

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **59**

NUOVA SERIE - 1 APRILE 1951

UN REFERENDUM SU "MIRACOLO A MILANO"

IN FEBBRAIO, al cinema Missori di Milano, è stata organizzata dal Gruppo Lombardo Giornalisti Cinematografici, una proiezione popolare con referendum di *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini. Hanno parlato brevemente al pubblico l'attrice Anna Carena e l'attore Barnabò, e detto parole di saluto Riccardo Bertazzo e Giovanni Lesa ("Giuseppe"). Il film è stato applaudito tre volte a schermo acceso, e assai calorosamente al finale. Hanno risposto al referendum 461 spettatori (pari al 30,73 % dei presenti); di questi, 330 (22 %) al termine della proiezione, mentre 131 (8,72 %) hanno spedito le loro risposte al G.L.G.C. a mezzo posta.

« Qual'è, secondo voi, la morale di questa favola? »

A questa, che era la prima domanda del referendum, gli spettatori che hanno espresso il loro parere al termine della proiezione, hanno così risposto: 110 (pari al 33,33 %) hanno identificato tale morale in un « invito alla bontà »; 104 (pari al 31,51 %) hanno dato giudizio vario, indeciso, o non hanno formulato alcun giudizio; 69 (pari al 20,99 %) hanno ravvisato nella morale del film un appello alla giustizia sociale e un'aspirazione di pace; 28 (pari all'8,48 %) vi hanno ravvisato gli estremi esatti di una morale evangelica. Infine per 7 spettatori (2,12 %) la morale del film è politica; per 6 (1,81 %), un invito all'ottimismo, e per altri 6 (1,81 %), una presa di posizione pessimistica.

Degli spettatori che hanno inviato la cartolina-referendum al G.L.G.C. a mezzo posta, 39 (pari al 29,77 %) hanno giudicato « evangelica » la morale del film; 37 (pari al 28,24 %), tesa a un ideale di giustizia sociale e di pace; 26 (pari al 19,84 %) hanno espresso parere vario, indeciso o contrastante; 20 (pari al 15,26 %), l'hanno interpretata come un « invito alla bontà »; 6 (4,58 %) come una morale pessimistica; 2 (1,52 per cento) come una morale ottimistica, e uno (0,76 %) come una presa di posizione politica.

Quindi complessivamente la morale di *Miracolo a Milano* è stata definita: in modo vario e contraddittorio dal 25,67 % degli spettatori; come una rivendicazione di giustizia sociale e di pace dal 24,61 %; come un semplice invito alla bontà dal 24,29 %; come una morale evangelica dal 19,12 %; come una morale pessimistica dal 3,19 %; come una morale ottimistica dall'1,66 %; e come una morale politica dall'1,44 per cento degli spettatori.

Approvata la morale del film.

Pur dando alla morale del film interpretazioni diverse tra loro, al termine della proiezione 284 spettatori (pari all'86,06 %) l'hanno approvata; 34 (pari al 10,30 %) non hanno formulato alcun giudizio specifico; mentre 12 (pari al 3,63 %) hanno espresso al riguardo parere negativo.

Degli spettatori che hanno inviato le loro risposte al G.L.G.C. a mezzo posta, 123 (pari al 93,89 %) hanno approvato la morale del film, e 8 (pari al 6,10 %) ne hanno dato un giudizio negativo. Se ne deduce che hanno approvato la morale del film l'89,97 % degli spettatori che hanno risposto al referendum, mentre il 5,15 % si è astenuto dal giudicare, e il 4,86 % ha espresso parere negativo.

« Preferite il De Sica favolista o il De Sica realista? »

Era la seconda domanda del referendum. Degli spettatori che hanno espresso subito il loro giudizio, 158 (pari al 47,87 %) hanno dichiarato di preferire il De Sica realista; 103 (pari al 31,20 %) di ammirare sia il De Sica realista che quello favolista; 52 (pari al 15,75 %), han dato la preferenza al De Sica favolista, e infine 17 (pari al 5,15 %) o si sono astenuti dal rispondere alla domanda, o hanno dato parere negativo sul regista.

Degli spettatori che hanno inviato a mezzo posta le loro risposte al G.L.G.C., 56 (pari al 42,74 %) hanno dichiarato di preferire il De Sica realista; 38 (pari al 29 %) sia il realista che il favolista; 25 (pari al 19,08 %) quello favolista, e 12 (pari al 9,16 %) o non si sono espressi, o han dato giudizio negativo.

Quindi, complessivamente, han dato parere favorevole al De Sica realista il 45,30 % degli spettatori che hanno risposto al referendum;

sia al realista che al favolista, il 30,10 %; al favolista il 17,11%; hanno infine espresso giudizio negativo o indeterminato il 7,15 % degli spettatori.

RISPOSTE ALLA PRIMA DOMANDA.

« L'umanità è anelante di felicità, e questa si può raggiungere solo in un altro mondo, cioè in un nuovo e diverso ambiente sociale » (Raffaele Imperato, tecnico); « La morale di *Miracolo a Milano* mi sembra possa identificarsi in una visione piuttosto pessimistica della società, dalla quale alla fine Totò il buono evade per rifugiarsi in un fiabesco regno della Bontà; una morale in fondo rinunciataria, se pure non disgiunta da una spiccata polemica sociale » (A. Buzzoni); « E' necessaria una maggiore giustizia sociale » (A. Dini, impiegato); « Il finale spiega il film; i poveri volano verso un paese dove c'è la bontà » (Mario Mancini, studente); « Conferma un'altra volta che la bontà ha il sopravvento su tutto » (Luigi Bovone, studente); « La vecchia ingenua che dà ai poveri nell'altra vita il paradiso, e ai ricchi l'inferno » (Mario Nicelli, commerciante); « Fare più sacrifici per i poveri e i senzatetto » (Gianni de Sabbata, meccanico); « La bontà e la concordia fra di noi » (Angelo Rossi, viaggiatore in commercio); « Una umana volontà di conquista » (A. Di Benedetto, medico veterinario); « E' la morale che pochi sanno: l'unica che ci ha dato Gesù: l'unica che tutti dovremmo avere! » (E. Lanza); « Al mondo c'è pane e vestiti per tutti; più bontà dunque nel saperci "vestire" e dividere il pane tra tutti » (Ennio Dei, studente); « Se una morale era nelle intenzioni del regista, non mi sono curato di ricercarla, e considero quest'eccellente opera come un film-divertimento alla René Clair » (Fernando Polenghi); « Aspirazione ad una maggior giustizia sociale, che però ritengo non attinga l'effetto voluto, con un film miracolistico » (Giuseppe Mazzotti, tecnico); « La morale è pessimistica cioè: solo dal cielo arriva l'aiuto per chi è povero »; « Beati i poveri di spirito perché di loro è il Regno dei Cieli! » (M. V. Lucchese, studentessa universitaria); « Riunire tutti gli uomini con atti di bontà, pur nelle differenti condizioni sociali » (Remo Belfagna, assicuratore); « Fratellanza e pace per tutti » (Pietro Vizzardi, operaio); « Vivere sperando... ma è un po' poco. Le favole sono belle ma ad esse non crediamo più »; « Di un avvenire di speranza e di pace fra tutti » (Bianca Colli); « Più vera bontà e perciò pace duratura per tutti » (M. Muller, ingegnere); « La morale è di essere uguali nel mondo in tutti i casi » (un disoccupato); « Tutto può conquistarsi con la volontà, e soprattutto con la speranza. Speranza vuol dire avere forza di resistenza » (Dino Lo Jacono, ragioniere); « L'urgenza di una maggiore giustizia sociale democraticamente raggiunta » (Vera de Dominici); « Questo film per me ci vuol dire che ogni uomo dovrebbe pensare sempre che gli altri uomini hanno come lui il diritto di poter vivere in pace, magari soltanto con una capanna e colla speranza di un domani felice » (Luigi Ferrari, fattorino tipografo); « E' una favola o una profezia? » (Jole De Dionigi, casalinga); « Un po' paradossalmente mostra la maggiore bontà nelle anime semplici che negli spiriti più evoluti »; « E' l'affermazione della bontà pura e semplice senza aggettivi » (Bianca Schinetti); « Il grido disperato dell'umanità che soffre è: basta con la commedia e l'ipocrisia: viva un mondo sincero e leale »; « Un miracolo è venuto in aiuto dei poveri; dovrebbe venire invece in loro aiuto anche la volontà degli uomini »; « Che bisogna soffiare forti, tutti insieme, contro la nebbia di fumo... » (Flavio Cavedali, studente in medicina); « Bisogna unirsi tutti nella bontà per salvare la pace e migliorare il mondo » (Liana de Dominici); « Che i rapporti tra ricco e povero sono ormai giunti all'apice della contraddizione » (Renzo Fusini); « Resistere alla forza di chi non vuol riconoscere la necessità di vita dell'essere umano » (un operaio); « I poveri sono costretti a volare verso un mondo favoloso perché in terra per la mancanza di bontà è negata loro la giustizia » (Tarrizo, tranviere); « Che la colomba diverrà realtà portatrice di pace » (Lino Gandolfi); « Per i buoni e semplici di spirito ogni miracolo è possibile, ad essi è riservato il premio miglio- »

re » (Bruna Mannella, madre di famiglia); « D'accordo come invito alla bontà umana, ma quanto meglio se non ci fossero state *mai* baracche alla periferia » (P. Manin); « Che il nostro mondo è ingiusto e i miracoli non possono mutarlo. Solo la povera gente può cercarne uno migliore » (R. Fattorelli, operaio); « Che nel mondo odierno solo tra la povera gente vi è realmente un senso di bontà e di giustizia quale tra la classe borghese non si può trovare » (Luciana Cassani, impiegata); « Che per i poveri c'è sempre qualcuno al di sopra delle miserie umane che cerca di dare loro ciò che gli uomini non danno » (Annamaria Gazzola, universitaria); « Negli ingenui, nei poveri v'è un tesoro di felicità che non si potrà mai raggiungere con i valori materiali » (Giampaolo Mattiani, avvocato); « Che ogni evasione dalla miseria, nella società attuale, è favola » (Cesare Cares, insegnante); « Essere buoni; ma la bontà non basta, deve essere unita alla consapevolezza di quello che è giusto e che perché tale, deve essere raggiunto » (Piera Tocchetto, impiegata); « Fraternalità e uguaglianza fra i popoli per una società migliore e democratica » (un operaio); « Il regime capitalista non è soltanto iniquo è anche buffo » (Ruggero Riva); « Che, nel mondo, c'è più bisogno di poesia che di pane » (Prof. Angela Passeroni); « Che la felicità del misero, oggi, è solo fantasia, ma che domani diverrà realtà » (Prof. Torrese Consolli); « Il popolo è invincibile quando è unito e ha fede nella propria forza » (Giacomo Cantoni); « Posso considerarla una battaglia vinta in nome dei "barboni" non solo di Milano ma anche di quelli sparsi per tutto il nostro paese » (Aldo Boscolo, operaio); « Che con maggior bontà e comprensione il mondo potrebbe andar meglio e che la ricchezza non è nell'oro » (Ugo Boffi); « Non perdere la colomba » (Carpaccio).

E' PREFERIBILE IL DE SICA REALISTA O IL DE SICA FAVOLISTA?

« Il De Sica realista, perché il favolista non da tutti può esser capito » (Renzo Fusini); « Senza confronto preferisco il De Sica realista » (Edda Melloni); « Dagli elementi a disposizione preferisco De Sica realista. Apprezzo molto Zavattini, il film può essere un esperimento, come tale lo ritengo soddisfacente » (Vittorio Magozzi); « Molto bella la favola, ma preferisco il realista » (Giovanni Vighi, cuoco); « Nella sua favola, De Sica è pur sempre realista » (G. Fasano, impiegato); « Buoni tutti e due, forse meglio quello realista » (Alberto Bandini, ingegnere); « Eccellente favolista ma migliore realista » (Nando Ballabio, operaio grafico); « Al De Sica realista auguro di andare sempre più avanti verso il realismo delle aspirazioni che l'umanità desidera » (Angelo Montatta, commesso); « Favolista. La realtà la viviamo quotidianamente » (Luigi Galletti, rappresentante); « De Sica si presenta a noi in un nuovo aspetto, il quale è pienamente accettabile » (Paola Romano); « Preferisco De Sica realista » (Mario Lia, tornitore); « De Sica è un grande regista in tutti e due i rami della produzione cinematografica » (Umberto Raimondi, tipografo); « Favolista; credo più aderente al suo carattere »; « E' buono anche il favolista » (S. La Bruna); « La favola inizia là dove la realtà finisce; essa appartiene all'avvenire. De Sica favolista su basi realistiche » (A. Di Benedetto, medico veterinario); « Più realista di così! » (Antonio Parodi, viaggiatore in commercio); « Preferisco il De Sica realista. Non sento il bisogno di tradurre in favola la realtà » (F. Bucci); « Come validità essenzialmente cinematografica, il De Sica realista. Ma il lirismo di quest'ultima favola è forse l'avvio a una più ricca, aperta e felice ispirazione » (Donatella Cantoni); « Molto migliore il De Sica realista. Credo che il mezzo della favola gli sia stato imposto dalla suscettibilità di certi ambienti dirigenti, ai quali dà fastidio la denuncia della realtà, la "politica", che non è altro che lotta per una umanità migliore » (Aldo Taccani, studente); « Non vedo slegame tra questo e i precedenti film di De Sica, questa è una favola ma profondamente attaccata alla realtà » (Aldo Boscolo, operaio); « Il De Sica che nella favola è realista » (Gianni Laure); « Preferisco il De Sica realista perché la favola, anche se innestata sulla realtà, può essere sentita nel suo puro valore fantastico e distogliere lo spettatore dal problema che ne è la fonte » (Giacomo Cantoni); « Il 1° tempo non è una favola. E' l'espressione adeguata e vera d'una condizione umana che, tra l'altro, è un documento. Il 2° tempo è una favola alla R. Clair, che vorrebbe significare che con la bontà si trasforma il mondo (il che non è vero), oppure »

(Continua in terza di copertina)

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume V

FASCICOLO 59

Anno IV - 1
Aprile 1951

Questo fascicolo contiene:

| | |
|----------------------------------------------------------------|----------------------|
| Un referendum su "Miracolo a Milano" . . . | Seconda di copertina |
| Cinema-gira | 154 |
| GIOVANNI PAOLUCCI | |
| La menzogna vitale | 157 |
| VITO PANDOLFI | |
| Metamorfofi della fiaba e visioni popolari | 158 |
| LUIGI CHIARINI | |
| Opera di collaborazione e corsi di insegnamento | 162 |
| FERNALDO DI GIAMMATTEO | |
| Non basta un rifiuto per superare le leggi | 163 |
| GUIDO BEZZOLA | |
| Non verdi i pascoli per i "colored men" | 165 |
| L. T. | |
| Pseudo "forbidden" per il lenzuolo dell'ipocrisia | 167 |
| GIANCARLO ORSENIGO | |
| L'educazione sessuale batte il curato di campagna | 170 |
| EDGARDO PAVESI | |
| Molti presidenti per il formato ridotto | 171 |
| GIORGIO N. FENIN | |
| Johnson e Rommel si stringono la mano | 173 |
| FRANCESCO BIAGI | |
| Bocciato a Punta del Este, Caigara va a Cannes | 174 |
| JAROSLAV BROZ | |
| Retrospective: "Questa è la vita" di Junghans | 175 |
| T. R. | |
| Biblioteca | 176 |
| PIETRO BIANCHI | |
| Galleria: Pierre Fresnay | 178 |
| GUIDO ARISTARCO | |
| Film di questi giorni | 180 |
| GLAUCO VIAZZI | |
| Anteprime: "Chiaro cammino" di Aleksandrov | 182 |
| MARIO VERDONE | |
| I cortometraggi | 182 |
| VIRGILIO TOSI | |
| Circoli del cinema | 183 |
| IL POSTIGLIONE | |
| La diligenza | 184 |

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'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: Bette Davis, che ha recentemente interpretato un film sul
problema del divorzio: "Payment on Demand"; la regia è di Curtis Bernhardt



Jean Kent nel film inglese The Woman in Question di A. Asquith.



Charles Vanel, Maria Felix e l'operatore Piero Portalupi mentre stanno per iniziare le riprese di Oliva, incantesimo tragico di M. Sequi.

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Tradimento (S. A. F. A.-Variety), regista Riccardo Freda, interpreti Amedeo Nazzari, Gianna Maria Canale, Vittorio Gassmann, Armando Francioli, Caterina Boratto, Arnoldo Foà, Camillo Pilotto, Oscar Andriani, Nerio Bernardi, Rita Livesi; Malavita (Amoroso-Melody Film), regista Rate Furlan, interpreti Jacqueline Pierreux, Aldo Nicodemi, Dorothy Jackson, Angelo Dessy, Franco Silva, Clelia Genovesi, Gina d'Agostino, Arturo Gagliati, Silvio Rossi; Guapparia - Serenata tragica (Nemi Film), regista Giuseppe Guarino, interpreti Folco Lulli, Carlo Giustini, Giovanni Grasso, Luigi Pavese, Mario Vitale, Ignazio Balsamo, Mirella Uberti, Laura Gore, Dori Romano, Giancarlo Nicotra; Libera uscita (Colamonici-Montesi), regista Duilio Coletti, interpreti Nino Taranto Carlo Croccolo, Nyta Dover, Laura Gore, Virgilio Riento, Ludmilla Dudarova, Leopoldo Valentini, Luigi Pavese.

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 Leurini, Enzo Coppola; E' l'amor che mi rovina (Theodoli-I.C.S.), regista Mario Soldati, interpreti Walter Chiari, Lucia Bosè, Aroldo Tieri, Edward Cianelli, Jackie Frost; Buon viaggio, pover'uomo (Bomba & C.), regista Giorgio Pàstina, interpreti Umberto

CINEMA GIRA

Spadaro, Vera Carmi, Lola Braccini, Paolo Stoppa; La città si difende (Cines), regista Pietro Germi, interpreti Fausto Tozzi, Gina Lollobrigida, Enzo Maggio, Paul Muller, Renato Baldini, Cosetta Greco, Emma Baron Cerlesi, Vincenzo Tocci, Patrizia Manca; Milano miliardaria (Mambretti), registi Metz e Marchesi, interpreti Tino Scotti, Isa Barzizza, Dante Maggio, Franca Marzi, Galeazzo Benti, Vera Carmi e i giocatori dell'Inter e del Napoli; Una donna ha ucciso (Novissima Film), regista Vittorio Cottafavi, interpreti Frank Latimore, Lianella Carrel, Lidia Cirillo, Umberto Spadaro; Achtung! banditi (C.S.P.C.), regista Carlo Lizzani, interpreti Andrea Checchi, Gina Lollobrigida, Lamberto Maggiorani, Vittorio Duse, G. Tafarel, Franco Bologna; Giuliano Montaldo; Oliva, incantesimo tragico (E. P.I.C. Films), regista Mario Sequi, interpreti Maria Felix, Rossano Brazzi, Charles Vanel, Massimo Serato, Irma Gramatica, Giulio Donnini, Italia Marchesini; Guardie e ladri (Ponti-De Laurentiis-Golden), registi Steino e Monicelli, interpreti Totò, Aldo Fabrizi, William Tubbs, Mario Castellani, Gino Leurini, Rossana Podestà, Ernesto Almirante, Ave Ninchi, Pina Piovani, Rocco D'Assunta; Addio, Venezia, regista Glauco Pellegrini, interpreti Elena Zareschi, Isa

Pola, Antonio Centa; Transito vietato -BO 48148 (Nevada Film), regista Giorgio Cristallini, interpreti Steve Barclay, Mariella Lotti, Carlo Ninchi, Liliana Tellini, Daniel Scott; Salvate mia figlia! (Lauvo Film), regista Sergio Corbucci, interpreti Ermanno Randi, Franca Marzi, Sara Urzi, Vittorio Duse, Linda Simi, Fosca Freda, Lamberto Maggiorani e Sandro Ruffini.

Una riunione...

...del CIDALC (Centro Internazionale del cinema educativo e culturale) ha avuto luogo a Roma, sotto la presidenza di De Pirro, e con l'intervento di N. Pillat, vice presidente dell'organizzazione. Durante la riunione, cui hanno partecipato i rappresentanti del Belgio, Francia, Messico, Svizzera, Venezuela, Uruguay, sono state precisate le attività del Centro CIDALC, che si riassumono nel seguente programma: censimento mondiale dei film per ragazzi; organizzazione di proiezioni di film educativi, con la collaborazione di scuole ed enti culturali; compilazione di cataloghi di documentari; collaborazione alla produzione di film culturali; e manifestazioni varie in collaborazione con la Mostra di Venezia e con l'Unione internazionale turismo.

La vertenza...

...sorta tra Luchino Visconti e la Panaria Film, a proposito della riduzione cinematografica di La carrozza del Santissimo Sacramento di Mérimée, da realizzarsi a colori, con Anna Magnani, dopo alcune contrastanti dichiarazioni alla stampa da parte del regista e del produttore Francesco

straordinario del Centro, Nicola De Pirro, i produttori aderenti all'associazione, sulla base dell'accordo in parola, « si impegnano a segnalare al Centro le esigenze della produzione, mentre il Centro fornirà all'A. N. I. C. A., che li comunicherà ai suoi associati, dati ed elenchi riguardanti gli allievi e i diplomati negli ultimi tre anni ». Viene inoltre precisato che da parte dei produttori aderenti all'A.N.I.C.A. verrà utilizzato per ciascun film, come assistente, almeno un allievo delle seguenti sezioni: regia, ottica, fonica, scenografia, costume. « Tali allievi, continua il comunicato, se saranno in soprannumero sugli effettivi previsti dal piano di lavorazione, non verranno pagati; ma nel caso in cui essi possano ricoprire posti di sostituto, di aiuto o di titolare effettivo, verranno regolarmente retribuiti dopo la firma di legale contratto ». Allo stesso modo, gli allievi attori e attrici verranno regolarmente ingaggiati per sostenere parti di secondo piano: gli eventuali provini saranno effettuati senza alcuna spesa presso il Centro. L'applicazione dell'accordo sarà regolata da uno speciale Comitato paritetico, composto di due membri per ciascuno degli enti contraenti, e presieduto dal Commissario del Centro.

A Montecatini...

...si svolgerà il Concorso nazionale di cinematografia a formato ridotto, dal 10 al 15 luglio, con la partecipazione di tutti i cineclub appartenenti alla F.E.D.I.C. I quattro migliori cortometraggi verranno inviati al Concorso Internazionale che avrà luogo in agosto a Glasgow, in Scozia.

Fra P.A.N.I.C.A...

...e la Verband Deutscher Filmproduzenten, si è concluso a Roma un accordo, allo scopo di perfezionare per quanto riguarda l'attività cinematografica, l'accordo generale di commercio e pagamenti fra Italia e Germania, nonché il protocollo stipulato fin dal settembre del 1949. Tale accordo, presentato al Governo italiano per la ratifica, prevede fra l'altro, l'intercambio del film, facilitazioni fiscali da ambo le parti, un controllo degli incassi dei film italiani in Germania, e si propone anche di incrementare la coproduzione italo-tedesca. Le due associazioni erano rispettivamente rappresentate dall'avvocato Eitel Monaco, assistito dal Comm. Manenti, per l'Italia, e dal Sig. Klagemann e dal Dr. Schwarz, per la Germania.

Elio Piccon...

...sta preparando un documentario intitolato Espressione mimica, che vuole illustrare la mimica nella vita, nell'arte, nel teatro e naturalmente nel cinema.

Ugo Capitani...

...il noto cultore di studi giuridici cinematografici, si è speso recentemente a Roma. Il Capitani era membro delle principali commissioni nazionali ed internazionali di studi giuridici sul diritto d'autore e consu-

lente giuridico per l'Italia in seno alle Associazioni Internazionali Produttori Film. Nella bibliografia degli studi giuridici sul cinema, occupa un posto importante il suo volume Il film nel diritto d'autore, pubblicato nel 1943.

Una società di storia del cinema...

...si è da poco costituita: tale società, che si propone di sviluppare gli studi storici sul film, avrà sede in Venezia. Attualmente la sede provvisoria della sua Segreteria si trova presso il Centro cinematografico dell'Università di Padova.

Una « retrospettiva »...

...dedicata a Frank Capra verrà probabilmente organizzata durante la prossima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

BULGARIA

Un piano quinquennale...

...è stato elaborato dall'Ente nazionale della cinematografia bulgara, allo scopo di sviluppare la produzione filmistica del paese. Sulla base di tale piano è prevista una produzione annua di 7 film a lungometraggio, 2 documentari, 52 cinegiornali, 20 cortometraggi scientifici e 15-20 doppiaggi di film russi o dei paesi dell'Europa Orientale. L'assistenza tecnica, necessaria soprattutto in un primo periodo, verrà fornita dalla cinematografia sovietica.

FRANCIA

Il Comitato...

...del Festival Internazionale del Film, che si svolgerà a Cannes dal 3 al 20 aprile, anziché dal 2 al 16 come era stato in un primo tempo annunciato, nel comunicare la decisione di prolungare la manifestazione a causa delle numerose adesioni, precisa le partecipazioni di 19 paesi stranieri invitati, aggiungendo che mentre sono in corso trattative promettenti con il Belgio, l'Iran e il Venezuela, hanno già promesso la loro partecipazione i seguenti paesi: Argentina, Brasile e U.R.S.S., i quali peraltro non hanno ancora fissato i loro programmi. Ed ecco l'elenco delle par-

tecipazioni già definite: Germania, con Toedliche Träume, Lockende Gefahr, Das Doppelte Lottchen e due cortometraggi; Austria, con un cortometraggio di pupazzi animati, a colori; Brasile, con Caçara, di Cavalcanti; Canada, con tre cortometraggi; Spagna, con Balarrasa, La Honradez de la Cerradura, e due cortometraggi a colori; Stati Uniti, con All About Eve, A Place in the Sun, Lights Out e Mad Wednesday; Gran Bretagna, con The Tales of Hoffman, Pandora and the Flying Dutchman (entrambi a colori), Browning, e tre cortometraggi; Grecia, con Dernière mission; India, con Our Struggle e tre cortometraggi; Italia, con Il Cristo proibito, Miracolo a Milano, Il cammino della speranza, Napoli milionaria e quattro cortometraggi, di cui due a colori; Giappone, con un cortometraggio; Lussemburgo, con un cortometraggio a colori e uno in 16 mm.; Marocco, con quattro cortometraggi (di cui due a colori in 16 mm. fuori concorso); Israele, con un lungometraggio e un cortometraggio; Messico, con Los Olvidados, di Buñuel; l'Olanda, con Bali, ile des dieux e due cortometraggi; Svezia, con Fröken Julie di Sjöberg e un cortometraggio; Svizzera, con Quatre dans une jeep, di Lindtberg; Jugoslavia, con due cortometraggi. I premi, che saranno assegnati la sera del 20 aprile, consisteranno in quadri d'autore e in volumi di lusso: alla fine del Festival vi sarà inoltre l'assegnazione del Grand prix international de la critique per il 1951; e durante la manifestazione avranno luogo i congressi della Federazione internazionale dei produttori, e della Fédération internationale de la presse cinématographique (FIPRESCI).

La morte di Gide...

...ha interrotto le riprese del cortometraggio sullo scrittore cui Marc Allégret stava lavorando da circa due mesi: tali riprese tuttavia costituiscono un documento di eccezionale interesse, poiché accompagnano André Gide fino a pochi giorni prima della sua morte, e il regista, che fu già collaboratore dello scrittore fin dai tempi del Voyage au Congo (1927), spera di poter ugual-



Sopra: Alida Valli, recentemente tornata in Italia con la motonave Vulcania. Sotto: il regista Pietro Germi spiega a Tamara Lees una scena di La città si difende. L'operatore di questo film è Carlo Montuori.



Otomar Krejca e Antonie Hegerliková nel film cecoslovacco Vstanou no ví bojovníci (« E altri combattenti verranno... ») diretto da Jirí Weiss.

mente presentare il suo documentario, anche se esso, rispetto alla primitiva stesura, è rimasto incompiuto, tanto più che il materiale girato è già sufficiente a definire il carattere e la personalità del protagonista.

Il premio « Jean Vigo »...

...è stato attribuito a Jean Le Hérissé, per il film *La montagne verte*: tale premio, che viene assegnato quest'anno per la prima volta, è destinato a segnalare all'attenzione del pubblico e della critica il migliore fra i registi debuttanti.

GRAN BRETAGNA

15 film italiani...

...sono stati ammessi alla circolazione

val Cinematografico di Gran Bretagna. Sempre in margine al Festival, che come è già stato comunicato si svolgerà dal 4 al 17 giugno, si avranno un Festival del documentario, ad Edimburgo, una rassegna del formato ridotto, a Glasgow, e una conferenza internazionale di produttori cinematografici, a Londra.

U. R. S. S.

«La notte della vigilia di Natale». ...è il titolo di un lungometraggio a disegni animati di V. e S. Brumberg. Ed ecco un elenco di film a disegni animati (ma a metraggio limitato), che fanno parte del programma di produzione del 1951: *La perfidia punita*, di O. Khodetaeva; *Cuore coraggioso*, di B. Dezhkin e

1946; venti e sei nel 1947; otto e undici nel 1948; dodici e tre nel 1949; dodici e ventiquattro nel 1950: ai quali si devono aggiungere due film normali e tredici cortometraggi non commerciali distribuiti fra il 1949 e il 1950.

« Alitet va in montagna »...

... il film tratto dal romanzo dello scrittore Somuskin, prodotto negli ultimi mesi dell'anno scorso, continua ad ottenere grande successo sugli schermi dell'Unione Sovietica. Il film esalta la politica nazionale di Lenin nei confronti dei vari popoli dell'Unione e si svolge quasi interamente in Alaska.

Una disposizione...

...del Ministero per la Cinematografia

legittimo proprietario» dei film in parola (cioè alla « Columbia Pictures Corp. »), conferma che la proiezione di tali film in Russia non è stata autorizzata, e che essi vengono presentati in versioni « mutilate ed alterate », a scopo propagandistico.

Una serie di manifestazioni...

...all'estero si stanno organizzando nella ricorrenza del trentesimo anniversario della costituzione del primo ente cinematografico sovietico: a Ceylon ha avuto luogo la prima di tali manifestazioni, durante la quale sono stati presentati i seguenti film: *La leggenda della terra siberiana*, *I cosacchi del Cuban*, *Missione segreta*, *Arcobaleno* e numerosi documentari. In tale occasione si sono recati a Colombo, dove hanno avuto luogo le proiezioni pubbliche, alcuni esponenti del Ministero della Cinematografia Sovietica, allo scopo di intensificare i rapporti cinematografici fra i due paesi.

U. S. A.

Jerry Wald e Norman Krasna...

...hanno in progetto una nuova edizione di *Un carnet de bal*, il noto film di Julien Duvivier realizzato nel 1937, ed hanno interpellato in proposito Greta Garbo, che ha nel frattempo rinunciato a prendere parte alla riedizione di *Il velo dipinto* (che sarà interpretato da Jane Wyman). Non si conoscono, per il momento, le decisioni dell'attrice svedese, che d'altra parte ha ultimamente firmato un contratto con Charles K. Feldman (vedi il « Cinema gira » del numero precedente), ma non si può negare che l'idea di far sostenere alla Garbo la parte di Cristina (Marie Bell, nella prima edizione del film), sia piuttosto suggestiva. E' invece smentita la notizia, apparsa sulla stampa estera, soprattutto quella americana, e ripresa dalla stampa cinematografica inglese, secondo la quale alla Garbo sarebbe giunta un'offerta da parte di Roberto Rossellini, per il film *The Lovers*, da girarsi subito dopo Europa 1951.

Spyros P. Skouras...

...presidente della 20th Century Fox, ha annunciato di avere in programma una serie di film a lungometraggio interamente dedicati a concerti musicali. Inoltre, in seguito a un accordo con la Art Film Production Inc., il noto produttore ha intenzione di produrre una serie di film a colori sui maestri della pittura: tali film verranno girati nei luoghi dove i pittori sono vissuti, e le loro opere saranno riprese dal vero. Per la consulenza artistica è stato chiamato il dott. Alfredo Frankfurter, e una troupe di competenti partirà al più presto per l'Europa.

Un'inchiesta...

...sulla efficienza dei servizi cinematografici nelle scuole degli Stati Uniti è stata condotta recentemente dal Dipartimento di Stato alla Pubblica Istruzione: in seguito a tale inchiesta è risultato che il 96% delle scuole superiori sono fornite di impianti cinematografici; dislocati nelle varie classi.

« Platinum Blonde »...

...il film interpretato da Jean Harlow nel 1931, e diretto da Frank Capra sarà nuovamente distribuito dalla Columbia in tutto il mondo.



Vittorio Calvino con Nico Pepe e Mario Ferrari. Il collega Calvino, noto anche come commediografo, ha recentemente presentato all'Ateneo di Roma un nuovo lavoro teatrale: *Creatura umana*; regia di Prosperi.

ne nel corso del 1950; i film francesi, nello stesso periodo, sono stati 25. Tali dati sono desunti da una statistica ufficiale apparsa sull'organo tecnico della cinematografia britannica, il *Kinematograph Weekly*.

« No Vultures Fly »...

...è il titolo del grande documentario in technicolor realizzato da Harry Watt nel Kenia, attualmente al montaggio: il film, diretto da uno dei maggiori documentaristi britannici, che fu a suo tempo aiuto di Flaherty in *Man of Aran* (1934), e diresse fra l'altro il famoso *Night Mail* (1936), si propone di illustrare gli aspetti meno noti della caccia grossa, ed è prodotto dalla Ealing, una delle case di produzione che fanno capo all'organizzazione Rank.

Una rassegna...

...dei film più importanti prodotti dall'industria nazionale dal sonoro ad oggi, avrà luogo a Londra nel quadro delle manifestazioni che si svolgeranno parallelamente al Festi-

G. Filippov; *La leggenda della principessa morta e dei sette eroi*, di I. Ivanov; *L'alta montagna*, di L. Amalrik e V. Polkovnikov; e *La leggenda della foresta*, di M. Pa-scenko.

Il nuovo addetto commerciale...

...dell'Ambasciata francese a Mosca, ha invitato le autorità sovietiche a indicare i film francesi che essi ritengono adatti al mercato russo: tale richiesta è dovuta al fatto che nonostante i numerosi tentativi compiuti finora (tentativi che negli ultimi tempi sembravano approdare a risultati concreti: vedi in proposito il « Cinema gira » N. 52), nel periodo 1945-50, l'Unione Sovietica ha acquistato in Francia solo tre film comici, tutti di qualità scadente. L'addetto commerciale nel farsi interprete del disappunto degli ambienti cinematografici francesi, ha fatto presente che in Francia invece i film russi sono stati distribuiti nella seguente misura: sette lungometraggi e dieci cortometraggi nel 1945; rispettivamente cinque e nove nel

grafia è stata recentemente provocata dalla constatazione che i centri rurali periferici sono scarsamente attrezzati per quanto riguarda le sale cinematografiche, quando non ne sono del tutto privi. La disposizione in parola, dopo aver sottolineato la gravità del problema, che rientra nella più vasta opera di diffusione della cultura, invita i sovietici locali a prendere urgenti provvedimenti: le organizzazioni sovietiche della provincia di Gorki a quanto viene comunicato, sono state fra le prime a fornire i « kollehoz » che ne erano privi, della necessaria attrezzatura.

Due film di Capra...

...Mr. Deeds goes to Town (1936) e Mr. Smith goes to Washington (1939), non compresi, a quanto pare, nella lista dei film americani destinati al pubblico russo, sono apparsi invece in alcune importanti sale di Mosca, provocando anzitutto le proteste di Eric Johnston: l'Ufficio Stampa del Dipartimento di Stato nel comunicare che è stata fatta richiesta ufficiale di restituzione « al

NUOVA SERIE

1 APRILE

1951

CINEMA

59

LA MENZOGNA VITALE

LA VITA del cinema italiano è affidata al gioco, alla fortuna, alla combinazione o al caso. Se qualcuno apertamente dichiarasse tale opinione, potrebbe essere messo a tacere da molti sintomi apparentemente diversi, ma, purtroppo, succede in questo campo qualcosa di simile a ciò che è narrato gustosamente in un episodio in un film di Frank Capra. Ad un campo di corse, un «bookmaker», ad un giocatore insistente confida il nome di un cavallo qualunque come vincente. Ma quel nome è udito da altri, mormorato e diffuso a tal segno che una febbre di vincita agita la folla sul campo e tutti puntano sul cavallo, ed anche il «bookmaker», che pur aveva dato la notizia falsa, perde, assieme agli altri, l'intera posta. Nella febbre del giuoco speculativo del cinema italiano accade che molta gente crede alle sue voci quando l'eco gliene riporta ingigantite, accetta le grida pubblicitarie come fonti di verità, e nel vasto chiasso che ne deriva non sa più riconoscere il linguaggio della sincerità.

In tanto rumore si perdono le espressioni allarmate di quanti amano la loro professione, poiché nei più si agita la speranza che nella pentola degli entusiasmi caduchi, delle infiammate iniziative o di una nuova legge si trovi alla fine il nutrimento, che permetta di vivere. Fra le stranezze di questa attività, appaiono ogni tanto le punte di una amara inquietudine da parte di alcuni registi, ad esempio, che si lamentano non tanto della precarietà del loro valore o delle offese alla loro personalità, quanto dell'incertezza professionale cui si trovano continuamente esposti nonostante il lavoro compiuto. Quando si applaude qualcuno, si applaude una eccezione, il cui aspetto straordinario consiste nel fatto che possa produrre qualcosa di buono in un sistema che non rispetta la qualità, ma il colpo di fortuna. Non si esagera quindi se si afferma che occorre rivedere il campo produttivo italiano, togliendo gli sterpi che creano inciampi sul cammino, come le discussioni oziose e mal dirette, le polemiche sul realismo e sulla sinistra ideologica, i tentativi d'arte abortiti e le volgarità camuffate, ed altre avvelenate radici di umor greve che sul tronco ammalato del cinema italiano fanno crescere anomalie che si vorrebbero scambiare per eccessi di crescita, se non pigliassero vigore da un terreno inquinato.

Il fenomeno è interessante. Questo cinema che con la sua aria di provincia interessa i circoli culturali di Nuova York, di Buenos Aires, di Londra o di Parigi, accendendo nell'animo dello spettatore straniero la simpatia per i miti rinnovati della crudeltà e dell'amore, della civiltà e della barbarie, del fasto e della miseria, nonostante il fruscio balenante di milioni e di ricchezze impiegate, è sempre sull'orlo della crisi, a malpartito quando deve riflettere sul suo avvenire. Il nostro cinema è in continuo assurdo pericolo di morire nelle spire dei lunghi rotoli di celluloidi, il cui odore inebriante come uno stupefacente or lo scatena in sussulti di euforia ed ora in angosce di paralisi. Ad un certo punto le manifestazioni del male, per una piacevole e non rara inversione, sono accettate quali segni di vitalità con un compiacimento che rifiuta ogni consiglio di prudenza.

Di recente una proposta Fanfani, che voleva affidare le attività del cinema al Ministero dell'Industria, ha incontrato recise opposizioni, ordini del giorno di rifiuto categorico, ma scarse discussioni, fra l'indifferenza dell'opinione pubblica, e lo sdegno degli intellettuali del cinema. Forse la proposta era troppo semplice, ma era coraggiosa nell'indicare un male; attorno al perno dolente di un prodotto variabile quale è un film, gravitano pesanti problemi industriali, sui quali si affaccia il paternalismo burocratico che tenta di risolvere con provvidenze inerte la qualità dei prodotti.

Se ci si riferisce alla legge del 29 dicembre 1949, esaminandone il contenuto, balza in evidenza che molti premi o contributi condizionati confondono un poco i termini della questione; e si avverte con l'ausilio della esperienza che si dà credito e

fiducia all'iniziativa privata, fuori dall'ambito di una chiara concorrenza, per cui la iniziativa è privata solo di nome, posta così sotto una tutela di ibrida natura.

Negli articoli di legge circola una sostanza giuridica che attinge il suo nutrimento in vecchie disposizioni, legate ad un elemento che la guerra opportunamente distrusse, a quella autarchia che pose il cinema italiano in una isola di apparente felicità. Alcuni fatti come il doppiaggio, la costruzione di grandi teatri di posa, l'allargamento indiscriminato dei quadri, la fabbrica di un fragile e vuoto divismo, le facili ricchezze diedero il senso di una opulenza produttiva all'ombra dello Stato. Aboliti i vincoli autarchici, la iniziativa privata, pallido fiore del dopoguerra, venne travolta da una valanga di fenomeni esplosivi (basti citare la invasione di molti film stranieri rimasti fuori del mercato); mentre la corrente inflazione illudeva su guadagni che erano solamente di contingenza. Qualche insegnamento si poteva trarre, per esempio dal fatto che alcune imprese vivevano nella realtà degli ambienti naturali contro il teatro di posa, ma forse si ebbe timore di sacrificare la esuberanza dei complessi, ritenuti una forza, in dotazione del cinema. Un patrimonio artificiale si consolidò per virtù di legge, mantenendo la visione paternalistica di stampo antico, senza portarla alle logiche conseguenze.

Chi si avventura sul cammino del cinema, perviene a un tratto ai margini di un terreno maldefinito, in cui i rapporti attivi si confondono e gli organismi vivono un duplice aspetto, con un disordinato movimento direttivo: una stretta fascia di palude circonda il castello dei sogni cinematografici ed alcuni cavalieri che si sono avventurati, con l'impeto di Don Chisciotte, all'assalto del castello, a un tratto si sono trovati soli e di fronte al nulla, con un miraggio perduto ed una forza distrutta. Fuori di metafora, a un certo punto è difficile individuare gli uomini responsabili di tutto un sistema produttivo, perché analizzando gli aspetti del cinema, mal si conciliano gli opposti dell'arte e dell'industria, del paternalismo da un lato e degli affari dall'altro, perché è difficile regolare l'economia di fronte alla illusione dell'arte, ed infine perché una unità di sviluppo è possibile solo nel cerchio della coscienza professionale di ciascuno.

Sarebbe forse troppo ingenuo credere che sia facile il compito di regolarsi con libertà, ma conviene riconoscere che una certa confusione di disposizioni non rispetta il processo naturale del cinema nella sua spontaneità. Non è contrario alle libere iniziative che vi siano alcuni organismi cinematografici dello Stato, purché fra queste e quelli vi siano semplici rapporti, con parità di condizioni in concorrenza di qualità. E' fonte di dubbio che siano sufficienti i principi che suddividono la responsabilità fra molte persone, con una dispersione di mansioni, che facilita un grazioso giuoco di scarica barile. Nella coscienza professionale il concetto di libertà non dovrebbe affermarsi solo in modo astratto (che altrimenti nessuno vi crederebbe) ma dovrebbe imporre una maggiore responsabilità. Allora anche i poeti si riempirebbero le orecchie di cera al richiamo delle bellezze infide, per impegnarsi più a fondo nella qualità di opere organicamente intese nella loro funzione artistica ed economica, cui si può pervenire non tanto con il rispetto delle leggi scritte, quanto di quelle che vivono nell'animo della gente e fanno parte integrante di un costume.

Qualcuno può affermare che nell'ambito generale di un costume i problemi sono senza speranza: è questo un errore, perché il costume dà la prospettiva alla soluzione dei vari problemi. Anche se affondando il bistorio nel corpo rubicondo del cinema italiano, che sembra godere della sua malattia, si dovessero levare degli strilli isterici, è pur sempre dovere dei chirurghi, nel nostro caso dei professionisti, portarlo alla estrema salute.

GIOVANNI PAOLUCCI



METAMORFOSI DELLA FIABA E VISIONI POPOLARI

La favola, che fa da madre all'immaginazione e alla sensibilità umane permettendo loro di possedere la realtà della vita, viene oggi offerta, in modo preponderante, dal disegno animato e dalle forme similari: pupazzi animati, plastica animata, ombre cinesi.

LA FIABA, appunto perché più di ogni impetuosa immaginazione umana, si trasfonde e si innalza nel regno degli stupori, trae origine, come si è venuto dimostrando da un secolo a questa parte, dal magma oscuro dell'esistenza di un popolo, dalle sue lotte, dalla sua natura, dalla sua vitalità. Nello studio, ancora approssimato e parziale, delle narrazioni fiabesche (che spesso vengono a confondersi con le tradizioni popolari: per i ceti popolari ogni racconto è un mezzo didattico e ricreativo che si concepisce soprattutto per l'età infantile) non è difficile identificare fin dalle prime opere lo svolgersi delle due tendenze che oggi caratterizzano il movimento psichico della ricerca scientifica e di conseguenza le antinomie tra le quali viene a dibattersi la coscienza umana. Da un lato si rintracciano le origini della fiaba, psicologicamente o psicoanaliticamente, in chi la suscita e in chi l'ascolta. Si prende in esame quella che è la fibra biologica dell'individuo prima e dopo la fiaba, e nei movimenti più o meno segreti di essa. E' naturale che i dati ottenuti con questo procedimento finiscano col rivelare in modo improvviso e illuminante una situazione storica, le metamorfosi di un gruppo sociale. Dall'altro lato viceversa si raccolgono le fiabe nell'ambito delle testimonianze che un popolo in un'epoca lascia o sta tracciando di sé, e vi si constata le linee, il disegno di quella che fu la sua lotta per l'esistenza sia nel contatto con gli altri popoli, e nella violenza dei conati, sia per la divisione del lavoro al suo interno, con le egemonie che conseguentemente ne derivano e lo sviluppo determinante dei mezzi di produzione, della tecnica. Anche partendo da questo inquadramento delle nozioni, non si può non giungere alle reazioni che hanno una fonte



Inquadratura tratta dal disegno animato sovietico Il cavallino con la gobba, diretto da I. Vano.

chiaramente biologica. Vi sono insomma tessuti connettivi che si formano naturalmente. Le due tendenze sono in sostanza due generi di esigenze di una stessa realtà, che tendono ad affermarsi ognuna per proprio conto in una forma assoluta, perciò giungono a porsi in contrasto, e finiscono perfino col divenire vessilli di guerra, visioni ideologiche in lotta, simboli abbastanza menzogneri di interessi inconfessati di popoli e di gruppi, nelle loro inarrestabili aspirazioni, all'egemonia, senza di cui non possono accettare di vivere.

La fiaba, storicamente, accoglie e cura ogni trauma suscitato da queste stagioni storiche, che trascorrono da una burrasca a un'altra. Il suo bisogno di stupore rende più dissimulato il determinarsi di questi processi: d'altra parte li mette in azione, per via dei suoi meravigliosi avvenimenti, con lo svilupparsi della coscienza, nelle prime visioni infantili, alla scoperta della realtà attraverso la guida della fiaba. La fiaba fa perciò da madre all'immaginazione e alla sensibilità umane, permettendo loro di possedere la realtà della vita. La fiaba attuale, ormai in modo preponderante, viene offerta dal disegno animato, con le sue forme similari (pupazzi animati, plastica animata, ombre cinesi). Non si è riusciti per ora, se non in episodi singoli che costituiscono l'eccezione, ad adattare al fiabesco la normale ripresa del film. Anche quando il soggetto appartiene specificamente alla letteratura per l'infanzia (*I ragazzi della via Paal, L'isola del tesoro*, ecc.) la ripresa della «camera» non dà all'animo infantile quella suggestione che egli richiede. L'evidenza degli oggetti e degli uomini non gli fa colpo: nel modo almeno con cui finora gli è stata presentata nei film normali adatti alla sua età. Preferisce di gran lunga quel genere di film che ispira il romanzo a fumetti o ne viene ispirato. Oppure si lascia andare alle propensioni naturali (e cioè non rivolte al mondo estraneo dell'età matura) riconosce la propria situazione attraverso

i personaggi disegnati dei cartoni e dei film a pupazzi. Lo stesso spettatore maturo si sente grandemente suggestionato da essi, perché gli forniscono una certezza di autenticità, e di fronte ad essi può abbandonarsi alla più completa e gradevole fiducia. Il senso critico una volta tanto non ha ragione d'essere. Sono quindi le inibizioni che tacciono. Per quanto possa sembrare incredibile, è qui che si raggiunge la maggiore sincerità, si tocca in fondo a se stessi (e questo può servire di ammonimento a quanti vedono l'espressione ci-



A sinistra: da *No Greater Glory* («*I ragazzi della via Paal*») di Borzage. A destra: da *Treasure Island* («*L'isola del tesoro*»), prodotto da Disney.

nematografica legata al realismo del racconto dialettale: in essa tutto è giustificato e tutto è permesso, come in ogni altra arte, ed è pienamente legittimo indulgere al meraviglioso, quando l'animo lo richieda, ne abbia desiderio).

La riprova di questi stati d'animo dello spettatore infantile e maturo, viene offerta in una forma che non si può non condividere, almeno nelle sue linee generali (questi esami hanno in genere il torto di voler individuare con troppo rigore fenomeni e reazioni che sono costituzionalmente indistinti: si cade perciò nell'arbitrio) da Emilio Servadio, a proposito di *I tre porcellini*: il disegno animato che ebbe un'immensa popolarità durante la grande crisi mondiale del '29 (sul suo finire) e di cui è indiscutibile l'afflato artistico (le due qualità si trovano per una volta d'accordo: in quei brevi dieci minuti di proiezione, riscontriamo un sintomo tra i maggiori, tra i più grati e trascinati della nostra epoca; il lieve divertimento ha in sé quel germe attivo, quell'indicazione positiva a cui di solito lo schermo non può giungere, perché si limita a rispecchiare o a divulgare). Ecco il ragionamento e le osservazioni di Servadio (in *Circoli* 1934, n. 4). Il tre, tradizionalmente, è simbolo fallico. L'allegria e le feste dei porcellini anch'esse simbolo di attività fallica. La favola anonima, primigenia, narra della conquista ottenuta, del possesso realizzato dai figli, qui visti come bambini, quindi dipinti da animaletti, in seguito a una dura lotta con il padre, un lupo crudele in tutto simile a Saturno, che nell'antico mito divora i figli dopo averli evirati. Il soffio del lupo, secondo la tradizione per cui il pneuma ha un potere generatore, simbo-

leggia la potenza maschile che investe la casa (cioè la madre). Per due volte riesce al suo scopo e sconfigge i piccoli rivali. Alla terza, il soffio non agisce più, ha perso il suo potere. Compie un estremo tentativo per giungere al focolare (il punto più segreto e più ambito della casa) ma i tre si sono ormai fatto riparo nella casetta in mattoni, gettano contro di lui un liquido corrosivo (che fa pensare all'urina) e lo pongono in fuga. Il porcellino saggio a cui va il merito della vittoriosa resistenza, è il grande ribelle di tipo filiale che nella leggenda prenderà nome di Giove, Prometeo, Ulisse, Sigfrido. La fiaba espone con apparenze rosee ed innocenti, una situazione drammaticissima, un ammonimento sovvertitore. La colpa del malessere odier-

no va ricercata nell'odiosa violenza del padre, nella dittatura dei potenti. La folla degli spettatori prova un risentimento sempre maggiore verso i capi che sono responsabili della crisi. In verità, chi può sentirsi autorizzato a guidare il proprio prossimo, a pretenderne l'obbedienza? La democrazia elettiva, dato il meccanismo finanziario dei mezzi d'informazione da cui inevitabilmente viene a dipendere il votante, non ha che una assai relativa probabilità di assolvere al suo compito: le opinioni dell'elettore vengono praticamente determinate da chi ha la possibilità finanziaria o il potere politico di determinarle. Nel presente stato di cose, nessuno ha quindi il diritto di sovrapporsi all'altro, anche se l'altro vi consente. Chiunque

Dal film con pupazzi *Princ Bajaja* («*Il principe Bajaja*», 1950) di Jiri Trnka: fiaba ispirata a due racconti popolari e dove i tempi e gli animi non restano chiusi allo sviluppo umano.



lo fa, è in colpa, su lui ricadono la colpa e il peso della nostra infelicità. Dev'essere eliminato senza alcuna indulgenza.

L'interpretazione più diffusa è naturalmente in contrasto con quella di Servadio, e corrisponde quasi certamente alle intenzioni di Walt Disney e dei suoi collaboratori. Al lupo mannaro della crisi si può resistere soltanto opponendo una casetta che abbia solide basi e solide pareti, e sia stata costruita pazientemente, con abnegazione. I colpiti dalla crisi avrebbero dovuto pensare: prepariamo saldi edifici sociali e la crisi si dovrà arrestare, né potranno sopraggiungere crisi future. Ma a quali poi di queste vittime — e vittime sembravano tutti — era riservata la possibilità di agire nel senso voluto? Questa possibilità è privilegio di pochi, perché pochi naturalmente hanno il potere, politico o finanziario. Possono agire, anche contro la crisi, soltanto in funzione dei loro interessi. Alla lunga divengono inefficienti, e la crisi si rinnova. L'esercizio del potere è sempre colpevole, corruttore, nemico della vita. Discutibile forse nei particolari, nel complesso l'interpretazione di Servadio (che giustamente non tiene conto delle intenzioni dei realizzatori: si sa che i risultati e le premesse esulano da loro, al più ne ricevono un'influenza formale) può dirsi rivelatrice. Apre uno squarcio di luce attraverso il quale sarà possibile cominciare a distinguere i significati delle fiabe moderne. Lo squarcio si può allargare. Un contributo prezioso in questa direzione è stato già offerto con l'esame delle « comics » (*Temps Moderns* e *Politecnico* pubblicarono larghi estratti di studi americani) così contigue ai disegni animati, spesso al punto da effettuare un fitto scambio di personaggi e di disegnatori. Queste forme d'arte assai diffuse e popolari, conducono, nell'avanzare della loro evoluzione, a talune tappe decisive che agiscono con la stessa legittimità delle forme d'arte che si pensano superiori; alla loro base e come loro *humus* stanno le infinite pubblicazioni popolari, le produzioni in massa che costituiscono il terreno di queste improvvise vegetazioni, nate dopo innumerevoli, diretti, fecondi contatti con il gusto popolare. La produzione cinematografica che ha preso il nome di Walt Disney o di Max Fleischer, ed è ormai imponente per l'ampiezza e l'impegno tecnico delle sue opere, oltre ad essere frutto del lavoro di ampie « équipes », prende ispirazione e motivi da una ricchissima letteratura popolare, da personaggi ed episodi pescati nella stampa per l'infanzia o in quella umoristica (e per letteratura intendiamo anche il disegno narrativo delle « comics »). Il momento più felice nelle parabole compiute dall'industria Disney e dall'industria Fleischer, può dirsi quello in cui personalità direttiva e fonti popolari trovano un punto d'incontro, un armonioso equilibrio. Per Walt Disney, crediamo di poterlo identificare nel tenero umorismo delle *Silly Symphonies*. I film a lungometraggio che sono seguiti, trascorrono dalle gradevoli invenzioni di *Dumbo* all'elegia manierata ma ancora toccante di *Bambi*, alla deformazione oleografica di *Biancaneve* e di *Pinocchio*, all'esotismo raramente spiritoso di *Tre caballeros* e *Saludos amigos*, al pretenzioso e stonato *Fantasia*, all'ultimo, fiacco *Cenerentola*, dove si ripe-

tono e si banalizzano le antiche ispirazioni. La volontà e le ambizioni artistiche predominano ormai nettamente, suscitate dal successo. Walt Disney e i suoi si preoccupano soprattutto di porre in evidenza la propria personale natura e perfino le loro deplorabili predilezioni, e non rivelano che una pessima educazione figurativa, la mancanza dichiarata del senso del limite e delle proporzioni. In loro è la sicurezza detestabile degli arrivati, il bisogno di ostentare le proprie capacità, di imporre le proprie vedute. Si sa quali pericolosi effetti ciò produca nell'attività artistica. Il favore del pubblico si è mantenuto, grazie all'affermazione ormai piena del genere. Ma l'interesse è andato decrescendo, tanto che Disney tende a rinnovarsi (purtroppo non si tratta di avanzare: disporsi a un rinnovamento di questo tipo è la confessione della propria impotenza) con la produzione di documentari e di normali film a soggetto per l'infanzia. Così, risulta anche ad un esame dall'esterno come man mano che si allontanano dal loro ceppo originario, le produzioni di Disney lasciano sempre meno campo ad induzioni di carattere storico o psicologico. Ci si riduce a constatare quali fattori determinino l'ideologia sua e dei suoi disegnatori, quale cammino percorra nel tempo, a quali porti finisca con l'approdare. Ma fino a quando si mantiene genuina, questa attività è forse la più ricca di prospettive, di scoperte, di slanci che si offra nell'ultima e intima storia del popolo americano. E d'altra parte, uno dei fattori più potenti nella sua educazione, nello sviluppo delle sue ideologie.

Il caso di Fleischer, ha in certo senso maggiore spicco, e tocca più da vicino la reale natura del « common man » americano, attraverso Popeye, Bimbo, Betty Boop. Questi tre indemoniati personaggi hanno ben altra vitalità e realtà che Mickey Mouse, ma appunto per questo non potevano trovare un libero svolgimento (la censura ha interdetto la deliziosa figurina di Betty Boop, poco dopo la sua nascita) e un ciclo di legittime avventure non potevano trasformarsi e far fronte ad ogni nuova esigenza della vita, la toccavano troppo da vicino, furono presi da un salutare timore. La fiaba in essi era troppo terrena, le loro reazioni troppo facilmente riconoscibili, ed anche per questo, usciti dal loro paese, non furono ben compresi. In essi venivano raffigurati al vivo e al vero i termini della lotta per la vita (l'asprezza e la testardaggine di Popeye con la voce gutturale) i suoi premi (il « ginger » di Betty Boop, che è solo provocazione fisica), e il suo scanzonato commento (il monello Bimbo). Non c'erano possibilità di molte variazioni, né sarebbe stato consentito. Il fiabesco minacciava di farsi drammatico scopertamente. Venivano ad insinuarsi i dubbi sulla necessaria vittoria degli ideali, sulla loro indiscutibile bellezza. Queste maschere impetuose rivestono una « silhouette » a tratti passionale espressivi (Max Fleischer è d'origine viennese) da cui sono definitivamente scomparse le graziose movenze d'umore dikensiano, e nei momenti di più assorto lirismo, perfino d'ispirazione preraffaellita, dei cartoni di Disney (che intendono moralizzare e idealizzare la vita secondo i noti dettami puri-

tani, aggiornati nella morale del prammatismo).

Esaminare a fondo i rapporti tra lo sviluppo della vita americana e questa sua proiezione, ora determinata, ora, a lampi, determinante all'interno di esso, richiederebbe una partecipazione diretta a questa vita, una conoscenza non superficiale della sua struttura e particolarmente dell'origine e dell'eco di questi suoi singolari fenomeni. Qui basti osservare che anche dall'esterno può essere constatato, come, per un complesso di motivi, la produzione dei cartoni risponda più direttamente allo stato d'animo della popolazione in seguito ai suoi traumi infantili, che non la produzione normale tenuta in modo pedissequo sugli schemi della letteratura gialla o rosa. La letteratura per la gioventù ha maggiori libertà umoristiche, anzi satiriche, perché il gusto dell'infanzia fino a un certo momento non è ancora adulterato, ha bisogno di stimoli genuini e la fiaba può sempre sembrare innocua con i suoi colori gentili. Molto spesso, comunque, è proprio questa letteratura, di cui sono ormai il centro, i « cartoons », a promuovere un processo di corrosione. Anche in questo caso deve agire però allo scoperto, con simboli evidenti e violenze dichiaratamente di carattere sadico (non il soffio del lupo in *I tre porcellini* che cade per suo conto, ma la bassezza vittoriosa di Mandrake nelle « comics »). Saranno questi gli stampi su cui si lavorerà per gli anni maturi. Nel ciclo delle sensazioni e dei contatti con la realtà esterna provati dall'infanzia, si sperimenta l'intera vita. Così fanno i « cartoons » per l'inconscio collettivo americano, segnando le sue fasi infantili, sulla cui scia si delineeranno le mature. Formano la leggenda del popolo americano, la sua fiaba: dove confluiscono le implicazioni dei caratteri etnici e dell'evoluzione nelle fasi produttive. L'« epos » popolare viene tracciato dalle eroiche avventure di Buffalo Bill, nelle tumultuose vicende del « western ». Quest'insieme non ha certo il piglio magniloquente e convinto delle proprie gesta che normalmente conservano le letterature fiabesche e leggendarie delle altre civiltà. Le ipostasi di caratteri ideali e perfetti vengono sempre tenute a bada dall'umorismo costante, nascosto a fior di pelle e che rappresenta il termine più brillantemente raggiunto dalla coscienza umana nel suo vitale colloquio con la natura che la circonda e con la propria natura. L'autocontrollo che fin dall'infanzia si prende l'abitudine di pretendere è il miglior fattore per l'efficienza del lavoro quotidiano. I contrasti della vita quotidiana del « common man » vengono a ritrovarsi nelle disavventure di Mickey Mouse o nelle prove di forza di Popeye, con l'angoscia delle loro alternative, con le caratteristiche del « pathos » e delle leggi di comportamento che si riscontrano nel capitalismo dello stato yankee (dove è offerta ad ognuno la possibilità della potenza: purché sia il più forte, cioè il più astuto; e dove la lotta si scatena su questo terreno con le armi che si sono sapute conquistare). La vita privata e gli impulsi dell'americano, hanno il più diretto armonizzarsi psicologico nella fiaba dei disegni animati, e prendono attraverso di essa quell'aspetto roseo e trasfigurato che è necessario per autorizzare una continuazione della vita.



Da Snow White and the Seven Dwarfs (« Biancaneve e i sette nani », 1937), primo disegno animato a lungo metraggio di Disney. Disney tenta oggi di rinnovarsi con documentari e film normali.

Fin dall'infanzia è necessaria questa concezione di combattimento, di possesso, di difesa, di destino movimentato da concludersi in un ottimistico abbraccio, per non opporre un rifiuto alle condizioni di vita. E ciò sarà necessario fin quando non verrà il momento della scelta, cioè di dare un suo sereno volto all'esistenza, eliminando quanto la può turbare. Il complesso unitario delle manifestazioni d'una forma di civiltà in sviluppo, suscita negli Stati Uniti quest'insieme di produzione prima letteraria poi cinematografica, destinata a plasmare l'infanzia e a commuovere gli adulti. In Europa non abbiamo questa fioritura fino ai primi anni del presente dopoguerra, quando si sono diffusi i pupazzi animati opera del cecoslovacco Jiri Trnka, della sua "équipe" e di altre che gli hanno lavorato a fianco. I tentativi che precedentemente furono compiuti a Parigi ad opera degli Starevich, (marionette), di Jean Painlevé e Bunin (plastica animata), di Paul Grimault, e in Ungheria di Georg Pál, restano, per molte e diverse ragioni, allo stato episodico. L'invenzione di Emile Reynaud, e il lavoro di Emile Cohl ebbero, com'è noto, una funzione decisiva nella preparazione alla tecnica del disegno animato. Così le ombre di Lotte Reiniger, le stampe animate di Alexeieff, le ricerche astratte di Eggeling, Richter, Fischinger (in quest'ultimo, più significative in quanto

collegate ai movimenti della colonna sonora).

Per ognuno di questi casi non si è mai raggiunto un vasto pubblico, perché non si sono toccate le sue emozioni, e perché la loro tecnica non porta a maturità quelle prospettive che pure a volte gettano lampi di luce verso nuove forme. Mancava per di più quell'*humus* sociale e storico che è generatore dei miti e delle fiabe. I tempi e gli animi restavano chiusi alle fresche ventate dello sviluppo umano. Si ripiegavano a volte su sé stessi. Non deve sorprendere l'improvviso sbocciare dei lavori di Trnka (che corrisponde a un declino ormai definitivo dei disegni di Disney e di Fleischer, e ad una nuova fase della nazione americana, sterile per ora di espressioni fantastiche). Molte correnti sembrano sfociare in questo centro del Centro-Europa: quanto di meglio è ancora vivo in questo momento storico, fra le tradizioni e le linfe vitali dei popoli europei. La tradizione popolare slava con la sua tematica e le sue figurazioni viene a stagliarsi nel mondo figurativo impressionistico e post-impressionistico (fino a Rousseau, Bombois, Séraphine de Senlis), seguendo un sonoro che da Mussorgskij e Janacek si è tuffato in Debussy, Ravel, Schoenberg, Strawinskij, per poi venire a galla in immagini dense di umore e di vitalità. E' l'in-

Al declino dei disegni di Disney, corrisponde l'improvviso sbocciare dei lavori di un Trnka. Un'altra inquadratura tratta dal film con pupazzi Princ Bajaja (« Il principe Bajaja », 1950).



fiorato magma slavo che s'impadronisce delle vesti latine per estrinsecarsi concretamente, così come Dostoevskij e Tolstoj fecero con Balzac, Stendhal, Victor Hugo, Sue, Flaubert. D'altro canto si presenta a volte una condizione spirituale di libertà che lascia espandersi i migliori sentimenti, il senso di speranze che non possono venir tradite, lo sciogliersi delle nevi, l'accendersi della primavera. Questi ceti e popoli negli ultimi decenni si liberano da schiavitù secolari che praticamente avevano impedito loro ogni possibilità d'espressione. Quanto si era cercato di soffocare ed era vissuto sommessamente nel cuore, ora viene posto in luce, e lo si ascolta in un canto disteso (la leggenda popolare si trasforma appena può in canzone) che risuona fra liberi orizzonti. Così almeno nei momenti che i pupazzi di Trnka vivono sullo schermo. Da *Spalicek* (leggenda di Natale, con un seguito di canzoni popolari) si è poi giunti alla fiaba di Andersen *L'usignolo e l'imperatore*: si è penetrati nel regno della pura immaginazione favolistica europea, come a voler rinsaldare i naturali legami, a voler assumere il trascorrere della sua linfa, in un riconoscimento di comuni aspirazioni.

La Cecoslovacchia ha sempre fatto da ponte tra i due diversi mondi che in lei si incontrano (si può ricordare che Apollinaire constatava il fiorire del cubismo in Francia, in Spagna e in Cecoslovacchia; Hacek, avventuroso commissario politico in Russia, diviene a Berlino con Piscator, seguendo il suo Schweijk, simbolo di rivolta; e Kafka è il profeta dell'epoca). Jiri Trnka ed il suo complesso, fin dai primi cortometraggi dove la fiaba anonima, popolare ed anche attuale nei motivi, prende una forma evidente e incantevolmente fantasiosa (le tradizioni orali che si cristallizzano), hanno come i loro pupi un naturale sorriso sulle labbra, che nulla può alterare, o spegnere. Difatti, per quante vicissitudini possano attraversare, è indubbio il movimento positivo delle popolazioni slave, chiaro il futuro per cui potranno lavorare in modo costruttivo fino a quando non raggiungeranno la maturità che in Italia si toccava nella Rinascenza. Si possono inoltre sentir vibrare nell'opera di Trnka, i germi di una nuova, sincera, sensibilità nei rapporti con il proprio prossimo, nell'umanità di ogni istante del proprio comportamento, i germi di un'etica che non è più fatta di intenzioni e di comandamenti, ma di naturali tendenze. L'universo evocato attraverso la vicenda della fiaba di Andersen, appartiene alle più felici e commoventi avventure del sogno, costituisce un'affermazione che non può essere smentita, del diritto dell'animo umano alle più libere incarnazioni dei suoi pensieri e dei suoi sentimenti (che nessuna religione o dottrina possono incatenare, quando sostituiscono alle aspirazioni le leggi e l'infallibilità). La luminosa saggezza della visioni popolari, qui si svolge in quadri di cristallina evidenza. Con essa lo schermo si fa assertore di quelle semplici e schiette virtù che la vita può porgere, trasformandole in frutti da gustare nelle stagioni che si susseguono. Con i gesti limpidi e accesi dei pupazzi moravi, e i loro occhi scintillanti; che aprono una porta verso panorami dove crescono i sentimenti, e il lavoro è vitale.

VITO PANDOLFI

OPERA DI COLLABORAZIONE E CORSI DI INSEGNAMENTO

LO STABILIRE i corsi di insegnamento di una scuola cinematografica non è cosa tanto semplice come potrebbe apparire a prima vista. Non tutte le scuole esistenti, infatti, hanno i medesimi corsi e a molte, anzi, mancano quelli riguardanti la recitazione, la scenografia, la tecnica del suono, restando limitate in genere alla regia e alla ripresa fotografica. Partendo dal presupposto che il film è un'opera di collaborazione, appare evidente che i corsi dovrebbero comprendere quelle specializzazioni che all'opera stessa danno un apporto creativo. Due ordini di considerazioni avvalorano questa tesi: innanzitutto quella che si riferisce al fatto collaborativo, fondamentale per una scuola del genere, che richiede la conoscenza da parte dell'allievo di una particolare sezione di certi problemi fondamentali che riguardano le altre sezioni e una pratica di lavoro in comune; secondariamente l'esigenza che l'allievo del corso di regia possa penetrare e prendere coscienza del lavoro di quelli che saranno, appunto, i suoi futuri collaboratori; in fine, perché l'esperienza pratica sia effettiva e completa, occorre che una scuola di cinematografia disponga di tutti gli elementi che contribuiscono alla creazione del film.

Innanzitutto, dunque, non vi può essere alcun dubbio né discussione di sorta sul primo e fondamentale corso: quello di regia, il quale naturalmente deve comprendere anche quelli di sceneggiatura, montaggio e organizzazione della produzione. Si discorre qui di corsi e non di materie di insegnamento, che sono un'altra cosa. La unità di questo corso è motivata sia dal fatto che il futuro regista deve conoscere la tecnica della sceneggiatura e del montaggio come l'ottimo degli sceneggiatori e dei montatori essendone in definitiva l'arbitro nei film che realizzerà, sia dalla considerazione non meno importante che lo sceneggiatore e il montatore devono conoscere, a loro volta, la tecnica della regia se vogliono essere, come devono essere, degli effettivi "concreatori" dell'opera filmica. Un discorso a parte merita, invece, l'organizzazione della produzione. E' questo un settore che per il suo fondamento economico è in genere considerato esclusivamente sotto l'aspetto amministrativo; estraneo se non addirittura ostile alle esigenze della creazione artistica. Si pensa comunemente che il regista non debba preoccuparsi del bilancio finanziario del film, badando solo a non farsi "buscherare" dalla produzione e a spremere da essa la maggior quantità di mezzi possibili. D'altra parte, chi dirige la produzione non è detto che abbia vinto la sua battaglia quando riesce a strappare economie al regista, sia di mezzi che di tempo. Sta di fatto comunque che, molto spesso, regia e produzione hanno fra loro rapporti come cane e gatto. Tutto ciò deriva dal fatto che l'uno non

conosce i problemi e le esigenze dell'altro e viceversa. Chi dirige o organizza (come ora più abitualmente si dice) la produzione, è anch'esso uno dei collaboratori importanti alla creazione del film. La sua opera non è specifica come quella degli attori, dello scenografo, dell'operatore, del musicista ecc., ma di carattere generale come la regia in cui appunto si inserisce e sulla quale incide non solo economicamente. Infatti, a parte l'aspetto pratico per cui una

L'importanza della scuola è notevole se è "scuola del film" e non di recitazione, scenografia, fotografia e così di seguito.

buona organizzazione permette alla "troupe" cinematografica di lavorare seriamente e serenamente e di impiegare i mezzi finanziari in modo da ricavarne il maggior rendimento per la qualità del film, non è men vero che l'organizzazione della produzione influisce in modo a volte determinante sulla regia, dalla sceneggiatura alla scelta degli attori, alle riprese e al montaggio e che la sua collaborazione può considerarsi, e così dovrebbe essere idealmente, di carattere creativo e importantissima per la buona riuscita del film.

Date queste premesse, è evidente che l'organizzatore della produzione deve conoscere profondamente i problemi della regia (del resto non pochi registi sono diventati degli ottimi organizzatori come per contro taluni organizzatori sono passati con successo alla regia) e che lo stesso regista, d'altra parte, non può ignorare quelli dell'organizzazione del film. Più opinabile, invece, secondo taluni, è il corso di recitazione. Bisogna considerare la cosa sotto due riguardi: e per quanto concerne l'attore e per quello che si riferisce, invece, al regista. Se il primo viene considerato come uno dei creatori del film, elemento essenziale nella collaborazione col regista e l'operatore, è evidente che la sua collaborazione può dare il massimo del rendimento a patto che egli sia padrone della tecnica cinematografica, con la quale, del resto, si somma la sua recitazione. E che l'attore del film più che un interprete debba considerarsi un "concreatore" non può esservi dubbio se si tien presente il carattere fantastico del suo lavoro, la complessa tecnica che richiede e il fatto che egli contribuisce a realizzare un'opera (il film) attraverso la creazione di un personaggio che non ha precedenti definiti (il testo drammatico) come avviene per il teatro. Anche in considerazione della differenza esistente tra la recitazione teatrale e quella cinematografica, appare opportuno che una scuola di cinema abbia un suo particolare corso per attori con insegnamenti e metodi propri;

dei quali discuteremo quando ci si occuperà specificamente di questa parte, ma che ciascuno intuisce quanto diversi debbano essere da quelli teatrali (1). Dal punto di vista della regia un tale corso appare se si può dire, ancor più indispensabile. Nel lavoro del regista la scelta e la direzione degli attori costituisce una parte fondamentale: ho detto anche la scelta, perché si sa bene quanto voglia dire per il successo del film l'aderenza fisica dell'attore al personaggio cui deve dar vita. Questa scelta non è dovuta soltanto a un'intuizione felice, ma in gran parte anche all'esperienza, che si acquista nello studio dei caratteri fisici dei singoli attori, del loro temperamento, direi persino dei loro difetti, che a volte possono giovare al personaggio e, soprattutto del rendimento di questi valori complessivi sullo schermo. E', questa, una parte importante che può essere studiata solo in concreto: se una scuola, cioè, dispone di attori. E' chiaro che se il regista vuole essere un buon direttore della recitazione, anche se non è attore, deve, però, almeno conoscerne la tecnica. Il corso di recitazione di una scuola di cinema servirà, perciò, agli allievi registi non solo per esercitarsi nella direzione degli attori e studiarne i metodi, ma anche e prima per sperimentarli su loro stessi, imparando gli elementi essenziali di codesta tecnica in modo da essere in grado di attuare con gli attori un'effettiva collaborazione.

Altro elemento di fondamentale importanza nella creazione del film è l'operatore; esso collabora strettamente non solo col regista, ma con lo scenografo, gli attori, il fonico e il costumista. Enunciare questa collaborazione significa affermare che non solo il regista, ma anche gli altri realizzatori che si sono nominati debbono conoscere i problemi della ripresa cinematografica. Il risultato finale, infatti, del lavoro che si compie per la creazione di un film è dato dallo schermo ed è questo risultato che occorre prevedere. Per tale previsione è essenziale la conoscenza della tecnica della ripresa cinematografica. In questa sede non ci sembra necessario spendere altre parole per sostenere la necessità di un simile corso, necessità che appare evidentissima agli stessi profani. Anche per la scenografia, che costituisce sempre un elemento importante nel film, quando addirittura non essenziale, non sembra che si debbano svolgere molti argomenti. Convieni, però, insistere su uno che è importantissimo come sovente la pratica dimostra. Voglio dire che lo scenografo non sempre ha quelle conoscenze di tecnica cinematografica, particolarmente per quanto riguarda la sceneggiatura e la ripresa sia fotografica che sonora, che rendono il suo lavoro spedito e preciso dandogli il massimo di rendimento sullo schermo. E' anche vero d'altra parte che occorre che il regista e l'operatore siano in grado di leggere una pianta e di rendersi conto del valore delle scene dalle alzate o da un semplice schizzo prospettico. Il corso di scenografia per tanto è uno di quelli basilari perché si possa raggiungere una effettiva collaborazione del complesso creativo del film. Analoghe sono le considerazioni che si dovrebbero fare per il costume, il cui apporto al film anche quando non è in "costume", specie per la determinazione psicologica dei personaggi, è sempre rilevante. L'immagine filmica è costituita dal rapporto unitario e dinamico

tra il visivo e il sonoro: per quest'ultima parte due collaboratori essenziali sul piano creativo sono il tecnico del suono e il musicista. Due corsi, per tanto, che non possono mancare in una scuola di cinema. Per tecnico del suono non va inteso quello che comunemente dicesi "fonico" e che ha una funzione puramente tecnica e passiva rispetto al film, ma un vero e proprio collaboratore, la cui figura forse è ancora in gran parte ideale, che, come l'operatore, usa la sua tecnica in funzione dell'effetto artistico. Sotto questo aspetto una scuola ha molto da fare, giacché il settore in cui s'avverte maggiormente uno stacco tra arte e conoscenza dei mezzi tecnici è proprio questo. Non sempre regista, attori, operatore si rendono conto delle esigenze e necessità del tecnico del suono, come questi, del resto, rimane assai spesso estraneo a quella che è la realizzazione artistica del film. Qui il compito della scuola consiste nel dare a tutti i collaboratori una consapevolezza delle possibilità e delle esigenze di codesti mezzi e agli specializzati, come sono i tecnici del suono, il senso unitario del film sotto il profilo artistico. Della musica non occorre sottolineare il valore: una scuola deve tendere a creare nei futuri registi un'educazione musicale che permetta loro di avere un linguaggio in comune coi musicisti (esigenza, credo, da questi ultimi molto sentita), ma anche approfondire nei musicisti la conoscenza dei problemi estetici del film inteso come fatto unitario.

Ci sembra di poter concludere che una scuola di cinema, per essere efficiente e organica, debba avere i seguenti corsi: regia (ivi compresi montaggio, sceneggiatura e organizzazione della produzione), recitazione, scenografia, costume, ripresa fotografica, tecnica del suono e musica. Si è detto che il compito fondamentale per una scuola di questo genere consiste nel dare il senso dell'unità della creazione cinematografica mettendo i singoli collaboratori in condizioni da potersi intendere fra loro e questo lo si ottiene sulla base di una comune formazione estetica integrata da quelle conoscenze tecniche per cui si rende possibile una comprensione anche tra elementi diversamente specializzati. Il grado e la quantità di tali conoscenze variano a seconda dei corsi: è intuitivo che quello di regia necessita di integrazioni maggiori e diverse degli altri e che per ogni singolo corso differenti sono le conoscenze tecniche necessarie; così, per fare un esempio, i musicisti dovranno avere un approfondimento, per quanto riguarda la tecnica del suono, assai maggiore che non per la ripresa fotografica, mentre avverrà il contrario per gli scenografi. Ma questo è discorso da farsi a proposito delle materie di insegnamento e dei programmi per i singoli corsi. Qui si vuol solo ribadire che l'importanza della scuola è notevole se è scuola del film e non di recitazione, scenografia, fotografia e così di seguito.

LUIGI CHIARINI

(1) Qui si parla, naturalmente, di un corso che serva a formare dei veri e propri attori cinematografici, dotati, oltre, ben s'intende, del necessario talento e dei requisiti fisici di espressività, di una preparazione completa che li metta in grado di essere dei validi collaboratori nella creazione del film. Un corso come ricerca di belle ragazze o bei giovanotti non servirà a niente e sarà sempre destinato al fallimento, superato dai concorsi di bellezza delle varie marche di dentifricio.

NON BASTA UN RIFIUTO PER SUPERARE LE LEGGI

E' VENUTO il tempo di plaudire al coraggio di chi respinge le formule del "cinema cinematografico" e del "cinema movimento". Roberto Paoletta (cfr. *Cinema* n. 51) è fra coloro che plaudono. Tutto sommato, anche noi lo siamo, ma non per questo ci sembra di poter condividere le ragioni che spingono Paoletta (e molti con lui) a plaudire. Paoletta fa sua una vecchia opinione di Delluc, per il quale « come il

Nulla può essere assolutizzato, ma tutto deve essere visto, e sempre, sotto la concreta luce del problema particolare.

meglio dell'espressione musicale può essere racchiuso nelle pause del silenzio, così il meglio del cinema può consistere nella fisicità e nel riposo del movimento ». Detto questo, l'autore riconosce immediatamente che « di fronte all'indipendenza dell'opera d'arte tale schema del cinema d'immobilità vale l'altro del cinema arte di movimento e che entrambi sono inutili di fronte alla libertà dell'artista »; ma soggiunge: « Ciò non toglie che anche la teorica del cinema d'immobilità possa essere valida e pertinente ai fini di classificare le tendenze degli artisti. E allora e sulla base di certe recenti esperienze non si può negare alla "camera" il suo diritto all'immobilità ».

Che significa immobilità? Assenza di montaggio nel senso tradizionale, evidentemente. Ma che parentela esiste fra l'immobilità vagheggiata da Delluc e quella ottenuta da "certe recenti esperienze" attraverso un impiego panoramico dell'obbiettivo

della macchina da presa? Disporre e fare agire i personaggi in profondità spaziale è sinonimo di immobilità? E come sostenere logicamente che l'immobilità abbatte la frontiera che separa la macchina da presa dal palcoscenico? Per comprendere il pensiero di Paoletta sarà bene fermarsi su un altro punto del suo discorso, laddove egli — riferendo un'affermazione di Bazin — dice che « il cinema non ha esistenza autonoma: non si aggiunge al teatro come zucchero al caffè, poiché il cinema non è che la miglior maniera di dire qualcosa sullo schermo ». Che significa che il cinema non ha esistenza autonoma? Che non è un'arte autonoma? Ma, esistono arti autonome? Esiste l'arte, ed esistono le opere d'arte (i film). Oggi non dovrebbe più essere necessario ripetere certe cose. Perciò, se questo è il significato dell'affermazione, si tratta di un significato ovvio. Oppure il significato è un altro, come si può vedere in successive spiegazioni di Paoletta: « Io avrei voluto che Bazin avesse fatto ancora un passo avanti nella sua coraggiosa asserzione. In fondo egli sembra temere il ritorno al piano fisso di Méliès, di Zecca o di Feuillade... Io non temo neanche queste barriere che si vogliono porre all'impiego del piano fisso assoluto, costituito dall'immobilità della camera e dall'immobilità del piano. Consultando i testi dei maestri primitivi, noi ci accorgiamo che è appunto questa permanenza dell'immagine che dà a tutte le presenze un'impronta calda d'intimità, che impone il rispetto delle cose e degli uomini, in queste rozze farse morali... dove il "genitivo possessivo" proprio di quel primo discorso cinematografico assume un incanto pieno di esemplare poesia ». Paoletta si avvede dell'assurdità della pro-

Inquadratura tratta dal film Hamlet (« Amleto », 1948). Laurence Olivier ha « pazientemente e profondamente assimilato le leggi del "cinema cinematografico" per tentarne un superamento ».



posta e subito corregge dicendo che non ha « alcuna intenzione di proclamare un ritorno della tecnica a prima di Griffith », ma al massimo vuole sostenere che « l'artista è libero di rifiutarsi a tutte le leggi, comprese quelle del vero cinema ». Senonché egli non si accorge che quanto dice resta egualmente assurdo, poiché ciò che rimpiange (« l'impronta calda di umanità », il « genitivo possessivo », l' « incanto pieno di esemplare poesia » e altre cose del genere) non nasceva dalla « permanenza dell'immagine », ma dal fatto che a esprimersi così fossero gli uomini di allora a contatto con il cinema, gli uomini che crearono quell'espressione « primitiva ». La differenza è fondamentale, poiché solo considerando il problema sotto questo punto di vista appare legittimo rifiutare un « ritorno della tecnica a prima di Griffith ». Altrimenti si cade in contraddizione.

L'artista — dice Paoletta — è libero di rifiutarsi a tutte le leggi. E cioè: non solo a quelle del « vero cinema » ma anche a quelle del « vero teatro » (« abbattere la frontiera che separa la macchina da presa dal palcoscenico ») applicato al cinema. E ancora: di che genere sono queste leggi, e di qual genere è il rifiuto dell'artista? Di qui si può partire per una revisione dei metodi critici. Ma se questo è un punto di arrivo anziché un punto di partenza vano sarà credere di aver contribuito a quella revisione. A proposito del genere di leggi, si può dire che non si tratta solo di leggi tecniche, come lascia intendere Paoletta. Molte altre (per esempio: ideologiche, politiche, psicologiche) ve ne sono. Posto questo, che cosa vuol dire « rifiuto »? Vuol dire respingere a occhi chiusi, sulla base di qualche preconetto, o vuol dire invece comprendere la legge, assorbirla dentro il proprio spirito, trasformarla da oggettiva in soggettiva e quindi rifiutarla come legge in sé? La seconda alternativa, evidentemente, è la giusta. Si provi, allora, a trarne le conseguenze e si vedrà che si può parlare di « rifiuto » solo in astratto (per comodità, o per affermare una volta ancora, retoricamente, una cosa ovvia: la libertà dell'artista), mentre nella realtà concreta dell'opera d'arte si osserva come nessuna legge sia stata veramente e assolutamente « rifiutata », ma tutte siano state invece assi-

milate e trasformate in un risultato che le trascende (ma non le annulla). Per cui sarà più esatto capovolgere l'affermazione, e dire: l'artista ha il dovere di non rifiutarsi ad alcuna legge ed ha al tempo stesso la libertà (quando artista effettivamente sia) di superarle tutte. E fermiamoci pure un istante sulle leggi tecniche (che sembra stiano alla base, o almeno siano il punto di partenza della revisione). Se volessimo anche noi seguire il ragionamento comune, ci domanderemo per esempio: è possibile, è giustificabile riprendere in inquadratura fissa, come su di un palcoscenico, tutto l'Amleto shakespeariano? E' possibile, cioè, dimenticare, che cos'è stato il « cinema cinematografico », la funzione che ha svolto? Su queste domande potremmo imbastire un lungo discorso teorico, che ci porterebbe a conclusioni quanto mai generiche e vuote. Ma abbiamo sott'occhio un esempio a lungo discusso: l'Hamlet di Olivier. Ora, esiste qualcuno che realmente creda, per questo film, al totale « rifiuto » del « cinema cinematografico »? Se ciò credesse, ammetterebbe che Olivier fu guidato da un partito preso, e che di null'altro si preoccupò che di respingere una convenzione per sostituirgliene una diversa. In realtà le preoccupazioni di Olivier non furono queste. Non potevano essere queste. Egli non ha rifiutato le leggi del « cinema cinematografico », ma le ha pazientemente e profondamente assimilate per tentarne poi un superamento. Non c'è stata alcuna negazione in lui, ma una assimilazione e, insieme, un passo avanti. Non ha scoperto il teatro filmato, non ha abbattuto la barriera che separa la macchina da presa dal palcoscenico. Ha adottato, ricavandolo dalla materia stessa che portava sullo schermo, un linguaggio che meglio risolvesse i problemi che un Amleto oggi può proporre e che più adeguatamente si inserisse nella evoluzione della tecnica cinematografica che contribuisce positivamente a quella evoluzione. Per questo si può dire che in Hamlet l'esperienza (o la tradizione) del « cinema cinematografico » è sempre presente, nella forma che abbiamo precisato.

I « rifiuti », a ben vedere, non hanno senso. Chi li va proclamando, o praticamente

li fa, dimostra di non possedere una sensibilità artistica. E' vero che molti ingenui (ammirati per il « coraggio » che costui dimostra) saranno pronti ad affermare il contrario, ma tirate le somme non ci si potrà non avvedere che si tratta di una falsa sensibilità. Chi volesse ripristinare una forma espressiva antica (« l'immobilità della macchina e l'immobilità del piano », ad esempio) non lo potrebbe mai fare in senso assoluto, giacché egli sempre agirebbe, per quanto inconsciamente, da uomo moderno. Ed è chiaro che in questa « modernità » è compresa l'evoluzione del mondo e della storia — di tutto il mondo e di tutta la storia, e quindi anche l'evoluzione della tecnica. E' possibile rimettere in valore una forma espressiva antica (una legge), ma tenendo conto di quanto è avvenuto da allora a oggi. Chi non ne tiene conto, sbaglia; o per meglio dire non ottiene il risultato che si prefiggeva né ottiene alcun risultato di sorta. La sua sarà un'opera mancata. Possiamo estendere il ragionamento ad altre leggi, e a queste applicare l'unico concetto plausibile di « rifiuto ». E l'estensione che facciamo non è semplicemente meccanica, ma nasce da intima necessità, giacché tutte le leggi rientrano nel problema generale dell'arte. Problema al quale si addice una soluzione complessiva che le varie soluzioni particolari coordini e riduca a unità. Ogni legge deve essere considerata e assunta (abbiamo già detto perché parliamo di « assunzione » e non di rifiuto) nella sua concretezza storica, come momento e come risultato di un processo evolutivo. Nessuna legge può essere assolutizzata, e ciò vale — ripetiamo — non solo per le leggi tecniche ma anche per quanto si riferisce al contenuto, all'ideologia, alla posizione, al significato di una qualsiasi opera. E se per le leggi tecniche abbiamo scelto un esempio positivo (un film, cioè, in cui esse erano state assunte nella loro concretezza), per queste altre ne proponiamo uno chiaramente negativo; e ciò facciamo per illustrare meglio il problema e per considerarlo sotto i due aspetti più indicativi in cui si può presentare. Parliamo di *Francesco, giullare di Dio* di Roberto Rossellini. Nonostante le apparenze e gli sforzi in senso contrario di cui bisogna dare atto al regista, i personaggi del film (e l'ambiente del film, e il film stesso) rifiutano una definizione storica. La semplicità, l'umiltà, il fervore da cui paiono animati non posseggono una effettiva consistenza, non « fanno presa » e non si traducono in espressione perché non hanno trovato la concretezza. Si è parlato di « falsificazione ». E' peggio: qui manca addirittura un'interpretazione storica. Rossellini ha inteso dare un valore assoluto a quella semplicità, umiltà, fervore. Non si è accorto che, in questo suo senso, « assoluto » significa « generico », cioè « inesistente » sul piano dell'arte. Il regista non è stato in grado di interpretare i personaggi e l'epoca in cui vissero, di situarli nella storia. Non li ha individuati: letteralmente « non li ha visti ». La semplicità, l'umiltà, il fervore sono sentimenti di sempre, ma il « sempre » non equivale a una legge immutabile o, peggio (è il caso di Rossellini) fissata in astratto. Sono sentimenti concreti, e in quanto tali esisteranno sempre. E furono meravigliosamente concreti in San Francesco, nel suo mondo e nel suo tempo. E avrebbero potuto essere

Da Francesco, giullare di Dio, recente film di Roberto Rossellini dove i personaggi rifiutano una definizione storica; il regista non li ha individuati: letteralmente non li ha « visti ».





Inquadratura tratta da *No Way Out* («Uomo bianco tu vivrai», 1950) di J. L. Mankiewicz, In questo film «i negri non figurano più come personaggi caratteristici da osservare con curiosità, come bestie allo zoo»; l'intolleranza razziale è presentata nei suoi aspetti più ripugnanti.

concreti anche oggi, rivivere nella propria concretezza se Rossellini avesse saputo interpretarli come andavano interpretati. Dal che risulta evidente che nulla si può escludere, nessuna legge si può rifiutare, ma che tutto deve essere "assunto" e interpretato. Che nulla può essere assolutizzato, ma che tutto deve essere visto sotto la concreta luce del problema particolare.

Ciò che accade all'artista, accade al critico. Per il primo come per il secondo, nessuna legge va assolutizzata. Assolutizzare significa astrarre, significa vietarsi la comprensione storica (effettiva, totale) di un fenomeno. Grave errore commetteremmo se oggi plaudissimo a una critica contenutistica per reagire alla critica formalistica di ieri. Torneremmo indietro invece di procedere, e non è chi non veda l'analogia fra un simile regresso e quello che si verificerebbe — nel settore che è proprio dell'artista cinematografico — se si accettasse a occhi chiusi il "ritorno ai primitivi" di cui si è parlato all'inizio. Sono proprio le esigenze di concretezza, che oggi affiorano, a imporci di esser cauti nel "plauso". Il contenutismo non risolve i nostri problemi, non può risolverli (né può risolversi il formalismo, quando gli si dia un valore assoluto, lo si consideri come la chiave per penetrare nel mondo dell'arte). Il contenutismo oggi ci porrebbe fuori della storia, giacché più non terremmo conto (ignoreremmo, rifiuteremmo) quanto fino a ieri è avvenuto. L'esperienza di ieri e la "tradizione" che si è formata non sono eliminabili con un diniego. Esse vivono e continuano nella storia di oggi. Noi non abbiamo il diritto di "manomettere" la storia.

FERNALDO DI GIANMATTEO

NON VERDI I PASCOLI PER I "COLORED MEN"

La guerra di secessione aggiustò le cose soltanto in parte e superficialmente: i bianchi vincitori, che imposero la liberazione degli schiavi negri, erano quelli stessi che avevano sterminato gli indiani del Nord e del Centro. Compiuto il primo passo, molto restava da fare: è lecito dire che, da allora ad oggi, tutto sia stato fatto?

UN FILM di Joseph L. Mankiewicz, *No Way Out* («Uomo bianco tu vivrai»), è recentemente venuto a riparlarci, dopo *Pinky*, *The Quiet One*, *Lost Boundaries*, *Home of the Brave*, del problema negro negli Stati Uniti. L'argomento è vecchio, trito; conviene tuttavia ripensarci ogni tanto, perché la costanza stessa con cui esso ritorna sullo schermo dimostra una sua vitalità.

Sappiamo tutti che, negli Stati Uniti, specie al Sud, il razzismo esiste ed è particolarmente intollerante: fino a qualche tempo fa, non solo negri ed asiatici, ma italiani, spagnoli, greci, messicani, sud-americani in genere, ne facevano le spese. Un personaggio di Zane Grey si vantava di avere ucciso non so quanti uomini senza contare i "greasers", che sarebbero i messicani. In un ottimo racconto che lessi da

ragazzo, l'elezione di un giudice di pace a Plaza Paloduro nel Texas si concludeva con dodici morti, essendo insorta una disputa sul fatto se dovessero votare o no anche i messicani; altri esempi non mancano certo: *La rivolta dell'Elsinore*, di Jack London (come vedete, spigolo nei campi dell'alta letteratura) è piena di tirate in pro delle razze bionde e dagli occhi chiari, così da anticipare di un paio di decenni Herr Rosenberg col suo *Myth des XX Jahrhunderts*. E fermiamoci qui, tanto più che, se vogliamo analizzare le ragioni del sopradetto razzismo, ci è facile individuarle proprio nei vecchi motivi cari al protestantesimo, quali l'abbiezione morale dei popoli latini e cattolici con la loro propensione alla lascivia (il Dormiente del romanzo di H. G. Wells, svegliandosi finalmente, a chi gli offriva alcuni svaghi abbastanza legittimi dopo centocinquanta

anni di astinenza, si rifiutava dicendo: «Io non sono un latino!», e la facilità tutta cattolica al peccato, favorita dalla confessione che aggiusta ogni cosa. Non solo, ma le vecchie colonie inglesi dell'Atlantico avevano rafforzato in ogni modo la loro qualità di isole bianche in un continente selvaggio, contrariamente a quanto avveniva nell'America del Centro e del Sud, dove i meticci divennero ben presto legione.

La guerra di secessione aggiustò le cose soltanto superficialmente: i bianchi vincitori, che imposero la liberazione degli schiavi negri e la loro parità di diritti coi bianchi, erano quelli stessi che avevano sterminato gli indiani del Nord e del Centro, e che più tardi li avrebbero confinati in riserve, mostrando di intendere molto stranamente il concetto di parità. Compiuto il passo maggiore, molto restava da fare: è lecito dire che, da allora ad oggi, tutto sia stato fatto? Evidentemente no, almeno a giudicare da quanto ci mostrano i film e la letteratura americani. E' chiaro infatti, per chiunque legga *I loro occhi guardavano Dio* della Hurston, o *Riso nero* di Anderson, o *Ritorno ad Harlem* di McKay, tanto per citare tre libri che mi vengono in mente e che sono tradotti in italiano, o *Kingsblood Royal* di Lewis, che la barriera tra bianchi e negri non è stata ancora per nulla superata, e che il meticcio negli U.S.A. è ancora quasi dovunque considerato una tara gravissima. Non solo, ma il semplice fatto che esista una letteratura negra, in cui tutti i personaggi sono di colore, mostra chiaramente che la parola d'ordine «on the other side of the line» è ancora rispettata in pieno. Film come *Hallelujah!* o *Green Pastures* non escono da questo ambito, di una bozzettistica locale, senza un'impostazione effettiva

del problema, accettando i dati di fatto della situazione senza entrare in polemica con essi, il che non impedisce alle due opere di essere artisticamente degnissime. Non parliamo poi del vecchio *Birth of a Nation*, dove è chiaramente svolta una morale sociale addirittura da Ku Klux Klan. Pure, lentamente, le cose vanno cambiando: l'ascesa continua della chiesa cattolica americana ed il formarsi di una razza americana composita, in cui il predominio del sangue anglosassone si riduce sempre di più, non possono non portare conseguenze gravi anche nel campo razziale; i prossimi cento anni saranno, credo, decisivi sotto questo aspetto. Le guerre combattute insieme hanno fatto molto, come pure non è rimasta senza eco la predicazione degli scrittori di tendenze radicali. I film che ho citato al principio dell'articolo sono un indice chiaro delle nuove tendenze antirazziste, e quello di Mankiewicz poi mi sembra, a questo proposito, molto importante.

In esso, infatti, i negri non figurano più come personaggi caratteristici da osservare con curiosità, come bestie allo zoo: l'intolleranza razziale è presentata nei suoi aspetti più ripugnanti. Nel bar dove si organizza la spedizione contro il quartiere negro, gli uomini — tutti malviventi — si eccitano a freddo bevendo e gridando: qualcuno è evidentemente in preda alle droghe, per quanto il codice Hays non permetta di parlarne. Nel deposito di rottami ove i teppisti si radunano, la macchina inquadra dall'alto delinquenti e prostitute che bevono e si armano di pezzi di ferro e bottiglie rotte, mentre il loro capo, un grosso bruto, sfoga sbattendo una catena contro un muro l'eccitazione sessuale che poco prima lo aveva spinto a chiedere amore alla protagonista del film, Edie (Linda Darnell), in una

scena che è, verbalmente, tra le più spinte del cinema americano. La vena sadica, pericolosamente viva in molta parte della letteratura americana (senza scomodare Faulkner, legga, chi ne ha voglia, *Niente orchidee per Miss Blandish* o, nei gialli Mondadori, *Il cifrario* oppure *La città del diavolo*), qui si rivede bene, mostrando anche, per merito del regista, quanto di marcio vi sia nelle oneste destre conservatrici, eredi e depositarie delle più belle tradizioni in tutti i paesi, e fautrici dell'«ognuno al suo posto». Tutto ciò non vuol dire, però, che il film sia un capolavoro. L'errore di Mankiewicz è stato quello di insistere troppo, dall'altro lato, nel colorire in rosa la vita delle famiglie negre con toni da *Capanna dello zio Tom*, discesi freschi freschi da Rousseau e dai miti settecenteschi dell'uomo di natura, dell'ingenuo selvaggio, del buono ed onesto negro. Tanta bontà finisce per diventare incredibile, opposta a tanta nequizia, specialmente per chi, come noi italiani, è abituato a non cercare mai il torto o la ragione da una parte sola; ciò per quanto sia bene americana la tendenza ad ammaestrare didatticamente il pubblico dallo schermo, poco o nulla lasciando all'intuizione dello spettatore, e riducendo ogni problema a poche formulette semplici, una volta applicate le quali il migliore dei mondi possibili sarà a nostra portata di mano. E questa, con altre, come l'eccessiva lentezza di certe sequenze e l'insistenza sulla recitazione sempre più forzata e meccanica di Richard Widmark, è indubbiamente una pecca grave, che toglie al film molto del suo pregio, pur lasciandogli il merito del coraggio e della novità. Ciò d'altronde non ci stupisce in Mankiewicz, regista d'intelligenza molto viva.

GUIDO BEZZOLA

Una inquadratura tratta da *Home of the Brave* («Odio», 1949): interessante e significativo film che non segna soltanto un avanzamento rispetto al *Pinky* di Kazan, ma anche una maggiore maturità del regista Mark Robson nell'affrontare il problema negro negli Stati Uniti d'America.



QUANDO Le Corbusier indicò nella casa "La macchina per abitare", istantaneamente fu applicato al letto l'etichetta "Macchina per dormire". Manutenzione poco impegnativa, costo medio, resa pronta e necessaria: sono questi i requisiti che nobiliterebbero qualsiasi mobile. Ma non così è per il povero letto quando passa di proprietà e finisce nelle mani dei registi. "La censura!" urla il produttore allorché un soggettoista o un regista propongono di fare del letto una sorta di baricentro dell'azione. « Due persone di sesso diverso non possono stare sotto lo stesso lenzuolo », rammenta ancora a chi del terribile codice Hays sembra aver perso la memoria. "E il divano?". Alla battuta del soggettoista (o del regista) il cauto produttore cambia volto. Il divano sì, quello è accettato, dalla variante del sofà per ceti medio all'ottomana per famiglie numerose. Purché... purché il lenzuolo, il maledetto lenzuolo, non torni a complicare le cose e a mandare all'aria la sequenza. Ma la "pruderie" americana non sconfigge Hollywood. A decreto che nasce, risponde una trovata e poiché, secondo le leggi di laggiù, due persone non possono stare sullo stesso letto entrambi sopra o



Codice Hays rispettato; comunque il divano-letto è, in *La taverna dei sette peccati*, il baricentro dell'azione: gli atteggiamenti di Marlene Dietrich sono inequivocabilmente morbosi.

PSEUDO "FORBIDDEN," per il lenzuolo dell'ipocrisia

A decreto che nasce, risponde una trovata: nonostante il codice Hays e la censura, il letto si trasforma spesso, nel cinema americano, in un nuovo attore.

sotto le coperte, la soluzione dell'uomo che sta allo scoperto, mentre la donna è immersa nello scafandro dell'imbottita, sembra passare indisturbata attraverso le maglie della censura. Altrimenti, se entrambi i coniugi (o gli amanti) hanno proprio una urgente necessità di dormire, niente di meglio dei letti gemelli, lei a sinistra, lui a destra, un tappetino nel mezzo e il sorriso sul volto del censore Johnston. Insomma, tra uomo e donna, la presenza di un letto rischia di trasformarsi in un nuovo attore, in una sorta di pitone con tanto di mela e di tentazione bell'e pronta. Si può ignorarlo, in molti casi; ma lo si può anche adibire alla noiosa funzione di "allusione". Basta inquadrarlo nel fondo, costringendo l'eroe o l'eroina a darvi, di quando in quando, una ghiotta occhiata. Non è "forbidden". E neppure "forbidden" è la consueta Ava Gardner che vi si distende costringendo un fianco a pronunciare una curva cara a Siodmak, a Le Roy e Robert Z. Leonard. Ora le basi per un "sex-appeal" alluso sono state gettate, il rituale codice si affanna solo a chiedere "buon gusto e delicatezza", e il letto assolve, come può, alla sua funzione di terzo attore in una scena "a due".

Certo il cinema americano mal tollererebbe un colloquio sul letto come quello di Clara Calamai e Massimo Girotti nelle prime scene di *Ossessione* e la censura, a stento, concederebbe il visto ad un'altra esibizione di Girotti: quella cioè in *Cronaca di un amore*, sul desolato ammasso di lenzuola, con la complicità di Lucia Bosè. L'Italia — o meglio, la censura romana — sa distinguere tra caso e caso. Ad ogni buon conto, i limiti del "buon gusto" — per dirla con Hays — e della delicatezza sono stati sommariamente fissati anche da noi: nella stessa inquadratura due persone possono comparire accanto, su un letto, purché l'u-



Altro esempio di codice Hays ipocritamente rispettato. Il codice vieta che due persone, di sesso diverso, stiano nello stesso letto; e la donna è sotto le coltri, l'uomo le è accanto vestito.

mo indossi la giacca. In un film, ricordo, una coppia era, per così dire, sotto le lenzuola, in letti non precisamente gemelli, eppure non sollecitava interventi censoriali di sorta. (Era *La casa del peccato* diretto da Neufeld). La Valli e Stival dividevano un curioso letto matrimoniale. Curioso perché una saracinesca andava e veniva stabilendo una barriera tra gli sposi. Era manovrata a piacere tanto dalla Valli che da

Stival e costituiva — se ben ricordo — l'unico interesse del film. Vera "macchina per dormire", e quindi esente da restrizioni e da sorveglianze, era invece quel lettone a mausoleo che Spadaro occupava con Ave Ninchi in *Anni difficili*. Negli Stati Uniti quella scena ebbe il visto.

Passando al cinema inglese, l'osservazione delle camere da letto offre più di un pretesto per indicare la tendenza dei bri-



tannici ad attribuire all'ambiente un tono cupo, un'atmosfera persino malata. Eccezion fatta per certe "bedrooms" dedicate alle concezioni sociali di Noel Coward, v'è da sospettare negli inglesi un pedissequo, eppur inefficace, ricalco degli schemi francesi. Ma anche a Parigi le cose non vanno più lisce come un tempo. Ricordate di La vergine scaltra, la scena in cui Jean Gabin sorprende Blanchette Brunoy a letto col giovinetto? Due inquadrature, ben distinte, sono state necessarie per non incappare negli "ukase" della censura locale (che pure tollera altre esibizioni meno allusive e più dirette). Gabin apre la porta (campo medio). Primo piano: Blanchette Brunoy, a letto, si tira le coperte sino al mento. Altro primo piano: il giovinetto trasale e afferra a sua volta le lenzuola per coprirsi. Nella stessa inquadratura non compaiono mai insieme; tuttavia il letto è presente, vivo, con ben altra funzione di quella assegnatagli da Le Corbusier. Il cinema svedese — a differenza del danese che al letto dà una importanza talvolta soverchia — sembra, sulle prime, voler trascurare il mobile. E talvolta questa politica sconcerata perché da una scena in cui gli amanti dividono le lenzuola con un sentimento che non esiteremo a definire fraterno, si passa ad un'altra in cui l'uomo e la donna, come destati dal letargo, sembrano voler concedere al loro letto gli stessi privilegi di quello usato da Micheline Presle e Gérard Philipe in Il diavolo in corpo. Dedicare infine un paragrafo al "letto nel cinema sovietico russo"? È equivarrebbe ad uno scherzo. Finiti sono i tempi del Letto e divano di Room; esaurita è l'epoca della commediola maliziosa di cui Aleksandrov era l'archimandrita. "Un letto è solo un letto". Questo è l'assioma dei produttori di Alma Ata. E Le Corbusier può andare a dormire tranquillo.

L. T.



1) Disco verde: uomo solo a letto. - 2) Ipcrisia inglese: la donna è ripresa da sola; ma la presenza dell'uomo, fuori campo, è denunciata dal cappello che si vede sopra il letto. - 3) Il letto nei film svedesi viene presentato castamente; ma talvolta, all'improvviso, nasce la scena erotica. - 4) Atmosfera allucinante, da convegno "tragico e segreto" in un film "storico" francese. - 5) Scene come questa, tratta da Vipere, si incontrano sovente nelle pellicole francesi. - 6) Genina, che diresse diversi film in Francia, non è insensibile alle inquadrature "ardite" (da L'edera). - 7) Il letto in un film comico italiano. - 8) Letto di ferro occupato da due donne. - 9) Da un film jugoslavo.



Da *Domani è troppo tardi*, film di Léonide Moguy sul problema dell'educazione sessuale dei giovani e che ha ottenuto, al recente festival di Punta del Este, la massima ricompensa.

IL FESTIVAL URUGUAYANO

bi entro i limiti di un festival a carattere sperimentale. La partecipazione italiana è stata, in un certo senso, al centro di tutte: se non altro, per il numero di premi conseguiti e per i riconoscimenti tributati dal pubblico alla nostra selezione e ai nostri rappresentanti. I film inviati a Punta del Este dall'Italia furono sette: *Domani è troppo tardi* di Moguy, *Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni, *Prima comunione* di Alessandro Blasetti, *L'edera* di Augusto Genina, *E' primavera...* di Renato Castellani, *Il brigante Musolino* di Mario Camerini, e *Luci del varietà* di Alberto Lattuada e Federico Fellini (quest'ultimo film, presentato fuori concorso). Fra i cineasti italiani recatisi al festival uruguayano, sono stati particolarmente festeggiati Silvana Mangano, Mariella Lotti, Amedeo Nazzari, Carla Del Poggio, Augusto Genina.

Il gran premio del festival è stato assegnato a *Domani è troppo tardi*. La giuria, evidentemente, ha apprezzato il tentativo, sia pure non riuscito, di portare un contributo alla risoluzione del vivo problema dell'educazione sessuale degli adolescenti. A Michelangelo Antonioni è toccato il pre-

A Punta del Este, prima rassegna internazionale di quest'anno, il cinema italiano ha ottenuto un pieno successo. Miglior film: *Domani è troppo tardi* di Moguy; migliore regista: Michelangelo Antonioni (*Cronaca di un amore*); migliore fotografia: Aldo Tonti (*Il brigante Musolino* di Mario Camerini).

DAL 15 FEBBRAIO al 6 marzo ha avuto luogo, a Punta del Este, in Uruguay, il primo festival cinematografico internazionale dell'America del Sud. La manifestazione, che è stata caratterizzata dalla presenza di personalità autorevoli nel campo del cinema e della vita pubblica (tra queste ultime, il Presidente dell'Uruguay), ha riscontrato un notevole successo. Probabilmente, essa verrà ripetuta ogni anno, ma-

gari trasportando di volta in volta la sede in una diversa repubblica dell'America latina.

L'EDUCAZIONE SESSUALE BATTE IL CURATO DI CAMPAGNA

Erano presenti al festival gli Stati Uniti, il Brasile, l'Italia, la Francia, la Gran Bretagna, il Messico, l'Argentina. Assenti, e per motivi di vario genere, nazioni produttrici di primo piano, quali la Svezia, l'Unione Sovietica, la Cecoslovacchia, la Germania (sia Occidentale che Orientale), la Danimarca. Ma d'altra parte, trattandosi della prima manifestazione del genere tenuta nell'America del Sud, i risultati conseguiti e le presenze registrate rientravano entram-

mio per la migliore regia, mentre Aldo Tonti è stato giudicato il più degno fotografo (per *Il brigante Musolino*). Altri premi sono stati assegnati a Gloria Swanson (migliore interpretazione femminile in *Sunset Boulevard*), a Michel Simon (miglior attore, in *La beauté du diable*), a D'Eaubonne per la scenografia (*La ronde*) e a Auric per la musica (*Orphée*). Un bilancio del festival, comunque, deve tener conto della relativa inesperienza degli organizzatori; e così pure nella distribuzione dei premi. Alcuni critici presenti alla manifestazione hanno rilevato una certa leggerezza soprattutto nell'assegnazione della massima ricompensa: se si considera che a Punta del Este furono proiettati opere come *Le journal d'un curé de campagne* di Robert Bresson, *Odette* di Herbert Wilcox, e *Justice est faite* di André Cayatte, non si può non ammettere che le decisioni della giuria peccarono di una certa parzialità: parzialità a tutto favore del cinema italiano, la cui diffusione negli Stati dell'America del Sud sta evidentemente più a cuore, nell'attuale momento, ai distributori del luogo di quella dei film francesi o americani o inglesi. Giustificato, invece, il premio per il miglior regista assegnato ad Antonioni per il suo primo film a soggetto: *Cronaca di un amore*. L'avvenire dirà se Antonioni potrà essere considerato uno dei migliori registi italiani. Fin d'ora, si può affermare che le premesse gettate con questo film, che pur non è privo di difetti, autorizzano una simile speranza. Quanto al premio per la migliore attrice, ottenuto da Gloria Swanson, ritornata al cinema con *Sunset Boulevard* di Billy Wilder dopo dieci anni di

Massimo Girotti e Lucia Bosè in *Cronaca di un amore*; con questo film il debuttante ma preparatissimo Michelangelo Antonioni ha ottenuto, a Punta del Este, il premio per la regia



assenza, si può notare come esso rappresenti l'unico risultato positivo conseguito dalla cinematografia di Hollywood. Del resto, lo stesso *Sunset Boulevard*, pur senza conseguire alcun premio ufficiale, è stato giudicato come una delle opere più interessanti presentate.

Le altre nazioni partecipanti, vale a dire il Brasile, il Messico, l'Inghilterra e l'Argentina, hanno conseguito risultati inferiori all'attesa. Per il Brasile, infatti, il solo *Caçara* è apparso film di un certo interesse. Quanto al Messico, assenti i soliti Emilio Fernandez e Gabriel Figueroa, ha esposto *Rosaura Castro* di Roberto Gavaldon, già presentato alla mostra di Venezia. Si tratta di un film di robusta fattura ma di esile impostazione psicologica. In conclusione, dobbiamo riconoscere che è stata la produzione del vecchio continente a dare il tono al festival.

GIANCARLO ORSENIGO

→
Punta del Este. Da Il brigante Musolino, premiato per la migliore fotografia (Aldo Tonti).



FILM SPORTIVI AL SESTRIERE

I film stranieri presentati al Sestriere non debbono scomparire dalla circolazione; prima che essi tornino ai paesi di origine, sarà bene organizzare proiezioni speciali almeno nelle maggiori città.

ALLA BASE del festival del cinema sportivo a formato ridotto, svoltosi in questi giorni al Sestriere, sta una domanda pratica: val la pena di impegnarsi veramente in un'attività di questo genere e sviluppare una iniziativa che sinora ha avuto una limitata risonanza? Gli organizzatori hanno risposto: « Sì, vale la pena; continueremo su questa strada, chiameremo a raccolta un sempre maggior numero di cineasti, li metteremo in contatto fra loro, li aiuteremo a risolvere i propri problemi e a diffondere fra un pubblico più vasto i film che ci presenteranno ».

Il festival di quest'anno è il terzo del dopoguerra, il settimo dalla fondazione. Nel '49 e nel '50 la sede prescelta fu Cortina d'Ampezzo. Ora è toccato al Sestriere, ed è probabile che lo stesso avvenga per gli anni prossimi. La scelta appare indubbiamente opportuna, e di buon augurio, non foss'altro dal punto di vista della diffusione: mai come quest'anno il festival ha raccolto intorno a sé una partecipazione così larga di spettatori ed ha risvegliato un interesse così grande. Siamo agli inizi, e di più non si potrebbe pretendere. Ma quel che si è ottenuto è già molto: oggi si può parlare dell'esistenza di un festival del cinema sportivo, mentre fino a ieri si parlava, nel migliore dei casi, d'una speranza. La manifestazione ha tuttora — riconosciamolo — una fisionomia incerta. Diremmo che le idee sono un poco confuse. A un funzionario ministeriale che sovrintendeva al festival è stato chiesto su quali sovven-

MOLTI PRESIDENTI PER IL FORMATO RIDOTTO

zioni e aiuti si potesse contare. La risposta è stata molto vaga: « Questa manifestazione ha una fisionomia tutta particolare ». Sul che nessuno nutriva dubbi, giacché ogni manifestazione ha una propria fisionomia, tutta particolare. Di qual genere sia questa, non sappiamo. Si può supporre che la federazione del cineclub, organizzatrice ufficiale del festival, abbia l'appoggio quanto meno del C.O.N.I. (rappresentato al Sestriere dal suo presidente) e della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Del resto, sui programmi si legge che la manifestazione si è svolta sotto gli auspici di quella Presidenza. Non v'è nulla da obiettare su questo; al massimo ci si può augurare un maggiore coordinamento dei vari sforzi che confluiscono nell'iniziativa. Sarà tanto

di guadagnato per il successo del festival, e per la sua continuità. Al Sestriere v'erano numerosi presidenti: oltre quello del C.O.N.I. la cronaca ha registrato la partecipazione del presidente di Cinecittà (e, insieme, dei cineclub), del presidente dell'A.G.I.S. nazionale e di quello dell'A.G.I.S. di Milano, del facente funzioni di presidente dell'istituto LUCE e di qualche altro presidente minore non meglio identificato. In loro onore alcuni operatori del formato ridotto girarono centinaia di metri di pellicola, ritraendoli negli atteggiamenti più diversi, nelle sale dell'albergo Duchi d'Aosta, sulla neve, ai bordi del campo di pattinaggio. E fu un divertimento per tutti, specialmente la sera quando la pellicola veniva proiettata in pubblico con

Da Pinne e arpioni di F. Quilici e A. Bolla: interessante documentario, sulla pesca subacquea, che ha ottenuto la coppa Sises-Sestriere al VII Festival del cinema sportivo a formato ridotto.





Sopra e sotto: altre due inquadrature tratte da Pinne e arpioni di Folco Quilici e A. Bolla.

il puntuale commento d'uno degli organizzatori. A parte questo aspetto mondano, il festival ha dimostrato d'essere una manifestazione di grande utilità. Quattordici nazioni erano presenti, con oltre settanta documentari. Il progresso quantitativo rispetto agli anni scorsi è stato imponente: nel 1949 i film erano venticinque, nel 1950 trentasei. Alle undici nazioni dell'anno scorso si sono ora aggiunte la Finlandia, la Danimarca e la Germania. Altre certamente si aggiungeranno l'anno prossimo, sì che il festival può dirsi realmente avviato verso una partecipazione internazionale degna delle manifestazioni maggiori. Occorre, per giungere a questo risultato e per consolidarlo, un accurato censimento di tutti i cineamatori del formato ridotto che dedicano la propria attività alla divulgazione e alla didattica sportiva. L'operazione è in corso e promette di essere fruttuosa. A tal punto che per il 1952 si pensa di affiancare al festival un convegno fra cineasti e sportivi per gettare le basi di una organizzazione

permanente su scala mondiale. E' una premessa indispensabile per lo sviluppo del cinema sportivo, per la sua diffusione negli ambienti interessati (che dalla visione dei film potranno trarre molti vantaggi) e per una maggior penetrazione fra il pubblico.

Dovremmo ora stendere un piccolo bilancio della situazione del cinema sportivo quale ci è apparsa dal festival. Non è facile. Esistono differenze enormi tra un film e l'altro, fra una nazione e l'altra. In questi cineamatori si nota una passione fuori del comune. Nessuno teme le difficoltà, ma tutti devono fare i conti con i mezzi che hanno a disposizione (abbondanti per gli uni, scarsi o rudimentali per gli altri) e con gli scopi che si prefiggono. Alcune nazioni (Svezia, Canada ecc.) sono ormai in grado di affrontare impunemente anche il colore e di ricavarne risultati degni di ammirazione; altre (l'Italia, in particolare) ancora si dibattono fra ostacoli tecnici e pratici tutt'altro che indifferenti. In molti paesi

non è ancora nata una coscienza del cinema sportivo e dei molti usi che se ne possono fare. Si va per tentativi, per esperimenti. Ora, è chiaro che il cinema può recare un aiuto considerevole allo sportivo di qualunque specialità, facilitargli la preparazione atletica, insegnargli gli elementi e le raffinatezze della tecnica, mostrargli gli esempi dei campioni, correggere gli errori, evitare gli sforzi inutili. Nello sci, questo è già stato fatto, in qualche caso ottimamente. Nell'atletica qualcosa di fa. Negli altri sport non si fa nulla, o quasi (le eccezioni sono rarissime, anche se talvolta pregevoli). Citeremo alcuni film, fra i migliori presentati: lo svedese Winter valadelen (a colori: sulla preparazione e la tecnica delle gare di fondo), il tedesco Skiflieger (salti dal più alto trampolino del mondo), lo svizzero Un peuple de skieurs (teoria e pratica dello sci), il francese Au pays du rugby (rassegna delle più forti squadre francesi), il canadese Dame truite prend la mouche (a colori, sulla pesca), gli italiani Il lancio del disco (la tecnica di Giuseppe Tosi) e Pinne e arpioni (sulla pesca subacquea). Questi sono tra i film premiati,



Sopra e sotto: da Il lancio del disco, film in formato ridotto diretto da Leporini e Pascucci.



ma la premiazione non conta molto. Di fatti la giuria ha voluto incoraggiare un po' tutti, e premi ne ha distribuiti a iosa. Se qualcuno non ha avuto, è stato solo per una svista.

Si può concludere con un suggerimento: che i film presentati non scompaiano dalla circolazione o non restino chiusi nelle piccole cerchie di appassionati che già li conoscono, ma che vengano proiettati al maggior numero possibile di sportivi. Prima che i film stranieri tornino ai paesi d'origine, sarà bene organizzare proiezioni specializzate nelle città maggiori, se non è possibile di più. In attesa che si costituisca, a fianco della manifestazione del Sestriere, un'apposita cineteca alla quale domani siano in grado di attingere quanti vorranno giovare del sussidio didattico del cinema per la pratica degli sport.

EDGARDO PAVESI



LETTERA DAGLI STATI UNITI

LE VICENDE del *Miracolo* continuano ad essere in primo piano, nell'agitato mondo del cinema americano. Dopo le polemiche di cui era stato oggetto a New York, il film di Rossellini è stato portato, ad opera del suo distributore Joseph Burstyn, a Los Angeles, preceduto dall'invito di molti noleggiatori ed esercenti della città. Ma al suo arrivo, Burstyn si è trovato di fronte ad una organizzata manovra di sabotaggio: le offerte di programmazione erano state ritirate, in séguito a una riunione nel corso della quale Mendel Silberberg, patrocinatore degli interessi della RKO, della Columbia Pictures e della Motion Picture Association of America, raccomandò ai convenuti di non programmare il film in questione. Alla protesta di Burstyn, Silberberg si è affrettato a rispondere che egli, in quell'occasione, aveva agito da privato cittadino e non sotto pressione alcuna dall'esterno. In realtà, a Los An-



Bette Davis e B. Sullivan in *Payment on Demand*: film di Bernhardt sul problema del divorzio.

JOHNSON E ROMMEL SI STRINGONO LA MANO

geles correva la voce che Silberberg avesse indetto la riunione dei noleggiatori per espresso desiderio dell'Arcivescovo di Los Angeles, Francis A. McIntyre. La notizia è stata poi confermata da parecchi noleggiatori, i quali non hanno voluto svelare i loro nomi, ma che erano presenti alla riunione: essi affermano che Silberberg accennò esplicitamente all'invito dell'Arcivescovo. La battaglia, comunque, continua, e anche le polemiche. Frattanto Burstyn ha dovuto acconsentire a proiettare il *Miracolo* al Monica Theater, mediante un accordo del tipo "four walls" (quattro mura), in base al quale il locale di proiezione viene noleggiato dal distributore direttamente, senza che vi sia la possibilità di inserimento del film nei circuiti normali.

Gli ambienti professionali non hanno mancato di protestare vivacemente contro questo nuovo sopruso. Il regista Joseph L. Mankiewicz, presidente del "Guild" dei registi, ha dichiarato testualmente: « Credo che uomini e donne d'ingegno, dovunque,

Per presentare il "Miracolo" di Rossellini, Burstyn ha dovuto personalmente noleggiare una sala di proiezione - Prese di posizione del "Guild" contro i soprusi della censura - Huston, Kanin e Wilder prendono accordi con Laurence Olivier.

dovrebbero riconoscere il pericolo potenziale rappresentato dal precedente creatosi con il "caso" *Miracolo*: un gruppo di minoranza ha imposto al Consiglio dei Reggenti della città di New York di rovesciare la sua primitiva decisione (favorevole al film), impedendo in tal modo alla maggioranza di vedere la pellicola. Uno di questi giorni, tale minoranza o un'altra minoranza qualsiasi potrà decidere sulla soppressione di una determinata idea, o libro, o partito

politico, o addirittura del *New York Times* ». Carl Tunberg, presidente del "Guild" degli scrittori cinematografici, ha dichiarato a sua volta: « Penso che l'industria abbia sempre manifestato una certa tendenza a lasciarsi intimidire dalla censura di gruppi limitati e di minoranza. Ritengo che tale forma di censura impedisca il progredire dell'industria e allontani dal cinema un grande numero di persone, interessate a soggetti seri e umani. L'industria è stata sempre troppo cauta e pronta ad arrendersi alle pretese della minoranza. Quanto alla censura politica, io sono decisamente contrario, qualunque sia la sua origine ». Mentre si sta sviluppando sempre più la polemica sul film di Rossellini, e prendono corpo le manifestazioni di protesta (alle quali si è associato energicamente, in un articolo di fondo, anche il critico del *New York Times*, Bosley Crowther), Hollywood registra nuove imposizioni da parte della censura di minoranza. William Wyler, ad esempio, un regista tenace e di talento, è stato costretto, suo malgrado, a snuare il significato della commedia di Sidney Kingsley *Detective Story*, da cui sta traendo un film, il quale narrerà di un giovane detective che scopre un tentativo di aborto effettuato dalla propria moglie.

Nunnally Johnson, produttore della Fox, è da qualche tempo oggetto di violenti attacchi di altra natura, in seguito al suo

A sinistra: da *Storm Warning*, film di Stuart Heister su certe sordide attività del Ku Klux Klan. A destra: il "corvo" di Henri-Georges Clouzot visto dal viennese Otto Preminger in una produzione hollywoodiana; inquadratura tratta dal film *The 13th Letter*, recentemente terminato.



BOCCIATO A PUNTA DEL ESTE CAIÇARA VA A CANNES

progetto di ridurre per lo schermo il libro di Desmond Young *The Desert Fox* («La volpe del deserto»), basato sulla vita del generale nazista Rommel. Johnson è accusato di voler procedere a una esaltazione del maresciallo tedesco; a sua discolpa, egli cita una dichiarazione fatta nel 1942 dal "premier" inglese Churchill: «Abbiamo in Rommel un audace ed esperto avversario, e mi sia concesso dirlo pur attraverso il turbine della guerra». Johnson afferma inoltre che, pur non essendo un genio intellettuale (sic), Rommel partecipò all'attentato contro Hitler e venne "fatto fuori" dalla Gestapo. Ma il produttore sembra dimenticare che Rommel fu uno dei più accaniti fautori dell'imperialismo militarista prussiano, e che la sua opposizione al regime non fu certo dettata da amore per la libertà, ma proprio dalla sua mentalità imperialista, prussianistica e tipicamente "junkers". La RKO ha intanto presentato *Payment on Demand* di Curtis Bernhardt, in cui il tema del divorzio è trattato con scarsa sincerità. Il film riconferma peraltro le qualità di Bette Davis, la quale, dopo la parentesi notevolissima di *All About Eve* («Eva contro Eva») sembra essere tornata ai ruoli di "donna da odiare". Assai più importante appare *Fourteen Hours* di Henry Hathaway, basato su una vicenda di suicidio realmente avvenuta alcuni anni orsono. Hathaway è ritornato alla maniera che aveva adottato in precedenti opere a carattere "cronachistico". Bosley Crowther, del *New York Times*, ravvede in *Fourteen Hours* l'influenza dei film italiani, da *Paisà* a *Ladri di biciclette*. Un altro film, pure della Fox, mi sembra degno di menzione. Si tratta di *The 13th Letter*, diretto dal viennese Otto Preminger, interpretato da Charles Boyer (particolarmente efficace) e da Linda Darnell, e ricavato dal celebre film di Clouzot *Il Corvo*. La Warner Bros ha proiettato *Storm Warning*, diretto da Stuart Heisler. La vicenda espone, con effetti drammatici sapientemente congegnati, alcuni particolari della sordida attività del Ku Klux Klan.

John Huston e Sam Spiegel, soci della nuova casa di produzione Horizon, hanno interpellato Laurence Olivier e Vivien Leigh in merito a una trilogia che Huston intende realizzare, per la regia di Garson Kanin, Billy Wilder e sua, su brani della antologia *Presenting Moonshine*. Pare che le trattative siano a buon punto: Olivier e la Leigh saranno associati alla produzione quali attori, mentre i tre film della trilogia saranno diretti rispettivamente da Huston, Kanin e Wilder. Frattanto sono partiti, alla volta dell'Irlanda, John Wayne e il presidente della Republic Pictures Herbert J. Yates. In Irlanda, l'attore interpreterà un film di John Ford, intitolato (almeno per ora) *The Quiet Man*. E' la prima volta, dai tempi di *The Informer* («Il traditore») che Ford ritorna a girare nel suo paese d'origine. A Roma, invece, si recherà fra poco l'ex-regista della Garbo, Clarence Brown, per dirigerla *When in Rome* (MGM). Speriamo che la "città eterna" sia trattata con il dovuto rispetto.

GIORGIO N. FENIN

NEL 1950 sono stati prodotti in Brasile circa venti film: una cifra davvero ragguardevole per un paese che soltanto da pochi anni ha iniziato una attività propria nel vasto e difficile campo della produzione cinematografica. Nascono case di produzione, combinazioni italo-brasiliane (a Rio de Janeiro e a San Paolo si trovano molti tecnici, registi e produttori italiani) ma, alla resa dei conti, non è ancora uscita un'opera tale da imporsi all'attenzione internazionale. Abbiamo visto recentemente, a Rio, il film *Caiçara* (1950) e un vecchio film *Iracema*. Entrambi hanno avuto un largo apporto italiano.

Caiçara rappresenterà il Brasile al Festival di Cannes. E' la prima pellicola brasiliana che esce dai confini nazionali per andare ad una grande competizione europea. Organizzato su serie basi industriali, senza economia (riportiamo a puro titolo di cronaca questa voce ufficiosa: il film sembra sia costato seimila "contos", equivalente a quasi 125 milioni di lire; di solito tutti gli altri film vengono realizzati con 1000 "contos" e cioè con poco più di 20 milioni), prodotto e supervisionato da Alberto Cavalcanti, scritto e diretto da Adolfo Celi, il film racconta una storia piuttosto trita. Una povera e bella ragazza, figlia di lebbrosi, sposa, per uscire da un orfanotrofio, il ricco proprietario d'un cantiere di barche, violento e brutale. L'azione si svolge su una isoletta del litorale paolista; in un mondo primitivo con sentimenti primitivi, lontano dalla città; in questa isoletta la giovane sposa non trova l'agognata libertà, ma una seconda prigione. Attorno a lei ruotano diversi uomini: uno dei quali lascia affogare, in un giorno di tempesta, il marito della protagonista che alla fine trova l'amore in un giovane marinaio. La storia è un pretesto per "farci vedere" molto Brasile; il film è pieno di elementi folcloristici: dalle

danze locali (macumbe e conghe) alle preghiere esotiche. Pertanto il dramma della donna risulta sopraffatto dalle eccessive annotazioni "turistiche": solo a brevi tratti affiora e prende una certa consistenza. I personaggi sono appena disegnati, spesso le azioni mancano di una logica giustificazione e rimangono perciò avulse dal resto del film.

L'influenza della scuola francese è evidente in tutto il film: la recitazione di Carlos Vergueiro ricorda quella di notissimi altri attori. Eliana Lage ha un volto intelligente ed è quasi sempre brava (se si toglie qualche incertezza nella recitazione all'inizio del film), discreto Pereira de Almeida e un tantino gigione Carlos Vergueiro. La fotografia di Chic Fowle è, nel complesso, assai bella. *Caiçara* è, a tutt'oggi, il migliore film brasiliano.

Iracema di Vittorio Cardinali è considerato, dalla critica locale, un buon film: in verità non lo è, e ricorda i tempi del muto. Gli attori sono Ilka Soares e Mario Brasini.

E adesso qualche notizia sulle ultime novità del cinema brasiliano. A San Paolo è sorta una nuova grande società, la "Maristella", che sotto la direzione artistica di Ruggero Jacobbi (la produzione è affidata a Mario Civelli), ha terminato *Presença de Anita*, desunto dall'omonimo romanzo di Mario Donato, che ha ottenuto un forte successo librario nel 1949 in Brasile. Sempre a San Paolo, sono finite le riprese di *Terra* è sempre terra per la regia di Tom Payne, con Marisa Prado e Mario Sergio, il marinaio di *Caiçara*. Continua la lavorazione del primo film brasiliano a disegni animati ed a lungo metraggio *Sinfonia Amazonica*. A Rio la "Nova Terra" ha portato a termine *Meu dia chegou*, una commedia brillante per la regia di Gino Talamo.

FRANCESCO BIAGI

Eliana Lage e De Almeida in *Caiçara*: film diretto da Adolfo Celi con la supervisione di Cavalcanti. Già proiettato a Punta del Este, questo film rappresenterà il Brasile a Cannes.





RETROSPETTIVE

QUESTA È LA VITA

Titolo originale: *Takový je život* - Regia: Carl Junghans - Interpreti: Vera Baranovská (La lavandaia), Theodor Pistek (Il marito), Valeska Gert (L'amante), Mária Zenisková (La figlia della lavandaia), Wolfgang Zilzer, Eman Fiala - Produzione cecoslovacca, Praga, 1929.

Takový je život (« Questa è la vita ») di Carl Junghans è uno dei film cecoslovacchi che maggiormente sono citati dalle storie e inseriti nei programmi dei circoli del cinema. La popolarità di tale opera negli ambienti culturali è paragonabile a quella dei due film di Gustav Machatý *Erotikon* (1929) e *Ekstase* (« Estasi », 1933). Ma se gli appassionati di cinema hanno apprezzato notevolmente il film di Junghans, non altrettanto si può dire del pubblico, presso il quale l'opera è passata quasi del tutto inosservata. Lo sfruttamento commerciale di *Takový je život* — un film nettamente diverso dalla produzione media cecoslovacca del tempo — venne reso difficile, oltre che dal suo soggetto desolato e pessimistico, dallo sviluppo intenso e rapido del cinema sonoro: il film di Junghans, infatti, era stato realizzato e concepito come un film muto.

Carl Junghans è entrato nella storia del cinema come una meteora, mediante un paio di opere di rilievo; e come una meteora ne è scomparso, riassorbito dal silenzio e dall'inattività. Due anni dopo *Takový je život*, Junghans diresse un altro film: *A život jde dál...* (« La vita continua... »). Ma si trattò di uno scacco, che gli chiuse per sempre l'accesso ai teatri di posa. Junghans, nato e cresciuto in Ger-

mania, ebbe i primi contatti col mondo del cinema a Berlino: lavorò infatti per alcuni anni, verso la fine del periodo del muto, nella capitale tedesca, scrivendo sceneggiature e soggetti. Sua aspirazione era di diventare regista, ma regista d'avanguardia, creatore di film che stessero al di fuori di ogni schema commerciale e industriale.

Incapace di trovare il denaro necessario alla realizzazione dei suoi ambiziosi progetti, Junghans si trasferì a Praga, dove trovò infatti condizioni di lavoro più vantaggiose, e teatri di posa che in quell'epoca erano considerati i più economici d'Europa. Nel 1929, unendosi a un gruppo cosmopolita di artisti cecoslovacchi, tedeschi, rus-





si, svizzeri, riuscì a porre in cantiere *Takovy je zivot*, opera ardua e rischiosa. I suoi collaboratori lo seguirono con entusiasmo, convinti di prender parte a una realizzazione di carattere eccezionale, e affascinati dall'idea di lavorare, sia pure senza ottenere alcun compenso, in una produzione del tutto indipendente e anticommerciale.

Il soggetto scelto da Junghans è un dramma sociale ambientato in un mondo di individui declassati, costretti a vivere — o meglio a vegetare — all'estremo limite della scala dei valori sociali. Si tratta, come osserva Carl Vincent nella sua *Histoire de l'art cinématographique*, « di un interessante studio realistico, che dipinge la vita dura e inquieta, e poi la morte, di un'operaia — una lavandaia — il cui marito conduce un'esistenza dissoluta ». La scelta del soggetto fu senza dubbio influenzata dalla voga, allora intensa, dei drammi sociali tedeschi, nei quali generalmente si procedeva a una glorificazione superficiale della vita della povera gente, senza che di pari passo venissero esposti o criticati i sistemi sociali che stanno alla base di tale miseria. La disperazione e l'impotenza che si

riflettono nella vita desolata di questa gente, espresse in maniera naturalistica piuttosto che realistica, hanno falsato tale tendenza cosiddetta sociale della letteratura, del teatro e del cinema, e compromesso la forza di opere quali *Die freudlose Gasse* (« La strada senza gioia », 1925) e *Das Tagebuch einer Verlorenen* (« Il diario di una prostituta », 1929) di G. W. Pabst, o quali i film sovietici *Dura lex* (1926) di Kuleshov e *Il calvario di una donna* (1926) di Ozep. Pertanto avrebbe torto chi ritenesse l'opera di Junghans tipica della cultura cecoslovacca. Esiste una differenza considerevole, fondamentale, fra opere come quella di Carl Junghans e altre più profondamente radicate dello spirito nazionale, quali i film di Josef Rovensky *Reka* (« Amore giovane », 1934) e *Marysa* (1935), entrambi presentati a Venezia prima della guerra. Tuttavia, *Takovy je zivot* rappresenta una tappa importante nella storia del cinema ceco: ciò soprattutto perché esso fu realizzato a Praga, con il concorso di artisti e tecnici cecoslovacchi, e ambientato in alcune località pittoresche di Praga stessa. E' interessante notare come la fama dell'opera fosse maggiore all'estero che in Cecoslovacchia. I cineasti e gli intellettuali

tedeschi, in particolar modo, accolsero favorevolmente il film di Junghans. Alcuni critici berlinesi, che scrivevano su giornali liberali e progressisti, sono arrivati a paragonare *Takovy je zivot* con *Bronenosez Potemkin* di Eisenstein. Naturalmente bisogna rendersi conto che l'entusiasmo con cui venne accolto il film derivava anche dal crescente malcontento per la piega che andava prendendo la produzione cinematografica, che di anno in anno diventava sempre più il veicolo d'espressione di idee banali e sciocche, prive di qualsivoglia riferimento con i problemi sociali e umani della vita. Francesco Pasinetti, nella sua *Storia del cinema*, così scrive a proposito del film di Junghans « La vita dei quartieri poveri di Praga, la vita di ogni giorno, fu il tema di *Così è la vita* (1929) di Carl Junghans che trattò ambienti e personaggi con magnifico senso di intuizione cinematografica, con scelta ottima di inquadrature e fluidità di racconto ». Nonostante questi elogi, che indubbiamente sono legittimi, non si può fare a meno di enunciare alcune riserve, soprattutto per quello che concerne l'influenza del film sul pubblico. Tale influenza infatti, ove ci fu, apparve negativa; e ciò è dovuto in gran parte ad una eccessiva tendenza naturalistica nella sua concezione, e a una serie di metafore poetiche di difficile comprensione, formalistiche nella loro struttura. « La tristezza commossa e sorridente » che entusiasma Vincent nelle scene espressive la pena e la desolazione umana, e che secondo l'autore « merita di essere considerata come uno dei frammenti più notevoli del realismo cinematografico europeo », appartiene in realtà a una sensibilità più intellettualistica che umana. Ma in alcuni episodi Junghans è riuscito a creare un'atmosfera drammatica e indimenticabile. Ne fa cenno Georges Sadoul nella sua *Histoire d'un art: le cinéma*, quando riconosce l'importanza del film sul piano della forma, se non su quello del contenuto umano: « la sala comune della locanda, con la sua birra, i suoi alcolici, i suoi clienti, una corte miserabile dove giocano i bambini, una famiglia raccolta con stupore attorno a un fonografo » sono alcuni degli elementi di cui il critico rico-

BIBLIOTECA

BIANCO E NERO. - Il fascicolo di gennaio di Bianco e nero, la rassegna mensile diretta da Luigi Chiarini, dopo un editoriale del direttore (Avviso), nel quale si ribadiscono gli scopi e le intenzioni che sono alla base di quella che è — a ragione — considerata l'unica rivista italiana (ed una delle pochissime del mondo) che affronti i problemi del cinema su un piano di alta cultura, apre la serie dei saggi con uno studio di Roberto Paolella, Il mito di Tristano e Isotta nella storia del cinema, che individua le ragioni della decadenza nel cinema, di un certo schema drammatico, le cui origini sono appunto da ricercarsi nel celebre mito. Seguono poi: un saggio di Giuseppe Masi, intitolato Per una determinazione estetica del fatto cinematografico; un articolo di Vinicius De Moraes, (Lezione di un documento), sul celebre film *The Quiet One* di Sidney Meyers, presentato anche a Venezia, due anni fa, ma ancora non diffuso in Italia; e un affettuoso e informato Ricordo di S.A. Luciani, recentemente scomparso, scritto da Mario Verdone. Una

lettera di Nino Ghelli, Postumi di Venezia, chiude la serie degli articoli, mentre, nelle consuete rubriche, Guido Aristarco fornisce una abbondante serie di Dati sul recente contributo della letteratura cinematografica sovietica, e Fernando di Giammatteo compila la recensione dei seguenti film: Cristo fra i muratori, L'ereditiera, Il cammino della speranza e L'edera. Chiude il fascicolo, illustrato da una serie di fotografie inedite del film *The Quiet One*, una nota di argomento giuridico, dell'avv. Leo De Simone, sulla causa Pagliari-Scalera, inserita nella Rassegna della stampa per l'eccezionale interesse dei problemi trattati.

LO SPETTACOLO. - E' uscito il primo fascicolo della rivista *Lo Spettacolo*, la quale intende illustrare su un piano scientifico gli aspetti economici e sociali delle varie forme di spettacolo, intese nel senso tradizionale, nonché le attività affini che utilizzano e diffondono le opere dell'ingegno, tutelate dal diritto d'autore. Oltre al teatro, il cinematografo e la musica, entrano quindi, nel campo di studio della rivista, la radio, la televisione, le attività editoriali, le arti figurative e gli sport di carattere popolare. La rivista che si pubblica trimestralmente, sotto gli auspici della Società Italiana degli Autori ed Editori, e con l'adesione di studiosi italiani e stranieri, contiene nel

suo primo numero una presentazione del direttore, Antonio Ciampi, nella quale è definito il programma della rivista ed è posto in evidenza, attraverso i dati statistici, il continuo aumento della spesa per spettacoli ed attività analoghe in ogni parte del mondo; un articolo di Luigi Amoroso sull'economia delle imprese cinematografiche; un articolo di Camillo Pellizzi sullo spettacolo come forma di socialità; un articolo di Antonio Carrelli sugli aspetti tecnici e fondamentali della radiofonia; un articolo di Fred Orain sulle basi tecniche ed economiche e sulle possibilità del film a formato ridotto; una nota di Mario de Vergottini sull'esercizio cinematografico nel mondo. Seguono una rassegna statistica ed altri notiziari.

SIPARIO. - L'ultimo numero di Sipario è sensibilmente rinnovato. Nella parte che la rivista diretta da Ivo Chiesa dedica al cinema, sono da notare le recensioni a *Miracolo* a Milano, *Giustizia è fatta* e *Giungla d'asfalto*. Il nuovo titolare della rubrica « I film del mese », dimostra infatti una solida preparazione e acume critico. Nel prossimo numero Sipario inaugurerà una nuova rubrica: « Colloqui con Eugenio Ferdinando Palmieri ».

T. B.

nosce la forza. La consistenza di questa atmosfera, espressa con un senso delle immagini profondo, è il lato più positivo del film, il cui soggetto venne criticato con obiettività dai critici del tempo. Voglio riportare alcuni brani di una recensione apparsa sul periodico *Studio* di Praga, nel 1930, a firma di Alexander Hackenschmied: « La vita non è simile a quella descritta nel film. La vita cinematografica ha le sue leggi, dalle quali dipende la vita di un film. Un frammento della vita, presentato letteralmente, senza ordine e messo lì per caso, rappresenta il caos, e in nessun caso può diventare la base per un'autentica opera d'arte ».

L'eroina del film è una lavandaia, ingannata dal marito ubriaccone e brutale, che a sua volta è l'amante della cameriera di un albergo che sorge poco distante. La povera donna, che lavora dalla mattina alla sera per dar da mangiare alla famiglia, deve anche preoccuparsi dell'educazione della figlia, una graziosa manicure sedotta da un uomo di pochi scrupoli e resa incinta. La morte della madre, una vera e propria santa, e il suo mesto funerale, concludono questa vicenda senza luce e senza speranza. Il film è dominato dalla magnifica interpretazione fornita da Vera Baranovskaia, l'indimenticabile interprete di *La madre* di Pudovkin. Il suo volto, come lo hanno descritto gli storici Bardèche e Brassillach, « insegna che questa figura di donna del popolo, priva di pathos e di retorica, va ben oltre l'aneddoto individuale ». Accanto all'interpretazione di Vera Baranovskaia, va sottolineata quella di un attore ceco i cui meriti sono stati disconosciuti dalla critica: Theodor Pistek, che ricopre il ruolo del marito adultero. L'amante di costui è interpretata dall'attrice-ballerina tedesca Valeska Gert, che dona al personaggio accenti di forte credibilità — la Gert, come è noto, interpreterà qualche anno più tardi il personaggio della signora Peachum in *Die Dreigroschenoper* di Pabst. Gli altri attori del film sono Mána Zenisková (la giovane figlia della lavandaia) e Wolfgang Zilzer (il seduttore di costei). Tra i caratteristi bisogna infine ricordare Eman Fiala, che incarna un tipico pianista di bettola.

JAROSLAV ĚROZ



PIERRE FRESNAY

LA COSA piú acuta sull'attore di teatro e di cinema Pierre Fresnay l'ha detta in fondo un collega, Jean Gabin. E' noto che, come dice appunto un proverbio francese, si è traditi soltanto da quelli del proprio sangue. L'osservazione di Gabin non è proprio quella di un traditore ma sembra l'espressione di un rivale che ha occhi acuti e sa scorgere una fessura nella corazza dell'avversario. L'aneddoto si situa negli anni in cui Jean Renoir girava *La grande illusion*; Gabin espresse così il proprio giudizio sul collega Fresnay: «Capisci, si tratta di un grande tipo... ma di fronte a lui tu hai sempre l'impressione di sbagliarti di forchetta».

Di suo vero nome Pierre Laudenbach, Fresnay è nato a Parigi il 4 aprile del 1897. Ha dunque adesso cinquantatré anni, sebbene non li dimostri affatto. I suoi antenati erano alsaziani, cioè gente di confine, di religione riformata; molti pastori protestanti appartengono alla famiglia, ma vi appartiene anche un attore della "Comédie Française", ciò che può spiegare la vocazione, rivelatasi in età giovanissima, del piccolo Pierre. Il padre era insegnante di filosofia in uno dei numerosi licei parigini, e il ragazzo fece non poca fatica a persuaderlo che la carriera di attore non era troppo in contrasto con le tradizioni familiari. Il successo gli fu subito facile, nel '19 era già alla "Comédie", che lasciò quattro anni dopo per andare incontro a ruoli piú liberi. S'è sposato tre volte e sempre con attrici: l'ultima volta, nel '32, con la seconda signora Guitry, la nota attrice di commedie leggere Yvonne Printemps, dalla quale non s'è piú diviso. Questi i dati esterni. Ma volendo approfondire il profilo di colui che è forse il piú grande attore francese d'oggi, bisogna fermarsi soprattutto sul carattere, sul personaggio. Prima di tutto è necessario tornare alla osservazione di Gabin. Fresnay è un "monsieur", un signore. Lo è per il modo di fare, per il fisico, per il modo di vestire, lo è soprattutto per gli straordinari doni che ha avuto dalla natura. Gli altri attori francesi sono legati a una figura, alla voce, a certi caratteri esterni, sono schiavi della loro apparenza fisica. Checché faccia, Gabin sarà sempre un uomo rude, un operaio, o almeno qualcuno che s'è fatto dal nulla. Camminerà goffamente, poggiando con pesantezza sui piedi piatti, non sarà mai un uomo elegante; i suoi capelli si ribelleranno sempre alle cure del pettine. Né Jouvett potrà mai dimenticarsi del naso aquilino, degli occhi troppo acuti, della lunga statura, della mancanza naturale di slancio; sarà sempre legato alla razionalità, a un parlare lento e riflessivo, non potrà mai essere un innamorato pieno di fuoco, qualcuno che aggredisce la vita. Ecco invece Fresnay. E' piuttosto basso di statura ma è ben proporzionato e il difetto non appare: ha un volto dai tratti regolari ma con un'espressione mobilissima. Al naturale gli occhi sono dolci, patetici, la fronte è alta, da intellettuale: e tutto il volto ram-

menta una vecchia stirpe, macerata nei dubbi e nel pensiero; appartiene evidentemente a qualcuno che da lungo tempo non sa piú cosa siano i lavori manuali, la fatica pesante e senza respiro, la preoccupazione del domani, l'ansia del pane quotidiano dei quattro soldi da portare a casa alla moglie affaticata e ai figli, sempre famelici, che aspettano. Pierre Fresnay recita con la stessa naturalezza con la quale tutti noi respiriamo. E' evidente che per lui il raffigurare personaggi, caratteri diversi è un

FILMOGRAFIA

1915: *France d'abord!* - 1921: *L'essor* di Burguet. - 1928: *La vierge folle* di L. Morat, con Suzy Vernon. - 1931: *Marius (Marsiglia)* di A. Korda, con Raimu e Orane Demazis. - 1932: *Fanny* di Marc Allégret, con Raimu e O. Demazis. - 1934: *La dame aux camélias (La signora dalle camelie)* con Yvonne Printemps. - 1935: *Le roman d'un jeune pauvre (Il romanzo di un giovane povero)* di Abel Gance, con Marie Bell; *Koenigsmark* di Maurice Tourneur, con Elissa Landi, *The Man Who Knew Too Much* di Alfred Hitchcock, con Peter Lorre (realizzato in *Gran Bretagna*). - 1936: *Sous les yeux d'Occident* di Marc Allégret. - 1937: *Mademoiselle Docteur* di G. W. Pabst, con Dita Parlo e Jouvett; (realizzato in *Gran Bretagna*); *L'Alibi (Alibi)* di Pierre Chenal, con von Stroheim; *La grande illusion (La grande illusione)* di Jean Renoir, con Jean Gabin e Dita Parlo; *La bataille silencieuse* di Pierre Billon, con Michel Simon. - 1938: *Chéri-Bibi (Chéri Bibi l'évaso)* di Léon Mathot, con Jean-Pierre Lumont; *Alerte en Méditerranée* di Léo Joannon, con Nadine Vogel; *Adrienne Lecouvreur* di Marcel L'Herbier, con Yvonne Printemps; *Trois valses (I tre valzer)* di Ludwig Berger, con Y. Printemps. - 1939: *Le duel* di Fresnay, con Y. Printemps; *La charrette fantôme (Il carro fantasma)* di Julien Duvivier, con Louis Jouvett. - 1941: *Le dernier des six (L'ultimo dei sei)* di G. Lacombe, con Michèle Alfa. - 1942: *Le journal tombe à cinq heures* di G. Lacombe, con Marie Déa; *L'assassin habite au 21 (L'assassino abita al 21)* di Henri-Georges Clouzot, con Suzy Delair. - 1943: *Le corbeau* di H. G. Clouzot, con Ginette Leclerc; *Le voyageur sans bagages*, con Pierre Renoir. - 1945: *La fille du diable* di Decoin, con Yvonne Printemps. - 1947: *Monsieur Vincent* di M. Cloche. - 1949-50: *La valse de Paris (Il valzer di Parigi)* di Achard, con Y. Printemps. - 1950: *Dieu a besoin des hommes (Dio ha bisogno degli uomini)* di Jean Delannoy, con D. Gélín.

giuoco inesauribile, ricco di risorse infinite. Perché Fresnay non ha preferenze: può essere indifferentemente un ufficiale di cavalleria, un evaso, un amante settecentesco, un vitaiolo principio di secolo, un santo cattolico o un sagrestano vagamente protestante e deista. Può essere anche, sulla scena, il grande scrittore Marcel Proust, come l'ha raffigurato due inverni fa Malaparte. E raffigurare Proust, a meno di trent'anni dalla morte del romanziere della "Recherche", in una città che era la sua e nella quale vivono ancora molti che lo conobbero di persona, è evidentemente una impresa tale da impressionare qualsiasi attore. Tanto piú che Proust non era uno

scrittore da accademia, come il tale e il tal'altro che hanno apparenza di droghieri arricchiti o di avvocati caduti chi sa come nella professione letteraria, ma un artista delicatissimo, molto snob, a suo modo anche elegante, sebbene si dimenticasse spesso di levarsi il cotone idrofilo che appariva fuori del solino inamidato quando, felice e sereno, scendeva verso sera le vie del centro in cerca di amici e di ristoranti alla moda. I comici sono tipi ammirevoli, ma è difficile, quando si è attori, possedere il genio creatore e critico di Molière. Però è chiaro che quando si è capaci di essere nello stesso tempo impeccabili ufficiali di cavalleria, patetici evasi, santi canonici o sagrestani in sospetto di pirateria, bisogna possedere un'intelligenza sottilissima.

L'incontro di Pierre col cinematografo avviene prestissimo, nel '15, quando il nostro non ha che diciotto anni. In quel tempo il cinematografo in Francia è una faccenda curiosa. La Francia è la patria di Lumière, uno scienziato pieno di disinteresse che ha inventato il nuovo mezzo di espressione, e di Méliès, un personaggio buffo e geniale che apre le vie all'immaginazione e al sogno, ma è anche la terra di Déroulède, cioè dei borghesi patriotardi che anelano la "revanche" dietro le scrivanie dei consigli d'amministrazione; e siccome siamo nel '15, nel secondo anno di una guerra lunga e mortale, i borghesi alla Déroulède l'hanno facilmente vinta sui sognatori alla Méliès. E' la ragione per cui Fresnay, così ben educato, così fine, inizia la sua carriera cinematografica con una pellicola che si intitola *France d'abord!*; malinconico compito d'un giovane che l'anno prima aveva avuto la parte di Mario, al Théâtre Français, nel *Jeu de l'amour et du hasard* di Marivaux. L'importante tuttavia per un attore giovane è recitare, guardarsi d'attorno, farsi le ossa, far tesoro di preziose esperienze. Quando appare in un brutto film *Koenigsmark*, nel '35, le spettatrici suonano il campanello d'allarme; hanno scoperto un attore di cinema che vorranno rivedere molto spesso. Ma con Fresnay, in questa direzione, non c'è niente da fare. Non gli piacciono le "grisettes", le dattilografe, le "mannequins" cui tanto piace la pessima letteratura di Pierre Benoit. Egli ama altri testi, tende l'orecchio a un'altra prosa, o forse a un'altra poesia. In un paese di cultura come è la Francia, nel quale la letteratura è prima di tutto un affare di società e addirittura di stato, è sin troppo facile scoprire, dietro le attrici e gli attori celebri, il profilo di un famoso scrittore. Così se, ovviamente, è facile scorgere dietro la "séchresse" di Jouvett, il volto amaro di Molière e quello patetico di Giraudoux; se Michèle Morgan è, inevitabilmente, la Sylvie di Nerval; se Gabin è un personaggio di Zola; se Barrault è una fantasia di Baudelaire; se Arletty è un'eroina di Charles-Louis Philippe; Fresnay è un tipo che affonda le sue radici piú lontano, è l'attore piú aristocratico e crudele di Francia, colui che raggiunge Racine e il cardinale di Retz attraverso il Lacos delle *Liaisons dangereuses*. Trascurando i fatti della vita privata, che non ci appartengono ma che sono rivelatori (l'esclusivo amore per le attrici: ma la languida

Champmeslé di Racine ha per Pierre tre volti: è Rachel Bérenit, dell'Odéon, è Berthe Bovy, è, finalmente, Yvonne Prin-temps), la vocazione raciniana di Fresnay gli è dettata da molte ragioni, e tutte valide: la tradizione ugonotta che compensa il giansenismo dell'autore di *Fedra*, il fondo aristocratico (lo straordinario ufficiale di *La grande illusion*), l'amore delle situazioni eroiche e dell'intrigo *Sous les yeux d'Occident*, *Le corbeau*, *Adrienne Lecouvreur*. Soprattutto lo scopre il gusto "crudele", che non è la propensione alla crudeltà intellettuale, nel senso del povero Antonin Artaud, quanto piuttosto un'intima propensione verso un cristianesimo rigoroso, dal sacrificio umbratile e come spento, che non chiede ricompensa ma si chiude e ha il premio in se stesso. Questo fondo non lo si scorge tanto nelle cinematografie più apertamente religiose: in *Monsieur Vincent* (1947), tecnicamente la cosa più stupefacente di Fresnay sino ad oggi, né in *Dieu a besoin des hommes* (1950), quanto nel dimenticato *Chéri-Bibi* (1938) e in *La grande illusion* (1937). Se *La grande illusion* è nella memoria di tutti gli amatori del cinema d'arte, *Chéri-Bibi* è un film che ha avuto scarsa risonanza. Diretto da un regista non volgare, né sprovveduto, Léon Mathot, *Chéri-Bibi* è la storia di un forzato che si sacrifica per i compagni. Con la piccola testa intelligente rapata, con addosso i luridi panni del forzato in fuga, per forza di fantasia Fresnay riusciva a trasfondere in noi la sua forza vitale, a farci dimenticare i "décors" evidentemente fasulli, e l'acqua minerale che ci attendeva, ghiacciata, al primo bar di angolo, per trasmetterci la passione della bestia braccata, per farci venir secca la gola, le membra oppresse dal micidiale clima della colonia penale.

In una civiltà nella quale le tre cose che Fresnay considera di più al mondo — l'amore, il sacrificio, l'onore — vengono irrise e neglette, non c'è da stupirsi se la lezione dell'attore sembri un po' fuori tempo e, per tutto dire, leggermente inattuale. Si ammira l'interprete prodigioso, ma si ha alquanto disdegno per il suo messaggio, per il suo mondo morale. Sembra poi certo a coloro che lo amano, che Fresnay abbia evitato l'ostracismo solo per ragioni tecniche, solo perché sa far troppe cose perché ci si possa dimenticare impunemente di lui. I produttori che hanno osato metter da parte Arletty, che è la donna di *Le jour se lève*, Arletty, la cui frase d'avvio « je m'appelle Garance », in *Les enfants du paradis* è una di quelle che restano incancellate nei cuori, non son certo tipi da intenerirsi al ricordo dell'ufficiale di *La grande illusion* che passa oltre i pregiudizi di casta per tener fede all'onore militare. Ma Fresnay ha il tempo per lui. L'uomo senza vanità che ha disprezzato, al tempo di *Koenigsmark*, l'omaggio delle sartine, sa che gli anni possono rovinare Jean Marais e far dimenticare Annabella, ma non chi sente come una lezione perenne, nel cuore partecipe, l'eterno rimprovero dell'antica Regina e il lancinante rifiuto dell'Imperatore: « Titus reginam Berenicem dimisit, invitus invitam ».

PIETRO BIANCHI



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE *** BUONO ** MEDIO * BRUTTO SBAGLIATO

*** VIALE DEL TRAMONTO (Sunset Boulevard)

Regia: Billy Wilder - Soggetto e sceneggiatura: Charles Brackett, Billy Wilder e D. M. Marshman jr. - Fotografia: John F. Seitz - Scenografia: Sam Comer e Ray Moyer - Costumi: Edith Head - Musica: Franz Waxman - Interpreti: Gloria Swanson (Norma Desmond), William Holden (Joe Gillis), Erich von Stroheim (Max von Mayerling), Nancy Olson (Betty Schaefer), Fred Clark (il produttore), Lloyd Gough (Morino), Jack Webb (Harry Green), Cecil B. De Mille (Cecil B. De Mille), Buster Keaton (Buster Keaton), Anna Q. Nilsson (Anna Q. Nilsson), H. B. Warner (H. B. Warner) - Produttore: Charles Brackett - Produzione: Paramount, 1950.

CON *Sunset Boulevard* l'austriaco Billy Wilder chiude, dopo *Double Indemnity* («La fiamma del peccato», 1944) e *The Lost Weekend* («Giorni perduti», 1945), un'interessante se pur discutibile trilogia. Queste opere, in un certo senso e entro determinati limiti, sono tre pagine sull'«America amara»; esse in fatti non hanno soltanto punti in comune sul piano tecnico-narrativo (il racconto retrospettivo, ad esempio, con la voce fuori campo), ma anche sul piano contenutistico; con i loro personaggi spesso privi di dignità umana, trattano il tema del delitto, dell'alcoolismo, e del 'divismo'. Problema, anche quest'ultimo, di estrema importanza sul piano del costume, legato com'è a tutto un complesso di fattori sociologici: dalle influenze e le reazioni che le 'movie stars' hanno esercitato ed esercitano sulla vita degli spettatori, e in particolar modo dei 'fans', alle ragioni che determinarono e determinano la nascita di queste e il loro tramonto, e quindi al rovescio della medaglia di tutto un sistema e una concezione produttivi: a tutta una società cinematografica. «Lo sdegno e il disprezzo di cui è fatta oggetto la bellezza dei 'divi' dello schermo, considerata come un elemento secondario che, solleticando gli istinti più bassi del pubblico, è del tutto estranea alla 'vera arte'», scriveva Béla Balázs, «non sono altro che il risultato di un atteggiamento snobistico e ipocrita. Poiché un fenomeno culturale così diffuso come il cinema, non può essere analizzato soltanto dal punto di vista artistico, astrattamente considerato» (1). E Balázs parla di «bellezza triste della 'diva'»; di 'divi' criminali l'inglese Grierson, e Wilder, specializzato nelle psicologie dei criminali, dà una siffatta psicologia alla protagonista di *Sunset Boulevard*. In questi ultimi tempi non sono mancati film dove il 'divismo' viene preso in giro: da *The Outlaw* («Il mio corpo ti scaldierà», 1943-46) di Hughes con la 'donna-seno' Jane Russell a *Stage Fright* («Paura in palcoscenico», 1950) di Hitchcock, dove Mar-

lene fa la parodia di certi personaggi che nel passato la resero famosa; e parodistico — in parte coscientemente, in parte in virtù dell'oggettiva ricostruzione dei fatti, del semplice documento — è *The Perils of Pauline* («La storia di Pearl White», 1946) di George Marshall. Con *Sunset Boulevard*, in vece, la parodia la satira e la presa in giro lasciano il posto al dramma della 'diva' tramontata, ex 'distributtrice di illusioni' e vittima di illusioni; Norma Desmond crede d'essere ancora la più grande attrice vivente, di poter ancora insegnare a tutte le nuove arrivate di Hollywood: «è il cinema che è diventato piccolo», ella dice, «non io»; quel cinema pieno di dialoghi, che parla, parla, e di cui il technicolor fotograferà la rossa lingua a penzolini.

Immersa in tali illusioni, la matura Norma Desmond recita da oltre quarant'anni in una platea vuota, cioè 'vive' mummificata lontana dal mondo, in una tomba. Trapassata, è un trapassato che ne racconta la storia: la voce di Joe Gillis, uno scrittore di «poca importanza», di «trame non originali» (o «forse troppo originali») che ha lasciato il posto di cronista in un giornale di provincia per sfondare ad Hollywood, e che ora galleggia esanime nelle acque della piscina di una villa sul Sunset Boulevard. Visione macabra; e sul macabro poggia quasi tutto il film. I viali deserti della villa, i giardini incolti, i rifiuti e i grossi topi nella piscina disseccata, l'autorimessa polverosa e troppo grande per una solitaria Isotta Fraschini col bollo del 1932: tutte queste cose non sono altro che

lo scrostato e pericolante intonaco di una immensa camera ardente, dove i candelabri illuminano sinistramente mobili massicci e di cattivo gusto, pavimenti di marmo e un letto simile ad un catafalco dorato, e fotografie della 'diva' in ogni dove. In questo immenso mausoleo, si sente talvolta anche il suono dell'organo a canne, e l'odore di tuberosa che emana la Desmond, dalle lunghe mani sottili, adunche, mobilissime. E d'oltre tomba è la voce che Joe, casualmente capitato in quella villa, ode venire da dietro una consunta tapparella di bambù: «Finalmente, perché così tardi? Perché mi avete fatto attendere così a lungo?». E ad un abito poco adatto alla cerimonia, ad una bara accenna subito Max, il maggiordomo vestito a lutto («Se vi occorre una mano per la bara, chiamatemi»). Norma attende il becchino; sul canapè dei massaggi, accanto al caminetto, giace uno scimpanzè: il muso impietrito, una zampa penzoloni; e la donna chiede una bara bianca, imbottita con raso color rosa intenso, o rosso («sarà più gaio», spiega). Le esequie vengono fatte con tutta serietà: «Pareva che portasse all'ultima dimora un figlio. Era dunque così vuota la sua vita?». E quelle mani adunche si aggrappano disperatamente a Gillis, unica persona viva, cioè giovane, anche tra quei manichini di cera che talvolta giocano a bridge con Norma, ex colleghi, vecchi attori del muto: Anna Q. Nilsson, H. B. Warner, Buster Keaton: cosciente, quest'ultimo, della propria condizione di trapassato (quelle sue due uniche parole — «Passo. Passo» — e quel suo viso, sono tra le cose più significative e umane del film). E un trapassato è anche Max, primo marito e primo regista della Desmond, il quale ha rinunciato alla carriera («Allora c'erano tre giovani registi che promettevano: Griffith, Cecil De Mille e Max von Mayerling») per vivere accanto all'ex moglie, per assecondarne le manie, per scriverle lettere apocriefe, di immaginari ammiratori. E quando Gillis le viene a mancare, Norma lo uccide: convinta come è ancora, nel suo collasso psichico giun-

Jack Webb, Nancy Olson e W. Holden in *Sunset Boulevard* («Viale del tramonto»), di Wilder.



to all'acme, di essere la piú grande attrice vivente, una 'stella': "Non si lasciano le grandi stelle; è per questo che sono stelle. Le stelle non hanno età, non hanno età".

E' ovvio che *Sunset Boulevard* vuole essere un film biografico in senso lato: non narra la vita di Gloria Swanson, che pure interpretò quel *Queen Kelly* nel quale la Desmond si ammira; piú che in alcuni elementi individuali e personali, il biografico è da rinvenire su un altro piano, di natura generale di un fenomeno. « Gli scandali di Hollywood erano divenuti un problema nazionale »: così scrive, in un recente e attualissimo volume il Lawson, riferendosi al cinema americano del 1920-1922. « Perché stupirsi, del resto, se gli 'artisti' applicavano i dettami morali della produzione corrente alla propria attività sociale? La mancanza di senso umano e di dignità, che si scopriva nella loro opera, si rifletteva poi nel disordine della loro vita privata. Storditi dalla fortuna improvvisamente giunta, essi non potevano non imperniare la propria condotta sul cinismo e la brutalità che li avevano innalzati alla gloria » (2). Ora quello di Norma è un dramma che trova la genesi proprio nello stato di fatto di cui parla il Lawson. Cròllato l'idolo Desmond, infranto dalla medesima società che lo aveva creato, rimangono appunto nella stessa Desmond quei 'dettami morali', quella mancanza di senso umano e di dignità che si scoprivano nella sua vecchia produzione da 'star system', quel disordine della vita privata di un tempo, quella condotta piena di avidità, di cinismo, di elementi sessuali (*Male and Female*) che, nella decadenza del fisico, sono diventati macabri. La camera ardente della Desmond non è che una diretta filiazione di un 'cimitero di celluloidi', di 'Hollywood cemetery'. Tutto questo, essenziale e determinante nell'impostazione del problema e della narrazione, non risulta in *Sunset Boulevard*; o non risulta abbastanza. Mancano in altre parole un vero commento, una vera presa

di posizione critica, una disamina costruttiva, e di conseguenza una ben piú profonda giustificazione del mondo rappresentato: di tutto quel macabro, quel cinismo, quel putridume in esso racchiuso; e il dramma viene isolato e quasi limitato al caso clinico; eppure non appartengono al 'caso clinico', tra le altre cose, le ultime parole della Desmond, con le quali si chiude *Sunset Boulevard*: "Non esiste altro; solo noi e la macchina, e il pubblico nel buio. Ecco, De Mille, sono pronta per il mio primo piano". Questa è purtroppo una erronea massima ancora in auge ad Hollywood, e non soltanto ad Hollywood. Dice De Mille alla Desmond: "la tecnica è un po' cambiata". Soltanto la tecnica. E, in fatti, nel momento stesso in cui definisce "orrendo" il copione su Salomè scritto dalla vecchia 'diva', il regista sta girando un non meno orrendo 'biblical colossus' su Sansone e Dalila, con la 'glamour-sex' Hedy Lamarr. E il produttore amico di Gillis, ossequiente allo 'star system', chiede al giovane soggettista di mutare *La porta violata*, storia di un pugile, in una storia per Barbara Stanwyck, magari alla stessa stregua di un altro suo soggetto dove la protagonista, una vecchia quercia, risultò poi sullo schermo un motoscafo, o di quel 'western' adattato alla pioggia soltanto per ragioni atmosferiche. E se *La porta violata* sembra all'ufficio letture un « vero intruglio di melensaggini », *Via col vento* è definito un capolavoro, che non si può trovare « ad ogni angolo della strada ».

Non mancano dunque alcuni riferimenti diretti all'attività, ai sistemi, alle persone dell'odierna Hollywood, la quale viene definita da Gillis una giungla, con attrici « ancora tanto giovani, da credere alle proposte disinteressate dei produttori ». E se è vero quanto abbiamo sopra accennato, e che tra l'altro Wilder si compiace piú di una volta di rappresentare il putridume, che il cinismo viene da lui confuso con la pietà, che il disgusto di Gillis per Norma è spesso derivante da una questione di età, di profumi

(e l'antitesi del mondo corrotto viene debolmente rappresentata dalla ventenne Betty, che sa di fazzoletto di lino lavato di fresco, di campo, di grano: è annusando il viso della ragazza che Joe avverte come la « vita possa essere anche bella »; se è vero tutto questo, è altrettanto vero che, ad un certo punto, tornando nella sua "prigione dorata", Gillis si rende veramente conto della realtà dei fatti, del "disgustoso pasticcio" in cui si è messo, della sua vita così bassa, di avere in mano anche l'avvenire di Betty, fidanzata al suo migliore amico. E rinuncia a Betty e alla equivoca connivenza con Norma: « Grazie, grazie dell'uso di questi oggetti. Ma sono cose che stonerebbero addosso ad un cronista di provincia. Questo lavoro non mi piace, ora non piú ». Non c'è dunque il lieto fine di prammatica (inesorabilmente escluso dalla macabra visione iniziale: il cadavere di Gillis nella piscina), né la non conclusione di *The Lost Weekend*; scaturisce in vece, con l'ultima sequenza retrospettiva, una condanna della vita cinica, corrotta, putrida: condanna certo non direttamente critica, così come al di fuori dell'indagine sociale viene a trovarsi l'introspezione dei vari personaggi, fissata spesso con particolari eloquenti, frutto di una abilissima sceneggiatura. Si veda ad esempio come la Desmond, ammasso di nervi, si elettrizzi ogni qualvolta un raggio di luce inonda il suo viso (sia il raggio della macchina di proiezione, durante la retrospettiva di *Queen Kelly*; o quello del riflettore negli studi Paramount, quando Occhio di Falco riconosce la vecchia 'diva'; o quello riflesso dello specchio, dopo il delitto, mentre la donna crede di prepararsi per il nuovo film). E si veda il microfono che sfiora la penna del cappello di Norma e che essa allontana con le mani, guardandolo con aria di dispetto e di sfida insieme. *Sunset Boulevard* è ricco di simili particolari, e di materiale plastico in funzione psicologica e ambientale (la catenina d'oro, regalo di Norma, che si impiglia nei ferri del cancello, quando a Capodanno, per la prima volta, Gillis tenta di abbandonare la vecchia 'diva'; le mani spesso in primissimo piano della Desmond e di Max, lo strano arnese in cui la stessa Desmond infila la sigaretta; certi addobbi, certe scenografie, e costumi). Materiale plastico e particolari che si fondono con una interpretazione eccezionale, anche se presa nell'ambito, nei limiti dell'accennata impostazione generale del film. *Sunset Boulevard* segna il vero trapasso della Swanson dal muto al sonoro dopo i mediocri *Music in the Air* (1934) di Joe May e *Father Takes a Wife* (« Papà prende moglie », 1941) di Hevely. E von Stroheim porta una variante, in un certo senso sostanziale, ai suoi precedenti personaggi: Max, nella sua impassibilità, racchiude in sé ricordi (cominciando da quello studio che aveva alla Paramount tutto tappezzato di cuoio nero) senza odio alcuno: variante che andrebbe a lungo analizzata.

GUIDO ARISTARCO

(1) Béla Balázs: *Bellezza triste della diva*, in *Sequenze*, numero dedicato a *Il divismo*, a cura di Fausto Montesanti, Parma, giugno-luglio 1950.

(2) John Howard Lawson: *Teoria e tecnica della sceneggiatura*, Roma, Bianco e Nero, 1951.

Erich von Stroheim, Gloria Swanson e W. Hold en in un'altra inquadratura di *Sunset Boulevard*.





CHIARO CAMMINO (1940) di G. V. Aleksandrov, al « Cine Club Popolare Milanese » il 4 marzo 1951.

IN UN SUO saggio su G. V. Aleksandrov (*Grigori Aleksandrov*, Coskinoisdat, Mosca, 1939, pag. 16), Rostislav Jurienev cita questo giudizio di Chaplin: « Aleksandrov ha rivelato all'America una nuova Russia. Fino a *Ragazzi allegri*, gli americani conoscevano la Russia di Dostoevski. Ora sanno quali grandi mutamenti siano avvenuti nella psicologia degli uomini. La gente ora ride con gioia e baldanza. E questa è una grande e convincente vittoria ». L'esattezza dell'opinione chapliniana (valida non solo per l'America ma anche per l'Europa) è ampiamente confermata dai successivi film di Aleksandrov *Circo*, *Volga Volga* e *Chiaro cammino*. E nei più recenti *Primavera* e *Incontro sull'Elba*, il carattere dei personaggi principali è un'ulteriore testimonianza dei « grandi mutamenti avvenuti nella psicologia degli uomini » sovietici; si inserisce direttamente nella linea di sviluppo del carattere dei personaggi delle commedie che, tra il 1934 e il 1940, Aleksandrov ha creato.

Grigorij Aleksandrov è, assieme a Savcenko e Piriev, il creatore della commedia cinematografica sovietica sonora, vale a dire di una commedia di tipo nuovo, positiva e ottimistica, intimamente legata alla realtà della vita e determinante circa gli sviluppi ulteriori della vita. *Chiaro cammino* è film tutto pervaso di una foga concreta e costruttiva, di sentimenti limpidi e chiari, di chiare e realistiche idee. Le note che vi predominano sono l'amore per la vita e per il lavoro inteso come "problema d'onore e d'amore", lo sviluppo della personalità umana e il progresso sociale. La gio-

vane contadina Tania, che diventa operaia tessile, poi stakanovista, e ingegnere e deputata è, appunto mossa, da siffatti sentimenti, e da siffatte idee. Ed è personaggio direttamente legato alla realtà, in quanto costituisce la generalizzazione artistica di un fatto storico. Nel suo "chiaro cammino" si riconoscono agevolmente i tratti fondamentali della biografia di donne effettivamente esistenti, quali Pascia Anghelina, Maria Demcenko, Vinogradova ed altre. Tema, codesto, egregiamente trattato anche da Zarki e Kheifits, nel loro *Una donna al governo*. Un'analisi di raffronto tra *Chiaro cammino* e *Una donna al governo* permetterebbe riflessioni assai utili sul problema della creazione artistica. I registi dei due film hanno trattato pressoché lo stesso tema, ispirandosi alla realtà; ma la loro personalità creatrice li ha portati a soluzioni di rappresentazione assai diverse. Difatti *Chiaro cammino* si sviluppa anche verso toni fiabeschi, fino a sfociare nella favola: Aleksandrov ci conduce dinanzi ad uno specchio magico, nel quale la protagonista rivede se stessa qual'era nella vita passata, e nel quale a un certo momento ella entra, e nel quale assistiamo al volo di un'automobile, sullo sfondo dei paesaggi or montagnosi or pianeggianti dell'Unione.

In *Chiaro cammino* non v'è discordanza alcuna tra rappresentazione realistica e diretta della vita, e trasposizione favolistica e fantastica della vita stessa. I passaggi di fusione tra i due piani avvengono in modo del tutto naturale e immediato, oppure per mezzo di invenzioni espressive tipiche. Valga un esempio per tutti. Dopo che Tania ha battuto il record di produzione, nel cortile della fabbrica vi è meeting e festa. All'uso sovie-

tico, la ragazza è allegramente lanciata e rilanciata in alto. Poi nell'inquadratura vuota salgono e ridiscendono cappelli e fazzoletti. Poi mobili, cuscini e materassi. Stacco: mobili, cuscini e materassi sono sul carro che deve portare Tania in città, e che immantinentemente parte. La più sbrigliata ed estrosa fantasia ha pieno diritto di cittadinanza nell'arte cinematografica, avverte dunque Aleksandrov: ma a patto ch'essa rappresenti, nei modi suoi peculiari, fatti concreti, e ne esprima il significato veritiero. Di esempi di una siffatta realistica fantasia il film è ricchissimo, specie nei momenti di canto: onde diviene del tutto naturale che Tania, nel mentre è intenta a battere il record di produzione, intoni una canzone, e la sequenza divenga una sorta di rapsodia eroica sul tema del lavoro; oppure che nel finale, invitata a tenere un discorso, anziché pronunciarlo, ella lo canti. Il titolo del film è non solo significativo del tema e dei suoi sviluppi, ma altresì della forma e dello stile: ad esempio argentea è la fotografia, specie nel finale, allorché Tania e Lebediev passeggiano, nei viali dell'Esposizione Agricola del 1939, tra due cortine di zampillanti getti d'acqua, bianca sinfonia della felicità. Questo lirico finale è particolarmente indicativo del carattere nuovo della commedia sovietica. Infatti, mentre oggi la commedia *ancien stile* provoca di solito un riso catartico fisiologico (i Marx brothers) o di eccitazione cerebrale (la sophisticated comedy), la commedia sovietica è, con grande immediatezza, allegra, fiduciosa e gaia. Ne viene quel suo lirismo trionfale e commosso, che fin da *Ragazzi allegri* Chaplin aveva assai ben compreso.

GLAUCO VIAZZI

I CORTOMETRAGGI

LUNGOBRENTA

GIAN LUIGI Polidoro e Cesare Ardolino lavorano insieme da qualche anno. Hanno studiato al Centro Sperimentale di Cinematografia quando ne era direttore Francesco Pasinetti ed hanno cominciato la loro attività di documentaristi nel 1948 con *Zoo*, *Latte per la città*, *Festa abruzzese*. Nel 1949 hanno realizzato *Maestri della caricatura* e nel 1950 *Lungobrenta*. Quest'ultimo cortometraggio, che passa attualmente sui nostri schermi, è la testimonianza più prossima della loro maturità di documentaristi, pienamente raggiunta. *Lungobrenta* (Lux Film) racconta, col fluire delle barche nel fiume veneto, anche il fluire della vita in una regione tranquilla e piena di nobili vestigia, dove le antiche ville patrizie sono diventate oggi scuole, case di contadini, fattorie. Il fiume è come la

vita — dice il commento scritto da Diego Valeri — chi va e chi viene. E permette di conoscersi e di volersi bene. Lo scopo del documentario è tutto qui: far conoscere agli uomini delle altre regioni un aspetto meno noto dell'Italia; e suggerire attraverso le immagini un sentimento di concordia e di fratellanza. Il ponte girevole fa posto, alle imbarcazioni, gli alunni accorrono al recinto della scuola per salutare i barcaiuoli, i marinai sorridono alle ragazze, le pecore camminano sui margini, i cavalli tirano controcorrente, le lavandaie strizzano i panni, qualche piccolo pesca, mentre il treno corre via oltre il Brenta, oltre le ville della Malcontenta e della Barbariga, oltre Palazzo dei Leonj e Palazzo Mocenigo. E v'è, in tutto questo procedere, agire, guardare ed apprendere, un senso di pace e di serenità, una idea di misura,

di precisione, di equilibrio nello spazio e nel tempo, che vengono comunicate dalla tecnica stessa del film, dal suo stile serio e compassato, senza essere pedante. Risultato cui arrivano le inquadrature rigorose (realizzate da Aldo Nascimben), il montaggio dosato, l'assenza di gratuità. Sembra di rivedere, in questo bel documentario italiano, le qualità migliori di Venezia minore e di Piazza San Marco, di quei cortometraggi, cioè, cui Polidoro e Ardolino guardano col rispetto, che in essi non è spento, per il compianto maestro.

GEORG PAL

Perché l'Istituto Luce non distribuisce, nella settimanale rassegna di documentari presentati al Planetario di Roma, un programma coi titoli e qualche dato delle pellicole presentate? Dopo venti spettacoli con film differenti, alla memoria non riuscirà tanto facile rievocare anche soltanto i migliori di oltre centocinquanta cortometraggi appartenenti a più di dieci paesi. In una recente programmazione abbiamo incontrato una produzione a colori di Georg Pál, realizzata per la Shell:

Prospecting for Oil (« Storia del petrolio »), Georg Pál, ungherese, è uno specialista di film con pupazzi ed ha lavorato in Olanda e in America. Negli Stati Uniti, Pál ha eseguito vari cortometraggi pubblicitari per la Philips. I suoi Cavalcade, Sleeping Beauty (« Bella addormentata »), The Aladin's Lamp (« La lampada di Aladino »), sono quanto di più grazioso possa offrire il film pubblicitario. In Cavalcade l'autore ha ideato una successione di scene che si svolgono in un teatrino con palchi, spettatori, orchestra, e file di « girls ». La prima scena è dedicata al « can-can »; seguono l'operetta, la orchestra negra, ed un complicato e fitto complesso orchestrale moderno. La cavalcata musicale, che si svolge in tempi e con armonie diverse, procede e sostituisce i suoi quadri al semplice tocco di un tasto, sol che si faccia uso di apparecchio radiotelevisivo Philips. Le numerose trovate musicali, la vivacità degli « sketches », l'animazione mai sgradevole, rendono questa Cavalcade un modello di film con pupazzi, oltre che di film pubblicitario. In Sleeping Beauty un intero castello, con tutti gli abitanti e la bella principessa, cade in letargo per l'incantesimo di un mago. Né coraggio di cavalieri di ventura, né uso di vaporiere e di bombe saprebbe risvegliare gli abitanti del maniero. Ma v'è chi pensa a far uso di un apparecchio Philips, e il castello torna alla vita, e la « bella addormentata » apre gli occhi. In The Aladin's Lamp un fortunato possessore di lampade Philips conquista, nel paese delle mille e una notte, la fiducia del sultano, che non ama l'oscurità, e la mano di una principessa. Prospecting for Oil, per quanto a carattere scientifico, non abbandona completamente la festosità e la fantasia che sono caratteristiche di Georg Pál. E' un cortometraggio che non rinunzia del tutto alla ripresa di attualità, che non sopprime i dati statistici, che non si distacca dalla più tipica cinematografica scientifico-industriale anglosassone ma trova spontaneamente le maglie dove inserire una sequenza di « riposo » e non rinuncia mai allo spettacolo. Il film comincia dal 3000 avanti Cristo, quando il petrolio veniva adorato come una divinità, e passando a tempi più moderni ci mostra un ciarlatano che con la sua carretta e le sue canzoni porta a zongolo bottigliette piene di petrolio, considerato come medicamento. Poi si arriva al 1850, quando, sotto il nome di gas illuminante, esso rivoluziona la vita familiare. Infine si assiste al trivellamento dei terreni, per scoprire nuove sorgenti del prezioso liquido, il cui consumo è andato sempre più aumentando, fino ad arrivare, oggi, ad una quantità di cinque milioni di barili al giorno. Un milione di operai sono addetti all'industria petrolifera in tutto il mondo, e le riserve di petrolio ammontano a 80 miliardi di barili, di cui circa 20 sono negli Stati Uniti. Dai rudimentali trivellamenti dell'ottocento si è passati a procedimenti più razionali, impiegando i magnetometri, la osservazione aerea ed altri strumenti. La ricerca del petrolio è indispensabile, per allontanare il più possibile il suo esaurimento, che è ineluttabile. E' preparata l'umanità a sostituire l'« oro nero »?

Attualità, plastici, pupazzi: Pál ottiene, in questo film a colori, una convincente fusione. Ed abbandonata la pura favola « Philips » per inserirsi in una produzione più concreta, meno indulgente al « divertimento », riesce a mantenere, in specie nella sequenza del ciarlatano che canta, il suo stile gioioso e saporito: di una precisa coerenza decorativa rilevata anche da Lo Duca in Dessin animé. Lo Duca dà notizia, in un breve profilo, di altri cortometraggi di Pál: fra questi Amanti dei mari del Sud, « che è un Tabù all'incontrario », e Tubby thè tuba, storia buffa di un trombone recalcitrante. Georg Pál è considerato un maestro del film con pupazzi, dove rinnova continuamente gli elementi plastici; e in Olanda ha lasciato molti allievi.

MARIO VEDRON

CIRCOLI DEL CINEMA

« Il IV Congresso nazionale dei circoli del cinema riconosce nell'educazione dei giovani delle scuole medie ai problemi della cultura cinematografica una delle attività essenziali dei circoli fondamentali per la vita stessa e l'avvenire delle organizzazioni, assai più efficace e fruttuosa di qualunque attività educativa esercitata nei confronti di un numero ristrettissimo di adulti... ». Queste parole (che aprono la mozione della commissione per il lavoro tra gli studenti) raccolsero in assemblea l'unanimità dei consensi, ma sarebbe falso dire che tutti i delegati fossero profondamente convinti non già della giustezza delle cose affermate (ché nessuno le metterebbe in dubbio), bensì della urgenza, della necessità, dell'importanza e soprattutto della possibilità di metterle in pratica. Alle riunioni della commissione quarta (quella, appunto, per il lavoro tra gli studenti) avevano partecipato pochissimi delegati; e non è da dire che gli altri non fossero interessati o fossero totalmente assorbiti dalle altre commissioni trattanti problemi più generali: soltanto, la maggior parte dei congressisti si dichiarava impreparata alle discussioni costruttive e approfondite. Tutti valutavano l'importanza del problema, ma soltanto qualcuno si sentiva di trattarne. E tra questi, soprattutto degli insegnanti. In particolare, poi, seppero portare un contributo concreto, quegli elementi che avevano già una esperienza di lavoro culturale cinematografico tra gli studenti e i giovani: la prof. Maria Luisa Fagioli, allora segretaria del « Cineclub Studenti Romani », e il prof. Angelo Gianni, presidente del Circolo di Massa Marittima (che ha tra i suoi soci una stragrande maggioranza di studenti), animatore fervido ed entusiasta di una educazione cinematografica dei giovani.

Molti credevano, alcuni perfino speravano (i soliti « pigri » volontari o involontari), che la quarta mozione sarebbe restata lettera morta. E certo non tutte le energie che si sarebbero potute spendere, sono state spese nella direzione di uno sviluppo delle attività dei Circoli del Cinema tra gli studenti e i giovani, cominciando dalla stessa F.I.C.C., preoccupata di risolvere altri problemi organizzativi e di sviluppare presso i Circoli una maggiore coscienza culturale. Ma consideriamo, d'altra parte, che — malgrado le difficoltà generali di organizzazione e di reperimento film — il « Cineclub Studenti Romani » ha ripreso a funzionare e svolge il suo programma; che, sulla sua scia, due altri cineclub studenteschi si sono già inaugurati in due grandi città; che un cineclub « ragazzi » (il primo d'Italia) sta per iniziare, e almeno un'altra iniziativa di questo genere è in cantiere, mentre già parecchi circoli hanno organizzato proiezioni saltuarie per i più giovani, o per i giovanissimi. Consideriamo inoltre che numerose iniziative studentesche (nel settore universitario) sono felicemente sfociate nella costituzione di solidi circoli del cinema, anche se questi circoli hanno delle caratteristiche organizzative proprie e condizionate dal genere dei loro soci e dagli organismi preesistenti in campo universitario.

Questi dati sommati sono tutti elementi positivi di una situazione in sviluppo. Già cominciano a definirsi, sul piano culturale, i programmi più idonei per i vari tipi di Circoli, adeguati alle necessità e alle caratteristiche dei soci. E, sul piano organizzativo, si comincia a intravedere che al prossimo Congresso, il problema dei Circoli del Cinema studenteschi e giovanili si porrà in termini molto meno teorici che non l'anno scorso; si porrà, tra l'altro, il problema concreto di un più funzionale ed organico inquadramento di questo particolare tipo di associazioni nell'ambito della famiglia di tutti i Circoli. Già tra le varie città, tra i circoli e la F.I.C.C., sulla stampa dei circoli del cinema, si discute, si scambiano esperienze, si preparano le basi per far compiere un nuovo necessario passo in avanti alla diffusione della cultura cinematografica tra i giovani.

V. T.

ALLA fine di febbraio, già dieci città italiane avevano ospitato, attraverso il circolo del cinema, la « Rassegna del cinema ungherese ». A queste bisogna aggiungere le numerose proiezioni di film singoli, realizzate in gran numero, di altre città. Nel mese di marzo, la « Rassegna » è stata organizzata dai circoli del cinema di Modena, Pisa, Putignano, Suzzara, Terni, con

particolare rilievo. Valutando l'interesse culturale e critico del materiale raccolto dalla F.I.C.C. nel suo « quaderno » n. 2 dedicato al cinema ungherese, e particolarmente i saggi di Sadooul e Pudovkin, la maggioranza di questi circoli, dato anche il costo molto modesto della pubblicazione, ha deciso di far avere una copia del « quaderno » praticamente ad ogni socio del circolo stesso. A Suzzara (Mantova), il film Matteò, guardiano d'ocche è stato presentato da Ugo Casiraghi; a Pisa, il film Anna Szabo, da Callisto Cosulich.

ANCONA - Il locale circolo ha ripreso l'attività proiettando La moglie del fornaio, un programma di film-jazz, L'ultimo miliardario.

AREZZO - Con una conversazione di Virgilio Tosi e con la proiezione di Breve incontro

IL « Circolo Universitario Cinematografico Milanese », diretto da Brunello Vigezzi e Vittorio Spinazzola, ci invia il seguente comunicato: Il programma del secondo periodo di attività del C.U.C.M. comprende:

- 1) Corso su L'evoluzione della teoria del film tenuto da Guido Aristarco in 8 lezioni presso la Facoltà di lettere dell'Università degli Studi a partire da venerdì 30 marzo ore 17,30. Corso su Breve panorama storico del film, tenuto da Glauco Viazi in 10 lezioni a partire dalla prima settimana di aprile in sede da destinarsi; per quanto possibile le lezioni saranno accompagnate da proiezioni esplicative.
- 2) Discussioni su « I film del mese » tenute presso l'Università Bocconi a cura di Guido Aristarco. Per il mese di aprile il dibattito verterà su Dio ha bisogno degli uomini e Giustizia è fatta.
- 3) Conferenze su « Problemi del cinema contemporaneo » affidate ai più noti critici della stampa milanese.
- 4) Tre mattinate domenicali fissate per i giorni 8 aprile, 29 aprile, 13 maggio, dedicate come per il passato a film retrospettivi di particolare interesse.
- 5) Serie di « Capolavori della storia del cinema » proiettati in passo ridotto presso l'Università Bocconi a partire dalla prima settimana di aprile.
- 6) Apertura di una sala di Lettura, in cui saranno a disposizione dei soci le migliori riviste specializzate italiane e straniere.
- 7) Facilitazioni e sconti per le manifestazioni cinematografiche di particolare rilievo in programma in Milano nei prossimi mesi.

La direzione tecnica del Circolo ritiene con queste attività di realizzare il programma previsto di una definitiva inserzione del cinema come fatto d'arte e di cultura nella Università; e di porre con ciò stesso le premesse per un giusto riconoscimento anche per il cinema di quella libertà di iniziativa che è propria della vita universitaria.

ha ripreso la sua attività il circolo di Arezzo che ha in programma la « Rassegna del cinema italiano sonoro ».

BARI - Il « Cineclub Bari » ha proiettato: Via del tabacco, Strada sbarrata, Alba di gloria, Sogno d'amanti, due documentari sovietici, La Radio locale ha dedicato una sua trasmissione all'attività culturale del circolo, intervistando il segretario dr. Vittore Fiore.

BERGAMO - Inaugurando la sua nuova sala di proiezione, il circolo « La cittadella » ha proiettato L'école buissonnière, Monsieur Verdoux, Micurin.

BRESCIA - Il cineclub locale ha proiettato un programma di film di pupazzi cecoslovacchi e un programma di film-jazz.

CHIARI - Il circolo del cinema ha proiettato il film ungherese Matteò, guardiano d'ocche e il documentario Hortobagy.

CITTA' DI CASTELLO - Il Cineclub « 2 T », proseguendo l'intensa attività del suo secondo anno sociale, ha proiettato recentemente un programma di film di pupazzi cecoslovacchi, (Continua in terza di copertina)



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

GLAUCO VIAZZI mi invia una lettera scritta con quella sua calligrafia minuta minuta che farebbe la felicità di un grafologo. (Ci sarebbe molto da dire, a conti fatti, sul carattere dello scrivente). Non manca di cordialità, ma una cordialità da mentore, quale involontariamente (forse) egli è. Un mentore che fa sempre piacere incontrare, a dispetto delle divergenze di idee, delle opposte concezioni. Ma abbiamo promesso già altre volte di non divagare. E quindi passiamo istantaneamente all'argomento. Nella risposta, apparsa quattro numeri fa, ad un lettore, dicevo che Viazzi — a veder mio — «passava sopra all'idea del borderò, delle programmazioni, del compito dell' esercente». Oggi il critico (il cui indirizzo marxista non è un mistero per nessuno) mi fa osservare: «Perbacco, io credevo che uno dei fondamenti del metodo marxista-leninista fosse l'identificazione e la verifica, nella realtà della vita, dell'esistenza di basi economiche dalle quali derivano sovrastrutture ideologiche, culturali, artistiche, ecc., le quali a loro volta agiscono sulle basi, ecc. Almeno di questo mi ero reso conto studiando i classici del marxismo, ed esaminando i fatti. Credevo inoltre che uno degli obiettivi del marxismo-leninismo, fosse lo sviluppo della produzione sia quantitativamente che qualitativamente. Ora tu mi riveli che io, basandomi sul marxismo, non mi curo dei problemi economici. Dov'è allora il marxismo-leninismo? Nei suoi "classici" e nelle sue opere concrete derivate o viaggia in diligenza?». Confesso che sulla mia diligenza non ho mai incontrato il marxismo-leninismo, forse con dispiacere di Viazzi. E con dispiacere di Viazzi devo aggiungere che ben poco lui ha capito della mia risposta al lettore. Quello che il corrispondente domandava riguardava quel cinema commerciale, mercantile, lenone, che tutti noi disprezziamo e sovente vogliamo ignorare, e che supponeva costituisse per Viazzi un mistero o per lo meno un argomento trascurabile. Ma Glauco vuole essere preciso: «Non sarà certo il caso che io ti consigli la rilettura dei miei articoli dedicati ai problemi economici; sarà del tutto inutile che io ti dica che i fogli cinematografici che leggo con maggiore interesse sono la rivista dell'Agis, L'araldo dello spettacolo e consimili pubblicazioni».

ELEONORA MASOLO (Genova). - Testi per diventare regista? E' una parola! Consiglio di solito il libro del May, Il linguaggio del film edito da Poligono come il più

innocuo tra i libri vagamente dedicati a chi vuol fare il regista. Non consiglio invece i film del May (ma questo è un altro discorso). Il linguaggio del film costa 1200 lire e potrebbe fare il paio con un'altra pubblicazione Poligono intitolata Regia del film d'amatore. Di recente è uscito in Inghilterra un volume ma non oso ancora consigliartelo perché ne ho appena iniziato la lettura. Se però acquisti subito La tecnica del cinema di Eisenstein, uscita da Einaudi alcuni mesi fa (al prezzo di L. 900), non sbagli.

UGO CROGENZI (Santa Maria Capua Vetere). «Sono stato a vedere Lettera a tre mogli. Mi distrai alle ultime battute del film e non ho capito quale dei mariti sia fuggito con Eva Ross. Quello di Deborah (Jeanne Crain) o quello di Lora (Linda Darnell)? Se ti è possibile, dammi delle delucidazioni in proposito». Curioso modo di vedere un film! E un film buono come Lettera a tre mogli, per giunta. Se ben ricordo, durante il colloquio finale al tavolo del "night-club" tra Paul Douglas e Jeanne Crain — presente Linda Darnell — l'uomo dice a Jeanne: «Io, e non tuo marito, dovevo seguire Eva Ross. Ma all'ultimo minuto ho cambiato idea». Riporto la battuta a memoria. Sebbene non mi sia distratto, non ho registrato con sufficiente precisione la frase. Per quell'indirizzo prova a scrivere in via Duchi di Castro 1, a Roma.

G. S. (Monteverde Nuovo). - Non mi dispiace affatto, il breve articolo che mi hai mandato in lettura. Se non avesse cedimenti (l'indulgere, ad esempio, a certo linguaggio paracritico ormai in disuso) potrebbe essere davvero una buona cosa. Ti raccomando però maggior lucidità nell'impostazione del tema. Non divagare, ad esempio, come fai all'inizio quando l'argomento "violenza" ti tenta — e infatti vi imposti poi il resto del pezzo — ma sembri distratto da mille altri motivi minori connessi al maggiore. Ti consiglierò, in molti casi, non lasciarti andare alla semplice enunciazione del concetto; rinvigorisce l'argomentazione con allusioni, indicazioni, denunce, esempi. E tieni i periodi più brevi.

AL REGISTA PIETRO GERMI (Cines - Roma). - So che sul petto reggi un cartello, quando lavori, con su scritto «Non parlatemi» e dall'altra parte «In via eccezionale». Spero che queste mie righe ti capitino sott'occhio quando il maledetto cartello è appeso all'attaccapanni, ma se incidentalmente ti fanno leggere Cinema mentre diri-

gi, inalbera il «In via eccezionale», stendi tre righe, dai un paio di ordini ai tuoi assistenti perché inoltrino il messaggio e scusami. Si tratta di questo. Il lettore Sergio Biondi di Genova (la tua Genova), che abita in via E. Dandolo 1/10, vorrebbe sapere il titolo, ed eventualmente le parole di quella canzone che i tuoi siciliani di Il cammino della speranza cantano durante il film, prima nell'osteria e poi per strada. (A Biondi comunico intanto che neppure i miei amici cultori del cinema sovietico mi sanno indicare il negozio o il rappresentante dove si possa trovare il disco di «La canzone della terra siberiana»). Altra richiesta, caro Germi, è quella del lettore Mimmo Ambrogio, abitante a Reggio Calabria, in viale Amendola 29. «Vorrei il testo completo della frase che in Il cammino della speranza la voce fuori campo legge verso la fine del film» egli dice. Poiché ho riconosciuto in quella voce la tua, ho creduto opportuno "gratiti" la richiesta. E' più che una frase, forse riempie una pagina. Ma vorresti essere scortese con gli ammiratori di Genova e di Reggio? Ce ne sono molti altri che mi scrivono di te, e devo a questo punto — a mò di conclusione — dirti che nel '50 sei stato per i lettori di Cinema quello che De Santis era nel '49 e Rossellini nel '48: una specie di "best-seller". Buon lavoro e auguri per La città si difende.

CORRADO RABOTTI (Reggio Emilia). - Perché non vieni a Milano? E' inutile che io ti compili un elenco di pellicole da proiettare se poi i noleggiatori te le negano o ti dicono — come in alcuni desolanti casi — «l'ho mandata al macero». Complimenti per il recupero del Napoleón di Gance.

C. ANTONI (Salerno). - Ho l'impressione d'aver visto il tuo pezzo nel calderone dei concorrenti al «Pasinetti '51».

ERRE (Livorno). - Preferiamo evitare le raccomandazioni dei soggetti alle Case di produzione. Del resto, sappi che i registi, i produttori, i "lettori" delle grandi organizzazioni cinematografiche, affamati di soggetti, da qualche tempo non trascurano uno, uno solo, degli scritti in arrivo. Che la scelta cada proprio sui soggetti dei mitenti ancora sconosciuti non mi sentirei di affermarlo, ma l'interesse dei magnati è già un buon segno. Indirizza i tuoi lavori alla Cines, via Santa Susanna 17, alla Lux, via Po 36, alla Amato Produzioni Film, via Sestina 91, alla Golden Film, via Torino 29, alla Romana Film, via della Mercedes 21. Tutte le case elencate s'intendono a Roma.

GIUSEPPE MOSCATELLI (Genova). - La rivista di cui mi parlò è interessante. Indirizza la tua richiesta direttamente al Cine Club di Reggio Calabria, Casella Postale 67. Parlerò al nostro collaboratore, che ha compilato la filmografia di Micheline Preste, dell'omissione del film Tous les chemins mènent à Rome, realizzato nel 1948 dal regista Jean Boyer, per la Michel Saffra Speva-Film e interpretato anche da Gérard Philipe. Da queste colonne avverto intanto i lettori.

MARIO LODI (Pisadena). - Il tuo scritto, che presentava singolari qualità, è stato passato dalla redazione al concorso per il Premio Pasinetti; concorso che si chiude il 15 aprile.

MARIO TORRINI (Pisa). - Già altre volte ho spiegato che è sufficiente, per stendere un soggetto, raccontare i fatti, puri e semplici (eventualmente con l'aggiunta di qualche particolare, di alcuni suggerimenti o di sparute righe di dialogo), mantenere il tempo presente nella narrazione, usare una

calligrafia chiara, meglio ancora se viene mobilitata all'uopo una macchina da scrivere, e inviare tre copie. Il più presto possibile.

S. F. (Montevicchio). - Il tuo progetto di tesi è troppo pretenzioso. Richiede non due mesi di tempo ma due anni, al minimo. Limita i confini della trattazione, approfondisci la materia (psicologia del pubblico, non è vero?) giovanotti di osservazioni compiute sul vivo, recati nei cinema del centro e della periferia per registrare le reazioni del pubblico ad uno stesso film, collega il successo di un lavoro a varie cause (dall'economica alla sessuale). E soprattutto non fidarti troppo degli insegnanti che ti rilasceranno, forse, un diploma di critico cinematografico o di "intenditore", ma non ti assicureranno certo quell'indice di personalità necessario per far pubblicare gli articoli. Per il libro sul pubblico, dato che sei a Roma, chiedi alla redazione di Bianco e Nero il numero arretrato — uscito una decina d'anni fa e più — che era interamente occupato dal saggio di Pitkin e Marston. E alcune osservazioni interessanti sono comprese inoltre nel libro, recentemente apparso in Italia, di Léon Moussinac intitolato L'età ingrata del cinema. Quel film francese intitolato nell'originale Mademoiselle Mozart è arrivato da noi col titolo Otto cani in cerca di una padrona. L'ha diretto Yvan Noé.

R. P. ASPIRANTE REGISTA (Napoli). - Ti sconsiglio vivamente di realizzare quel film basandoti su una sceneggiatura d'altri. Un giorno forse saresti tentato di proiettarlo ad un pubblico più vasto della solita cerchia di amici e incaperesti in seri guai giudiziari. Perché non prendi un racconto e lo sceneggi, come hai visto fare al nostro collaboratore? Se ti sei arrogato l'arbitrio di ritoccare la sua sceneggiatura, introducendo — tu dici — dei miglioramenti, è segno che sei abile. Allora niente paura. Buttati a capofitto in un'impresa che sia tua, soltanto tua. Per «C.T.» si intende «campo totale» «M.F.» vuol dire «mezza figura». Almeno, questo suppongo. Sono termini non precisamente ortodossi.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

ALDO UGLIETTI (Via Vincenzo Vela 23, Torino). - Cede Cinema - vecchia serie, nn. 12, 13, 16, 17, 18, 20, 24, dal 28 al 35 incluso, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 52, 53, 54, 56, 58, 61, 69. Tutti in ottimo stato.

GIUSEPPE ZOIA (Via F. Romani, 17-7, Genova). - Cede la raccolta completa di 5 anni (1945-50) del settimanale Candido contro Cinema - vecchia serie o altre pubblicazioni di cinema e teatro.

AVV. ARMANDO CILLARIO (Via Colonnata 5, Milano). - Cerca i seguenti numeri di Cinema - vecchia serie: 73, 74, 75.

ARMANDO FIORINI MAGNANI (Presidente del Cineclub Ical di Ferrara, via Ghisiglieri 12). - Vorrebbe ricevere, contro assegno, uno o più testi di tecnica cinematografica, in particolare riferiti al campo della regia. Esclusione fatta per le opere di Spottiswoode e di Renato May si dichiara disposto «ad accettare a priori l'invio di testi anche se usati, purché le opere siano autorevoli e di recente edizione (non precedenti cioè al 1945)». Ma sarebbe anche grato a chi gli mandasse una delle maggiori opere di Balázs e di Arnheim.

GUIDO FOGGINI (Corso Unione Sovietica 357, Torino). - Cede a prezzo di copertina i seguenti numeri di Bianco e Nero: anno IX, nn. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10; anno X, nn. 1, 2, 3, 11, 12; anno XI, nn. 1, 2, 3, 4, 5-6, 7. In ottimo stato.

(Continuazione dalla seconda di copertina)

che l'amore spirituale deve prevalere su quello sessuale (il che non ha senso). Il De Sica del 1° tempo non è favolista: è un aspetto diverso dalla sua personalità che già conoscevamo. Quello del 2° tempo è artisticamente felice, ma meno engagé di quello di *Ladri di biciclette*; quindi costituisce una involuzione (o parentesi) della sua carriera artistica (P. Raffa, impiegato); « Nel sogno si sogna, la realtà della vita è lotta con tutte le sue tragedie » (un operaio).

LA MORALE DEL FILM NEL GIUDIZIO DEGLI SPETTATORI CHE "CI HANNO PENSATO SOPRA".

« Il denaro corrompe. Avrei, anzi, voluto veder meglio sviluppato questo concetto nella parte del film nella quale si vedono i "barboni" a contatto con la ricchezza » (P. Pellizzi); « E' la morale evangelica in atto » (L. Motta, studentessa in medicina); « I poveri disturbano » (Giancarlo Cobianchi, studente); « Bontà e giustizia non si possono realizzare in questo mondo, fuorché nel sogno o nella fede in un mondo migliore » (dr. E. B., insegnante); « Gli uomini quando sentono di poter tutto, diventano tutti eguali: pensano soltanto ai vantaggi materiali. Per salvarsi non hanno che la fuga verso un paese dove la bontà vera porti ad altre aspirazioni » (Dino Villani); « La morale è che sia i poveri che i ricchi sono fessi perché i primi si accontenterebbero delle briciole e i secondi non sono disposti a dare neppure quello » (Luigi Mazzelli, impiegato tecnico); « La ricchezza corrompe, la povertà perfeziona lo spirito, la santità dell'orfanello protagonista supera perfino l'odio di classe » (Dott. Francesca Ialino Pellizzi); « Il principio di proprietà, com'è inteso oggi da noi, porta come conseguenza il diritto, al padrone, di togliere ai propri simili persino "un pezzo di terra per vivere e morir", e abbassa la coscienza al punto che buongiorno non vuol dire buongiorno » (Giorgio De Mattia, contadino); « Rispecchia esattamente la grande differenza che esiste nella società umana attuale e cioè l'ingordigia di chi sta troppo bene e la rassegnazione di chi pure in miseria si accontenta » (Carlo Nidasio, autista); « Per la gente buona e pura di cuore, la vita non è mai un fallimento » (Cesarina Dellera, dott. in lettere); « Vorrebbe esporre la fratellanza umana » (Mario Redaelli, meccanico); « Il trionfo immanicabile della bontà degli umili, l'incitamento al soccorso dei derelitti » (Vincenzo Barbera, avvocato); « Una documentazione vera dei diseredati di Milano, e la prepotenza, protetta, degli speculatori » (Giovanni Pedrotti, pensionato); « Se si tratta di difendere il diritto alla vita e la lunghezza e la dimensione dei legni non ha limiti! » (Franco Belloni, artigiano); « Un messaggio di pace. Dietro la favola, in un realismo a noi nuovo, si cela la dura realtà di questi momenti » (Franco Macchi, impiegato); « Che i vari Mobbi che esistono in ogni paese non si fermano di fronte a nessun delitto pur di raggiungere i loro scopi, anche quando a parole sembra vogliono il contrario » (Michelangelo Campanozzi, impiegato statale); « E' quella della comprensione dei poveri fra loro: è la sconfitta degli speculatori che lottano per loro interesse contro i sopradetti poveri » (Guido Biagi, vetraio); « Beati i poveri se i ricchi sono discreti » (Cristina Pisani); « Il buon De Sica volle per ragioni contingenti portare il dramma dei poveri nella favola per farli vincere la loro miseria ma i poveri la loro miseria la vinceranno solo lottando con le loro forze contro chiunque non conceda a loro il diritto alla vita » (Maria Cavallotti, massaia); « Di volersi sempre bene, e vivere in pace » (Marcella Cigali); « Questa favola ha una morale molto semplice per un bambino, ma al contrario per un uomo, in questi difficili momenti, pensa e vede avvicinarsi la via di quei barboni » (Gaetano Toffolet, disoccupato); « La ricchezza esclude la bontà » (Biancamaria Fortichiari); « De Sica ha voluto dimostrare che in questo periodo di grande egoismo i poveri sono molto negletti e abbandonati, non possono sperare nell'aiuto degli uomini, specialmente dei ricchi, ma solo in quello di Dio » (Bice Favini, insegnante elementare in pensione); « La bontà vera non è quella che si predica, ma quella che si pratica » (Antonio Petrilli, meccanico); « La bontà sa compiere il miracolo di dare la ricchezza spirituale agli umili » (Geom. Sarino Cordova); « La ricchezza non fa felici: il povero spesso è più buono del ricco » (Ugo Bottoni, ragioniere); « Il film, secondo me, rispecchia la labilità ideologica di coloro che l'hanno fatto. Non credo che qui si possa ritrovare una morale; han voluto i registi rappresentare in forma di favola la lotta tra coloro che hanno e coloro che non hanno nella società moderna

(favola moderna, dice De Sica)? Dal film nulla di tutto ciò risulta. La società moderna non è lotta tra grande borghesia (la cui descrizione e caricatura rappresenta la parte positiva del film) e "proletariato degli straccioni", ma semmai tra la prima da un lato e proletariato e piccola borghesia dall'altro. Proprio per questo, a differenza che in *Ladri di biciclette*, la partecipazione del pubblico è solo cerebrale e nulla più. I barboni e le loro disavventure non riescono a commuoverci » (Giancarlo Mazzola, studente); « La lotta di classe, provocata dai ricchi, è l'unica via che rimane ai poveri per opporsi alla violenza dei ricchi sfruttatori » (C. Schiana, casalinga); « Con un sorriso si possono aggiustare molte cose e con poco si può essere felici » (Anna Maria Farko, studente liceale); « Che dobbiamo essere più buoni e aiutarci mentre la classe agiata viceversa è di un egoismo spaventoso »; « C'est de l'enfer des pauvres qu'est fait le paradis des riches: diceva Victor Hugo » (Flora Cossutta).

ANCORA DEL REALISMO E DELLA FAVOLA

« Ha dovuto diventare favolista il De Sica realista per il suo grande lavoro di pioniere per la pace vera! » (F. M., pittrice); « Preferisco il De Sica realista, ma di un realismo che non deprima la fede, che tenda al miglioramento dell'anima umana, che non spenga, ma susciti la speranza » (Olga Zago Tasca, insegnante); « Realista, se è possibile in questo periodo di dittatura clericale » (Luciano Belloni, impiegato); « Lo stile di De Sica conserva intatta la sua grande emotività e freschezza in entrambi i generi seppure così contrapposti » (Armando Fantoni, impiegato); « De Sica in questo film non lo si può definire favolista, perché pur nelle situazioni non reali, è sempre verità » (Edda Spelta, studentessa); « Purtroppo la vita è tutta una favola, quindi preferisco il De Sica realista » (Ginetta Beretta, casalinga); « Senza esitazioni De Sica realista: la favola lo costringe a assumersi la responsabilità delle conclusioni. E' per questo che i barboni lottano in quel modo miracolistico, ed è per questo che, alla fine, "vanno via" verso un "regno migliore" che De Sica non ha voluto porre sulla terra, anche se nella sua favola molte cose sono fin troppo reali. Inoltre mi pare che le "trovate" a un certo momento diano fastidio, perché hanno un sapore "bertoldiano-Mosca-Metz, ecc." che è vecchio e superato. In *Ladri di biciclette* De Sica è stato "poeta" per tre quarti del film, qui solo fino a quando Totò gioca a nascondere con Angela » (Aldo Palumbo); « De Sica, tanto realista come favolista, è sempre uomo realista. La realtà la svolge in una favola veritiera insegnando all'umanità la realtà attuale » (Gina Pagani, artigiana); « Preferisco il De Sica favolista perché il De Sica realista denuncia (sia pure con profonda umanità e dolore) le ingiustizie, le bassezze della società attuale, ma non dà nessuna speranza: la denuncia è sempre opera pessimistica. Beninteso la denuncia sola. Mentre con la favola De Sica non si limita alla denuncia ma la eleva, cerca di dare ad essa una ragione nella speranza "verso un mondo dove buongiorno voglia dire veramente buongiorno" (Mario Calbani, universitario); « De Sica realista con opere a lieto fine può essere preferito » (geometra industriale); « Preferisco la favola alla realtà. Comunque entrambe possono essere spunto per opere d'arte » (Umberto Pitscheider, operatore cinematografico); « Nel film vedo sempre il De Sica realista anche se circondato dall'alone del fiabesco. Volare in cielo a cavalcioni delle scope è mettere in allegoria l'ineluttabile affrancamento degli umili » (Luigi Vercellati, impiegato); « Personalmente preferisco il De Sica di Sciuscià e di *Ladri di biciclette*, perché penso che una denuncia più reale dei soprusi delle classi ricche sia più utile alla causa di tutti i "veri" poveri » (Franco Alberti, operaio meccanico); « Mi pare che qui De Sica non sia mai tanto realista come nella favola né mai tanto favolista come nella parte che vuol essere reale » (Paolo Giulini); « E' fin accettabile anche il De Sica favolista sì, ma per i gonzi i quali vivono nella rassegnazione ma non per il popolo che sente, vede e comprende il perché di questa cruda e terribile realtà che lo circonda e sa che soltanto con la lotta riuscirà ad ottenere quanto è di suo naturale diritto; perciò De Sica farebbe bene anche a se stesso abbandonare le favole e rimettersi nella scia dei suoi precedenti films realistici » (Emilio Crippa, operaio); « Preferisco il De Sica favolista: infatti, sebbene in alcuni punti tocchi il realismo, fa vivere i suoi personaggi in un'atmosfera più serena » (Renato Cavalleri, studente).

(Continuazione dalla pagina 183)

Les visiteurs du soir, Iris, fiore del Nord (in anteprima), Germania anno zero (in anteprima), Dies Irae, Naissance du cinéma, Arsenico e vecchi merletti, Idolo infranto (in anteprima), Sul sentiero degli animali, un programma di documentari d'arte francesi, Goemons, The River.

COMO - Durante quest'anno sociale, l'attivo Circolo del Cinema di Como ha già proiettato oltre venti film, tra cui Dies Irae, Monsieur Verdoux, La fiamma del peccato, Spasimo, L'ultimo miliardario, Alba di gloria, Sinfonia pastorale, L'école buissonnière, Amore, Il corvo, Strada sbarrata. Ha organizzato la "Rassegna del cinema italiano sonoro" (quattro film), quella del cinema ungherese, e una "personale" di Renoir con La grande illusione, La marsegliese, L'uomo del Sud.

FIRENZE - Il cine club "Primi Piani" ha proiettato L'école buissonnière, No Man's Land, Dies Irae, Himlaspelet.

FOLIGNO - Il Circolo del Cinema di Foligno ha proiettato L'ultimo miliardario, Ciapaiev, un programma di film-jazz.

GENOVA - Il Film Club Genovese, superata una grave crisi interna, ha ripreso la sua attività con il 22 gennaio u. s. presentando Citizen Kane di Orson Welles. Sono stati in seguito presentati in anteprima: Giustizia è fatta di Cayatte, Dio ha bisogno degli uomini di Delannoy e Tutti gli uomini del re di Rossen. Con Teresa Venerdì di De Sica e Idolo infranto di Reed si è iniziato un ciclo dedicato a « La gioventù e il cinema ». Con lo e la palla interpretata da Harold Lloyd, Comiche varie di Ridolini, Gli dei si divertono di Schunzel e Sogni proibiti di McLeod si è dato il via ad un vasto panorama del cinema comico attraverso i tempi. Rotale di Camerini, Fabiola di Guazzoni, Il delitto della piccina di un anonimo del periodo muto hanno invece portato il loro contributo per quell'esame del cinema italiano che verrà poi ulteriormente approfondito. Sono stati presentati poi: Iris di Sjöberg, Casanova di Wolkoff (interprete Ivan Mosjuskine), Il gabinetto del dottor Caligaris.

IMOLA - Il locale Circolo ha dedicato una sua manifestazione ai film-jazz.

IVREA - Proseguendo nella sua attività il Circolo di Ivrea ha proiettato Gli uomini, che mascalzoni! Carlo Doglio ha tenuto una interessante conversazione sull'arte del film.

LIVORNO - Il Circolo del Cinema livornese ha presentato il Dies Irae.

MANTOVA - Gli ultimi programmi presentati al Circolo di Mantova sono: L'ultima speranza, Admiral Nakimov, Himlaspelet e un programma composto da cortometraggi cecoslovacchi di pupazzi, un disegno animato di Max.

MILANO - In marzo, il Cine-Club Popolare milanese ha fra l'altro proiettato Chiaro cammino di Aleksandrov e Invasione di Room. Per aprile sono in programma: No Man's Land (« La guerra è inferno ») di Tribas e Merlusse (« Vacanze in collegio ») di Pagnol.

MODENA - Nella prima metà di marzo, il Circolo « F. Pasinetti » ha proiettato un palmo di terra, Anna Szabo, Gli uccelli del lago Balaton, Matteo, guardiano d'ocche.

PALERMO - Il Circolo palermitano ha proiettato recentemente Gli uomini, che mascalzoni!, Acciaio e il cappello a tre punte, nella « Rassegna del cinema italiano sonoro ». Il silenzio è d'oro e il sacrificio del sangue. A seguito della sua proiezione organizzata a Monreale ha organizzato un referendum e un dibattito su La terra trema. Un importante dibattito pubblico è stato pure tenuto sul film Miracolo a Milano.

PARMA - Il Circolo Parmense del Cinema ha proiettato un gruppo di documentari e cortometraggi ungheresi e cecoslovacchi, Admiral Nakimov, dei film di pupazzi, il maestro. Ha inoltre pubblicato, valendosi per far meglio conoscere la sua attività, un manifesto illustrato da numerose fotografie di film e che riproduce, tra l'altro, il testo della dichiarazione « Difendiamo l'arte nel cinema » sottoscritta da tutti i più importanti cineasti italiani per sostenere l'opera dei Circoli del Cinema.

PERUGIA - Il Circolo perugino ha proiettato L'ultimo miliardario e Dies Irae.

PIACENZA - Il film di Dovzhenko, Miciurin, è stato proiettato al Circolo di Piacenza.

PISA - Il programma di marzo del cineclub pisano comprende, oltre la « Rassegna del cinema ungherese », i film Vivere in pace, Himlaspelet e il doc. Manniskor i Stade. Tutti i programmi vengono anche ripetuti al Circolo di Putignano.



Sernas e Cécile Aubry in *Barbablú*, film a colori diretto da Christian-Jaque.