d'un anziano dottore in *The Scarlet Pen* della Fox. E se la pubblicità erotico-romantica avrà perduto Boyer "amatore", mi auguro, con una certa cognizione di causa, che la critica guadagni un Boyer attore serio che sappia, opportunamente diretto, far valere indubbie risorse.

E per terminare, dopo il ritorno di Gloria Swanson (che ha aperta la porta alla ricomparsa della Gish, di Ann Harding, di Buster Keaton, della Garbo), Helen Hayes si ripresenterà dopo sedici anni di assenza in *My Son John*, di Leo McCarey (Paramount).

GIORGIO N. FENIN



LETTERA DAL MESSICO

Il nostro Persichini (a sinistra) con Emilio Fernandez, attualmente in trattative con una Casa di Hollywood per dirigere un film sull'eroe messicano Zappata; l'operatore sarà Figueroa.

I DIMENTICATI SONO I MIGLIORI

"Los olvidados" di Buñuel giudicata l'opera più interessante fra le 123 prodotte l'anno scorso nel Messico.

IL MESSICO ha chiuso il 1950 con una produzione cinematografica di 123 film: dei quali tre americani (The Brave Bulls di Robert Rossen, Torero di Oscar Boetticher e Rio Grande di Eliot Nugent), uno in doppia versione spagnola e inglese (Furia Roja di Steve Sekely). Indubbiamente il migliore è *Los olvidados* di Buñuel, che ha realizzato pure Susana (titolo precedente: Demonio y carne); opere, queste due, di cui abbiamo altra volta parlato. Emilio Fernandez, il regista messicano più noto, ha diretto, servendosi del fedele Figueroa, Un día de vida, Víctimas del pecado, Islas Marias e Suave patria. Il primo, interpretato da Roberto Cañedo e Columba Do-

La ballerina cubana Ninon Savilla in una inquadratura di *Sensualidad*, film diletto da Tito Gout.





A sinistra: Pedro Armendariz e Rita Macedo in *La puerta falsa* di Fernando de Fuentes. A destra: Cantinflas in *El 7 macho* di M. Delgado.

minguez, è la storia di un colonnello rivoluzionario che, condannato a morte, ottiene di passare il suo ultimo giorno con la famiglia. Il film, volutamente lento, ha una convincente forza drammatica. Le ultime sequenze sono anche fotograficamente perfette. Abbiamo già parlato di *Victimas del pecado*. *Islas Marias*, interpretato da Rodolfo Acosta, si svolge nel più grande penitenziario del Messico. Suave patria, col cantante Jorge Negrete, è ancora al montaggio. Le canzoni di tutti questi film sono accompagnate dal chitarrista messicano Anton Bribiesca.

Un altro regista che si sta sempre più imponendo è Roberto Gavaldon, nome non nuovo in Italia. Ha diretto *Rosaura Castro*, del quale già si è occupato la critica italiana, e *Deseada*, con Dolores del Río e Jorge Mistral; la vicenda è ambientata tra le pittoresche rovine Maya di Chichen-Itza (Yucatan), dalle quali il fotografo Alex Phillips ha saputo trarre grande profitto. Di Gavaldon è pure *En la palma de tu mano*, film giallo interpretato da Arturo de Cordova e da Leticia Palma. Troviamo ancora Dolores del Río in *Doña perfecta*, di Alessandro Galindo, e *Arturo de Cordova* in *El hombre sin rostro*, presentato a Venezia. *Tierra baja*, di Miguel Zacarias con Pedro Armendariz e Argentina Zully Moreno, è un'ottima pellicola. Zacarias è anche il regista di *La Marquesa del Barrio*. Tito Davison, del quale si sta per proiet-

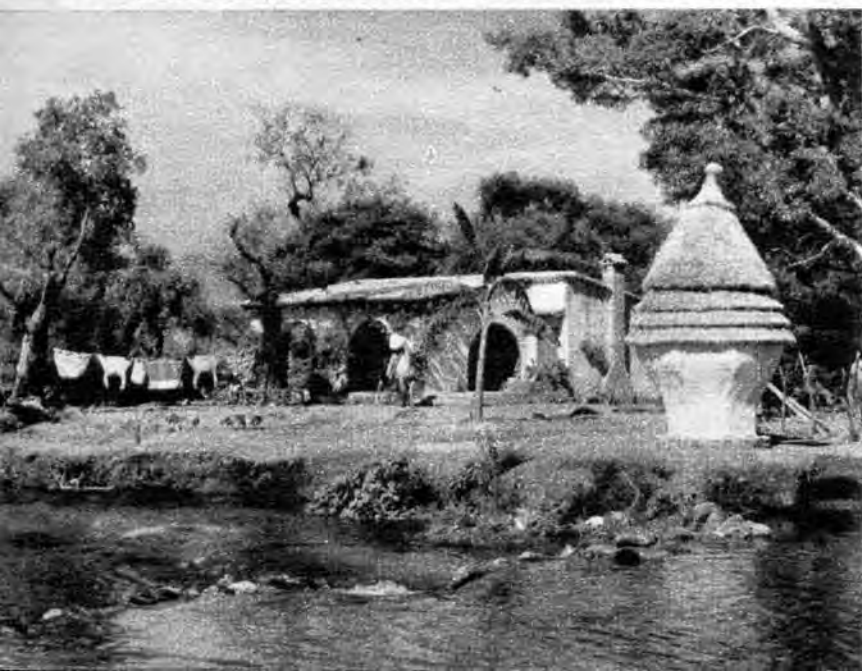
tare in Italia *Doña Diabla* con Maria Felix, ha diretto *La mujer que yo ame* (con Elasa Aguirre e il compositore messicano Agustín Lara); *Negro es mi color*, sul problema razziale, e *Curva peligrosas*. *Muchachas in uniforme* («*Ragazze in uniforme*»), il rifacimento del noto film di Leontine Sagan, è stato diretto da Alfredo B. Crevena. Interpreta la parte di Manuela Irasema Dilian; sono con lei Marga López e Rosaura Revueltas, l'ultima scoperta di Emilio Fernandez. *Fotografía* di Nacho Torres, il medesimo di *Terra baja*. Crevena aveva precedentemente diretto *Huella del pasado*, con Libertad Lamarque. Si è anche girata una nuova edizione di *Crimen y castigo* («*Delitto e castigo*»), regia di Fernando de Fuentes.

A *Inmaculada*, realizzato da Julio Bracho, probabilmente verrà assegnato il premio per la migliore interpretazione femminile (Rosaria Granados). Uno dei più conosciuti registi argentini, Luis Cesar Amadori, ha diretto nel Messico due buone pellicole: *Pecado* e *Maria Montecristo*: la prima interpretata da Zully Moreno e da Roberto Cañedo (operatore Figueroa); la seconda da Zully Moreno e Arturo de Cordova (operatore Agustín Martínez Solares). *Mirolava*, la bella attrice di origine cecoslovacca scelta da Rossen per la parte principale nel film *The Brave Bulls*, ha interpretato *La muerte enamorada* di Ernesto Cortázar: commedia comico sentimentale dove l'influenza del nostro Casella non è

estranea. Di più impegno appare *Monte de piedad*, ben fotografato da Agustín Jiménez. Molto commerciale *Quito patio*: diretto da Rafael J. Sevilla e interpretato da Emilio Tuero, narra la storia di alcuni orfani i quali, per non morire di miseria, si mettono a fare i banditi; Jaime Salvador, un regista di origine spagnola, al quale si debbono buoni film comico-sentimentali, ha tentato, con buon successo, la regia di un film drammatico: *Una mujer sin destino*. Abbondante è riuscita comunque la produzione di film comici: *La marca del Zorrillo* (parodia di *Il segno di Zorro*), *Sinibad el mareado*, *Amor como me has puesto*, interpretati da Tin Tan e diretti da Gilberto Martínez Solares. Mario Moreno (Cantinflas), ha invece girato: *Siete machos* («*Sette maschi*») e *A sus ordenes Jefe*, entrambi diretti da Miguel Delgado. Fra i film musicali segnaliamo: *Sobre las olas* di Ismael Rodríguez, in Ansicolor e presentato a Venezia; *El ciclón del Caribe* di Ramon Pereda, con la ballerina cubana Maria Antonietta Pons; *Mi querido capitán* di Gilberto Martínez Solares, sull'aria di una nota canzonetta; *Al son del mambo* di Chano Urueta; *La reina del mambo* di Ramon Pereda e *Una calleja baila mambo* di Emilio Gómez Muriel.

Il film straniero che ha avuto maggior successo, battendo tutti i record di incassi, è *Riso amaro* (presentato con il titolo «*Arroz Amargo*»). **F. R. PERSICHINI**

A sinistra: da *Raiando el sol* di Roberto Gavaldon. A destra: il ragazzo attore José Luis Moreno in un film diretto da E. Gómez Muriel.



WILLIAM A. WELLMAN

CHI SCORRA, anche frettolosamente, la filmografia, piuttosto ricca, di Wellman non può non notare come il suo « curriculum » sia veramente tipico di un'organizzazione produttiva, quale quella hollywoodiana, nella quale il regista ha da essere il funzionario per eccellenza, la rotella principale di un ingranaggio le cui leve stanno in mano ad altri (leggi «producer»). Questo funzionario non può, in genere, permettersi il lusso di essere specializzato, deve al contrario essere in grado di soddisfare con sufficiente correttezza esigenze ben lontane tra loro, di confezionare con pari perizia prodotti per palati assai dissimili. Wellman riuscì, fin dai suoi esordi, a impadronirsi di una tecnica sufficientemente sicura e duttile, per poter far fronte alle richieste dei suoi principali. Il che gli consentì di compiere una carriera non brillante, ma sicura, con un ritmo assiduo, ma non convulso, di attività (voglio dire che non è di quei registi che fanno un film al mese, che il suo prodotto sarà sempre, per lo meno da un punto di vista di fattura, onesto), e di giungere, ormai non più giovinetto, ad una posizione di relativa autorevolezza, la quale gli ha consentito di realizzare opere conformi, penso, a certi suoi ideali di cinema bonariamente epico, o comunque avventuroso, col sostegno più ampio di potenti organismi produttori. Ripercorrere il periodo iniziale dell'attività di Wellman significa sottoporre a sforzo notevole la memoria, non sempre in grado del resto di soccorrere efficacemente per la buona ragione che molte di quelle lontane opere non giunsero a mia conoscenza. Basterebbero certi titoli — li troverete in filmografia — a significare come Wellman abbia sempre mirato ad un cinema popolare, sostanziato di fatti, possibilmente grossi, di azioni movimentate. Fu, per esempio, tra i pionieri del film d'aviazione, che si abbarbicò tanto tenacemente tra le consuetudini dei produttori, presumibili interpreti dei gusti del pubblico, da essere tuttora in auge: *Wings* («Ali») sul contributo dell'arma aerea nel primo conflitto mondiale, è del 1927, anno in cui esso inaugurò la serie degli «Oscar». Frattanto, l'inferire della delinquenza aveva fatto nascere il film di «gangsters»; e Wellman non mancò di inserirsi a tempo debito nella nuova corrente con quel *Public Enemy* (1931) — protagonista James Cagney — che rimane uno degli esemplari più serrati e violenti del genere. Sono, questi, per il regista, anni di attività fitta e più che mai varia, con escursioni in generi nuovi, suggeritigli dall'attualità o dalla moda o, forse, più semplicemente, dagli ordini di scuderia. Spiccano ancora, tra una congerie di opere, *Wild Boys of the Road* (1933), un film sull'infanzia abbandonata, ispirato all'allora recente e ben più importante *Verso la vita* del russo Nikolai Ekk; *The President Vanishes* (1934), un coraggioso film di intonazione politica, su di una linea avanzata, per la sua polemica



Clark Gable in *Call of the Wild* («Il richiamo della foresta», 1935), film tratto da London.

contro i fabbricanti di munizioni, dipinti simili ad avvoltoi.

Il nome di Wellman costituiva garanzia, come dicevo, di egregio rendimento commerciale, per corretta fattura di prodotto: ecco dunque il suo nome legato ad opere dal titolo celebre, perché di origine letteraria, e quindi destinate presumibilmente a forte smercio: *Call of the Wild* («Il richiamo della foresta»), da Jack London, è del 1935. Esempi del genere continuano ad incontrarsi, più tardi, nell'attività di Wellman: vedi *Beau Geste* (1939) o *The Light That Failed* («La luce che si spense», 1939): ma si tratta di film mediocri, di più o meno grosse macchine spettacolari per i pubblici meno raffinati. (Intendiamo: Wellman non è mai un regista per raffinati; può accontentare anche questi, in grazia di una sua popolarissima sincerità e spavalderia, quando il soggetto gli vada compiutamente a genio). Nel 1937 il regista imbrocca un paio di film, i quali dimostrano definitivamente in lui la artigianalmente vasta disponibilità di corde cui sopra accennavo. (Film, d'accordo, che non recano il segno di uno stile, che si fondano su presupposti solidi in sede di scenario, che anche un altro regista potrebbe indifferentemente aver firmato; ma ho avvertito all'inizio i limiti entro cui l'operosità di Wellman si esplica). Essi sono: *A Star Is*

Born («E' nata una stella») e *Nothing Sacred* («Nulla sul serio»). *A Star Is Born*, ch'era in modesto technicolor, come del resto l'altro film citato, e si ebbe un «Oscar» per il soggetto, destava anzi tutto una certa curiosità, in quanto immetteva dietro le quinte dell'attività produttiva hollywoodiana; era la storia della parabola di un'attrice, fino al trionfo definitivo, alla consacrazione a stella, che a Hollywood avviene con la cerimonia del rilevamento dell'impronta del piede all'ingresso del «Chinese Theatre». Attraverso questo film, non privo di tratti impietosamente polemici, correva una vena di sagace umore, un filo di non irritante patetismo, ed esso consentiva di gettare qualche sguardo, sia pur limitato, entro un ambiente quasi favoloso. Ne erano valenti interpreti l'ormai non più fresca Janet Gaynor, Fredric March, nei panni del marito della attrice in ascesa, a sua volta divo, ma in irrimediabile declino, sottolineato dalla pratica dell'alcoolismo e sfociante nel suicidio, e l'effervescente Adolphe Menjou, colui che lanciava la nuova stella. Più significativo ancora, forse, il successivo *Nothing Sacred*, una delle opere più rilevanti, nella storia della «sophisticated comedy», in virtù di certa cattiveria di invenzione, non consueta per lo schermo americano. Il film, pur esso interpretato dal bravissimo March e da una straordinaria Carole Lombard, ap-

Da *Beau Geste* (1939), esempio di «corretta fattura di prodotto» legato al nome di Wellman.



FILMOGRAFIA

1924: *The Circus Comboy*. - 1926: *The Cat's Pajamas*; *You Never Know Women* (*L'amica di mio marito*), con Florence Vidor e Clive Brook. - 1927: *Wings* (*Ali*), con Clara Bow e Charles Rogers. - 1928: *Legion of the Condemned* (*La squadriglia degli eroi*), con Fay Wray e Gary Cooper; *Ladies of the Mob*, con Richard Arlen e Clara Bow; *Beggars of Life* (*Mendicanti della vita*), con Wallace Beery e Louise Brook. - 1929: *China-town nights*, con Florence Vidor e Wallace Beery; *The Man I Love*, con Richard Arlen e Mary Brian; *Woman Trap*, con Chester Morris e Hal Skelly. - 1930: *Dangerous Paradise*, con Nancy Carroll e Richard Arlen; *Young Eagles* (*Aquila Grigia*), con Jean Arthur e Charles Rogers; *Maybe It's Love*, con Joan Bennett e Joe E. Brown; *Steel Highway*, con Joan Blondell e James Cagney. - 1931: *Public Enemy*, con Jean Harlow e James Cagney; *Other Men's Women*, con Grant Withers e Joan Blondell; *Star Witness*, con Walter Huston e Charles « Chic » Sale; *Night Nurse* (*L'angelo bianco*), con Barbara Stanwyck e Ben Lyon; *Safe in Hell* (*L'isola della perdizione*), con Dorothy Mackail e Donald Cook. - 1932: *The Hatchet Man* o *The Honorable Mr. Wong* (*L'uomo dalla scure*), con E. G. Robinson e Loretta Young; *So Big*, con Barbara Stanwyck e George Brent; *Love Is a Racket*, con Douglas Fairbanks jr. e Ann Dvorak; *The Purchase Price*, con Barbara Stanwyck; *The Conquerors* (*I conquistatori*), con Ann Harding e Richard Dix. - 1933: *Frisco Jennie* (*Silenzio sublime*), con Ruth Chatterton e Donald Cook; *Central Airport* (*Ala errante*), con Richard Barthelmess e Sally Eilers; *Lilly Turner*, con Ruth Chatterton e George Brent; *Midnight Mary* o *Lady of the Night* (*Donna della notte*), con Loretta Young e Ricardo Cortez; *Heroes for Sale*, con Richard Barthelmess e Loretta Young; *Wild Boys of the Road*, con Frankie Darro e Dorothy Coonan; *College Coach*, con Dick Powell e Ann Dvorak. - 1934: *Stingaree* (*Stingari, il bandito sentimentale*), con Richard Dix e Irene Dunne; *Looking for Trouble* (*Distruzione*), con Spencer Tracy e Constance Cummings; *The President Vanishes*, con Paul Kelly e Janet Beecher. - 1935: *Call of the Wild* (*Il richiamo della foresta*), con Clark Gable e Loretta Young. - 1936: *Small Town Girl* (*La provinciale*), con Janet Gaynor e Robert Taylor; *Robin Hood of El Dorado* (*Robin Hood dell'Eldorado*), con Warner Baxter e Ann Loring. - 1937: *A Star Is Born* (*E' nata una stella*), con Fredric March e Janet Gaynor; *Nothing Sacred* (*Nulla sul serio*), con Fredric March e Carole Lombard. - 1938: *Men with Wings*, con Ray Milland e Fred MacMurray. - 1939: *Beau Geste* (*Beau Geste*), con Gary Cooper e Ray Milland; *The Light That Failed* (*La luce che si spense*), con Ronald Colman e Ida Lupino. - 1941: *Reaching for the Sun*, con Joel McCrea e Ellen Drew. - 1942: *Roxie Hart* (*Condannatemi se vi riesce*), con Ginger Rogers e George Montgomery; *The Great Man's Lady* (*L'ispiratrice*), con Barbara Stanwyck e Joel McCrea; *Thunder Birds*, con Gene Tierney e John Sutton. - 1943: *Lady of Burlesque* (*Le stelle hanno paura*), con Barbara Stanwyck e Michael O' Sea; *The Ox-bow Incident* (*Alba fatale*), con Henry Fonda e Dana Andrews; *Buffalo Bill* (*Buffalo Bill*), con Joel McCrea e Maureen O' Hara. - 1944-45: *This Man's Navy*, con Wallace Beery e James Gleason. - 1945: *Story of G. I. Joe* (*I forzati della gloria*), con Burgess Meredith e Robert Mitchum. - 1946: *Gallant Journey* (*Ultimo orizzonte*), con Glenn Ford e Janet Blair. - 1947: *Magic Town* (*La città magica*), con James Stewart e Jane Wyman. - 1948: *The Iron Curtain* (*Il sipario di ferro*), con Dana Andrews e Gene Tierney; *Yellow Sky* (*Cielo Giallo*), con Gregory Peck e Anne Baxter. - 1949-50: *Battleground* (*Bastogne*), con Van Johnson e John Hodiak. - 1950: *The Happy Years*, con Dean Stockwell e Darryl Hickman; *The Next Voice You Hear* (*La voce misteriosa*), con James Whitmore e Nancy Davis. - 1951: *Across the Wide Missouri*, con Clark Gable e Ricardo Montalban.

puntava i propri polemici umori contro la categoria dei giornalisti. Il caso scelto da Wellman era quello di un giornalista, il quale sfrutta per i propri scopi una ragazza provinciale, presunta moritura entro breve termine a causa di un male che non perdona, immergendola entro il babelico flusso della grande città, per pochi estremi giorni di convulso congedo dalla vita. Più che in valori di ritmo, il pregio di questo film consisteva nell'asprezza del suo sguardo deformatore. Questo rimane il contributo più significativo offerto da Wellman ad un genere, da lui sporadicamente coltivato (vedi, nel 1942, *Roxie Hart*, buffa ma epidermica commedia di una donna che viene creduta dai giudici solo quando mente).

Intorno a questi anni l'attività più apprezzabile di Wellman si polarizza intorno a due tipi di film, i quali lo condurranno al conseguimento dei suoi risultati più degni di durevole ricordo in senso assoluto:



Carole Lombard e Fredric March in *Nothing Sacred* (« Nulla sul serio », 1937) di Wellman.

si tratta da un lato del "western", dall'altro del film di guerra, nato o meglio rinato in seguito a circostanze esterne (lo scoppio del secondo conflitto mondiale), ma rispondente a quel senso dell'avventura, che si è notato costante in Wellman. Preludio a due "westerns" di più spiccato impegno fu *The Great Man's Lady* (« L'ispiratrice », 1942), un racconto biografico, chiuso entro un'inquadratura un po' trita-patetica, ma tutt'altro che privo di nerbo. Altra forza di assenti era tuttavia racchiusa in *The Ox-bow Incident* (« Alba fatale », 1943), film generoso da un punto di vista umano, con la sua aperta condanna del linciaggio. Le psicologie individuali apparivano, in quest'opera, frettolosamente delineate, schematiche (vedi l'ufficiale in ritiro) oppure imprecise (vedi il personaggio di Fonda); ma ciò che interessava evidentemente il regista era di suggerire i modi dell'esplicarsi d'una psicologia collettiva

di folla, che conduce a moti irragionevoli e bestiali, quale quello del linciaggio, un linciaggio, nella fattispecie, deciso a maggioranza dai cittadini di un piccolo centro del "west", ai danni di tre presunti ladri di bestiame, i quali vengono poi scoperti innocenti, una volta che il delitto è stato consumato. Oltre che di un film con qualche cosa da dire si trattava di un film ben raccontato, con certi tratti scabri e suggestivi (penso al canto del predicatore meticcio che si leva ammonitore e supplicante, dopo l'impiccagione, mentre i responsabili si allontanano con un vago e inquietante presagio nell'animo). Peccato che non tutto in esso risultasse sullo stesso piano di autenticità: certi esterni notturni, ad esempio, erano troppo palesemente "fasulli". Sulla via del "western" Wellman arrivò, dopo *Buffalo Bill* (1943), a *Yellow Sky* (« Cielo giallo », 1948), che è, penso, uno dei migliori esempi del "genere" e sotto taluni aspetti, l'opera più matura del regista, dove si nota un più pregnante senso

del paesaggio, un più accorto ritmo (vedi, appunto, la marcia esasperante nel deserto di sale), un più graffiante montaggio (vedi i duelli a distanza sullo sfondo roccioso), un più sconcertante impiego di particolari di sanguigna sensualità (le scene d'amore sono tra le più ardite dello schermo americano recente e il personaggio della ragazza scontrosa e ribelle è delineato da Ann Baxster con acerbica e pungente originalità). Quello che meno interessa, in *Yellow Sky*, è il traliccio narrativo, e alcuni motivi sono particolarmente di convenzione. Ma il "western" è un genere che si alimenta a tradizioni codificatrici per eccellenza, e, d'altro canto, lo stesso Ford, pur tanto superiore, non rifugge dal ricorso ad elementi banali.

Fatto fuggevole cenno di un pulito arioso e modesto film su un pioniere dell'aviazione, *Gallant Journey* (« L'ultimo orizzon-

te », 1946), solo in quanto esso rientra in quel gusto per le imprese eroiche caro al regista, non rimane da ricordare che il filone bellico, il più ambiziosamente affrontato, forse, da Wellman. *Story of G. I. Joe* (« I forzati della gloria », 1945), per esempio, traendo lo spunto dall'omonimo libro del giornalista combattente Ernie Pyle, voleva presentare la vita del fante, durante la dura campagna d'Italia, sotto un aspetto quanto più possibile alieno dalla retorica, nel suo aspetto cioè quotidiano, con le aspre dure fatiche i gravi pericoli e i semplici sorrisi, propri a chi ogni minuto rischia la pelle, a migliaia di chilometri di distanza dalla sua patria. Non si può negare a *Story of G. I. Joe* di essere un film sincero, onestamente pensato, secondo quella probità professionale che abbiamo visto caratteristica di questo regista. Il quale, oltre tutto, ha cercato di far miracoli, ricostruendosi a casa sua una Italia devastata dalla guerra, che fosse credibile



Da *Story of G.I. Joe* (« I forzati della gloria », 1945), film sull'ultimo conflitto mondiale.



A sinistra: da *Yellow Sky* (« Cielo giallo », 1948), sotto certi aspetti l'opera più matura di Wellman. A destra: da *Battleground* (« Bastogne »).

zione delicatamente virile. L'esperienza di questo film fu preziosa a Wellman, perché gli consentì di sostenere più provveduto la prova di *Battleground* (« Bastogne », 1949-50), film importante, in quanto, a somiglianza di qualche altro, d'altronde meno valido, affrontò l'argomento bellico a guerra da tempo conclusa, al di fuori quindi di stretti vincoli propagandistici, con il vantaggio di una più efficace prospettiva e con la libertà di presentare la situazione dei combattenti mediante tratti alquanto più spregiudicati. Così l'osservazione umana di Wellman, in quest'opera, nel descrivere la pericolosa situazione del corpo americano impegnato nelle Ardenne, durante la disperata controffensiva tedesca del dicembre 1944, giunse assai più in là di quanto fosse giunta nel film precedente, con qualche punta più aspra o amara, temperata, s'intende, da un fondo ben americano di ottimismo. Comunque, la sintesi tra umore bonario e dolorosa drammaticità si effettuò qui con migliori risultati, con minori ricorsi alla convenzione (cito, unico episodio spiacevole, quello dei tedeschi, presentati secondo un frusto "cliché").

GIULIO CESARE CASTELLO

e aspramente icastica. Convien dire che in molti casi c'è riuscito. Ma c'è riuscito più per quanto riguarda la veste esteriore, certi tratti fisici, topografici, che non per quanto riguarda la fisionomia umana. I pochi esemplari di italiani che compaiono in questo film sono risibili, dalla appetitosa ragazza in cerca di immediata soddisfazione sensuale a quegli ineffabili abitanti di un paese dell'Italia centrale, che intonano a gran voce "Funiculì Funiculà". Più autentica, naturalmente, è la sommessima osservazione umana, per quanto riguarda i vari tipi di soldati, anche se molti tratti non sono gran che peregrini. In complesso, si tratta di un film abbastanza serio, pur tra la disuguaglianza dei risultati ambientali (vale l'osservazione fatta parlando di *The Ox-bow Incident*, riguardo agli esterni notturni), il quale raggiunge, ad esempio, nel finale, con il congedo della compagnia dalla salma del comandante, una commo-



LA TECNICA RIVOLUZIONARIA NELLA "CABIRIA" DI PASTRONE

TORINO, la culla del cinema italiano, si adagia sulle rive del Po con la simmetria regolare delle sue vie rettilinee, dominate dalla punta della Mole Antonelliana. Questa strana punta di 160 metri, accumula le cornici, le guglie, le cupole, i frontoni e le colonne di tutti gli stili. Il turista non può penetrare in questa rovina bizzarra. Ma se riesce a convincere la guida valdostana, allora viene introdotto in una straordinaria scenografia espressionista presa in prestito, pare, dal *Nosferatu* o da *Il fu Mattia Pascal*. Una sala gigantesca, tutta in pannelli, in cemento armato e in ragnatele, è il regno delle colombe e dei sorci. Il Piranesi si unisce ai decoratori di *Metropolis*

nella creazione di un'architettura quasi folle. Attigua a questa grande sala, una angusta cellula, sospesa fra il cielo e la terra, è il dominio della signorina Prolo, che da quindici anni raccoglie con la pazienza di una intelligente formica tutto ciò ch'ella ha potuto salvare del vecchio cinema italiano. Mille tesori, riposti negli armadi o sugli scaffali, si scaldano al tepore di una stufa di ghisa sistemata nella stanza stretta e consunta. Maria Adriana Prolo è la donna che conosce la storia del vecchio cinema italiano meglio di chiunque altro al mondo. Essa è, in Italia, quello che Rachel Low è in Inghilterra, Henri Langlois in Francia, l'ingegnere Smrz a Praga, Iris

Barry a New York, Ove Brusendorff a Copenaghen, Vishnevski a Mosca: tutti specialisti universalmente noti per i loro lavori sulle origini dell'arte del film dei loro paesi. Ho letto le bozze del primo volume della *Storia del cinema muto italiano* (1896-1916) che sta per uscire presso la casa editrice Poligono. E' la monografia più accurata, documentata e completa che io conosca. Il repertorio dei film muti italiani, contenuto in appendice al volume, non ha equivalenti in nessun paese del mondo, eccetto l'U.R.S.S.

Maria Adriana Prolo mi ha procurato un'intervista con la più grande figura del cinema italiano ante-1914, Giovanni Pastrone. Un'atmosfera di leggenda circonda il suo nome, a Torino. Non tanto perché è l'autore di *Cabiria*: il 1914, un'epoca gloriosa del cinema italiano, è ancora oggi ingiustamente dimenticata dalla maggior parte della critica e del pubblico. Si parla invece delle sue guarigioni miracolose, ottenute al di fuori della scienza medica ufficiale. Ho avuto notizia di dieci casi di ammalati condannati dalla scienza, che Pastrone ha salvato quando ormai tutti disperavano della loro sorte. La medicina è attualmente l'unica occupazione di questo uomo straordinario, di questo "mago". Ma la terapia, ufficiale o no, non è il mio forte. Interrogherò quindi Giovanni Pastrone, sul suo passato. Maria Prolo ci conduce sulla riva destra del Po, al margine delle colline. Pastrone ci accoglie in una stanza un po' buia, dotata di comode poltrone di cuoio. Il regista di *Cabiria* è un uomo di media statura, possiede un paio di baffi disordinati, pochi capelli ormai, ma quasi nessuno di essi brizzolato. I suoi occhi straordinariamente vivi e acuti scintillano dietro le lenti degli occhiali. Questo uomo, che è nato ad Asti nel 1883, dimostra a mala pena cinquant'anni. Ne aveva ventinove quando ideò e realizzò il suo capolavoro, *Cabiria*. Pastrone, che parla un francese impeccabile, mi descrive i primi passi del cinema, a Torino, dopo il 1906: « Il cinema, allora, era un po' il rifugio di coloro che non erano riusciti altrove, e i suoi industriali erano spesso degli avventurieri. Lumière, per primo, aveva trasformato il cinema in una specie di curiosità scientifica, Charles Pathé ne aveva fatto, grazie agli spettacoli di fiera, una favorevole impresa commerciale. Anche in Italia si pensò di seguire le tracce di questo industriale. La Itala Film di Torino, fu fondata da un certo Carlo Rossi, che era nato ad Erzerum e che precedentemente si era imbarcato, con scarso successo, in affari di vario genere. Insieme con il suo socio, il prussiano Remmert, aveva organizzato un sistema di telegrafia senza fili che poteva funzionare in cinque maniere diverse, in teoria almeno. Questa invenzione non ebbe successo, e Rossi e Remmert si rivolsero al cinema. Si doveva creare tutto quanto, in Italia, sul piano industriale, e i due soci ricorsero ai tecnici francesi. Riuscirono a sottrarre a Pathé cinque « traditori », i quali giunsero a Milano nel 1907. Il loro capo era Lépine, l'ex direttore generale degli stabilimenti Pathé. Costui era accompagnato dai due generi, Compté e Caillau, pure essi di Bordeaux come il loro principale, da Planchat e dallo svizzero Zollinger ».

Charles Pathé mi aveva già parlato,



In questo vecchio film italiano, oggetto all'estero di attenti studi e di plagio, per la prima volta vennero impiegati, e coscientemente, il carrello e le azioni alterne nello spazio e nel tempo.

nel 1946, di questo « grande tradimento ». Mi disse che fece imprigionare Lépine per il « furto » di segreti di fabbricazione. Ciò non impedì a Pathé e a Lépine di ridiventare ottimi amici, dopo questo piccolo incidente. « Lépine era ancora in prigione », continua Pastrone, il quale parla di sé in terza persona, « quando Pastrone fu ingaggiato da Carlo Rossi. Avevo appena terminato gli studi presso una scuola che corrisponde ai vostri istituti di "arti e mestieri". Non possedevo il titolo d'ingegnere, che spesso mi si attribuiva a quei tempi, però ero dotato di qualche conoscenza meccanica e scientifica. Avevo meno di vent'anni, ero povero. Da principio mi usarono come fattorino. Ma poco dopo divenni un personaggio importante della casa, e mi misi a organizzare la contabilità: fino ad allora ciascuno prelevava dalla cassa senza alcun controllo. Sei mesi più tardi divenni direttore amministrativo, e questa rapida carriera mi procurò dei nemici. La maggior parte dei tecnici provenienti da Pathé abbandonarono l'Itala Film ed entrarono nella casa rivale, pure di Torino, l'Ambrosio. Se n'andò anche Carlo Rossi, e diventò direttore della Cines di Roma. Allora assunsi la direzione dell'Itala Film insieme col genero del socio di Rossi, l'ingegner Sciamengo. Durante questo periodo, i problemi tecnici della ripresa erano ancora lungi dall'esser risolti. Quanto ai film, qualunque fosse la loro qualità, non era difficile trovare i compratori. Bisognava curare la fotografia più che il soggetto, e soprattutto ottenere una proiezione impeccabile. Il pubblico si lamentava del saltellamento insopportabile delle proiezioni. La causa principale di questo inconveniente era l'irregolarità delle perforazioni che proveniva dalla dilatazione, ad opera del calore, delle parti metalliche delle perforatrici. Continsouza, degli stabilimenti Pathé, vi rimediò mediante l'impiego di una specie di pettine. Io invece adottai un'altra soluzione meccanica. Il principio che scopersi è tuttora usato negli apparecchi Bell Howell. La regolarità delle perforazioni eliminò il saltellamento delle immagini nei nostri film, e la casa si fregiò del motto "Fissità". Ai tempi in cui trovavo la soluzione di questo ed altri problemi meccanici — quali la messa a punto di un taglio al pantografo delle pellicole a colori — la sceneggiatura e gli attori cominciarono ad avere, nei film, un'importanza sempre maggiore, più grande perfino della tecnica dei nostri apparecchi. Anche questa volta ricorremmo a personale fatto venire da Parigi. L'Itala Film fu la prima casa a mettere in cantiere una serie di comiche, che dovevano essere realizzate quasi sempre col medesimo attore, e col ritmo di una alla settimana. Per realizzare questo progetto, entrammo in trattative con i due migliori comici di Pathé: André Deed e Max Linder. I due rivali accettarono le nostre proposte. Fummo costretti a scegliere. Decidemmo di ricorrere alla collaborazione di André Deed, la cui fama era più solida e più vasta. Egli arrivò a Torino alla fine del 1908. André

Deed, che presso Pathé si era battezzato Boireau, prese, da noi, il nome di Cretinetti per l'Itala Film, e di Gribouille per la Francia. Egli ottenne in breve tempo un formidabile successo internazionale. Il nostro rappresentante a Parigi, Paul Hodel, vendeva i suoi film a scatola chiusa. Era sufficiente che egli gridasse, davanti all'ingresso del suo ufficio, "Tre nuovi Gribouille sono arrivati da Torino" perché dall'altra parte della strada un cliente gli rispondesse: "Compro subito, senza vederli". André Deed fu anche uno dei miei migliori registi; dirigeva egli stesso i suoi film, talvolta con l'aiuto di suo fratello. Impostavamo insieme le sceneggiature, di cui spesso io ero l'autore. Gli fornivo altresì i trucchi, che furono una delle ragioni principali del suo successo. André Deed procurò molto danaro all'Itala. I suoi film producevano immediatamente un utile netto

del 70 o 80 per cento, mentre l'utile medio delle altre nostre pellicole non superava quasi mai il 25 o 30 per cento. Con André Deed erano arrivati da Parigi parecchi attori, scenaristi e registi. Gabriel Moreau, Davesne e sua moglie, Alexandre Bernard, Vardannes, e inoltre un attore tragico che da noi divenne un comico assai apprezzato. André Deed in seguito mi lasciò per riprendere da Pathé la serie dei suoi "Boireau". Ritornò all'Itala per girare *Gribouille e gli zeppelin*, *Gli stivali del brasiliano* ecc. Il torto di André Deed fu di non accontentarsi di un solo tipo, ma di voler incarnare successivamente diversi personaggi. Questo comico ha inventato molte cose. Gli americani lo hanno largamente imitato, e gli stessi Mack Sennet e Charlie Chaplin gli devono molto.

Pastrone ha diretto centinaia di film, e di tutti i generi; comiche, drammi, commedie. « Fui uno dei primi ad affrontare la regia in grande stile, nel 1911, col film *La caduta di Troia*, che firmai con lo pseudonimo di Piero Fosco. Adoperavo grandi scene appositamente costruite, un gigante-



sco cavallo di legno. Il film ebbe un me-
traggio di oltre 600 metri: una lunghezza
incredibile per il 1911. Il vivo successo che
ottenne all'estero mi convinse che ormai
occorreva imporre il cinema come un'arte:
mi posi pertanto sulla strada che mi portò
a *Cabiria*. Prima che possa parlare di
questo film-chiave, interrogo Pastrone su
uno degli operatori del suo capolavoro, Se-
gundo Chomon. «Dite piuttosto Segundo
de Chomon», — m'interrompe Pastrone,
— «bisognava chiamarlo così, aveva la
fierezza di un hidalgo. Di origine spagnola,
egli era stato il primo, a Barcellona, a
mettere a punto un sistema meccanico per
la colorazione dei film, che fino ad allora
si faceva a mano. Pathé lo chiamò a Pari-
gi, per dirigere e riorganizzare i suoi labo-
ratori di colorazione, poi gli affidò, a Bar-
cellona, la direzione della Hispano Film.

**Rifacendosi alle calunnie di storici come Bardèche e Brasillach,
alcuni critici e studiosi continuano a trascurare o a disprezzare gli
apporti d'una scuola gloriosa: la prima nel mondo attorno al 1914.**

Ma Chomon fu soprattutto uno straordina-
rio operatore, il primo inventore di "truc-
chi" della sua epoca. Come regista, egli
dava troppa importanza all'esattezza tec-
nica, e spesso impiegava parecchi mesi per
dirigere un breve film. Lo assunsi in quali-
tà di regista, ma lo impiegai soprattutto —
entro i limiti concessimi dalla sua fierezza
— come operatore e come creatore di quel-
li che oggi vanno sotto il nome di "effetti
fotografici". Avevo compreso che bisogna-
va applicare ciò che Méliès aveva chiama-
to "truquage" alla tecnica dei film sia
drammatici che comici. E ciò che per Mé-
liès era stato soltanto un trucco, volevo che
divenisse un procedimento drammatico, un
mezzo espressivo». La lucidità di questo
concetto è impressionante. Nel 1946, quan-
do mettevo in evidenza a Louis Lumière
che i suoi film di pompieri realizzati nel
1895 a Lione erano il primo esempio di
racconto cinematografico, l'inventore mi
ascoltava con curiosità e con soddisfazione,
sorpreso che io volessi aggiungere, alle
altre sue glorie, anche quella della crea-
zione del "montaggio", una parola questa
che non era compresa nel suo vocabolario e
di cui evidentemente ignorava l'esatto si-
gnificato. Nel 1947, a Brighton, in compa-
gnia di Rachael Low e di Ernest Lindgreen
mi congratulavo con G. A. Smith che, a
mia conoscenza, fu il primo inventore co-
sciente del montaggio, per aver alternato
in *The Little Doctor* (1900) immagini della
medesima scena riprese prima in campo
largo e poi in primissimo piano. Ma quel-
l'amabile ottuagenario, intelligente e as-
sai lucido, non parve comprendere il sen-
so delle mie dichiarazioni, e ci parlò quasi
esclusivamente del suo "Kinemacolor",
che per poco non lo arricchì. Nel 1949 a
Torino, Pastrone prevenne le mie doman-
de, e dimostrò in tal modo di essere stato
l'inventore cosciente delle innovazioni tec-
niche veramente rivoluzionarie di cui il ci-
nema gli è debitore. A questo punto lan-
ciai nella conversazione la parola "carrel-
lo", dispositivo che in Francia si chiama,
a torto, "travelling" perché questo carrel-

lo sperimentato a Montreuil da Méliès,
veniva perfezionato in Italia da Pastrone,
prima di tornare a noi da Hollywood, na-
turalizzato americano. «Lei ha visto», mi
dice Pastrone, «all'Esposizione organizza-
ta dalla signorina Prolo, il testo del brevet-
to del mio "carrello", che ottenni in Fran-
cia il 13 dicembre 1912. Non mi ero ac-
contentato di mettere una macchina da pre-
sa su un carrello. Questo l'avevano già fat-
to il vostro Méliès, nel suo *Homme à la té-
te de caoutchouc*, e Zecca. Altri dieci li
avevano imitati. Ma Méliès e i suoi suc-
cessori si erano accontentati di utilizzare la
loro invenzione per ottenere dei trucchi.
Essi dirigevano la macchina diritto verso
l'attore, in modo che questi sembrava gon-
fiarsi e sgonfiarsi come un pallone. Gli ope-
ratori dovevano poi effettuare una serie di
complicate messe a punto, che comporta-

vano anche la fatica di smontare ripetute
volte l'apparecchio. Col mio "carrello", in-
vece, si poteva effettuare la messa a pun-
to mediante poche operazioni e dall'esterno,
quasi automaticamente. Usammo il di-
spositivo soprattutto — come del resto è
specificato nel brevetto — per creare ef-
fetti stereoscopici. In *Cabiria* ho impiegato
il "carrello" per due scopi diversi. In primo
luogo sotto forma di "carrello laterale",
onde far comprendere agli spettatori che le
gigantesche scenografie da me costruite
erano autentiche, e non dei teloni dipinti,
simili a quelli usati da Méliès e da Pathé.
Inoltre, mediante un "carrello in avanti",
facevo avanzare la macchina da presa obli-
quamente (per produrre un effetto stereo-
scopico) in direzione dei protagonisti, i qua-
li a poco a poco restavano isolati dalle
masse e apparivano in primo piano. In
quel momento, ogni battito di ciglio, ogni
atteggiamento del volto aveva la sua im-
portanza. Non si era mai visto nulla di si-
mile né a teatro, né in pittura, né in lettera-
tura, né in alcuna altra arte».

«Il perfezionamento del mio "carrello"
fu una cosa difficile. Tanto più che, onde
accentuare gli effetti stereoscopici, la traiet-
toria dell'apparecchio non era soltanto obli-
qua bensì sinusoidale. Questa novità ris-
chiava di dare il mal di mare agli spetta-
tori, oppure di farli ridere. Ho fatto nume-
rosi esperimenti per ovviare all'inconve-
niente, e ottenni risultati soddisfacenti. Es-
sendo la messa a punto del "carrello" opera
mia, credo di essere autorizzato a dire che
oggi, molto spesso, esso è male impiegato.
Gli operatori non osservano quasi mai le
regole giuste. Nel 1913, era giunto il mo-
mento di imporre ormai il cinematografo
come un'arte. Ma era difficile fare dell'arte
per l'arte. Ero un regista, d'accordo, ma
ero altresì un industriale, o per meglio di-
re un commerciante; dovevo ammortizzare i
miei film, convincere i noleggiatori che con
essi si potevano fare ottimi guadagni. Per
convincerli che facevo dell'arte in grande
stile, fui costretto a ricorrere a una sorta

di "declamazione" e alla personalità di
D'Annunzio. La mimica spesso esagerata,
e una declamazione muta, sono i principali
difetti che si riscontrarono in *Cabiria*. Ma
tenete presente l'epoca in cui si era, l'epoca
di Sarah Bernhardt, con i suoi trucchi
eccessivi, la sua gesticolazione magnilo-
quente. Se non avessi, con taluni interpre-
ti, pagato il mio tributo allo stile Sarah
Bernhardt, il mio film non sarebbe stato
giudicato un'opera d'arte. Una volta fatta
questa concessione al pubblico di "élite",
mi preoccupai di mettere gli altri interpre-
ti in un'atmosfera di semplicità, di mode-
stia. Guardate ad esempio il personaggio di
Maciste, che da solo fece, o quasi, il suc-
cesso del film, e non dimenticate che il suo
interprete, Bartolomeo Pagano, non era un
attore professionista: faceva lo scaricatore
nel porto di Genova, quando lo assunsi.
Ma, soprattutto, ebbi bisogno di D'Annun-
zio. Il mio progetto si trovava già in una
fase avanzata. Tre ore m'erano bastate per
stendere lo scenario, ma prima mi ero do-
cumentato e avevo fatto disegnare i co-
stumi e le scene. Mi recai allora a Parigi
per incontrarvi Gabriele D'Annunzio. Mi
accolse in un lussuoso albergo, mi ascoltò,
poi disse: "E' scritto nel libro di Giobbe:
Il numero degli imbecilli è incommensura-
bile; ma evidentemente né voi né io appar-
teniamo a questa categoria. Quanto mi da-
te per firmare il vostro film?". Non m'at-
tendevo un tale cinismo. Discutemmo a
lungo sulla somma; alla fine gli diedi cin-
quanta mila franchi per firmare lo scenario
e in seguito altri cinquanta mila perché mi
lasciasse lavorare in pace. Questa somma
rappresenta la bellezza di parecchie decine
di milioni di lire, al cambio attuale. Ave-
vo da tempo terminato il mio scenario, ma
per salvare le apparenze finì di non avere
scritto ancora nulla e improvvisai davanti
a D'Annunzio. Egli ascoltò senza interrom-
permi. Si accontentò, poi, di suggerirmi i
nomi di alcuni personaggi: quelli di *Cabi-
ria* e di *Maciste*, ad esempio. Affinché lo
scenario diventasse autenticamente — o
per meglio dire legalmente — la sua ope-
ra, m'impegnai a redigere, in fretta e fu-
ria, una trentina di pagine di riassunto del-
la trama. L'illustre poeta firmò ciascuno
dei trenta fogli col suo nome, senza neppure
darsi la pena di leggerli. In seguito egli
creò i sottotitoli, e inoltre s'impegnò, per
contratto, a presenziare le prime visioni del
film, che io firmai con lo pseudonimo di
Piero Fosco, senza che il mio nome fosse
messo in evidenza nella pubblicità, basata
quasi esclusivamente sul poeta. Oltre al
"carrello", il film comportava altre inno-
vazioni tecniche: l'impiego della luce arti-
ficiale negli esterni, l'utilizzazione dei mo-
dellini, e una partitura musicale appositamente
scritta da Ildebrando Pizzetti».

Feci notare a Giovanni Pastrone le somi-
glianze del suo *Cabiria* con *Intolerance*, il
capolavoro di Griffith, particolarmente in
ciò che riguardava la concezione dei due
scenari. In *Intolerance*, Griffith aveva fat-
to alternare le azioni nel tempo e nello
spazio. In *Cabiria*, Pastrone, per primo, al-
ternò assai liberamente le azioni nello spa-
zio. Gli domando se egli scelse questo stile
narrativo coscientemente. «Evidentemente

GEORGES SADOUL

(Continua in terza di copertina)

IN QUESTE due ultime settimane sono apparsi, sui comuni schermi, diversi film presentati all'ultima Mostra di Venezia, e sui quali da Venezia appunto riferimmo (1). Ad una nuova lettura di *Dieu a besoin des hommes* (« Dio ha bisogno degli uomini »), *Stromboli, terra di Dio*, *Caged* (« La prima colpa ») e *Gone to Earth* (« La volpe »), non diremmo che il nostro giudizio sia cambiato. Con *Gone to Earth*, che ottenne il premio 'di consolazione' per il "miglior commento musicale" (e "commento musicale" è espressione così generica che, riferita ad un film può dare l'avvio a più di un equivoco), i registi Powell e Pressburger, nonché Jennifer Jones, tentano invano di costruire un personaggio semplice e nello stesso tempo complesso e selvaggio basandosi tra l'altro su simbolismi di una ingenuità e di un cattivo gusto davvero sconcertanti, come sconcertante è la banalità della trama, tratta da un romanzo della fluviale narratrice Mary Webb. Abilmente diretto (John Cromwell) e ben recitato (Eleanor Parker) è invece *Caged*, la cui morale è tutta racchiusa nell'ultima battuta, nelle parole che la protagonista, uscendo di prigione, rivolge alla direttrice: « Per quaranta dollari che abbiamo rubato, ho ricevuto una bella educazione ». In fatti il film denuncia i metodi adottati nelle carceri femminili degli Stati Uniti d'America, metodi che portano più al male che al bene, che fanno diventare criminali anche le reclusi che criminali non sono. *Caged* denuncia inoltre la corruzione di guardiane e di alti funzionari.

Stromboli, terra di Dio, fatto su misura per un'attrice (Ingrid Bergman) e per sottostare ad evidenti compromessi (che hanno fruttato al film il Premio Roma), segna, come si è più volte detto, e dopo *L'amore*, una nuova e grave involuzione

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* BRUTTO

SBAGLIATO

di Rossellini. Il tema di partenza e le non irrilevanti ambizioni non si risolvono in sede psicologica, sociologica e artistica. Karin vuole rappresentare una certa umanità dolorante, vittima della guerra: un mondo senza fede, ateo, che va alla ricerca non del bene ma del benessere materiale. A questo mondo ateo, si contrappone, nel film, quello 'credente' di Stromboli. Ma 'credente' in un modo tutto particolare. Antonio, il marito di Karin, va a Messa, vuole le immagini sacre sul canterano, ma è vittima di un complesso di inferiorità tale, che giunge — nell'esasperazione del complesso stesso — a picchiare la moglie e a chiuderla in casa; anche le donne dell'isola sono legate ad un muffo beghinismo e ad una incivile concezione di vita. Rimane il prete, il quale dice a Karin, e non soltanto a Karin, di avere fede e speranza, ma nel significato racchiuso in quelle che *Il Mondo* definisce « nuove direttive per le borgate », e cioè nelle seguenti parole: « Non preoccupatevi eccessivamente per quello che mangerete o di che vi vestirete. Cercate prima di tutto il regno di Dio e la sua giustizia, e tutto il resto vi sarà dato in soprappiù » (2). Il conflitto tra due siffatti mondi si risolve, se risolvere si può dire, in un miracolo cattolicamente inteso, e in fatti è da un miracolo di tale natura che alla fine, e improvvisamente, la terra vulcanica dell'isola si rivela a Karin di una grande bel-

lezza (« Che mistero! Come è bello! »): un miracolo ossequiente alle parole iniziali trascritte da Isaia: « Mi han trovato quelli che non mi cercavano, mi son presentato a coloro che non chiedevano di me ». Comunque Rossellini non riesce (per le ragioni dette e per altre da Venezia riferite) a suggerire la trasformazione spirituale di Karin, strettamente legata a tanti fattori nel film del tutto ignorati: come quello di una possibile connivenza concreta e veramente attuale della stessa Karin, ormai toccata dalla Grazia, con le altre donne dell'isola, bisognose di una vera civiltà. "Loro", dice Karin alla fine, "non sanno quel che fanno". Ma perché, e per quali ragioni, il film non spiega, e non può spiegare per la sua stessa impostazione.

Sanno invece ciò che fanno, almeno in un certo senso, gli isolani di *Dieu a besoin des hommes*, film di ben altro livello umano e artistico e che avrebbe dovuto ottenere il Leone di San Marco (che andò, invece, a *Justice est faite* di Cayatte). Definimmo quest'opera di Delannoy, tratta da Queffelec e sceneggiata da Aurenche e Bost, un film religioso con impostazione protestante e conclusione cattolica. La ribellione esiste, ed esistono elementi anticlericali. I 'recteurs' abbandonano l'isola, e ad essi si sostituisce a poco a poco il sagrestano dell'unica chiesa, il quale dimostra di saper

Inquadratura tratta da *Dieu a besoin des hommes* (« Dio ha bisogno degli uomini »), vitale e interessante film diretto da Jean Delannoy.



comprendere gli uomini di Sein meglio dei sacerdoti che se ne sono andati e di quello che ritorna nell'isola protetto dalle baionette dei gendarmi, o comunque insieme con i gendarmi. E quando quest'ultimo nega la sepoltura in terra consacrata ad un suicida, gli isolani si ribellano, e ricorrono alla beffa, e poi immergono il cadavere del compagno nelle acque del mare. E, in proposito, forse non a caso ad un'inquadratura con onde spumose si attacca, con montaggio per analogia, la scena in cui il sagrestano frantuma la brocca dell'acqua cui il prete aveva negato la benedizione. Ma lo scisma è contenuto, ed ecco la conclusione cattolica, che Bazin definisce "happy-end teologico": "E adesso che si fa?", chiedono gli isolani a Tommaso, il sagrestano-sacerdote. "Ora cerchiamo di farci perdonare. Tutti a Messa". Una tale risoluzione non giunge invero del tutto inaspettata o arbitraria, almeno da un certo punto di vista. C'è, in Tommaso, un continuo tentennamento tra le responsabilità che egli ha assunto e la coscienza di non potersi sostituire al prete. Da un altro punto di vista, però, e analizzando altri elementi che, come abbiamo visto, il film contiene, il finale appare di compromesso, dettato da una ragione contingente e legata ai pericoli di una censura conformista. Comunque il concetto di religiosità (cattolico o protestante che sia) cui sottostanno questi uomini (che, si badi bene, sono di un secolo fa ma anche di oggi: le cose non sono cambiate nell'isola, avverte una voce fuori campo) è negativo, almeno nella pratica in cui si attua, e non soltanto a Sein. In questo senso, la « conclusione che pare scaturire da questo film » è per noi « anti-religiosa » (3).

Tra gli altri film presentati in questi giorni meritano un cenno due riedizioni di Henry Hathaway: *Peter Ibbetson* («Sogno di prigioniero», 1935) e *The Trail of the Lonesome Pine* («Il sentiero del pino solitario», 1936). Il primo « parve assai significativo, soprattutto per il modo con cui era realizzata la sequenza del sogno che i due amanti fanno in distanza l'uno dall'altra e contemporaneamente » (4). Parve, e non pare più oggi, tanto l'opera è scaduta e specie nella prima parte (la giovinezza dei due protagonisti) dolciastra e leziosa. Il secondo continua e continuerà a rimanere nella storia del cinema soltanto per il fatto che costituisce il primo esperimento di film in technicolor realizzato in esterni (e il colore è in funzione del tutto decorativa). Sia nell'un caso che nell'altro, un abile mestiere è messo al servizio dello pseudo intimismo e del drammone a forti tinte.

G. A.

(1) Cfr. Alla ricerca di Dio, in *Cinema*, anno III, n. 46, 15 settembre.

(2) Cfr. *Il mondo*, Roma, anno III, n. 9, 3 marzo 1951, pag. 1.

(3) Cfr. Claudio Viazzi: Il cinema francese non è morto e merita d'essere conosciuto, in *Cinema*, anno III, n. 49, 1 novembre 1950.

(4) Francesco Pasinetti: Storia del cinema dalle origini a oggi, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1939.

ERRATA CORRIGE. - A pag. 117 del numero scorso, nella recensione a *Miracolo a Milano*, si legga, nella frase riportata dal De Sanctis, «...democrazia non solo giuridica, ma anche effettiva» anziché «...democrazia non solo giuridica, ma anche affettiva». Il brano di Zavattini che apre la recensione al film di De Sica è tratto da *Cinema italiano*, oggi, edito dal Bestetti di Roma.

I CORTOMETRAGGI

IL GIORNALISMO italiano, che tanto avvertito si è mostrato in ripetute occasioni, ha indubbiamente più di un torto verso il documentario. C'è voluto un voto al Congresso di Torino per volgere l'attenzione della stampa specializzata verso questo importante settore della cinematografia, e ciò quando — poco tempo avanti — non erano mancate proposte, significative, di abolire il premio annuale della critica per i documentari. E ci sono volute manifestazioni internazionali come quelle veneziane, o come la rassegna organizzata dall'Istituto Luce al Planetario di Roma, perché più spesso si leggessero sui giornali note e accenni alla proiezione di cortometraggi. Ma ciò è avvenuto su scala assai ridotta, e un bilancio di questa « cavalcata » — dove sono apparsi documentari inglesi, americani, sovietici, cecchi, argentini, turchi, austriaci, italiani — è ancora da scrivere. Pochi, anche, sono stati i commenti destinati nella stampa cinematografica dalle concrete proposte in favore della produzione documentaristica presentate da Cinema; come pure sono mancate le discussioni, i giudizi, i vagli indispensabili ad avallare i vari indirizzi della produzione documentaristica nazionale, quale orientata verso il film sull'arte, quale sul cortometraggio realistico, quale su argomenti turistici, di folclore, di varietà. Forse l'argomento che non è sfuggito del tutto alla critica — ma più alla critica d'arte figurativa che cinematografica — è quello dei documentari sull'arte e ricordo il fascicolo Bianco e Nero curato da C. I. Ragghianti, dedicato alle « belle arti e il film »; ma chi ha trattato, poniamo, il tema del documentario a colori, mettendo in risalto lo straordinario sforzo e i sorprendenti risultati ottenuti dal ferranacolor? Tema che non viene suggerito soltanto oggi dal « reportage » *Incom sull'Etna*, o dalle « attualità » del carnevale di Viareggio, o dal costruito Siena, città del Palio di Glauco Pellegrini, ma anche da un meno recente *Ceramiche umbre*, dove si riscontrava una seria ricerca di cortometraggio, eseguita dallo stesso Pellegrini con la fotografia di Portalupi. La stessa ricerca nel Siena, città del Palio si ripropone con le bandiere delle contrade, gialle listate di nero e azzurro che lasciano il posto — come mobili mascherini — alle biancoverdi listate di rosso; o coi paggi del Pinturicchio, affrescati nella Libreria Piccolomini, che annunciano coi propri colori, con l'eleganza delle gambe affilate, coperte da maglie a strisce bianche e azzurre, i costumi dei partecipanti alla tradizionale contesa.

Ma si continui, ancora, una breve escursione nel folto del documentario italiano. Come non ricordare, anzitutto, isole di cenere di Avanzo, specialmente all'uscita dei noti film « vulcanici » che ne ripetevano atmosfere, personaggi, e perfino talune « trovate », come il furetto di Stromboli? Come considerare Cronaca di un amore il debutto di un principiante quando Amorosa menzogna, ha tutte le caratteristiche di un compiuto film, e Gente del Po, N.U., Superstizione sviluppano un programma (v. lo studio pubblicato nel n. 50 di *Cinema*) che giunge ai film ricordati con naturale punto d'arrivo? Se questi sono i dati positivi che non dovrebbero restare ignoti alla maggior parte della nostra critica, molti altri si presenterebbero al diligente scrittore, per il compimento di una vasta e vera e propria, opera di distruzione. Ho visto una intera serie di cortometraggi sui pittori, a colori, che strapperebbero proteste anche al meno provveduto spettatore. Le opere di Botticelli, Signorelli, Giotto, Beato Angelico, vi vengono presentate nella più assurda cornice, tra « madonne fiorentine » in costume lanciai petali di rose, o in botteghe di pittori dove « garzoni » del quattrocento passano le tinte ai « maestri ». Quei quadri neoclassici che mostrano Dante che incontra Beatrice, o il Duca d'Atene che viene « cacciato », sono i veri anticipatori di tali composizioni, che un giorno un

Grémillon italiano tagliuzzerebbe, per ironia, su un nuovo « *Charmes de l'existence* ». Ma una di queste pellicole, di cui non voglio citare neppure il titolo, ha vinto in passato il primo premio a Salerno, in un festival minore. Come non si accorse la giuria dell'enfasi retorica del commento, della falsità delle ricostruzioni, del ridicolo in cui decadono anche le immagini e le parole più sacre? Quel che non si ricorda affatto, nella stessa « ondata » di documentari, è l'elemento pittorico che avrebbe dovuto dar vita ai vari cortometraggi: mentre indimenticabile resta una « fine del mondo », che dovrebbe aprire la strada alle figurazioni del Signorelli, e in cui tra gran rumori e lampi si vedono basiliche squassate dalla gran tempesta, finché finalmente, qualche pezzo di pittura compare, con la retorica degli stacchi, ritmicamente eseguiti, sui « vinti », sui « rovesciati », sui « caduti ». Per questo folto gruppo di inconcepibili aberrazioni, il produttore ha speso, si dice, quasi cento milioni. Non ne abbiamo colpa anche noi, cronisti o censori, che non l'abbiamo consigliato a tempo di fermarsi?

Una rubrica critica espressamente dedicata ai documentari, come quella che Cinema intende aprire con la presente nota, non dovrebbe, aggiungo, esimersi dal riparare molte delle ingiuste dimenticanze del passato. Come non rilevare che Cartoline illustrate di Emmer fu — sia pure in epoca più remota — un delizioso e ignorato balletto cosparsi di sorrisi e di frasi tenere, di « per me pagate mille baci alla banca dell'amore » e di bersagliere che « ti salutano e partono in bicicletta », di ingenuità che sospirano o soffiano delicati messaggi amorosi sul palmo della mano? Bambini in città di Comencini, gli ultimi



Da Nasce una scarpa, cortometraggio di Adolfo Baruffi; operatore Sturla. Di A. Baruffi è anche Alluvione, interessante e attuale documentario che viene pubblicato in questi giorni.

« shorts » di Pasinetti, le prove di Cerchio, Paolucci, Magnaghi, Carpignano, Damicelli, Risi, e le esperienze — spesso non conosciute — di molti altri, i Gandini, Maselli, Polidoro, Guerrasio, Piccon, Sabel, Sonogo, Marchi, tornano alla memoria. Poi le rassegne che frequentemente si organizzano nell'uno o nell'altra città, dove il documentario inglese, francese, sovietico, svedese, indiano, offre una nutrita serie di immagini, di cui più d'una resterà nel ricordo, ma che raramente il cronista ha tentato, finora, di rievocare e fermare sulla carta, e non dico per il solo gusto di citare nomi e titoli, ma con l'intenzione di porgere, con la parola, il corrispondente visivo che lo schermo aveva presentato fuggitivamente. Il documentario, per concludere, offre alla stampa cinematografica argomenti inesauribili: dalle novità italiane alle migliori selezioni straniere, dai film-esperimento alle attualità (che in certi periodici stranieri vengono regolarmente recensite). Forse anche, esso impone con maggior urgenza quell'aggiornamento che in altri dibattiti è stato invocato per il giorno-

lismo e la letteratura cinematografica. Richiama il critico ai fatti concreti, alla cultura sostanziale, alla coscienza complessiva, universale, dei problemi del sapere.

V'è un personaggio d'un dramma di O'Neill che, una volta imbarcatosi e trovatosi di fronte alla forza elementare del mare, nel culmine di una tempesta, considera con candore e serenità che le più accese procelle sentimentali, i più crudi diverbi familiari, gli appaiono, in quella situazione, come innocue discordie infantili. E' al confronto della assoluta sincerità del realismo italiano che le formule hollywoodiane — anch'esse oziose e infantili — sono diventate inservibili, come giocattoli rotti. E' nella accorta valutazione del documentario culturale, educativo, sociale, di folklore, di avanguardia, che il critico cinematografico può adeguarsi a tutte le nuove esigenze che il suo mestiere gli impone. Qui la sua analisi, che si presuppone cosciente dei problemi estetici e dei « dati » storici, può qualificarsi, come figlia del suo tempo, in una sorta di « realismo critico », che non saprei altrimenti definire.

MARIO VERDONE



Inquadratura tratta da *In Puglia muore la storia*, cortometraggio realizzato da Antonio Marchi.

ANTEPRIME

L'ÉCOLE BUISSONNIÈRE di Jean-Paul Le Chanois al « Cine Club Popolare Milanese », 25 febbraio 1951.

NON SI sa, o meglio, si sa benissimo, la ragione per cui i pochi film francesi che vengono attualmente proiettati in Italia appartengono tutti, o quasi, al genere "nero" cupe storie "d'amore e di morte", di disperazione e degradazione, con la solita dose di erotismo (quel tanto che basta per riuscire a classificarli "vietati ai minori di 16 anni"). Da questo genere logoro e avvilente non si discostava quell'*Anime incatenate* di Jean-Paul Le Chanois, apparso di recente qui da noi, e dotato di una banalità quasi sbalorditiva. Come mai allora Le Chanois è anche il regista di *L'école buissonnière*, vale a dire di uno dei migliori film realizzati in Francia negli ultimi anni?

L'école buissonnière (1948) è stato prodotto da una cooperativa: ciò spiega perché Le Chanois, che era stato vent'anni fa critico di *La Revue du Cinéma*, attore in *L'affaire est dans le sac*, e regista di *Le temps des Cerises* o *Justice pour les vieux* (col nome di Jean-Paul Dreyfus), abbia potuto, a differenza che nel caso di *Anime incatenate*, esprimersi liberamente, fare un film con idee e sentimenti umani, profondi, e gentili. Al di fuori di queste condizioni di libertà, le sue idee e i suoi sentimenti sarebbero rimasti inespressi: non per nulla uno dei maggiori filosofi dell'epoca mo-

derna, creatore dell'estetica del mondo d'avanguardia, aveva affermato che « l'arte è un riflesso della libertà ». *L'école buissonnière* è un film realistico, vale a dire tratta di un argomento importante rappresentandone l'intera verità dialettica. La base è storica: effettivamente, nello scorso dopoguerra, vi fu un maestro francese, come il Pascal del film, che diede inizio a un'attività appassionata intesa a rinnovare i sistemi d'insegnamento. Le Chanois porta il suo personaggio in un villaggio del meridione di Francia, e narra come questi riesca a far amare dai ragazzi il suo nuovo metodo, traendone risultati didattici eccellenti, e come ciò non avvenga senza lotta contro gli ignorantisti del paese, avversari a Pascal vuoi per pochezza di mente, vuoi per timore di una reale presa di possesso della cultura da parte dei contadini. Abbiamo visto forse migliaia di volte, sullo schermo, l'ambiente della scuola: sempre di una falsità disarmante e di una assenza di pensiero disperante. Il film di Le Chanois invece trasuda, dalle sue immagini chiare, sincerità e fervore, e idee giuste: la scuola non deve essere un carcere, i ragazzi devono amare la scuola, perciò bisogna insegnar loro cose vive e concrete, legate al mondo reale; il maestro non deve essere un secondino, ma un amico, una guida, che deve insegnare ai ragazzi lo spirito di iniziativa, il concorde lavoro collettivo; biso-

gna soprattutto insegnare ai ragazzi che essi hanno non soltanto doveri, ma anche diritti: e una delle sequenze più belle del film è appunto quella in cui il giovane Albert, di fronte a un astioso professore, riconosce di non sapere la data della battaglia di Azincourt, ma di sapere che cosa sono i diritti dell'uomo: non il testo della Dichiarazione dei diritti dell'Uomo, ma la sua viva sostanza, tratta dalla realtà.

Nulla di freddamente enunciativo, di schematico, di "noioso", in *L'école buissonnière*: se così fosse, il film non sarebbe realistico. Ma all'incontrario: caratteri vivi e complessi, figure tratteggiate con precisione, con arguzia, con passione; e situazioni essenziali e interessanti; e fatti, fatti narrati con belle immagini e sequenze ben costruite, dai quali risulta l'idea del film: la scuola moderna deve formare degli uomini coscienti, dei cittadini amanti della giustizia, del progresso e della pace, non delle mummie servili alle quali inculcare aride date e fatti travisati. Il pubblico applaudì due volte a schermo acceso, e assai calorosamente al finale. Alcuni spettatori, inizialmente scettici e ironici, furono alla fine conquistati dalla giustezza delle idee e dalla fresca grazia di questo film rappresentativo del vero cinema francese.

GLAUCO VIAZZI

Da *L'école buissonnière*, film di Jean-Paul Le Chanois con Bernard Blier e Juliette Faber.



CIRCOLI DEL CINEMA

L'ATTUALE situazione dei rapporti tra circoli del cinema (e la loro Federazione nazionale) e cineteche continua a sollevare echi, discussioni e commenti. Da qualunque punto di vista ci si ponga, non si potrà in nessun modo negare l'assurdità di questo stato di cose. Voler praticamente non riconoscere ai circoli del cinema il diritto di riunirsi in un organismo federale, anzi diremmo volersi opporre al dovere che essi hanno di riunirsi per salvaguardare e sancire le loro norme costituenti e le loro forme organizzative (statuto-tipo, tessere federali, ecc.), sembra una posizione assolutamente insostenibile tanto è illogica e contraria al buon senso. Eppure v'è chi la sostiene. Con quali ragioni? Fondamentalmente, dichiarando che i circoli del cinema sono troppi, che se fossero una decina le cose sarebbero diverse. Poi, adducendo ragioni economiche: le cineteche hanno scarissimi fondi, devono scegliere tra "conservazione" e "distribuzione". E chi mai opererà per la stampa di una copia positiva di un film da dare ai circoli, quando con quei soldi si può ristampare (per conservarlo) un "primitivo"? E' evidente però che a questi due tipi di argomentazione è facile contrapporre anzitutto che nessuna responsabilità può esser più grave di quella del chiedere la condanna a morte o il suicidio della maggioranza dei circoli del cinema esistenti e funzionanti. Tra i compiti di una società civile è quello di incrementare le istituzioni culturali: non si può nemmeno ammettere la possibilità di malthusianesimi in questo campo. Quanto al dilemma "conservazio-

ne"-"distribuzione" è evidente che esso non va posto in termini astratti ma concreti: non si tratta di rinunciare ai doveri imprescindibili della conservazione dei vecchi e nuovi materiali d'archivio, per dilapidare gli scarsi fondi in copie di circolazione. Bisogna invece considerare che la distribuzione ai circoli del cinema può dare dei mezzi per la conservazione. Basta fare un rapido calcolo per accertarsene: i circoli italiani possono oggi contribuire sostanzialmente al potenziamento delle cineteche integrando le dotazioni che lo Stato deve dare per mantenere in vita questi organismi, fondamentali per la cultura cinematografica. Perché allora sostenere l'impossibilità di un accordo? Perché le copie per la circolazione non ci sono quando si tratta di darle a tutti i circoli, mentre miracolosamente si trovano per darli soltanto a una decina di circoli? Perché a questi circoli si chiede di abbandonare quelle caratteristiche che — sole — garantiscono il carattere culturale e la serietà dei principi organizzativi di fronte alle autorità e a tutti e che sono frutto faticato di esperienze quinquennali? Perché, infine, questi circoli vengono posti in condizioni di rinnegare gli impegni di solidarietà liberamente assunti con tutte le altre associazioni consorelle? Solo una pregiudiziale (e pregiudizievole) cattiva volontà può essere alla base di tali posizioni. Oppure la solita, vecchia tesi dei "pochi ma buoni", dei circoli di filologia e di erudizione, invece che dei circoli di divulgazione della cultura cinematografica. Ma sappiamo che perfino i sostenitori di questa tesi preferiscono, salvo alcune rare eccezioni, non apparir tali.

tutto il problema complesso delle Cineteche. Esse devono assolvere ad una funzione di pubblica utilità, statali o private che siano. Dipende in grande misura dai circoli del cinema e dai loro dirigenti se a questo problema sarà data, quanto più sollecitamente è possibile, una soluzione organica che sia favorevole agli interessi della diffusione della cultura cinematografica. Solo sostenendo coerentemente i propri interessi e i propri principi, i circoli potranno, attraverso la F.I.C.C., risolvere questo problema. Ben lo sanno quei pochi circoli del cinema che — alle gravi condizioni già dette — hanno voluto rompere l'impegno assunto agli ultimi Congressi di accettare una soluzione soltanto se questa valesse per tutti i circoli e non per una sparuta minoranza; la maggior parte di questi circoli ha già dimostrato di aver capito l'errore, o almeno di considerarsi in posizione ambigua verso gli altri; e l'han dimostrato cercando di fare un "doppio gioco" di nuovo tipo: mantenendo i contatti con la Federazione, versando i contributi. E' una indicazione chiara, questa; un segno, malgrado tutto, della coscienza federativa: la F.I.C.C. e tutti i circoli sappiano valutarlo.

VIRGILIO TOSI

La F. I. C. C. ha pubblicato in gennaio e febbraio le prime sei schede (presentazioni di film e note critiche informative su registi) dedicate a: *Luci del varietà*, Alberto Lattuada, *Giustizia è fatta*, *Cristo fra i muratori*, *Bianchezza una vela e Miracolo a Milano*. Le schede, stampate a due colori, su quattro-sei o otto pagine formate 17x25 contengono oltre la trama del film e i dati tecnici, la filmografia del regista, una bibliografia, una ampia nota critica con numerosi stralci della stampa e della letteratura esistente sull'argomento, i temi di discussione.

L'editoriale del n. 3 della rivista *Filmcritica*, mensile ufficiale della Federazione italiana dei circoli del cinema, ha pubblicato sotto il titolo: *Difendiamo l'arte nel Cinema, il seguente manifesto firmato dai più noti cineasti italiani a sostegno dell'attività dei circoli del cinema.*

I film suscitano ogni giorno di più la discussione e la polemica. Il nuovo cinema italiano, dal suo primo film, ha sollevato l'interesse d'un numero sempre più vasto di spettatori d'ogni ceto e d'ogni mestiere. Un film, ancor prima d'uscire, muove la discussione ovunque, non solo tra i cineasti e i critici, ma nelle case, come negli uffici e nelle fabbriche. Queste potenti forze polemiche che scaturiscono dalla rinnovata coscienza dello spettatore, dalla sua attiva collaborazione con l'artista, dal vederli egli stesso raffigurato nelle grandi opere del cinema italiano, vanno maggiormente organizzate e orientate per la difesa dei valori d'arte dello spettacolo cinematografico, ogni giorno messe in pericolo dalle mediocri produzioni degli speculatori. Già da qualche anno la parte più cosciente e attiva degli spettatori ha creato le sue organizzazioni. I circoli del cinema, si sono costituiti perché il pubblico si educi allo studio delle opere della storia del cinema, e all'analisi dei grandi film sorti dalla realtà contemporanea. Essi vogliono che lo spettatore trovi nella sua stessa coscienza critica la forza per elevare il livello della produzione cinematografica. I cineasti, che più di tutti conoscono l'importanza di una intelligente collaborazione del pubblico, invitano anzitutto gli spettatori, ma anche i produttori e gli esercenti, ad appoggiare e sostenere l'opera dei circoli del cinema.

Michelangelo Antonioni, Umberto Barbaro, Alessandro Blasetti, Mario Camerini, Luigi Chiarini, Luigi Comencini, Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Luciano Emmer, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Gianni Puccini, Roberto Rossellini, Libero Solaroli, Aldo Vergano, Luchino Visconti, Luigi Zampa, Cesare Zavattini.

Sull'argomento in questione, alcune lettere pervenute meritano una segnalazione. In alcune si trova espresso un atteggiamento di incomprensione o di condanna per la posizione della F.I.C.C. che appare loro contraria all'interesse dei circoli perché "impedirebbe" l'ottenimento dei film di cineteca. Quanto è stato già scritto, avrà forse chiarito qualcosa a tutti quelli che sono ed erano in buona fede. Perché quei due o tre dirigenti di circoli, non chiedono conto alla F.I.C.C. di quello che ha fatto per raggiungere un accordo nazionale che garantisca a tutti i circoli un certo numero di "classici"? E se risulterà che la F.I.C.C. ha fatto quel che doveva e poteva fare e continua a farlo, e che di fronte al tentativo di disunire i circoli per raggiungere fini non certo culturali non c'è che rafforzare l'unità dei circoli stessi? Non tutti sanno, o han saputo subito, che la rinuncia alla propria libertà di iniziativa culturale ed organizzativa, la rinuncia alla tessera unica federale, la rottura degli impegni assunti verso gli altri circoli, sono alla base di certe offerte di film. E quando questi pochi film saranno stati proiettati? Con quali mezzi se ne potranno preparare degli altri? Non certo con i contributi di pochi circoli. Ecco come si rivela assolutamente non costruttiva la posizione di chi ha potuto pensare che il problema fosse ormai risolto.

Bisogna rendersi conto ormai che il problema del rifornimento dei film "classici" impone la discussione e l'impostazione di

BERGAMO - Il Circolo del Cinema « La Cittadella » ha proiettato in dicembre i film *Le crime de M. Lange* e *Vampyr* forniti dalla Cineteca Italiana, ma i rapporti con quest'ultimo organismo furono sospesi a causa della riaffermata solidarietà del Circolo con la F.I.C.C. Sono stati quindi proiettati: *L'ultimo milionario*, *Il cappello a tre punte*, *Gli uomini, che mascalzoni!*, *Dies Irae*, film — quest'ultimo — risultato vincitore del referendum indetto tra i soci sui film presentati durante lo scorso anno sociale. L'attività è stata poi brevemente sospesa per trasferire l'impianto di proiezione (di proprietà del Circolo) in una sala di più vasta capienza (circa 600 posti) che permetterà di abbassare notevolmente le quote sociali.

CITTA' DI CASTELLO - Il Cineclub « 2 T », sviluppando un'attività sempre più intensa che ha provocato anche un aumento nel numero dei soci, ha presentato: *Les visiteurs du soir*, *Iris*, *fiore del nord*, *Germania anno zero*, *Dies Irae*, *Naissance du cinéma*, *Arsenico e vecchi merletti*, *Idolo infranto*, *Sul sentiero degli animali*, un programma di documentari d'arte, *Goëmons*, *The River*.

FOLIGNO - Il locale Circolo del Cinema ha proiettato *Pigmaliione*, *Legittima difesa*, un programma di documentari svedesi, *Piccole volpi*. Un programma di film di pupazzi cecoslovacchi, completato da un disegno animato di *Max Fleischer* (con *Popeye*), è stato presentato da Virgilio Tosi con un panorama della produzione dei disegni animati e dei film di pupazzi nei vari paesi.

LIVORNO - Il Circolo del Cinema ha proiettato *Il Corvo*, *Il sacrificio del sangue*, *Amore*.

BRESCIA - Oltre alla « Rassegna del cinema ungherese », il Cine Club di Brescia ha proiettato in febbraio *La passione secondo S. Matteo*, *Sciucchi e Ladri di biciclette*.

MASSA MARITTIMA - L'attivo Circolo di Massa M. ha proiettato negli ultimi mesi: *Quarto potere*, *M. Verdoux*, *Naissance du Cinéma*, *Il processo*, *La falena*, *La terra trema*.

La canzone dell'amore, Gli uomini, che mascalzoni! Il cappello a tre punte.

MILANO - Il Museo del Cinema ha proiettato, per i soci della « Sezione spettacoli », nelle ultime settimane, *Sunset Boulevard* di Billy Wilder, *The Asphalt Jungle* di John Huston, *Untel père et fils* di Julien Duviols, dedicando fra l'altro una serata al regista Preston Sturges, una al film comico americano, una al film "gangster" e alla sua parodia, *La presentazione di Sunset Boulevard*, anteprima assoluta per l'Italia, è stata oggetto di una trasmissione radiofonica sull'avvenimento e sul ritorno di Gloria Swanson allo schermo.

MODENA - Si è inaugurato, con un notevole numero di soci, tuttora in aumento, il Circolo del Cinema "F. Pasinetti". Ha proiettato il sacrificio del sangue e *Dies Irae*. Ha annunciato per marzo la « Rassegna del cinema ungherese » e un ciclo di film francesi.

NAPOLI - Il « Film Club Napoli » ha proiettato *Faust e Le due orfanelle*. In collaborazione col « Circolo Napoletano del Cinema » sono state organizzate le proiezioni di Quarto potere e l'anteprima di Giustizia è fatta.

PESCARA - Il Circolo Abruzzese del Cinema ha recentemente proiettato *Gli uomini*, che mascalzoni!, l'ultimo miliardario, un programma di documentari d'arte (Van Gogh, Matisse, Rousseau, *Le monde de Paul Delvaux*), *La battaglia di S. Pietro* (doc.) di Huston, *Elettrificazione rurale* (doc.) di Ivens, un programma di film-jazz.

ROMA - Il Circolo Romano del Cinema ha proiettato una serie di film-jazz e *Himla* "pele" di Sjöberg.

ROMA - Il Circolo di cultura cinematografica « Charlie Chaplin » ha proiettato, in collaborazione con il Circolo Romano del Cinema, Acciaio di Ruttmann. Alla proiezione di *Gli uomini*, che mascalzoni! (di cui abbiamo già dato notizia) è intervenuto il regista Camerini che ha presentato il film. Camerini ha apposto la prima firma ad una lettera di solidarietà per Vittorio De Sica scritta da alcuni soci del Circolo a seguito dei volgari attacchi portati all'autore di *Ladri di biciclette* dopo la presentazione di *Miracolo a Milano*. La lettera, firmata in seguito da numerosi altri cineasti, critici e intellettuali, è stata diffusa in numerose copie per raccogliere le firme di tutti i soci e anche di semplici spettatori. Il Circolo « Charlie Chaplin » ha annunciato un pubblico dibattito sul film di De Sica.

S. GIOVANNI PERSICETO - Il Circolo del Cinema recentemente nato in questa località (con circa 120 soci) ha già realizzato parecchie proiezioni, tra cui: *I prigionieri del sogno*, *Roma, città aperta*, *Infanzia di Massimo Gorki*, *Il corvo*, *L'eterna illusione*, *Il sole sorge ancora*, *Avvenne... domani*. Auguri al nuovo Circolo.

REGGIO CALABRIA - Il Circolo del Cinema « Sequenze » ha recentemente proiettato: *L'uomo che ride*, *Il milione*, *Ragazze in uniforme*, *Un carnet de bal*, *Il bandito della casbah*, *La donna nuda*, *Veille d'armes*, *Our Country*, *La rosa di Ninfa*, *Tibet sconosciuto*, *Venezia minore*, *Cinque terre*, *Il paradiso terrestre*, *Gente di Chioggia*, *Lo scultore Manzù*, *Tra Scilla e Cariddi*.

REGGIO EMILIA - Il « Circolo Reggiano del Cinema » ha annunciato la ripresa della sua attività. Virgilio Tosi ha tenuto una conferenza sul tema: *Difendiamo l'arte nel cinema*, prendendo spunto dal manifesto firmato dai più importanti cineasti italiani per sostenere l'opera dei circoli del cinema.

TORINO - Il Cineclub Universitario ha proiettato *Gli uomini*, che mascalzoni!, *Acciaio* (presentato da Felice Casorati), *Ivan il terribile* (presentato da Paolo Gobetti), *L'assassino abita al 21* (presentato da Osvaldo Campassi). Cesare Zavattini ha tenuto una conversazione, durante la quale si è discusso anche di *Miracolo a Milano*. Con Micurini di Dovzhenko lo stesso Cineclub ha iniziato un ciclo di proiezioni dedicato ai film a colori.

TRENTO - Il Centro Univers. Cinemat. ha presentato in anteprima *Giustizia è fatta* ed ha proiettato due film di Clair: *L'ultimo miliardario* e *Accadde... domani*.

UDINE - Il Circolo Udinese del Cinema ha preso l'iniziativa di dedicare un ciclo di tre proiezioni al tema: « Il colore nel film », presentando: Enrico V°, Micurini e un programma composto da selezioni dei film *Scarpetta rosse* e *Scala al Paradiso*, completate da disegni animati canadesi e da un film di pupazzi cecoslovacchi.

IL CINEMA

AUTORI VARI: « Cinema ungherese ieri e oggi », Roma, Quaderni della F.I.C.C., 1950.

E' NOTO che uno dei compiti più importanti di una Federazione come quella dei circoli del cinema, è quello dell'assistenza morale e materiale ai detti circoli, sia i « veterani » sia, a maggior ragione, i « novelli »; e che rientra nell'ambito di una tale assistenza e l'ausilio, insieme pratico e culturale, in fatto di rifornimento di film retrospettivi e attuali di notevole interesse, e l'ausilio, più strettamente culturale, in fatto di materiale informativo illustrativo e critico sui film stessi. A esigenze di tale natura è venuta incontro, negli ultimi mesi, una doppia iniziativa della F.I.C.C.: l'organizzazione di speciali rassegne (cicli omogenei su un argomento o una cinematografia), la contemporanea pubblicazione di speciali quaderni a quelle rassegne, con scritti diversi e convergenti, panoramici o monografici, e con opportuno corredo di dati e fotografie, dedicati. Di tali quaderni, siamo già al secondo. Senza soffermarci in superflui plausi all'iniziativa in sé e per sé, e proprio perché consci dell'importanza e della serietà di essa, possiamo senz'altro rilevare quella che chiameremo la forzata gradualità di realizzazione degli scopi prefissi.

Il primo quaderno, uscito in occasione della prima « Rassegna del cinema italiano sonoro », era stato un po' figlio della necessità e della fretta: col risultato che era venuto a

doul traccia una breve storia del cinema ungherese, dai primissimi tentativi della « Hunnia » precedenti la prima guerra mondiale alla mediocrità del « periodo Horthy » — con la « perdita » della qualità (che avrebbe potuto essere rappresentata da un Korda, pur con tutti i suoi difetti, da un Fejös, forse da un Mihály Kertész, meglio noto come Michael Curtiz) a vantaggio di una quantità equivoca e amorfa — al rinnovamento generale e ai primi frutti prodotti dalla nazionalizzazione: saggio assai puntuale nell'informazione come equilibrato — salvo, forse, una sottovalutazione di *Gli uomini della montagna* (1942) di Istvan Szöts — nella polemica. Subito dopo, Pudovkin, alla domanda su come possa l'attore interpretare un operaio, risponde che per amare (od odiare) bisogna profondamente conoscere, e quindi occorrono un approfondito lavoro nella fase di sceneggiatura e la preparazione ambientale del film. E particolarmente interessante riesce come l'autore, pur con le dovute lodi sia alla tecnica sia alla compiuta riuscita di un determinato film, esemplifici su alcune insufficienze nell'umana definizione di certi personaggi. Nei saggi seguenti, Umberto Barbaro e Glauco Viazzi, partendo l'uno da *Anna Szabó* (1950) di Félix Máriássy l'altro da *Matteo, guardiano d'ocche* (1950) di Kalman Nadásdy e Lazlo Ranédy, illustrano a dovere — dalla funzione « vitale » del film al superamento degli arcaici « generi » — i rilevanti effetti ottenuti da una ben determinata concezione del cinema, quella che ha riunito, sotto l'insegna del realismo socialista, i prodotti di una delle industrie più recentemente quanto fecondamente nazionalizzate. Il primo è un tipico scritto di Barbaro: pieno di idee, e di autentica



Edward Arnold, James Stewart e Lionel Barrymore in *You Can't Take It with You* (« L'eterna illusione », 1937): film di Frank Capra presentato dal circolo del cinema di S. Giovanni Persiceto.

manca, da un lato, del più opportuno carattere monografico, dall'altro della dovuta cura editoriale. Non era, tuttavia, ed è giusto riconoscerlo, mancato di un suo non trascurabile interesse: essenzialmente costituito o dal deciso inquadramento, della materia in esame, della solida, se pur un po' severa e personale, sintesi offerta da Antonio Pietrangeli, e da una vera miniera di spunti critici per dibattiti in essa contenuti. Il secondo quaderno, compagno a una seconda rassegna, per essa si intitola al *Cinema ungherese ieri e oggi*, e appare, adesso, completamente mondo della duplice pecca imputabile al primo: facciamogli, dunque, l'attenzione che merita. Composto di saggi e note, quasi tutti appositamente scritti da noti cineasti, intende dare, dei quattro film ungheresi recentemente presentati al pubblico dei circoli del cinema (*Un palmo di terra*, *Matteo guardiano d'ocche*, *Anna Szabó*, *Cantando la vita è bella*), un'esauriente illustrazione, ma sullo sfondo dell'evoluzione storica (che sarebbe più giusto chiamare « rivoluzione ») compiuta dalla cinematografia che li ha prodotti, e alla luce della recente maturazione artistica e culturale. Ad apertura, Georges Sa-

passione. Il secondo (dal titolo *Al di sopra dei generi, il realismo socialista*) più meditato e disteso, e degno delle acute distinzioni e delle « calde » sintesi che di solito caratterizzano l'autore, è il saggio di maggior interesse della raccolta. A proposito di *Un palmo di terra*, (1949) Renzo Renzi ricollega il film di Frigyes Bán a tutta una tematica popolare ma, sottolineando la felicità della parte lirica, osserva che meno felice è invece la rappresentazione degli antagonisti nel dramma. Infine Virgilio Tosi mette a fuoco il carattere dell'attuale cinema documentaristico ungherese, divenuto nettamente scientifico da un lato per l'influenza dell'ultimissimo rinnovamento del sistema di produzione, dall'altro per l'ausilio diretto e indiretto della vicina scuola sovietica; e opportunamente si sofferma, in ultimo, sul prodotto di maggior rilievo, *I carneti del Piccolo-Balaton*.

In appendice, tra un ricordo di Béla Balázs (firmato E.P.) e i dati del caso vuoi sull'industria vuoi sui film di cui si parla, figura il sunto d'un discorso pronunciato da Pudovkin a Budapest (*La realtà, il vero protagonista del film*).

PAOLO NONDELLO



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI

QUALCHE comunicazione di interesse generale. Cominciamo dalla corrispondenza in sé. Un tempo, mesi e mesi fa, vi pregai di sospendere l'invio delle lettere perché troppi amici ancora non avevano ottenuto risposta. L'invio è stato accolto; in parte, si sa, perché di lettere alla «Diligenza» ne continuavano ad arrivare, edito o no. Stavolta vi dico con piacere che potete riprendere il ritmo di un tempo, perché, eccezione fatta per alcune lettere alle quali è impossibile rispondere (questi atroci, domande crudeli che investono non solo il regista di un film ma anche il suo aiuto, il vice sceneggiatore e via di seguito), eccezione fatta per alcune lettere — dicevo — di risposte non pubblicate non ne ho più.

UN FAVORE

Ad un vecchio lettore che mi scrisse, un anno fa, dall'Argentina vorrei rivolgere ora la preghiera di inviarmi tutte le informazioni che riesce ad ottenere (ed eventualmente anche fotografie) riguardanti il film *Native Son* di Pierre Chenal, tratto dall'omonimo romanzo di Richard Wright. So che di questo film Wright è anche lo sceneggiatore, il protagonista e il co-produttore in partecipazione con una società di Buenos Ayres. Grazie.

BUONE NOTIZIE

La casa Poligono, la gloriosa editrice di tante belle edizioni dedicate al cinema, dopo le poco incoraggianti notizie del settembre-ottobre 1950 ha ripreso le sue pubblicazioni. Ed è uscita quella interessante, e vorrei aggiungere indispensabile, opera di Léon Moussinac intitolata *L'età ingrata del Cinema*. In attesa che un collega ve la consigli dalle colonne di *Cinema* riservate alle recensioni, io ve la indico da questa rubrica. Il dottor Sonino della Poligono mi fa anche sapere che «il tanto atteso volume Storia del cinema muto italiano di M. A. Prolo uscirà, tempo permettendo, entro il prossimo mese di marzo». Bene. Anzi: ottimamente.

Vorrei pubblicare inoltre una lettera che Glauco Viazi mi manda. Una lettera di precisazioni con una implicita tirata di orecchie. Per ragioni di spazio mi vedo costretto a rimandarla ad uno dei prossimi numeri. Sappia Viazi che farò il possibile per trovarle ospitalità appena possibile.

AVVERTENZA

Non allegare francobolli nella speranza che io risponda a domicilio. Questa rubrica esiste per accontentare i lettori. Tanto più che le let-

tere alle quali avrei dovuto rispondere per posta (secondo i desideri dei corrispondenti) non erano affatto messaggi privatissimi o dispendiosi di eccezionale gravità. Perché sciupare francobolli, allora?

SERVIZIO POSTALE

Le lettere indirizzate a registi e attori, che Luciano di Bologna, Claudio Capello di Riva Trigoso e Lo scocciatore n. 1 (pseudonimo scelto dal corrispondente) hanno inviato a *Cinema*, sono state regolarmente recapitate ai destinatari. A Raffaele Barletti: manda pure a noi la lettera per Castellani.

PREMIO PASINETTI

Poiché la redazione di *Cinema*, nonostante le mie insistenze, non mi ha ancora fornito un bando («Ma se lo conosco già, il regolamento!» ha detto Aristarco alla mia settima richiesta) devo — per accontentare amici che mi sommergono nelle lettere — tentare una approssimativa enunciazione del regolamento. Quel che si richiede ai lettori l'invio in busta, alla «Redazione di Cinema - Premio Pasinetti - Via Serio 1, Milano», al più presto, dei loro saggi, inediti. Si accettano solo i lavori di chi non ha mai pubblicato scritti di carattere cinematografico, e in questo senso il Premio viene incontro soprattutto ai lettori che altrimenti terrebbero i loro lavori chiusi nel cassetto senza la possibilità di farsi conoscere. Credo perciò che Carlo d'Eugenio di Roma — appena segnalato nel concorso del 1950 e non premiato — possa ancora tentare la prova. Lo stesso invito è rivolto a Leone Leoni che da Senigallia mi ha chiesto chiarimenti. Ma ripeto: spedite subito, la scadenza è prossima. Ad Alberto Covino consiglio di insistere. E di mandare. (Scrivi come credi meglio: sono contrario alle scuole per corrispondenza). A Raffaele Barletti dà la piena assicurazione che i suoi soggetti, qualora pubblicati su *Cinema* e notati da produttore, rimangono ovviamente di «proprietà Raffaele Barletti» (però, che previdenza in questa sua domanda!). A Domenico Tarizzo di Milano il consiglio di stendere il soggetto nel più semplice dei modi; non è necessario sceneggiarlo, sono sufficienti alcuni particolari. (Leggi la risposta ad A. Z. di Adria sul n. 57 di *Cinema*).

E sempre in tema di Premio Pasinetti, a Carla Bolognese l'assicurazione che non vi sono limiti di lunghezza per i saggi da far concorrere. Personalmente però suggerirei di non oltrepassare le dieci cartelle dattiloscritte a spazio doppio. Infine, a Nerio Tebano l'assi-

curazione del sollecito inoltro dei suoi scritti.

UNA PREGHIERA

E in particolare ai musicologi. Ditemi — vi imploro — ditemi il titolo di quella sonata di Schumann (completa di numero, ecc.) che si sente nel film *Possessed*, apparso in Italia col titolo «Anime in delirio» diretto da Curtis Bernhardt e interpretato da Joan Crawford. E' la lettrice Bice Allegra che me lo chiede dall'agosto scorso.

ANNA MARIA DONDI (Napoli). - Dalle lettere che gli amici mi inviano da ogni parte d'Italia devo per forza ammettere che tu stai riscuotendo un vero successo con la tua disinteressata campagna di divulgazione cinematografica. Il lettore Alberto Covino, che abita a Napoli in via Torino 48 vorrebbe scriverti per «ricavare utili indicazioni per la sua futura attività». Queste incombenze non mi piacciono, e sovente mi domando se tutto questo fervore non sia dovuto soprattutto al fatto che tu non ti chiami Mario o Gaetano o Giovanni o che so. Comunque l'indirizzo di Covino l'hai sotto gli occhi e il resto è affar tuo.

VINSI (Napoli). - Dissento, se permetti. Anch'io ho visto «Appuntamento con la morte», vale a dire questo miscuglio di passioni e respiscenze che il regista Hugo Fregonese — ostacolato da una sceneggiatura scadente — ha confezionato per la Universal-International. E non mi è piaciuto. V'è chi dice che nell'edizione italiana è stato soppresso il finale che rendeva accettabile il film nella versione originale: vale a dire, James Mason e Marta Toren perirebbero, investiti da un auto. Non so fino a che punto sia vera questa notizia. Di tagli, gli importatori e i noleggiatori se ne permettono sin troppi: m'è capitato di vedere soppresso ne l'ispettore generale un intero «numero» di Danny Kaye (al Cinema Dal Verme di Milano); m'è capitato — in seconda visione al «Corallo» — di rivedere Al Jolson addirittura squartato dai noleggiatori che nelle prime visioni invece avevano risparmiato tutto o quasi dell'edizione originale. Peggio per me, che vado a rivedere simili film. Per Appuntamento con la morte, neppure il finale drammatico (se mai, ripeto, la notizia del taglio è vera) non avrebbe salvato il film dallo sfacelo. Fregonese ha abbondato in momenti ad alta tensione, in «climax», per ottenere null'altro che una teoria di casi banali, di situazioni improbabili, di gratuite svolte. Di maniera è quel «gangster» sentimentale e senza brividi che Dan Duryea cerca vanamente di rendere plausibile. Grossolano e prevedibile l'opulente Conrad, che doveva essere invece un personaggio determinante. James Mason è appena sufficiente, e Marta Toren mostra chiaro il segno della fatica. L'esordio hollywoodiano dell'argentino Fregonese davvero non ripaga la spesa del viaggio da Buenos Ayres a Los Angeles. Grazie dei complimenti. Dopo aver letto questa risposta, pensi che il meriti ancora?

RAFFAELLO MARCHI (Nuoro). - Il tuo articolo è stato passato al Premio Pasinetti 1951.

GUIDO GEROSA (Proserpio). - Quella tessera che ti fa tanto gola non la si ottiene vincendo il Premio Pasinetti. Richiede lunghe, lunghissime procedure, una certa attività giornalistico-critica e l'iscrizione al Sindacato Giornalisti Cinematografici Italiani. Sinora ho alluso alla tessera AGIS. Se invece tu intendi quella normale tessera che rilasciano i proprietari di sale cinematografiche, penso che ogni giornale ne sia fornito e la mette a di-

sposizione dei redattori. Trovo, in calce alla tua lettera, un appunto della redazione di *Cinema*: «La "galleria" su Reggiani che Gerosa ha mandato va bene». Riferisco, e aggiungo i complimenti.

SERAFINO ANTONINI (Asciiano). - Il volume di Remarque Niente di nuovo sul fronte occidentale che io posseggo reca le seguenti indicazioni: edizione A. Mondadori; traduzione di Stefano Jacini; 1945; Lire 150. Scrivi alla Casa Editrice Mondadori, via Bianca di Savoia 20, Milano.

DENNY (Milano). - Passo a Guerasto i tuoi complimenti per la sceneggiatura di «Il pozzo e il pendolo». Per «flou» credo egli intenda quel che Pastinetti diceva nel Filmlexikon: «Immagine velata con contorni indecisi o ammorbiditi». Un effetto di velatino, insomma. E' quel che in fotografia si ottiene coll'obiettivo Thambar (per apparecchi Leica) completo di diffusore. Sogni proibiti («The Secret Life of Walter Mitty») è opera di Norman Z. McLeod, il regista della famosa serie «Topper». Puoi scrivergli presso Samuel Goldwyn Productions, 1041 N. Formosa Avenue, Hollywood. E' possibile l'invio di soggetti all'estero, ma con risultati scarsi; non ricordo d'aver sentito la notizia del «piazzamento» di un soggetto per corrispondenza. Ti auguro però di stabilire un precedente. De Sica abita a Roma, in via Barnaba Oriani 8A. Per quell'altra notizia rivolgi alla segreteria in via della Passione.

ADRIANO BONSIGNORE (Ventimiglia). - Ti sono grato per la paziente trascrizione della critica di Henri Colpi a *The Third Man* («Il terzo uomo») ma, non volendo mentire, devo dirti che la conoscevo già perché anch'io ero un fedele lettore di *Cine Digest*. L'articolo apparve sul numero natalizio del 1949 a pagina 104, lo lessi con attenzione e dissenti. Il critico sostiene la tesi della necessità dell'inquadratura sghemba in quel film di Carol Reed; avanza il problema del «climat étrange» nel momento in cui Holly Martin è ubriaco e quindi l'immagine dovrebbe essere leggermente «basculée» e via di seguito. Quel che entusiasma Colpi, per me è pura e semplice fumisteria, una insistenza ingiustificata. Colpi dice che Reed è riuscito ad arrivare alla potenza di Duvivier in *Un carnet de bal* (sequenza di Pierre Blanchar); o se non dice «potenza», poco ci manca. Non ha sospettato invece che quella sequenza di *Un carnet de bal* — che si gioca di elementi sottratti, sia pure involontariamente, a La chute de la Maison Usher di Epstein — sia tra le cose meno belle del film?

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

A. VALIGNANI (Via Sistina 36, Roma). Cerca copie dell'Almanacco del Cinema Italiano del 1939 e 1943 in cambio di numeri assortiti di *Cinema* - vecchia serie (circa 150 numeri) o pagando l'eventuale differenza.

ANGELO COLOMBINI (Spillamberto - Modena). - Cerca: Storia del cinema di Francesco Pasinetti e Filmlexikon. Ed, escludendo l'arte del film e Guida al cinema che già possiede, acquisterebbe qualsiasi altro volume di carattere cinematografico purché in buono stato e a prezzo di convenienza. (Perché, Angelo, non scrivi alla nostra amministrazione per quegli altri arretrati chiedendo una facilitazione, a nome mio?).

ALBERTO ZASSO (Via F. Bocchi 47, Adria). - Cerca di Bianco e Nero i primi sette numeri del 1950 e le precedenti annate della nuova serie nonché il primo quaderno di Sequenze. Cambierebbe con altre riviste.

sì. E' così che si fa il cinema, per differenziarlo dal teatro e per permettergli di superarlo. E non credo che le rassomiglianze che voi osservate fra *Cabiria* e *Intolerance* siano occasionali. I miei film hanno ampiamente preceduto quelli di Griffith. Per molti anni, i nostri teatri di posa furono pieni di spie che lavoravano per conto dell'America. Un vostro compatriota, il francese D., si proclamava giornalista, ma in realtà spediva in America, dietro riscossione di lauti assegni, le fotografie e i dati che riusciva a raccogliere. Da parte mia, temevo troppo un plagio, per decidermi di vendere una copia di *Cabiria* agli Stati Uniti. La copia fu noleggiata, non venduta. Ma in una città americana, un giorno avvenne un "incidente": 5000 metri di pellicola s'incendiarono, e mi venne comunicato che una copia di *Cabiria* era andata in fiamme. Questa copia passò in realtà attraverso i laboratori di una grande casa, dove i miei accorgimenti furono oggetto di attenti studi, e quindi di plagio. Era una guerra in piena regola. Hollywood agiva nei confronti di Pastrone, come Pastrone aveva a suo tempo agito con Charles Pathé. Ma scoppiò la guerra, quella vera, e l'America ne approfittò per impadronirsi dei mercati. Durante la guerra realizzai *Il fuoco*, che a stento riuscì a vendere in Francia, poi il mio ultimo film, *Hedda Gabler*. Avevo auspicato, per lottare contro la concorrenza americana, una unione delle grandi case italiane. Questa unione si realizzò, ma senza di me. Mi ritirai definitivamente dal cinema nel 1918, quando Barattolo creò il "trust" dell'U.C.I. Mi chiamò nel suo stabilimento nel 1921, per dirigere un *Notre Dame de Paris*. Ideai un film quale mai s'era fatto — e quale mai si è fatto. Venero costruite le scenografie, ma nel frattempo l'U.C.I. crollò, Barattolo scomparve, e io cessai definitivamente di occuparmi di cinema ».

Abbiamo parlato troppo a lungo; è ora di separarci. Chiedo a Pastrone di lasciarsi fotografare. Egli rifiuta. Dice che tra non molto vi saranno altre occasioni per pubblicare la sua fotografia. Intende rendere noti i risultati delle sue ricerche terapeutiche, e verrà a Parigi per farli conoscere. Ci rivedremo in quell'occasione, egli spera. Prendo commiato da quest'uomo straordinariamente intelligente e lucido. E' triste che un uomo del suo valore non sia riconosciuto come una delle glorie del suo paese. Rifacendosi alle calunnie di storici come Bardèche e Brasillach, alcuni critici e studiosi continuano a trascurare e a disprezzare le realizzazioni di una scuola gloriosa, che fu senza alcun dubbio la prima del mondo attorno al 1914. Spero di aver apportato un contributo, sia pur minimo, all'opera di Maria Prolo — e alla storia di Pastrone. Sono convinto che gli storici di domani, meglio informati, daranno a questi uomini singolari il posto che meritano. E' sperabile che essi vogliano mettere su un piano di parità Pastrone e D. W. Griffith, a cui giornalisti frettolosi e male informati hanno attribuito le scoperte dei loro predecessori inglesi, francesi, italiani o americani, gonfiando in tal modo, smisuratamente, una gloria che, scomparse queste usurpazioni, rimarrà grande e pura.

GEORGES SADOUL

LETTERE

Roma, marzo.

Caro «Cinema»

L'articolo di Brunello Vigezzi, *Il film ha bisogno delle Università* (n. 56), sta a dimostrare come il problema dei rapporti cinema-università sia oggi maturo per essere affrontato su un piano di concretezza. A conferma di questo, stanno ormai le numerose iniziative che sorgono spontaneamente dagli universitari e che si affermano in modo sempre più vasto, dimostrando di non essere espressione di poche persone e di piccoli gruppi, ma di trovare sensibili al loro richiamo un sempre maggior numero di studenti. Basterebbe ricordare i centri universitari cinematografici di Roma, Trento, Torino, Milano, Padova, ecc. per avere una conferma di quanto detto. Tuttavia, se il film ha bisogno delle università, l'università ha bisogno del cinema. E questo per varie ragioni, ed in parte anche per quelle enunciate dal Vigezzi e dalla mozione dell'U.N.U.R.I. al IV congresso di Viareggio. L'Università, se vuole adempiere al suo compito, che è essenzialmente quello di una preparazione specializzata in campo culturale-scientifico dei futuri quadri della vita nazionale, deve avere una particolare sensibilità per tutto ciò che serve a sviluppare, ampliare e, in definitiva, spingere in avanti vuoi la cultura, vuoi la scienza, se è lecito fare una simile distinzione. L'Università deve saper cogliere tutto quello che di nuovo sorge nel campo culturale, deve saperlo far suo, «ridurlo ad essenziali valori di disciplina». Ma come è possibile far ciò se proprio l'ambiente ufficiale universitario, le «alte sfere» sono le più restie, le più caparbie nel difendere un concetto di cultura che è tanto «tradizionale» quanto lo potrebbe essere l'uso dell'acciarino per accendere la sigaretta? A nostro giudizio, e molti anni di vita universitaria e nelle organizzazioni rappresentative studentesche ci danno il diritto a parlare, l'U.N.U.R.I. doveva e deve trattare anche questo problema, che è fondamentale e lo doveva e lo deve proprio perché esiste una spinta dal basso sempre più forte, che pone l'esigenza di cominciare a battere decisamente alle porte dei rettorati e non solo di questi.

Alla base delle richieste da presentare non può non essere la cattedra o la facoltà di cinema. E non ci sono ragioni plausibili per attendere ancora. Anche senza voler parlare di facoltà, riteniamo che la cattedra di cinema debba essere il primo degli obiettivi. Perché è chiaro che attraverso quella, che è il mezzo per creare le linee fondamentali dell'impostazione teorica, e per creare i binari della discussione e aprire ogni possibilità alla stessa, entreranno poi, a mano a mano, le altre iniziative, che sono direttamente legate ad essa; non essendo mai possibile, e tantomeno nel cinema, una netta distinzione tra teoria e pratica, una distinzione schematica tra le materie di insegnamento. A Roma, seppur in una formula limitata e discutibilissima, qualche cosa si era cominciato a fare con i «corsi di filmologia» presso la Facoltà di Magistero. I corsi sono stati quest'anno sospesi, ed a quanto ci hanno detto, proprio per la pressione, in questo senso, delle autorità accademiche. Si è tornati, dunque, indietro da quello che è uno dei primi gradini; l'Università ha respinto il cinema; ha ritenuto che il cinema non fosse un fatto di cultura, non fosse elemento di insegnamento; ha ritenuto di non avere bisogno del cinema. Ed anche di questo non vorremmo che fosse causa quella certa mentalità per cui il cinema (ed il teatro) all'Università «distraggono gli universitari dai loro studi e possono creare negli stessi il desiderio di divenire attori o qualche cosa del genere, lasciando da parte i libri e gli esami»: come ebbe a dire un'alta personalità accademica riferendo le parole di alcuni colleghi.

Un altro aspetto del problema, che andrebbe discusso molto più a fondo, è quello del cinema scientifico e l'uso della macchina da presa nelle facoltà scientifiche. Anche qui, non siamo neppure all'età della pietra. Il cinema scientifico non può essere considerato come un fattore «distrattivo», non può essere considerato uno «spettacolo» o un divertimento, non vi sono ragioni per non sostenerlo, per

non dare ufficialmente un contributo al suo sviluppo. Anche qui iniziative valide sono state prese. A Roma il prof. Ponzo ed il dott. Numeroso, della Facoltà di psicologia, hanno dato vita, con l'aiuto dei seminari di studio, ad un circolo universitario sotto gli auspici del Consiglio nazionale delle ricerche; circolo che sul piano cittadino ha dato l'avvio alla discussione del problema scientifico, ed ha saputo prendere tutta una serie di iniziative di grande interesse. Ma quale è stato l'appoggio, l'interessamento dell'Università nel suo complesso? Quale è stata la comprensione per questo nuovo fatto che avrebbe dovuto immediatamente inserirsi nella sua vita e nella sua stessa attività? Dobbiamo anche qui, purtroppo, rispondere che non vi è stato né appoggio, né interessamento fattivo. Ecco perché la cinematografia scientifica, in Italia, è molto arretrata rispetto a quella delle altre nazioni.

Si pone inoltre l'urgente problema della preparazione di quadri validi non solo nel campo strettamente tecnico, ma anche in quello culturale, nel senso più vasto della parola. Oggi i nostri critici, i nostri saggisti, sceneggiatori ed anche registi, attori, tecnici, ecc. in gran parte si sono formati come autodidatti; sono dei professionisti dopo essere stati, per anni, dei dilettanti. C'era in Italia, ed in teoria c'è ancora, un'unica «facoltà» del film: il Centro sperimentale di cinematografia. Purtroppo il C.S.C. è finito come tutti sanno, e speriamo che i cosiddetti «studi approfonditi» per una riforma intesa ad adeguare l'Istituto alle nuove esigenze della cinematografia nazionale non lo facciano finire del tutto. Ed il C.S.C. non era e non poteva essere sufficiente. La situazione attuale è veramente tragica. A chi si rivolge un giovane di Nocera Umbra o di Putigliano o anche di Bari, di Napoli, di Genova se sente di avere la capacità di fare, in qualsiasi forma, del cinema? Esiste, in effetti, per tutti la possibilità di interessarsi di cinema con intenti professionali? D'accordo che non esiste neppure per tutti la possibilità di interessarsi di giurisprudenza o ingegneria (e questa non è certo una buona giustificazione, tutt'altro), ma la posizione del cinema, di fronte a queste materie di studio e di cultura, è ancora più arretrata, una posizione nettamente di coda. Eppure il nostro cinema, la nostra stampa hanno bisogno di persone preparate e coscienti della serietà del loro lavoro, come ne hanno bisogno le nostre fabbriche ed i nostri tribunali.

Di fronte a questa situazione l'Università non ritiene, tuttavia, suo dovere l'interessarsene, come se i film e le critiche ed i libri di cinema non fossero patrimonio dell'arte e della cultura nazionale, come se non fossero visti e letti da milioni di cittadini italiani. Un cattivo regista è, a nostro modo di vedere, molto più preoccupante di un cattivo avvocato. Una cattiva critica è molto più pericolosa di una cattiva traduzione del *De bello gallico*. E' nostra speranza che il C.S.C. amplii le sue iniziative ed attività, ma il Centro sperimentale non basta, teniamolo presente. L'articolo 34 della Costituzione italiana stabilisce che «i capaci ed i meritevoli, anche se privi di mezzi, hanno diritto di raggiungere i gradi più alti negli studi». Credo che per «studi» si intenda non solo quello che necessita per divenire geometra o architetto, ma anche quello per divenire regista, critico, attore. E' un impegno nazionale, un dovere, prima di un diritto, delle nostre Università e non si può permettere che esso venga assolto solo da istituzioni private.

Da fiducia il fatto che gli studenti si sono mossi e sempre più si stanno muovendo sul piano di un interesse concreto e serio per il cinema ed i suoi problemi. I risultati raggiunti dai circoli del cinema universitari, talora anche in campo accademico ed anche di non trascurabile portata, l'interessamento che al problema ha dedicato la Federazione italiana dei circoli del cinema nel suo ultimo Congresso di Livorno; ed infine la mozione votata dall'U.N.U.R.I. al Congresso di Viareggio, stanno a dimostrare che il momento è maturo per la impostazione definitiva del problema e che esistono gli elementi potenziali per la sua risoluzione. Speriamo che la commissione d'inchiesta universitaria svolga rapidamente i suoi lavori, e che il dibattito si ampli sempre più e sempre più scenda in profondità, nei vari argomenti. Speriamo infine che si comprenda che non solo i film hanno bisogno della Università, ma che anche la Università, se vogliono adempiere ai loro compiti, hanno bisogno urgente del film.

Ivano Cipriani



Shelley Winters in *Frenchie*
film diretto da Louis King.