

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 62

NUOVA SERIE - 15 MAGGIO 1951

mentre da un lato ci ha fatto piacere il constatare che il nostro articolo Film per adolescenti e pericoli delle formule, pubblicato sul N. 49, continua a interessare coloro che studiano il problema della cinematografia per ragazzi, dall'altro ci è dispiaciuto che proprio E. Tarroni e S. Paderni, nel loro articolo apparso sul N. 57, ci accusino gratuitamente, pur trovandosi d'accordo con noi in molti punti, di aver affrontato con « semplicismo » il problema dei rapporti fra cinema e adolescenza, ed ancora di più, che il nostro cosiddetto « semplicismo » sia stato poi paragonato, seppure col beneficio di una minore gravità, a quello di certe deputesse che invocano da ogni parte provvedimenti legislativi vari per salvare i ragazzi dai malefici poteri dello schermo.

Il nostro articolo voleva essere un semplice richiamo alla realtà per tutti coloro che, in buona fede o meno, sognano produzioni per i ragazzi senza conoscere i ragazzi direttamente, ma fidandosi di una preparazione pressoché libresco che si raffigura i nostri adolescenti come anime stereotipate, liete solo di cavalcare nel West o di sparare addosso a tigri e giaguari, incapaci di sentire quello che si crede sentano gli adulti. Forse il nostro discorso è un po' duro, ma ha il merito di essere ancorato a dei fatti. Si pensi, ad esempio, a certe rubriche radiofoniche dedicate ai giovanetti e dai giovanetti tenacemente ignorate (essi, con ragione, preferiscono l'orchestra Angelini o, « orribili dictu », persino roba come Zig-zac) perché redatte da valentuomini che ignorano perfettamente la vita e i gusti di chi dovrebbe ascoltare i loro scritti. Se ci siamo preoccupati di mettere in guardia il cinematografo da simili errori non è stato per far torto alle inchieste degli enti e dei privati — e nel nostro articolo lo avevamo esplicitamente esposto — ma per evitare delusioni che, oltretutto, manderebbero al macero decine e decine di milioni che potrebbero, invece, venire impiegati ottimamente in altri settori dell'attività educativa.

Noi ci siamo fermati al « che » del fenomeno (cioè dei gusti svariati degli adolescenti e dei loro singolari giudizi sui film) non già perché « disorientati o semplicisti », ma in quanto il semplice « che » era più che sufficiente a giustificare il nostro modesto avvertimento. Il « perché » denunciato da E. Tarroni e S. Paderni non aggiunge nulla di nuovo a quanto detto da noi, né, soprattutto, sposta il problema. Ciò che importa è che chi produrrà film per ragazzi eviti di impaniarsi nelle formule già preparate dai cosiddetti specialisti e conosca, invece, che cosa i suoi clienti effettivamente desiderano, cioè che desiderano ciò che più o meno desideriamo noi adulti. I vari « perché » di tutta la faccenda riguardano lo studioso; e pensiamo d'altronde che le ovvie considerazioni dei sucitati autori scoprono mondi ignorati a chi ha una certa dimestichezza con la pedagogia e la filosofia in genere. A noi interessava dire, ad esempio, che Giovanna d'Arco di Fleming è stato classificato da alcuni ragazzi come film d'avventura, e basta. Il lettore avrebbe tratto da solo le conclusioni. D'altra parte il « perché » era ovvio, né occorre tutto l'apparato burocratico della Cineteca scolastica del Ministero della pubblica istruzione per scoprire che « la classificazione avviene per lo spettatore-ragazzo in base alla polarizzazione dell'interesse individuale sull'uno o sull'altro degli elementi narrativi del film ». Una maestra appena diplomata con sette in pedagogia e psicologia sa queste cose. Comunque, accettata come importante questa scoperta, la produzione artistico-ricreativa per adolescenti resta sempre pericolosissima e, sotto certi aspetti, forse dannosa (ma questo sarà argomento probabile di un'altra prossima nota).

Per quanto riguarda il metodo di condurre le inchieste fra i ragazzi, ci sembra strano che proprio E. Tarroni, che abbiamo tanto apprezzato a Firenze per le sue idee innovatrici circa la scuola attiva, la scuola nuova, non sappia vedere, all'atto pratico, fra insegnante e scolaro altro rapporto che l'interrogazione orale o scritta e il « tema libero », questo benedetto « tema libero » che non è mai libero per il fatto stesso d'essere tema. Non è dunque possibile immaginare, in Italia, una conversazione libera fra insegnante e alunno, una conversazione suggerita e impostata da quest'ultimo? E tale conversazione non potrebbe sfiorare talvolta anche il cinema? Ammesso questo, e supponendo inoltre che l'insegnante abbia un minimo di memoria per ricordare quanto gli alunni, in simili occasioni, gli hanno detto, è forse impossibile o comunque peccaminoso

LETTERE

coordinare le varie opinioni ascoltate, magari nel giro di vari anni, in considerazioni abbastanza organiche per trarne, al momento opportuno, utili ammaestramenti? A noi pare che un simile lavoro, per quanto umile e ignudo di « grandi numeri », senza togliere il pane di bocca alle grandi inchieste degli organi ufficiali, abbia un suo legittimo valore e non possa essere accusato né di semplicismo, né di presunzione. Quanto al timore per gli eventuali film-rosa, stiano certi E. Tarroni e S. Paderni che ne vedremo parecchi. Per convincer-

Caro amico,

Genova, maggio

Come avrai saputo dalla stampa, da circa tre mesi siamo impegnati qui a Genova per la realizzazione del film *Achtung! Banditi!* prodotto in cooperativa e finanziato in larga parte dallo stesso pubblico. L'iniziativa per gli elementi tecnici che vi partecipano, per la novità dell'impostazione finanziaria e per il suo tema, la resistenza, ha richiamato l'attenzione dell'ambiente cinematografico e della stampa di ogni tendenza.

Il film che, come abbiamo detto tratta di un episodio della guerra di liberazione nazionale, nell'intento dei realizzatori si propone di raccontare una storia semplice, lineare, umana, scevra di ogni appiglio retorico e al di sopra di ogni polemica faziosa. Un film che può dirsi storico, dunque, e che dovrebbe offrire un quadro obiettivo dei valori della resistenza e la misura di un'esperienza psicologica nuova ed ancora densa di significato.

Per "girare" le scene di battaglia sono state richieste fin dal 5 febbraio 1951, al Ministero della Difesa, un certo numero di armi e di munizioni, indispensabili per alcune inquadrature del film, non essendo possibile realizzarlo con i normali trucchi dagli artificieri specializzati. La nostra richiesta rimaneva per lungo tempo senza esito, e in questo modo il film era seriamente messo in crisi e rischiava di essere interrotto. Soltanto dopo proteste, insistenze e gli interventi della stampa, il Ministero della Difesa aderiva alla richiesta in data 23 aprile 1951 (60° giorno di lavorazione) con foglio 11-8485, comunicando che le armi richieste sarebbero state consegnate tramite il Comando Militare di Genova; invece, quando gli incaricati della produzione si recarono al Comando sopradetto per concordare il ritiro delle armi, venne loro comunicato che con susseguente telegramma il Ministero aveva abrogato la disposizione precedente senza specificarne il motivo. Inutili sono state a tutt'oggi le sollecitazioni fatte a Roma presso il Ministero della Difesa e la Direzione Generale dello Spettacolo sia per fare revocare questo contrordine sia per conoscere il motivo del provvedimento.

Abbiamo voluto informarti su questo episodio perché tu possa essere in grado di giudicare l'inqualificabile comportamento delle Autorità. Il nostro film, giunto ormai al 100° giorno di lavorazione, si trova in gravi difficoltà e rischia addirittura di venir sospeso. E' inutile qui ricordare che il Ministero della Difesa concede normalmente le armi per i film gialli o per film comici. Nel nostro caso le armi vengono rifiutate o comunque si tenta di ritardarne la consegna. E per il nostro Cinema l'episodio di cui noi siamo vittime può essere grave soprattutto perché si viene in questo modo a creare un precedente molto pericoloso. Su questo fatto soprattutto desideriamo attirare la tua attenzione e per questo pensiamo che il problema possa interessarti.

Se il nostro film verrà interrotto saranno mesi e mesi di lavoro, decine di milioni che andranno perduti ed in definitiva un'esperienza interessante e positiva per tutto il nostro cinema, sarà gravemente colpita.

Chiediamo perciò la tua solidarietà nella campagna di protesta che intendiamo sollevare intorno al vergognoso incidente.

Giorgio Agliani - Carlo Lizzani
Massimo Mida

sene basta leggere i moderni libri per ragazzi, libri nati con i medesimi pregiudizi, con i medesimi timori che turbano oggi i sonni di coloro che, domani, influenzeranno, o addirittura dirigeranno una futura produzione cinematografica per adolescenti.

Vincenzo Bassoli

Napoli, maggio

Caro « Cinema »,

confesso che mi è stato estremamente difficile replicare all'articolo di Di Giammatteo — Non basta un rifiuto —, apparso sul n. 59 di questa rivista. E ciò perché, malgrado l'attenta lettura, non sono riuscito a comprendere in che cosa consista il disaccordo, al quale l'autore mostra tanto di tenere:

1) Di Giammatteo non nega che una formula espressiva antica possa essere ripristinata. Che per esempio la pittura moderna (Picasso, Klee) si colleghi alla tradizione dell'arte primitiva, negra, copta, preellenica ed orientale, sostituendo alla concezione dell'estetica classica, fedele alle leggi dell'anatomia e della prospettiva, quella "inobbiettiva", per nulla fondata, sulla constatazione visuale dell'oggetto. Se non bastasse questo rilievo potrei aggiungere che nell'esposizione di Londra dell'anno scorso, dedicata a 40 mila anni di arte moderna, in cui le opere di numerosi pittori contemporanei (Chagall, De Chirico, Gauguin) sono state giustapposte a quelle di primitivi dell'Africa Nera di America ed Oceania, l'esame imparziale dei lavori esposti ha portato gli studiosi a constatare che « anche quando l'artista non si è ispirato direttamente alle opere primitive ne ha ritrovato inconsciamente lo spirito formale ». Ma siccome Di Giammatteo non esclude che una formula espressiva antica, possa essere ripristinata egli è d'accordo con me.

2) Non capisco allora perché mi faccia un torto di aver constatato che in certi casi, la tecnica attuale del cinema sembra avvicinarsi più a quella dei primitivi, fondata sulla immobilità della ripresa che a quella del cinema muto-classico, basata, prevalentemente sui movimenti di macchina. E che quando, nel The Magnificent Ambersons di Welles la scena in cucina dura a camera immobile circa dieci minuti o quando la sceneggiatura di Cronaca di un amore di Antonioni rivela non più di 160 piani, contro la media tripla di un film comune, sia lecito constatare, sul piano della tecnica che era quello del mio discorso, una tendenza ad evolvere più verso la maniera dei primitivi che verso quella dei continui movimenti di macchina del periodo intermedio.

3) Con questo appare ovvio che Picasso non applichi la tecnica dei primitivi con la mentalità di un negro, e che Welles non impieghi quella di Méliès o di Zecca con la stessa ingenuità di quei primi artigiani. Tutto questo è veramente ovvio, ma siccome io ritengo che i principi anche più indiscussi vanno di continuo collaudati con le nuove esperienze, sono d'accordo con Di Giammatteo che chi questo ritorno andrebbe ad effettuare agirebbe sempre da uomo moderno, racchiudendo nella sua manifestazione, l'intero corso del mondo e della storia, che gli riuscirebbe possibile concellare; per cui quel ritorno sarebbe sempre il frutto di tutta l'esperienza anteriore, da lui consciamente o inconsciamente assimilata. Perciò io dicevo (su questo punto, dove la dottrina coincide col più elementare buon senso) che un ritorno, diciamo, bruto, nella sua assolutezza alla tecnica di Griffith, fosse impossibile; e se oggi Di Giammatteo illustra ampiamente questa mia conclusione, che mi pareva così ovvia da poter essere racchiusa nella brevità di un'affermazione apodittica, io non posso che essere d'accordo con lui, dato che lui lo è tanto con me. Ma allora è chiaro che nella suddetta mia conclusione non vi è contraddizione, con quanto sovra esposto, ma una chiarificazione di contenuto così ovvio da non meritare un più lungo discorso. Tanto meno, è dato rimproverarmi sempre a proposito di tale questione, l'atteggiamento di Celestino V. Perché in tal caso io potrei domandare dove sta il rifiuto, se cioè da parte mia, nell'affermare che di fronte all'indipendenza dell'opera d'arte lo schema del cinema di immobilità valga l'altro del cinema arte di movimento o di chi rifiuti all'artista la possibilità di adottare il primo dei due schemi, senza rinnegare, si capisce (perché tra l'altro sarebbe impossibile), l'esperienza trascorsa ma come dice Di Giammatteo, superandola. Ma siccome Di Giammatteo non esclude questa sovrana libertà dell'artista, egli è ancora una volta di accordo con me. Saluti cordiali.

Roberto Paoletti

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume V

FASCICOLO 62

Anno IV - 15
Maggio 1951

Questo fascicolo contiene:

Lettere	Seconda di copertina
Cinema-gira	250
B.	
E da noi?	253
LUIGI CHIARINI	
Impossibilità di sintesi fra realtà e favola	254
O. D. F.	
Chi tradurrà i traduttori?	254
FRANCO COLOMBO	
Più pistole che anima gli italiani nei film d'Hollywood	256
PAOLO GOBETTI	
Li ho incontrati a Cannes	259
A. PITTA e E. CAPRIOLO	
Roseo pessimismo per gli studenti universitari (Inchiesta)	261
FAUSTO MONTESANTI	
Il ritorno di un'epoca	264
GIORGIO N. FENIN	
Lettera dagli Stati Uniti Un ebreo che cambia sesso	267

Il caso Dmytryk	268
GIULIO CESARE CASTELLO	
Dietro la facciata di Jules Berry	269
PIETRO BIANCHI	
I registi: Howard Hawks	270
FRANCESCO SAVIO	
Retrospective: "Carmen"	272
VICE	
Film di questi giorni	274
MARIO VERDONE	
I cortometraggi	275
GLAUCO VIAZZI	
Anteprime: Festival di Joris Ivens	276
T. G.	
Circoli del cinema	277
CORRADO TERZI	
Biblioteca	278
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	280

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministratore
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Dean Stockwell e un suo meno celebre coetaneo, nel recente film "Stars in my Crown" ["Corona di stelle"] di Jacques Tourneur.



Valentina Cortese come appare nel film inglese Secret People.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: La città si difende (Cines), regista Pietro Germi, interpreti Fausto Tozzi, Gina Lollobrigida, Tamara Lees, Enzo Maggio, Paul Muller, Renato Baldini, Cosetta Greco, Emma Baron Cerlesi, Vincenzo Tucci, Patrizia Manca; Achtung! Banditi! (C. S. P. C.), regista Carlo Lizzani, interpreti Andrea Checchi, Gina Lollobrigida, Lamberto Maggiorani, Vittorio Duse, Franco Bologna; Addio Venezia (Rovere), regista Glauco Pellegrini, interpreti Elena Zareschi, Isa Pola, Antonio Centa, Carlo Hintermann; 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; Troppo bella (ex 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; Salvate mia figlia! (Luro Film), regista Sergio Corbucci, interpreti Ermanno Randi, Franca Marzi, Sara Urzi, Vittorio Duse, Linda Simi, Fosca Freda, Mary Jokam, Juan De Landa; Verginità (Romana Film), regista Leonardo De Mitri, interpreti Eleonora Rossi, Leonardo Cortese, Tamara Lees, Franca Marzi, Irene Genna, Otello Toso, Arnoldo Foà; Due soldi di speranza (Ghenzi - Universalcine), regista Renato Castellani, interpreti attori non professionisti: Jolanda Di Fiore e Vincenzo Musolino; Senza bandiera (Elfo Film), regista Lionello De Felice, interpreti Vivi Gioi, Massimo Serato, Umberto Spadaro, Carlo Ninchi, Monica Clay, Walter Rilla; Perdizione (Ponti - De Laurentiis), regista Gianni Franciolini, interpreti Alida Valli, Amedeo Nazzari, Jean Pierre Aumont; Scandalo in città (ex Transito vietato - BO 48148, Nevada Film), regista Giorgio Cristallini, interpreti Mariella Lotti, Steve Barclay, Liliana Tellini, Carlo Ninchi, Olympe Cristina, Daniel Scott, Renato Vaccaro, Evar Maran, Margherita Bagni, Silvio Bagolini, Giovanna Scotto, Attilio Dottasio.

Luigi Chiarini...

...ha tenuto a Bari una conferenza agli « Amici della cultura » ed ai soci del locale Cineclub, sull'argomento Il neorealismo nella cinematografia italiana. L'oratore, dopo aver fatto luce sugli equivoci che gravano intorno alla cosiddetta « nuova scuola », ha affermato che l'anima di tale indirizzo o orientamento formale è stata la realtà sociale, la condizione umana del popolo italiano, al di là di qualsiasi posizione programmatica di partito, tracciandone una rapida parabola, da Roma, città aperta (proiettato e presentato dallo stesso Chiarini il giorno dopo al medesimo pubblico), a La terra trema, i due estremi di un ciclo compiuto. La manifestazione, tenutasi nella sala consiliare del Comune, ha vivamente interessato gli ascoltatori, riscuotendo un grande successo.

La Commissione consultiva...

...per il cinematografo, riunitasi sotto la presidenza di Nicola De Pirro, direttore generale dello spettacolo, ha deciso di mantenere, per quanto riguarda l'apertura di nuove sale cinematografiche, gli stessi criteri dell'anno scorso: le eventuali deroghe al rapporto posti cinema-popolazione potranno essere prese in esame dalla Consultiva su richiesta formale delle organizzazioni interessate.

Ha avuto inizio...

...presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano il corso su L'evoluzione della teoria del film che viene tenuto da Guido Aristarco. Otto lezioni sono comprese nel corso, sui seguenti argomenti specifici: i precursori (Canudo, Delluc, G. Dulac, Richter), i sistematori (Balázs, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim), i divulgatori (Rotha, Spottiswoode), il contributo italiano (Barbaro, Chiarini), seguiti da un riassunto e dalle conclusioni.

La delegazione italiana...

...composta da Gualino, Monaco, Gemini e Penotti, recatasi ultimamente negli Stati Uniti, per incontrarsi coi rappresentanti della M.P.A.A., allo scopo di esaminare i principali problemi riguardanti i rapporti cinematografici fra Italia e U.S.A., è evidentemente riuscita a stipulare un accordo concreto: un telegramma rassicurante, firmato dai negozianti americani e italiani è stato infatti inviato al sottosegretario Giulio Andreotti, per informarlo di aver raggiunto una piena intesa circa « un accordo generale e permanente nell'interesse della collaborazione tra le industrie cinematografiche dei due paesi ». Un analogo telegramma di ringraziamento per la cordiale accoglienza e per lo spirito di collaborazione trovato in America, è stato inviato dalla delegazione italiana a Eric Johnston, Presidente della M.P.A.A.

Alcuni documentari...

...sulla Sicilia sono stati recentemente prodotti da Ugo Saitta, che ne è anche il regista nonché direttore della fotografia (con la collaborazione dell'operatore Giuseppe Consoli): Siracusa, che illustra le bellezze della città attraverso il tempo; Volto di Sicilia, una rassegna dei luoghi più suggestivi dell'isola; La valle dei templi, su Agrigento; e Sciarra, che descrive la vita degli abitanti alle falde dell'Etna.

La Ferrania...

...ha finalmente annunciato di essere in grado di fornire fra non molto la pellicola a colori all'industria cinematografica nazionale, grazie al nuovo stabilimento da poco inaugurato. A Roma attualmente lo sviluppo e la stampa vengono effettuati presso il laboratorio S.P.E.S. di Catalucci, e fra breve anche la Tecnostampa potrà eseguire la lavorazione della pellicola a colori.

Si è spento...

...a Roma Gustavo Lombardo, uno dei più importanti pionieri dell'industria cinematografica italiana: il Lombardo, particolarmente attivo nel pe-

riodo del muto, è stato il fondatore della Società Titanus Film.

Un corso di aggiornamento...

...riguardante la tecnica cinematografica è stato organizzato presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università di Roma, dall'Associazione tecnica italiana per la cinematografia. Le lezioni sono tenute dagli ingegneri Gino Parolini, Italo Barducci e Mario Calzini dell'Istituto di fisica tecnica dell'Università di Roma, dall'inge-



Dal film cecoslovacco Mordova Rocle (« Il precipizio della morte »)

gnier Piero Cavazzuti, direttore tecnico della M.G.M., dall'ing. Enzo Cambi, consulente tecnico di Cinecittà e dall'ing. Mauro Zambuto, direttore tecnico della Scaleria Film. Il programma di quest'anno riguarda la registrazione e la riproduzione del suono, nei seguenti principali argomenti: acustica degli ambienti, apparecchiature elettroacustiche per la tecnica cinematografica, tecnica della registrazione del suono, e procedimenti di sviluppo e stampa per il cinema sonoro. Il corso ha avuto inizio ai primi di aprile con una proiezione di Nicola De Pirro.

Il Centro sperimentale...

...di cinematografia, in collaborazione con l'Associazione italiana cineoperatori, ha indetto un corso di conferenze sul tema Cinematografia a colori. Partecipano al corso alcuni fra i più noti professionisti del cinema, studiosi, tecnici e produttori: Monteleoni, Fattori, Calzini, Portalupi, Damicelli, Ventimiglia, Blasetti, Paoletta, Mariani, Alliaia, Besozzi, D'Angelo. Dopo un primo ciclo di lezioni, aventi carattere particolarmente tecnico, si è iniziato un ciclo di conferenze, seguite da dibattiti, sui problemi estetici e su quelli della produzione: in tale occasione vengono proiettati vari film a colori nei più noti sistemi, agfacolor, ansco-color, gevacolor, ferranacolor e technicolor, mentre nei teatri di posa del C.S.C. vengono effettuate alcune riprese sperimentali a colori, alle quali

partecipano attivamente gli allievi del Centro.

Due film...

...tratti entrambi da Il cappotto di Gogol, sono attualmente in preparazione. Zavattini, Prosperi, Sinisgalli e Dal Fabbro, per conto della Faro Film, stanno elaborando la sceneggiatura del primo di essi, che dovrebbe essere diretto da Luigi Comencini; mentre il produttore Paolo Moffa, incontratosi recentemente a tale scopo con Emanuel Benhaim, ha intenzione di farne un film in coproduzione italo francese. Come è noto, dallo stesso soggetto fu tratto un film nel 1926, in Russia, per la regia di Trauberg e Kosingev, e tutte le opere di Gogol, morto nel 1852, sono ormai di dominio pubblico.

AUSTRIA

Una settimana internazionale...

...del film religioso si è inaugurata a Vienna, alla presenza di monsignor Jachym, con la celebrazione di una Messa solenne alla Cattedrale di S. Stefano e alla Chiesa Evangelica. Ecco, nell'ordine, i film presentati in tale occasione: Le journal d'un curé de campagne di Bresson, Edge of Doom di Robson, Cielo sulla palude di Gemina, Le sorcier du ciel di Blistène, Der fallende Stern di Harald Braun, Antonio da Padova di Francisci e Dieu a besoin des hommes di Delannoy.

BRASILE

Clara Calamai...

...è stata giudicata la migliore attrice straniera per il 1950, dall'Associazione dei critici cinematografici brasiliani, la quale annualmente conferisce premi e diplomi alla migliore produzione nazionale ed estera. Il diploma è stato conferito alla Calamai per la sua interpretazione nel film di Visconti Ossessione, prodotto nel 1943, ma presentato in Brasile l'anno scorso.

BULGARIA

Una riorganizzazione generale...

...sia nel campo della produzione, sia in quello delle sale di proiezione, è stata condotta a termine dalla Direzione della cinematografia di Stato. In seguito a tale riordinamento, sono



A sinistra: Aldo Fabrizi in un'inquadratura di Parigi è sempre Parigi di Emmer. A destra: Fabrizi e Zampa a una lezione del Centro Sperimentale.

stati anzitutto creati quattro settori di produzione: film scientifico-popolari, film di cine-cronaca e documentari, film artistici e film di vita collettiva, la cui complessa attività viene svolta con la collaborazione di esperti cinematografici sovietici; in secondo luogo è aumentato notevolmente il numero delle sale cinematografiche specie nei quartieri più popolari e periferici, nei centri operai e nelle borgate rurali; l'affluenza del pubblico agli spettacoli è quindi praticamente raddoppiata rispetto all'anno scorso.

CANADA

Maurice Chevalier...

...è sbarcato a Montreal, senza incontrare alcuna difficoltà da parte delle autorità canadesi per il suo sog-

giorno: come è noto, l'attore francese, che si recava ad Hollywood per girarvi un film diretto da Wilder, di produzione Paramount, dal titolo A New Kind of Life, ha appreso durante il viaggio che gli era stato negato il visto di entrata negli Stati Uniti per aver egli firmato a suo tempo il Manifesto di Stoccolma contro la bomba atomica. A tale proposito Chevalier ha dichiarato ai giornalisti di aver firmato l'appello in buona fede, e di non essersi mai occupato di politica.

CECOSLOVACCHIA

Fra i più recenti film...

...dell'industria cinematografica cecoslovacca, vanno ricordati i seguenti: Il precipizio della morte, diretto da Jiri Slavicek, tratto da un lavoro tea-

trale di Miloslav Stehlik, direttore del teatro della Gioventù di Praga, che si svolge in un villaggio durante l'occupazione tedesca; ed E' accaduto in maggio, diretto da Martin Fric e Vaclav Berdych, che svolge sul piano della commedia, e con intenzioni satiriche, un conflitto fra i vecchi e i nuovi metodi di lavoro, nell'ambiente degli operai di una fabbrica.

«La trebbiatrice meccanica»...

...è il titolo di un disegno animato a colori realizzato da Joseph Kluge, che si è valso della collaborazione del musicista Jan Fischer. Il film esalta l'industrializzazione agricola e la cooperazione fra i contadini e gli operai della città.

FRANCIA

Quattordici donne...

...appartenenti al mondo letterario, artistico e della moda, componenti la giuria di un premio femminile del cinema, sotto la presidenza della signora Bidault, hanno giudicato il film di Le Chanois Sans laisser d'adresse il più interessante della produzione di quest'anno dal punto di vista della donna: a tale premio speciale, istituito quest'anno per la prima volta, (tale giuria femminile agisce a Parigi ormai da tre anni), si affiancano i consueti premi per il miglior film francese (Journal d'un curé de campagne), il miglior film straniero (l'inglese Kind Hearts and Coronets), i migliori attori francesi (Daniel Gélin e Madeleine Robinson), e stranieri

Dorothy Mc Guire nel film di E. Goulding Mister 880 («L'imprendibile signor 880»); altri interpreti sono l'ottimo Burt Lancaster e E. Gwenn.

Ingrid Bergman ha fatto visita agli attori del Teatro dell'Ateneo di Roma. Qui l'attrice s'intrattiene con Giulietta Masina e con Nico Pepe.



(Montgomery Clift e Gloria Swanson), nonché un premio particolare all'attrice piú elegante, assegnato a Simone Simon.

GRAN BRETAGNA

La Garbo e la Bergman...

...sono state tirate in ballo dalla stampa britannica allo scopo di definire la personalità di Pier Angeli (ovvero Anna Maria Pierangeli), all'indomani della presentazione di Teresa a Londra. L'attrice italiana è stata infatti definita « una nuova Bergman » e « una nuova Garbo » rispettivamente dal Daily Express e dal Daily Herald, i cui entusiastici commenti si accompagnano al formidabile « lancio » che la M.G.M. ha appena iniziato.

I film americani...

...(per lo meno quelli piú impegnativi), vengono sottoposti a una specie di censura preventiva, da parte del British Board of Film Censors, di Londra, chiamato ad esprimere il

imitatore di Charlot, era un attore comico assai popolare in Inghilterra.

Il Film club internazionale...

...terrà uno dei suoi due congressi annuali a Birmingham, dal 12 al 17 luglio, nel quadro del Festival Britannico, da poco inauguratosi. A Venezia si svolgerà invece l'altro congresso previsto dallo Statuto, in occasione della Mostra internazionale d'arte cinematografica.

IRLANDA

A William Butler Yeats...

...il grande poeta irlandese, premio Nobel 1923, è stato dedicato un cortometraggio, dal titolo W. B. Yeats - A Tribute, prodotto dal National Film Institute, per conto del Comitato irlandese per gli affari culturali: il film, diretto da John Sheridan e fotografato da George Fleischmann, vuole essere una illustrazione dei luo-

Andrea Checchi. L'operatore sarà Gabor Pogany, e per quanto riguarda il regista i comunicati fanno sempre il nome di Alessandro Blasetti.

U. R. S. S.

P. Ivanov...

...prendendo lo spunto dal recente insuccesso del film di produzione nazionale La gran vita, sulla ricostruzione dei bacini carboniferi del Donetz, i cui autori sono stati da lui accusati di scarsa sensibilità comunista, ha affermato che i film sovietici, per potersi chiamare tali, devono essere rigorosamente improntati all'estetica marxista-leninista ed ispirarsi all'autentica realtà della vita collettiva. Fra le principali accuse mosse dall'autorevole critico al film La gran vita, è quella di aver presentato l'ambiente sotto un aspetto intollerabile: secondo il film infatti gli operai e gli ingegneri che vi agi-

questi ultimi anni, aggiungendo che ormai, in base alla passata esperienza, dal film italiano si chiede sempre il massimo, e che non è piú possibile accontentarsi di film che in qualche modo non eccellano appunto sul piano della qualità.

Il criterio del 10%...

...stabilito come direttiva generale dagli organi governativi, in base al quale non è consentito alcun aumento di stipendi o di salari superiore a tale percentuale rispetto al livello in atto nel gennaio 1950, non potrà praticamente applicarsi ai dipendenti dell'industria cinematografica: così ha riconosciuto l'Ente per la stabilizzazione dei salari, che è l'organo preposto a tale controllo, consentendo tuttavia un'applicazione piú elastica delle disposizioni governative, nel senso che, dato che le disposizioni in parola non riguardano gli aumenti di salari derivanti da promozioni o trasferimenti a mansioni superiori, i datori di lavoro potranno in casi particolari concludere nuovi contratti o rinnovare i contratti esistenti a migliori condizioni, considerando tali aumenti come il risultato appunto di una promozione, pur attenendosi in linea generale ai criteri seguiti nel 1950 per la determinazione delle paghe. Tali norme, grazie alle quali i lavoratori dell'industria cinematografica potranno godere di adeguati aumenti ai loro compensi, senza contravvenire alle disposizioni del blocco dei salari, si applicano ai direttori di produzione, registi, soggetti, compositori, operatori, tecnici, montatori, costumisti e naturalmente anche agli attori, per i quali gli aumenti sono piú sensibili e repentini, data la continua ascesa al rango di « star » di elementi che ottengono un improvviso successo di pubblico.

Robert Flaherty...

...ha intenzione di girare un documentario in rilievo, servendosi del nuovo procedimento americano cinematografico, il quale consentirebbe la proiezione di immagini tridimensionali senza l'uso di occhiali a due colori. A quanto viene comunicato il grande documentarista inizierebbe il suo film in settembre: viene inoltre precisato che il sistema è ancora in una fase sperimentale, ma che ha già dato risultati soddisfacenti.

Herbert T. Kalmus...

...presidente e direttore generale della technicolor, alla vigilia di recarsi in Inghilterra, per seguirvi direttamente l'attività degli stabilimenti della sua società, ha dichiarato alla stampa che « l'impiego del film a colori a costi sempre piú bassi è la sola via attraverso la quale l'industria cinematografica potrà affrontare e superare con successo qualsiasi crisi ». All'uso del colore su scala sempre piú vasta, dovrà però corrispondere, secondo la Kalmus, un continuo ed attento controllo sulla sua qualità. Da notare in margine che la technicolor ha prodotto nel 1950 settanta film a colori ad Hollywood e dieci in Gran Bretagna; e che per il 1951 ha in programma 74 film in America e altri dieci all'estero: tali cifre non comprendono naturalmente i cortometraggi e i documentari già realizzati o da girarsi sempre con lo stesso procedimento.



Dal film Due soldi di speranza, regia di Castellani. L'opera è interpretata da attori non professionisti.

proprio giudizio sulle sceneggiature specie dal punto di vista morale e ad avanzare eventuali proposte di modifiche, prima che inizi la lavorazione dei film. Tale provvedimento, al quale i produttori americani si sottopongono spontaneamente (come avviene per il Codice di produzione interno), pare sia stato preso a causa delle proteste del pubblico inglese di fronte a certi film hollywoodiani, moralmente inaccettabili.

Fred Kitchen...

...colui che « scoprì » Charlie Chaplin, e credette in lui quando era ancora un ragazzo inesperto e sconosciuto, è morto a Londra all'età di 78 anni. Il Kitchen, che non volle mai affrontare il pubblico americano, temendo di essere scambiato per un

ghi che hanno ispirato l'opera dello scrittore, ed è il primo di una serie di documentari intitolata « Presentazione dell'Irlanda ».

SPAGNA

In Ferraniacolor...

...sarà probabilmente girato il Cid Campeador, la cui sceneggiatura, di Fulvio Palmieri e Nino Vittorio Novarese, è appena terminata. Si prevedono tre edizioni del film, inglese, italiana e francese, senza contare quella spagnola: le quali però si risolveranno, prevedibilmente, in altrettanti doppiaggi, data la risonanza dei probabili interpreti, che saranno, a quanto si annuncia, Jeff Chandler, Hedy Lamarr, Amedeo Nazzari e

scono sono tutti dediti al bere, senza voglia di lavorare e privi di cultura, elementi che non corrispondono alla realtà dei fatti.

U. S. A.

Joseph Burstyn...

...ha ricevuto un diploma di benevolenza, in riconoscimento della sua azione per la diffusione del film italiano in America, da parte dei produttori italiani; il diploma gli è stato consegnato da Eitel Monaco, durante un ricevimento in onore della delegazione italiana, nella sede della Sezione cinematografica del Museo d'Arte Moderna. Burstyn, nel suo ringraziamento, ha sottolineato le qualità della produzione italiana di

NUOVA SERIE

15 MAGGIO

1951

CINEMA

62

E DA NOI?

UNA NOTIZIA "Ansa": « Il nuovo *Centro consultivo cinematografico* è stato inaugurato a New York al Museo d'arte moderna, con un eccezionale programma di sei film d'arte, tra i quali uno italiano: *Il demoniaco nell'arte*, di Castelli Gattinara. L'organizzazione, che inizia ora la sua attività, non ha scopi commerciali, ma si prefigge, nell'interesse della cultura e dell'arte, di incoraggiare in America la diffusione di film stranieri che difficilmente potrebbero essere immessi nei circuiti statunitensi attraverso normali organizzazioni di vendita, per il loro carattere artistico e scientifico, accessibile soltanto a un ristretto pubblico di intenditori. Gli scopi dell'organizzazione sono stati illustrati da Benjamin Cohen, vicesegretario dell'O.N.U. e dal produttore francese Jean Renoir, nell'auditorium del Museo d'arte moderna gremito di pubblico composto soprattutto da giornalisti, critici d'arte e personalità del mondo teatrale e cinematografico. I film proiettati — quattro francesi: *Immagini medioevali* di Pierre Levy (a colori), *Nel mondo del silenzio* di Jacques Ives Cousteau, *Pacific 231* di Jean Mitry, *Zanzabelle a Parigi*, un film per bambini di Sonika Bo; e l'italiano: *Il demoniaco nell'arte* di Castelli Gattinara, che vinse il primo premio all'esposizione di cortometraggi a Parigi nel 1950: uno danese *Palle sole al mondo* di Henning Jensen — sono stati accolti con grandissimo favore dal pubblico ».

Una serata a Parigi, al *Cinéma d'essais*: locale piccolo, forse di cinquecento posti, arredato con dignità e senza lussi. Sala d'aspetto normale, pubblico d'aspetto normale, tranne i pantaloni di velluto e le zazzere scomposte di qualche adolescente esistenzialista. Il programma comprende un documentario d'arte, un film diretto e interpretato da dilettanti, una retrospettiva e l'anteprima in versione originale di *In nome della legge*. Inizio verso le ventuno, fine verso mezzanotte, spettatori interessati e contenti.

E da noi? Ogni grande città ha circa il doppio delle sale per prima visione che le occorrono; cinematografi grandi e piccoli, provvisti di statue, marmi, soffitti dorati, tappeti rossi, portacenere che rovesciandosi a terra danno un suono di pentolini, « lucciole » spesso più graziose delle attrici che si agitano sullo schermo. Ogni dieci metri un cinematografo, tanto che molti fra essi debbono consorzarsi in quattro o cinque per presentare tutti insieme lo stesso film. Ma non esiste un solo locale specializzato in programmi diversi dai consueti, tutti restano al livello del film-gangster o della Totòcommedia, con desolante uniformità. Eppure, in un campo molto più depresso e meno redditizio, cioè nel teatro, abbiamo iniziative interessanti, come *Il piccolo teatro* di Milano, dove una compagnia stabile presenta in dignitose versioni spettacoli che compagnie normali e teatri normali non sarebbero in grado di sostenere. Per il cinema, invece, navighiamo tutti sullo stesso mare senza onde, le iniziative degli esercenti si limitano all'avvilente presentazione di un cerbiatto in gabbia per il film *Il cucciolo*, a qualche gioco di luce nella sala, e a decorazioni tetramente moderne alle pareti. Siamo ridotti in condizioni tali

che se il più bel film del mondo fosse lungo soltanto mille metri, il nostro pubblico non lo vedrebbe mai, non essendoci in Italia locali tanto coraggiosi da presentare uno spettacolo cinematografico composito. (Sono sorte, qua e là, salette per documentari che, come quella di Milano, han poi finito per dare anch'esse film normali).

Sappiamo che il grande pubblico vuole la sua brava storia d'amore, con Alan Ladd che spara o Silvana Pampanini che si sveste; ma siamo sicuri che in una grande città si troverebbero sempre cinquecento persone al giorno per tenere in vita uno spettacolo simile al *Cinéma d'essais*; si tratta soltanto di scovare, a Milano o a Roma (meglio in entrambe) due salette dignitose e non periferiche, e di affidarne la direzione a persone capaci. Occorrerebbe convincere le autorità governative a concedere una diminuzione di tasse e qualche facilitazione nei visti doganali e di censura: nulla di eccezionale, dato, ad esempio, che *Il piccolo teatro* è sovvenzionato. In compenso anche il pubblico italiano, abbeverato con tanti Tarzan e tanti « cappelloni » potrebbe tenersi al corrente di quanto d'interessante si fa nel mondo cinematografico, che non è soltanto quello di Esther Williams o di John Wayne. Esistono lunghi, interessantissimi documentari a colori e non, sulle più singolari contrade, che i nostri spettatori non hanno mai veduto; esistono film di dilettanti che in due bobine da sedici millimetri si mangiano vivi film che son costati centinaia di milioni. Esistono film d'arte stranieri che qui non arrivano, data la pleora di documentari bolsi, ma gratuiti per l'esercente, che ci affligge. Esistono lavori vecchi e celebri che in Italia non sono mai stati presentati o perché di metratura inconsueta, o perché d'inconsono carattere: ed esistono anche persone che un buon film straniero preferiscono vederlo nell'edizione originale, sfuggendo così ai fremebondi latrati di Tina Latanzi. Senza contare poi, che l'esistenza di simili sale incoraggierebbe quei realizzatori dotati di coraggio e d'originalità che oggi non possono tradurre in pellicola le loro idee, perché poi quelle pellicole non saprebbero a chi darle.

In Italia si son trovati milioni per iniziative d'ogni genere, in Italia vi sono dabbenuomini che spendono duecento milioni per presiedere (male) una società calcistica. Possibile che non si trovi la persona in grado di dar vita a questo *Cinema sperimentale*, o *Piccolo Cinema*, o come diavolo si vorrà chiamarlo? L'abbiamo detto, occorrono pochi soldi, un localino decente e centrale in una grande città; e l'iniziativa ha grandi probabilità di mutarsi anche in un affare modesto, ma sicuro.

Cinema ha esaminato la questione sotto tutti i suoi aspetti, tenendo conto anche di quanto è stato fatto all'estero; saremmo lieti di poter mettere il risultato di tali studi a disposizione dell'ente o della persona disposta a realizzare l'iniziativa. E ci auguriamo di non esser troppo ottimisti pensando che, su quarantasei milioni d'abitanti, tale persona esista effettivamente.

B.

IMPOSSIBILITÀ DI SINTESI TRA REALTÀ E FAVOLA

A DISTANZA di qualche tempo dalla sua prima visione si può formulare un giudizio critico sereno su *Miracolo a Milano*, che ha suscitato così accesi contrasti, in vero non sempre disinteressati, fornendo l'esca a una polemica di natura extraartistica. Non che qui si voglia sostenere la irrilevanza del contenuto di un film ai fini di una sua valutazione estetica, ma ribadire un concetto che dovrebbe essere venuto a noia come il ritornello di certe canzoni popolari: che il contenuto di un'opera d'arte non è quello apparente (nel caso di un film la storia, l'intreccio, la favola), ma quello assai più profondo che si raggiunge attraverso la forma, espressione del vero e unico contenuto. La storia, l'intreccio, la favola, come la recitazione, la fotografia, il montaggio fan parte della tecnica e in tale senso vanno giudicati. Voglio dire che desumere il significato di *Miracolo a Milano* dall'analisi dei singoli episodi, delle trovate, dei "gags" è perdersi in un'arbitraria astrazione, come lo sarebbe giudicarlo in base al taglio delle inquadrature o al ritmo presi in se stessi, smarriti nell'analisi della tecnica facendosi sfuggire l'arte e con essa il vero contenuto. Seguendo questa strada sbagliata ciascuno, a seconda dei suoi umori, delle sue simpatie, delle sue ideologie politiche e morali ha potuto classificare il film come più gli piaceva, trovando in esso pezzi d'appoggio per le sue argomentazioni. Così c'è stato chi lo ha definito, con soddisfazione o con rabbia non conta, un film comunista, anzi addirittura di piena ortodossia sovietica,

chi lo ha trovato, invece, tutto intriso di un autentico spirito cristiano e chi, d'altra parte, vi ha scorto un compromesso borghese anarchico-reazionario. Come ognuno vede giudizi i più opposti e disparati, ma tutti al di fuori di una valutazione artistica e tutti d'altronde, accettati il loro falso presupposto, ugualmente convalidati da ineccepibili esemplificazioni. Possiamo benissimo interpretare il fatto che il ricco Mobbi ha la polizia ai suoi ordini come una condanna del capitalismo che si serve delle forze dello Stato, di cui detiene le chiavi, per schiacciare i poveri; come riconoscere uno spirito cristiano in più d'uno dei gesti di Totò o constatare l'antisocialità della pretesa dei "barboni" di rimanere a "pazziare", come dicono i napoletani, su un terreno dove si è scoperta la falda di petrolio. Senonché, postisi su questa strada, si arriva agli arbitri più assoluti e si può trovare nel film quello che si vuole: magari che gli autori sono contrari al monopolio inglese dei petroli iraniani. A questa deviazione critica contribuisce anche il fatto di mitizzare la persona del regista come autore del film, affiancandogli tutt'al più, come nel caso di *Miracolo a Milano*, il soggettista, ponendo l'accento sulla sua personalità quale si è espressa in precedenti opere, il che sarebbe pur giusto se lo svolgimento di questa non venisse considerato come un fenomeno di autocombustione su cui non influiscono menomamente le condizioni storiche, politiche, sociali, di organizzazione industriale ecc. ecc. e non si considerassero in aggiunta, per codesta

valutazione, perfino le sue manifestazioni di ordine pratico, come potrebbe essere, per esempio, l'aver firmato l'appello di Stoccolma. Sicché i poveri registi tra manifesti, appelli, convegni, pubbliche dichiarazioni, hanno una vita difficile perché sanno come tutto ciò influirà in un modo o nell'altro sul giudizio che verrà dato dei loro prossimi film: e in perfettissima buona fede da parte di una critica avviata verso così erronee classificazioni.

Miracolo a Milano appare in un momento caratteristico della vita italiana e, in un certo senso, ne è anche l'espressione. L'evoluzione, o, meglio, l'involuzione del cinema neorealista non corrisponde, come taluno ha sostenuto, all'esaurimento di questa tendenza, ma a un mutato clima politico e spirituale che agisce direttamente e indiret-

"Miracolo a Milano" di De Sica e Zavattini rappresenta lo sforzo più nobile e più alto per uscire dall'attuale involuzione del neorealismo, di cui conferma, pur con i suoi limiti, la validità.

tamente sulla libertà di espressione. Il neorealismo, costituendo una presa di coscienza della realtà, non poteva non essere per tanto sociale e polemico nello stesso tempo, giacché non vi può essere realismo se non si considera l'individuo nel tessuto storico di cui fa parte, né si può essere obiettivi, meglio indifferenti, di fronte ai così gravi contrasti, alle sperequazioni, alle ingiustizie, alle assurdità e alle antinomie che la realtà presenta. Non si può essere "obiettivi" tra la guerra e la pace, la ricchezza e la miseria, la solidarietà e la violenza, insomma, tra il bene e il male. Ma la forza del neorealismo non è di natura ideologica: essa scaturisce dall'evidenza dell'immagine, da una documentazione penetrante della realtà, dalla quale naturalmente deriva una problematica politica e morale. Il neorea-

CHI TRADURRÀ I TRADUTTORI?

OGNI TANTO sorgono polemiche intorno al doppiato, polemiche di natura estetica o di natura tecnica. Si parla dell'arbitrio di scindere l'unità artistica dell'opera cinematografica; si parla della necessità di rinnovare le cristallizzate schiere dei nostri doppiatori; si parla di tante cose. Ma vorrebbero si parlasse, anzi tutto, di certi riduttori italiani, i quali dimostrano di non conoscere non dico la lingua straniera su cui esercitano la loro opera di traduzione, ma neppure la lingua madre.

Un esempio di questi giorni mi sembra più d'ogni altro probante e scandaloso: quello del film *Miquette et sa mère* (« Un marito per mia madre ») di Henri-Georges Clouzot, distribuito dagli Artisti Associati. Dal dialogo di questo film (nei cui titoli di testa, a caratteri di scatola, pari a quelli del regista o dei protagonisti, figura quale riduttore e direttore del doppiato un tal Pio Vanzì, ex produttore, sceneggiatore, regista, commediografo, giornalista), dal dialogo di questo film, infarcito di vistosi fran-

cesismi sul genere di "rimarchevole", ecc., estraggo due autentiche perle. Ad un certo momento il vecchio guitto Monchablon domanda alla giovane Miquette, in fregola per il teatro, se abbia già fatto qualche esperienza scenica, ed essa gli risponde di averla fatta alla "pensione". Lo spettatore sarà portato a domandarsi di quale mai strana pensione si tratti; si tranquillizzi: Miquette ha semplicemente recitato "au pensionnat", cioè in collegio, come capita anche oggi alle buone figliole di provincia. Poco oltre, volendo dar modo all'aspirante attrice di fargli ascoltare un saggio delle sue bravure, il citato Monchablon, in casa del vecchio marchese, altera la disposizione dei mobili, al fine di suggerire un embrione di palcoscenico. Dopo aver disposto i vari elementi necessari per la scena che si sta per recitare, egli, spostando un altro mobile, dichiara press'a poco: « E qui mettiamo la rampa ». Ognuno penserà a qualche scala, d'altronde non prevista dalle esigenze di scena. Nossignori, la rampa è

soltanto "la rampe", e cioè la ribalta.

In queste condizioni viene presentata dunque al pubblico italiano, da parte di una casa che non è l'ultima venuta, come gli Artisti Associati, l'opera di un regista rispettabile come Henri-Georges Clouzot. Non si chiede molto, invocando che, se il doppiato ha da esistere, gli spettatori ascoltino dei dialoghi stesi in una lingua definita e riconoscibile. O vogliamo far parlare le ombre dello schermo in italiano, e allora facciamo loro dire, come il vocabolario comanda, "collegio" e "ribalta". O se no, lasciamo in pace la colonna sonora originale, con il suo "pensionnat" e la sua "rampe". Ma mostri linguistici sul genere di quelli citati non se ne hanno da sentire.

Se gli Artisti Associati sono proprio affezionato all'opera del signor Vanzì, provvedano a trovargli un professore di francese, per un bel corso accelerato di lezioni, e naturalmente una copia, magari d'occasione, d'un buon vocabolario di nostra madre lingua.

O. D. F.

lismo pertanto, solo col mantenersi fedele alla realtà, rappresenta una polemica continua e bruciante per un rinnovamento sociale del nostro paese. E' chiaro che una polemica di tal genere non dovesse piacere alle forze della conservazione che piano piano hanno ripreso il sopravvento: non per una questione di stile e nemmeno di carattere ideologico — la libera manifestazione delle idee può sempre ridursi a un ipocrita giuoco — ma proprio di contenuto artistico. Di qui il sottile lavoro per schiantare, per così dire, l'anima del neorealismo. Non vorrei far sorridere e che si credesse ch'io fossi così ingenuo o fanatico da pensare a una congiura o a un programma preciso, no; nel mutato clima tutto ciò accade spontaneamente, attraverso le vie più nascoste e impensate, attraverso la stessa coscienza di gran parte degli uomini di cinema i cui film di qualche anno fa erano più l'espressione di uno stato d'animo comune che di una chiara consapevolezza individuale. Sicché in questi ultimi tempi si è visto il neorealismo da una parte decadere a "maniera", facendosi nello stesso tempo programmatico e ideologico, ma di un programma e un'ideologia "dirigés", e dall'altra distaccarsi dalla realtà, scivolando verso il fantastico e il fiabesco con accenti di moralità. In questo clima è stato realizzato *Miracolo a Milano*, che porta in se stesso i motivi di questa lacerazione, in uno sforzo che potremmo dire eroico di ricostituire in unità due elementi diversi ed eterogenei: il realismo e la favola. A questa sono affidati gli accenti polemici, a quello i toni propri del sentimento. Il nucleo poetico del film non è più come in *Sciuscià* o *Ladri di biciclette* nella commossa scoperta di una condizione umana, non sorge da un'illuminazione di fronte a una realtà la cui rappresentazione implica già un giudizio e una volontà di modificarla, ma da uno scoramento che, per non precipitare nel pessimismo più amaro, si abbarbica alla vana speranza del miracolo. Tra i film di De Sica e Zavattini questo è il più malinconico, il più disperato. La loro fiducia nella vita è un poco simile al fischiettare del suicida. Ma qui, appunto, è il nucleo poetico del film, che esprime uno stato d'animo assai diffuso, un comprensibile smarrimento di fronte a una situazione spirituale "congelata" che sembra senza via d'uscita. I motivi ideologici e polemici non fanno corpo con questo nucleo poetico: sono e restano astratte contraddizioni intellettualistiche, scatti di malumore che sarebbe errato volere inquadrare su un piano razionale organico. Tutt'al più rappresentano una reazione, uno stato d'animo ostile a una società costituita sui bassi interessi e sugli egoismi; reazioni e stati d'animo che per la loro origine del tutto intellettuale si estrinsecano in toni di caricatura e di satira, che non arrivano a una corposa validità artistica. Tra il mondo dei poveri — nel quale immerge le sue radici la poesia del film, e che raggiunge accenti di una commossa evidenza nel funerale della signora Lolotta, nella scena in cui Totò regala la sua valigia allo sventurato che gliel'ha rubata solo « perché gli piace », in quella dei "barboni" che si riscaldano al raggio di sole o nell'amore fra Totò ed Edvige — e quello dei ricchi non c'è dialettica perché non c'è possibilità di sintesi e unità tra le due anime del film né sul piano della realtà, né su quello della favola. Anche in questo caso Charlot insegna.

Tali sono i limiti del film: accanto a una ispirazione sincera, che rappresenta in termini di verità, seppure con qualche slittamento verso il manierismo, la condizione di un "sottoproletariato" urbano, dove le pazzie dei poveri sono reali e possibili — commedia umana, potremmo dire — una favola satirica tutta intellettuale e letteraria, piena di trovate intelligenti, di battute alcune gratuite, altre che raggiungono un preciso, un equilibrio nell'inquadratura, che talora, come la statua che si trasforma in ballerina, costituiscono dei veri e propri slittamenti di gusto. E mentre la parte, diciamo così, valida raggiunge un ritmo preciso, un equilibrio nell'inquadratura, una recitazione incisiva e omogenea, un tono fotografico adeguato, il tutto fuso in

una cassetta! Un'immagine consueta, una immagine della realtà, così allusiva e piena di sentimento. Ma è un attimo: l'illusione cade immediatamente perché non c'è posto in questa società per spiriti così puri e così semplici e quella di Cenerentola è solo una favola. L'immagine è carica di questa malinconia, di questo desiderio irraggiungibile di bene, di questo sconforto.

Qualcuno nella sua critica si è ricondotto a precedenti dei due autori, persino a loro dichiarazioni sugli scopi e le intenzioni che li avevano mossi, dando a tutto ciò una importanza decisiva come si trattasse della interpretazione autentica di un testo di legge. Che i precedenti delle personalità artistiche possano avere un certo valore per illumi-



Brunella Bovo e Geppa in un'inquadratura di *Miracolo a Milano*. Questo film di Vittorio De Sica ha suscitato vive polemiche e causato le interpretazioni più disparate e contrastanti.

una mirabile unità che ci fa penetrare nel mondo, fantastico nella sua verità, di questi derelitti e nell'animo di ciascuno, sicché i personaggi risultano sbalzati a tutto tondo e le deviazioni dovute al loro abruttimento e persino il male e la cattiveria che in taluno alligna sono ingenui e direi quasi commoventi come la loro stessa bontà, l'altra parte, quella "miracolosa" e satirica per intenderci, scade anche nella forma, priva com'è di un ritmo spumeggiante, di un taglio acuto e arguto, di una recitazione stilizzata e, nonostante la colomba, gli angeli atleti, lo spirito della signora Lolotta, i cellulari incantati e le scope volanti, non riesce a diventare favola né a raggiungere la levità. Forse proprio perché tutta concettuale, tutta pensata e dentro non c'è il poeta a rivederla in immagini che siano sostenute dal soffio leggero dell'arte. Quanta più delicatezza, quanta più favola, per fare un solo ma validissimo esempio, nell'inquadratura di Totò inginocchiato per calzare la scarpetta nuova nel piedino che Edvige tiene appoggiato a

nare un giudizio, nessuno discute, a patto, però, che non si dia loro un peso soverchiante; ma che, poi, gli artisti siano autorizzati a chiarire le loro opere questo è fatto assai discutibile, giacché spesso sono i meno indicati a parlarne e comunque conta sempre non quello che volevano dire o fare o han creduto di dire o fare, ma quello che effettivamente hanno detto o fatto anche a loro insaputa. Per concludere è chiaro che *Miracolo a Milano* rappresenta lo sforzo più nobile e più alto per uscire dall'attuale involuzione del neorealismo, di cui conferma, pur con i suoi limiti, la validità. E' chiaro soprattutto che De Sica e Zavattini hanno sbagliato in quanto si sono allontanati dalla realtà e che, basandosi su questa, possono raccontarci, come lo stesso film di cui si discorre dimostra, favole meravigliose e delicate, piene di poesia e di moralità, aperte a una speranza, che è il miracolo degli uomini decisi a conquistare la giustizia e a far posto alla bontà anche qui sulla terra, anche a Milano.

LUIGI CHIARINI

PIÙ PISTOLE CHE ANIMA GLI ITALIANI NEI FILM DI HOLLYWOOD

DALLE tronie ricostruzioni pseudo-storiche e pseudo-romane di Cecil Blount De Mille e di altri registi americani che hanno affrontato la nostra storia come fosse tutt'uno con la colonizzazione del West (e, di conseguenza, vicende e personaggi del primo secolo sono stati illustrati col gusto del secolo ventesimo), passiamo indifferentemente alla compiaciuta definizione dell'italiano-gangster, dell'emigrato fuori-legge dedito, anziché a un qualsiasi quieto mestiere, al sovvertimento prestabilito delle leggi. Dice, insomma, Hollywood che un italiano è meglio perderlo che trovarlo.

Gli italiani non vantano in America una tradizione pioniera; i pochi che lasciarono la penisola verso la metà dell'800 furono sporadici fuggiaschi-misanthropi, o denu-triti attirati dal miraggio dell'oro. E' pacifico che, in quel continente che pur fu dato alla conoscenza umana grazie ad un

loro connazionale, gli italiani non andarono — come altri europei non latini — a conquistare territori per portarvi una civiltà spicciola e il così detto progresso del vecchio mondo: la loro era un'emigrazione di carattere preminentemente sociale e demografico; andavano in America cenciosi e disperati alla ricerca di pane guadagnato con sodo lavoro perché, in patria, non a tutti era possibile procurarselo. Alcuni, dotati di astuzia e di particolare spirito d'iniziativa, fecero fortuna: non importa come; molti altri si logorarono in gravosi lavori. Hollywood, naturalmente, ha spesso preferito generalizzare e dar spicco — agevolata in ciò da ben radicati preconcetti su l'Italia e gl'italiani — alla parte meno esaltabile ma anche più remissiva, al così detto *melting-pot*, atta ad incorporarsi cioè, non ostante il diverso carattere e la diversa mentalità, in quel guazzabuglio di razze e costumi

che spuntò, agli albori, sul nuovo Continente. Italiani o oriundi italiani sono di frequente protagonisti di pellicole confezionate negli studios di Hollywood e riflettenti — talvolta con un certo rigore realistico — situazioni tipiche e a volte storiche della società americana. Dal celeberrimo Tony Camonte, lo sfregiato *Scarface* divenuto ormai un personaggio storicamente ben delineato e inquadrato nella cornice del suo tempo (quello dei *bootleggers* o contrabbandieri di alcool e delle *gangs* in lotta per l'esclusività dei *territories* di spacciamento) ad altri, in film più recenti.

L'ambiente della *Little Italy* grondante miseria e corruzione in quel di New-York è fortemente rappresentato in *Cry of the City* («L'urlo della città», 1948) di Robert Siodmak: il protagonista è un temuto bandito, Martino Roma (attore Richard Conte); nome che venne storpiato nella riduzione italiana in Martin Rosky nel tentativo, altre volte ripetuto, di mutare l'origine del personaggio per il nostro pubblico. E c'è pure un poliziotto di origine italiana, che dà la caccia al *gangster* suo caro amico d'infanzia: il tenente Vittorio Candella, (attore Victor Mature); poi una serie di personaggi minori tra i quali la fidanzata di Martino, Teena Riconti (attrice Debra Paget) e la di lui vecchia madre (l'attrice italiana Mimì Aguglia) che contribuisce a dar corpo, con pessimistica verosimiglianza morale, allo squallido mondo degli italiani d'America.

In *Kiss of Death* («Il bacio della morte», 1947) di Henry Hathaway c'è un vasto campionario di delinquenti d'importazione italiana, dei quali i maggiori esponenti sono Nick Bianco (attore Victor Mature, efficace come interprete e, ci sembra, fisicamente adatto per fare l'italiano con quella sua figura massiccia e trasandata e lo sguardo sospeso tra la realtà e il sogno) e Tommy Udo (attore Richard Widmark). Come in *Cry of the City* troviamo un italiano dalla parte della giustizia nella persona del vice-commissario d'Angelo (attore Brian Donlevy) e questo attenua, nei nostri confronti, la spietata e sbrigativa analisi dell'animo italiano fatta al di là dell'Oceano.

In *Thieves' Highway* («I corsari della strada», 1949) di Jules Dassin, vigoroso film ambientato nel mondo dei camionisti e dei venditori di frutta all'ingrosso, si delinea il personaggio di una prostituta italiana, Rica (l'esordio ad Hollywood della nostra Valentina Cortese) e d'origine italiana sono altri personaggi come, ad esem-



Sopra: Richard Conte e Victor Mature in *Cry of the City* («L'urlo della città») di Siodmak. Sotto a sinistra: una scena di *Kiss of Death* («Il bacio della morte»); a destra: Valentina Cortese ha esordito a Hollywood in *Thieves' Highway* («I corsari della strada») di Dassin.





In House of Strangers («Amaro destino», Mankiewicz diede verità umana al personaggio. - A destra: Key Largo («L'isola di corallo») di Huston.

pio, l'esoso grossista-truffatore Mike Figlia (attore Lee J. Cobb).

Sulla vita calamitosa dei camionisti s'impenna anche *Road to Frisco* («Strada maestra», 1940) mediocre lavoro di Raoul Walsh tratto dal romanzo *They Drive by Night* di A. I. Bezzerides, protagonisti del quale sono due fratelli oriundi italiani: Joe e Paolo Fabrini, impersonati dagli attori George Raft e Humphrey Bogart.

L'italiano-gangster, terribile e cinico, è reso magnificamente da Edward G. Robinson che interpreta Johnny Rocco in *Key Largo* («L'isola di corallo», 1948) di John Huston riecheggiando, per ciò che lo riguarda, i passati protagonisti di *Little Caesar* (1930), *The Whole Town's Talking* (1935), *The Last Gangster* (1937) che lo resero celebre.

E' lo stesso robusto Robinson ad incarnare, con sorprendente aderenza fisionomica, il rude e caparbio siciliano Gino Monetti nel film di Joseph L. Mankiewicz *House of Strangers* («Amaro destino», 1949). Egli è il capo-patriarca di una numerosa famiglia che vive nel quartiere italiano di New-York: come *Cry of the City* questo film ci mostra senza troppi veli l'ambiente estremamente povero della "pic-



Sopra: Italiani visti con comprensione da Dmytryk in Give us this Day («Cristo tra i muratori»). Sotto a sinistra: Un'italiana di fantasia in The Story of G. I. Joe («I forzati della gloria») di Wellman; a destra: caratterizzazioni eccessive in A Bell for Adano («Una campana per Adano»).



cola Italia" nella parte bassa della città. (Ritroviamo qui l'attore Richard Conte, nella parte di Max, il figlio prediletto di Gino Monetti: è interessante notare come al Conte — che è veramente di origine italiana — siano stati affidati a tutt'oggi, in maggior parte, i personaggi italiani apparsi nei film americani).

A questo film di Mankiewicz possiamo concedere sufficiente credito: l'insaziato, ingordo arrivismo del Monetti è psicologicamente giustificato e il personaggio si rivela veramente "italiano" anche attraverso numerose sfumature che non restano fini a se stesse: il pranzo, per esempio, che lo vede a capotavola con la moglie alla destra e i figli seduti, via via, secondo la loro età; la sua passione pel melodramma; il dare, ai propri figli, ordini secchi e indiscutibili; il fare le cose a occhio e croce con la caparbia sicurezza di farle giuste. E si noti il personaggio dell'umile popolana giurata, alla quale Max offre una cospicua somma perché, in Tribunale, asserisca il falso. Ella, stringendosi nella sua miseria, rifiuta recisamente una simile complicità.

Non possiamo tuttavia accettare da Hollywood la figura frequentemente dipintaci dell'italiano scostumato e malandrino senza che ne siano analizzate le cause e che essa figura sia messa in relazione alla società in seno alla quale si sviluppa e vive.

Ci sembra molto indicativo, in proposito, un brano di *The Dangerous classes of New-York* (New-York, 1872) dove Charles Loring Brace — ancor prima di Charles Eliot Norton, William Roscoe Thayer e William Dean Howells — si occupa, forse per la prima volta in letteratura, dell'italiano d'America e delle sue penose condizioni di vita: « Nella stessa stanza accade di trovare scimmie, bambini, uomini, donne con organetti, figurine di gesso, il tutto l'uno sull'altro; non di meno le donne cercano di preparare la pasta asciutta, e tutti parlano assieme; è una babele di suoni e una varietà di odori che passa dall'aglio alle scimmie e, da queste, alla umanità sofferente. Ogni giorno vedo nelle strade i bambini, alcuni con organetti, altri intenti a lustrare scarpe o a vendere fiori. A volte portano l'organetto di qualche vecchio e non sempre degno padrone. Questi bambini non frequentano la scuola e di rado la chiesa; molti sono dati in servaggio a padroni. Spesso questi li fanno uscire di notte per chiedere l'elemosina ed eccitare la compassione del pubblico con i loro organetti, e mi è avvenuto di incontrarne alcuni nelle sere d'inverno, terrorizzati e intirizziti dal freddo e dalla fame ».

Il regista americano Edward Dmytryk — realizzando in Inghilterra *Give us this Day* (« Cristo fra i muratori », 1950), dal romanzo-diario dell'italo-americano Pietro Di Donato — fu spassionatamente sincero nei riguardi del personaggio italiano. La miseria di Brooklyn, la fermezza e la lealtà degli italiani incapaci di far del male se non viziati dall'ambiente o costretti dagli sbandamenti economici d'una società costantemente tesa al lucro, acquistavano in *Give us this Day* il giusto rilievo, derivandone poi un'emotività, non basata sulla violenza e la discordia, ma sull'attitudine umana alla solidarietà e comprensione re-

cioproca: al confronto possiamo severamente giudicare l'affrettatezza e la convenzionalità con cui, ad Hollywood, si costruiscono personaggi d'italiani i quali, tuttavia, portano fin troppo palese il loro infelice accostamento *yankee*.

Molti film sul secondo conflitto mondiale — e non i peggiori — hanno inserito figure di soldati dell'esercito americano di origine italiana e, a volte, svolgendosi la vicenda durante l'avanzata nell'Italia meridionale-centrale, personaggi del nostro popolo.

In *The Story of G.I. Joe* (« I forzati della gloria », 1947) di William A. Wellman troviamo — tra i fanti di un reparto della 36ª Divisione del Texas operante sul fronte italiano — un piuttosto convenzionale "italiano di Brooklyn" (attore Wally Cassel) caratterizzato da una particolarmente insaziabile "sete di donne" e poi una ragazza italiana (attrice Yolanda Laguna) che gli si concede fra le macerie di un bar. *A Walk in the Sun* (« Passeggiata al sole », 1946) di Lewis Milestone, è un film pregevole per come analizza i suoi personaggi-soldati e la sua azione è imperniata attorno allo sbarco a Salerno degli alleati dopo l'armistizio del '43: ricordia-

LETTERE

Signor Direttore,
segnalatomì da terzi, prendo ora notizia dell'articolo Retrospective: La tecnica rivoluzionaria nella Cabiria di Pastrone del signor Georges Sadoul, pubblicato su Cinema, n. 58, del 15 marzo 1951. Smentisco di aver concesso la pretesa intervista, che, tra l'altro, non mi è stata richiesta. Ho per contro avuto con il sig. Sadoul una privata conversazione improvvisata, piacevole ma troppo breve per i molti argomenti toccati, dalla quale, a distanza di quasi un anno e con le conseguenti inevitabili inesattezze, egli ha tratto lo scritto che deve essere considerato suo personale. Prego pubblicare la presente precisazione nel prossimo numero di Cinema. Ringraziamenti e saluti.

Torino, aprile

Giov. Pastrone

Trieste, maggio

Caro « Cinema »,
mi riferisco alla lettera del direttore del C.S.C., prof. Giuseppe Sala, pubblicata nel n. 57. Non so quali altri collaboratori della rivista, e in quante riprese, abbiano detto che gli allievi del Centro hanno alterato a scopo di esercitazione le copie dei film depositate nella Cineteca Nazionale. Per quel che mi riguarda, si tratta evidentemente della nota che avevo aggiunta a un articolo sulla "personale" veneziana di Vidor e in cui dicevo testualmente: « E' corsa voce che nella copia di Hallelujah! presentata, il montaggio non sia di Vidor, bensì degli allievi del Centro Sperimentale, i quali l'avevano a suo tempo disfatta e rifatta a scopo didattico. Come riportiamo questa voce, costì ci auguriamo che essa possa venire smentita ». Mi auguravo la smentita, e questa, sebbene in ritardo, è venuta. Ora non mi resta che chiedere al prof. Sala di farci conoscere al più presto l'annunciato rapporto sul lavoro che la Cineteca Nazionale ha svolto fino ad oggi. Vorrei inoltre conoscere le ragioni che le hanno finora impedito di stipulare l'accordo con la Federazione italiana dei circoli del cinema, già pronto e, in sostanza, approvato fin dall'estate 1950 e, tuttavia, mai ratificato e reso operante, benché esso garantisse un gruppo di film d'archivio per la circolazione attraverso i cineclub e, nel contempo, la possibilità di un arricchimento del patrimonio della Cineteca stessa.

Cordialmente.

Callisto Cosulich

mo, in questo film, particolarmente il personaggio del soldato Rivera, interpretato, non senza un po' di retorica, da Richard Conte.

Su un piano molto meno impegnativo in quanto ristretto alla ricerca di effetti drammatici alquanto sterili e fini a se stessi è *Cloak and Dagger* (« Maschere e pugnali », 1946) di Fritz Lang, ambientato per buona parte in Italia (un'Italia ricostruita per l'occasione dai tuttofare degli studios) nel periodo della resistenza anti-fascista. Qui l'americano Gary Cooper, mandatario dell'O.S.S. per carpire segreti atomici, conosce, fra un gruppetto di partigiani, Gina (attrice Lilli Palmer), una coraggiosa ragazza italiana: ed è inevitabile che, alla rudimentale maniera dei *western*, i due si sentano attratti l'un verso l'altra intessendo così l'indispensabile, patetico romanzetto tra le emozioni suscitate dagli agguati e dalle impulsive scazzottature.

Romanzetto che non è certo assente — seppur cautamente attenuato — dal mediocre film di Henry King *A Bell for Adano* (« Una campana per Adano », 1945), tratto dal noto romanzo di John Hersey che ha per sfondo un paesetto costiero della Sicilia occupato dalle truppe statunitensi. Accanto al protagonista — nato in America da genitori italiani, partiti dalla Patria poveri in canna e poi arricchiti — che è un maggiore addetto al comando civile della zona (attore John Hodiak) appare, impersonato dall'attrice americana Gene Tierney, una assai poco autentica siciliana e un gruppetto di romantici e bizzarri isolani *made in Hollywood*, alquanto incredibili.

Dopo la guerra — onde usufruire dei loro profitti bloccati nelle banche d'Europa — i cineasti americani hanno fatto molti film da noi, utilizzando talvolta, per personaggi italiani, attori italiani. E', ad esempio, il caso del recente *Tre passi a nord* (1950) di William Lee Wilder, avventura semi-poliziesca che impiega, tra gli altri, Lea Padovani, Aldo Fabrizi e il chitarrista napoletano Roberto Murolo al quale è affidato il compito di "fare atmosfera"; oppure quello degli innumerevoli film abborracciati, portanti a volte sullo schermo — con tutta approssimazione — personaggi italiani d'una qualche importanza storica o più efficacemente attribuibili, per curiosa tradizione, ad elementi del nostro Paese (grinzosi e comprensivi maestri di musica dalla chioma bianca; proprietari di ristoranti dove si beve vino e si servono ricolmi piatti di spaghetti al sugo di pomodoro, ecc. ecc.). Ma di queste pellicole non mette conto discorrere tant'è, in esse, completamente assente, financo dalle intenzioni, un qualsiasi tentativo di accostarsi alla verità della storia e alla concreta realtà delle persone che raffigurano. Tuttavia sarebbe bene che i personaggi italiani inseriti nei film di Hollywood, avessero maggior coerenza e fossero presentati con più rispetto della verità e del nostro Paese: ma forse è chieder troppo, a una cinematografia che vive di schemi prefabbricati: e del resto potrebbero associarsi alla richiesta tutti i Paesi europei destinati, troppo spesso, a fornire personaggi da operetta, privi di ogni credibile umanità.

FRANCO COLONBO



A sinistra: dal film magiaro *Uno strano matrimonio*. A destra: la regista Wanda Jakubowska (ultima a destra), insieme con alcuni giornalisti.

QUEST'ANNO Cannes ha avuto di nuovo un festival veramente internazionale; e non soltanto perché vi hanno partecipato anche il Venezuela, la Grecia, il Brasile, ma perché son tornate a questo grande ritrovo le cinematografie sovietica, cecoslovacca, ungherese, che, per le loro caratteristiche particolari e comuni, hanno dato un apporto veramente sostanziale. La direzione del festival, preoccupata essenzialmente del lato mondano e ufficiale di feste, gite, ecc. (necessità inesorabili per una manifestazione sulla Costa Azzurra), non aveva però pensato a promuovere e facilitare quegli scambi d'opinioni, quelle discussioni, quei contatti tra le maggiori personalità del cinema, provenienti da ogni parte del mondo, che dovrebbero essere sempre indispensabile complemento alle proiezioni dei film. A questa deficienza ha rimediato l'iniziativa degli stessi interessati (registi, attori, ecc.) con un seguito di conferenze stampa, interviste, conversazioni, in cui artisti del valore e della fama di Pudovkin e di Cercassov, Joris Ivens e Wanda Jakubowska, e dirigenti dell'importanza di Stanislav Albrecht, direttore generale della cinematografia polacca, o del prof. Brousil, rettore dell'Accademia di Belle Arti di Pra-

LI HO INCONTRATI A CANNES

siamo», dice Pudovkin, «che ogni sera nel nostro grande, immenso paese, che si estende dall'Oceano Artico ai deserti dell'Asia, dal Mar Baltico all'Oceano Pacifico, s'accendono migliaia e migliaia di luci, quelle dei proiettori cinematografici, e che milioni e milioni d'occhi si posano sugli schermi illuminati, sentiamo un dovere preciso e d'altra parte una potente spinta a non deludere questi milioni di persone che, dopo una giornata di lavoro, si concedono qualche ora di riposo e di svago; sentiamo che non possiamo deluderle, che dobbiamo aiutarle in quella che è la loro battaglia quotidiana, per il raggiungimento della felicità e per la pace del mondo. Non possiamo quindi e non vogliamo sottrarci a questa responsabilità. Dobbiamo mostrar loro, nei nostri film, la medesima realtà in cui essi vivono ogni giorno, cercando con la nostra sensibilità d'artisti d'indicare loro la via da percorrere, per realizzare quello che può e deve essere un futuro di progresso e di benessere. Il cinema sovietico», dice sempre Pudovkin, «ha prodotto quest'anno 400 film; cifra che comprende una

grandissima varietà di generi: film a soggetto, film di carattere storico-documentario, film di divulgazione scientifica, film didattici, film per bambini, documentari, film a disegni animati, ecc. Nel corrente anno, almeno il sessanta per cento dei film saranno a colori. Io stesso, da quando ho diretto il mio primo film a colori, *Zukovskij*, non riesco neanche più a pensare di poter fare un film in bianco e nero: tante sono le possibilità che dà il colore all'artista, permettendogli di rendere in modo sempre più perfetto la complessa varietà e coloritura del mondo che lo circonda». A chi gli chiedeva chiarimenti sulla censura nell'Unione Sovietica, e sull'autorità cui tocca in definitiva l'ultima parola in merito alla realizzazione o meno d'un film, Pudovkin ha risposto: «Ma l'ultima parola tocca a noi stessi. Noi registi, scrittori di soggetti e tutti quanti collaborano alla creazione dell'opera cinematografica, proponiamo le nostre idee, discutiamo i nostri progetti e quelli dei nostri colleghi; e da questo metodo di discussione collettivo e democratico nascono i nostri film. La censura siamo noi

Una spiacevole indisposizione di Guido Aristarco non ci consente di pubblicare l'annunziato artistico: "Cannes, secondo tempo". Ce ne scusiamo presso i lettori.

ga, o dell'ungherese Revai si sono personalmente incontrati e han potuto discorrere e discutere coi loro colleghi italiani, francesi, inglesi — come De Sica, Daquin, Carné, Becker o Asquith. Ed è questo senza dubbio il risultato più importante ottenuto durante i venti giorni del Festival.

Un uomo straordinariamente vitale e esuberante, dalla comunicativa irresistibile come Pudovkin, non poteva non imporsi in mezzo a tutti gli altri. Quando questo grande regista, attore e teorico, si alza e incomincia a parlare, con quel suo meraviglioso alternar frasi russe e frasi francesi, si crea immediatamente tra lui e il pubblico o gl'interlocutori una tale incontenibile corrente di simpatia e di comprensione umana che difficilmente, anche il più accanito dei suoi avversari, riesce a non essere, almeno in parte, conquistato. «Quando noi pen-

Dal film sovietico *Il cavaliere della stella d'oro* di Raisman, interessante sul piano psicologico.



e il pubblico: se facessimo un film contrario agli interessi del nostro popolo, incapace di soddisfare le esigenze dei nostri spettatori, le proteste o il disinteresse del pubblico sarebbero la nostra più grave condanna. Chi dirige il nostro cinema? Chi stabilisce quali film debbano essere girati? Siamo noi, realizzatori, con l'apporto della critica dei nostri colleghi, dei giornalisti, del pubblico, e ispirati dall'amore per il nostro popolo, dal desiderio d'aiutarlo nel suo cammino verso una sempre maggiore felicità. I nostri film non sono fatti per essere inviati all'estero. I realizzatori non si preoccupano affatto di quel che potranno pensare del loro film al Festival di Cannes, o a New York, a Londra, a Parigi. Pensiamo alla terribile responsabilità che abbiamo di fronte al nostro pubblico, ai milioni di lavoratori che vedranno la nostra opera. Se rappresentassimo nei nostri film cose non corrispondenti alla realtà, saremmo attaccati nel modo più energico da tutti i giornali e subissati da un cumulo enorme di lettere o di proteste inviateci dagli spettatori indignati. Nei nostri film devono vivere le lotte del lavoro; i nostri eroi debbono essere pieni di ottimismo, felici creatori d'un mondo nuovo»; e, polemizzando con umorismo col cinema americano, con i film polizieschi pieni di morti e delitti, Pudovkin conclude l'intervista: «Noi amiamo i protagonisti dei nostri film. Perché far loro passare tante brutte avventure inutili, per finirli poi con una palla in corpo, una coltellata nella schiena o annegati in un lago? Non assassiniamo i nostri eroi!».

ci sono soltanto problemi individuali, si pongono anche problemi nazionali e sociali: per questo li sentiamo tanto vicini ai nostri film. Non si tratta di forma, bensì del modo in cui si considera la realtà. Anche se si ferma ancora alla fase critica, il realismo dei film italiani raggiunge risultati nettamente positivi e nobilissimi. *Miracolo a Milano* ha confermato la straordinaria sensibilità di De Sica e Zavattini e rappresenta ancora un passo avanti rispetto al bellissimo *Ladri di biciclette*: c'è in esso il tentativo di creare un personaggio ottimista, un uomo pieno di gioia di vivere. E tuttavia si rimane ancora un po' insoddisfatti: come quando, dopo aver gustato un buon pranzo, si sente però ancora un po' d'appetito». Questi elogi per il nostro cinema non possono fare a meno di lusingarci; ma è soprattutto sul cinema polacco e sui suoi problemi che desideriamo qualche notizia. «Caratteristica principale del cinema in Polonia», dice Albrecht, «è la sua straordinaria diffusione e la sua ricostruzione quasi completa dopo le immense distruzioni della guerra. In particolare, ci preoccupano oggi il cinema nelle campagne e il cinema didattico e di divulgazione scientifica. Nel 1950, primo anno del piano sessennale, più di 600 cinema nuovi sono stati costruiti nelle campagne, e circa altrettanti entreranno in funzione per la fine dell'anno. Si prevede che, entro breve tempo, funzioneranno in Polonia circa 20.000 posti di diffusione cinematografica per le scuole, di cui 10.000 fissi». Sono cifre per noi quasi incredibili. «Naturalmente», continua Albrecht, «anche il piano di produ-

acquistando quindi grande importanza anche come genere letterario indipendente. La preparazione del soggetto passa attraverso diversi stadi e discussioni: e questa discussione è comune caratteristica della realizzazione sociale». Il programma per il futuro si preannuncia vario e ricco di temi impegnativi: «Un film sulla giovinezza di Chopin, sulla sua attività nell'epoca rivoluzionaria, da cui si potrà vedere come la sua musica, di risonanza internazionale, sia in realtà strettamente legata alla cultura e alla sensibilità del suo popolo». Un altro film sarà dedicato a un musicista romantico della metà del secolo scorso, uno a un gruppo di giovani d'una scuola di navigazione, altri ancora alla vita degli operai, a quella dei contadini, all'attività del volo a vela dei giovani; «e in tutti dovrà diflettersi la lotta tra il vecchio e il nuovo, così vitale per la Polonia d'oggi». Un altro grande film sarà dedicato alla vita del generale Walter, che partecipò alla rivoluzione russa, combatté in Spagna, ed è considerato il creatore del nuovo esercito polacco. Particolarmente ci colpisce il nome del regista che dirigerà quest'opera: è Wanda Jakubowska che, dopo *L'ultima tappa*, non ha più diretto nessun film. E, dato che la Jakubowska è presente, non esitiamo a rivolgerci a lei direttamente. Come mai, le chiediamo, è rimasta tanto tempo inattiva? «Inattiva? Da quando ho terminato *L'ultima tappa*, ho lavorato sempre al film sul generale Walter. Non siamo più, in Polonia, al tempo in cui si potevano confezionare in pochi giorni spettacoli privi d'ogni valore. Noi registi dobbiamo prepa-



Il film sovietico *Cina liberata*, di Gherassimov, di cui presentiamo due inquadrature, è stato eliminato dal comitato organizzatore del Festival.

Dopo un incontro con Pudovkin, ci vuole tutta la pacata e precisa esposizione di Stanislaw Albrecht, direttore generale della *Film Polski*, per mobilitare ancora la nostra attenzione e curiosità. L'interesse per il cinema italiano in Polonia è vivissimo: «Sono stati i film italiani», dice Albrecht, «in particolare *Miracolo a Milano* e *Il cammino della speranza*, quelli che più ci hanno colpito qui a Cannes. La caratteristica che distingue i film italiani dalla maggior parte dei film di Hollywood e dell'Europa occidentale, è il fatto che gli eroi sono uomini semplici, che lavorano e che soffrono. Non

zione prevede realizzazioni assai importanti. È la stesura di questo piano di lavoro si fonda per buona parte sulla revisione critica della produzione già realizzata. In questo campo, un'iniziativa di grandissima importanza e interesse è senza dubbio l'incontro che è stato organizzato tra tutti i realizzatori, registi, critici, musicisti, scrittori, ecc. per la discussione della produzione cinematografica in generale. È quest'incontro che deve gettare le basi ideologiche del lavoro futuro. La massima cura è dedicata alla stesura del soggetto: base d'un buon film è il buon soggetto, che sta

rare con la massima cura i nostri film anche perché dobbiamo tener conto del livello del pubblico e delle sue esigenze. Il nuovo sistema di vita che s'impone oggi da noi, la nuova atmosfera di lavoro e di gioia sempre più diffusa, incomincia a dare i suoi frutti anche nel campo dei gusti del pubblico. I nostri spettatori si fanno sempre più esigenti, vogliono che i problemi trattati nei film siano quelli che li preoccupano e li interessano, vogliono trovare in essi aiuto e guida per la vita quotidiana. Qualche giorno fa, vedendo un film americano

PAOLO GOBETTI

(Continua in terza di copertina)

ROSEO PESSIMISMO per gli studenti universitari

UNO DEI giovani universitari da noi interrogati, dopo aver dichiarato di andare al cinema per "interesse filosofico", richiesto di citare un film che gli fosse particolarmente piaciuto, indicò senza esitazione La portatrice di pane: film "completo", a suo modo di vedere. Questo episodio è indizio di una strana mentalità, abbastanza diffusa nell'ambiente studentesco; mentalità che confonde profondo con profondista, cultura vera con pseudo-cultura. Per il resto, da quasi tutti gli interrogati (ci sono naturalmente le eccezioni), il cinema è visto come puro divertimento che esclude qualsiasi approfondimento culturale e, al più, come manifestazione di "arte pura" in base ai canoni di un'ormai superata estetica formalistica. La generale mancanza di cultura cinematografica, evidente dalle loro risposte, denota, negli universitari, una fondamentale pigrizia intellettuale, e denuncia l'assurdo distacco dalle esigenze più vive del nostro tempo della scuola italiana, più distributrice di nozioni che modellatrice di cultura nel significato più attuale della parola. In altri termini, nessuno ha mai insegnato a questi giovani l'enorme importanza del cinema nella vita moderna, e solo pochi tra loro si sono sforzati di conoscerlo nei suoi valori fondamentali.

Queste nostre affermazioni sembrano contrastare con la innegabile serietà di alcuni tra i film che hanno ottenuto il maggior numero di preferenze. Ma un più attento esame dell'insieme delle risposte chiarirà e confermerà quanto abbiamo detto. Cominciamo con l'analisi delle ragioni che hanno determinato la scelta di *Ladri di biciclette* come film preferito dagli studenti universitari. Ciò che diremo è, naturalmente, da riferirsi alla maggioranza degli intervistati, e non a quei pochi che hanno rivelato una preparazione culturale. Prima di tutto, il film di De Sica ha riscosso l'approvazione di quasi tutta la critica, nonché il plauso delle giurie dei vari festival internazionali e delle commissioni assegnatrici dei premi cinematografici (vedi l'Oscar americano, ad esempio); in secondo luogo la polemica sociale insita nel film, è intrecciata con motivi "sentimentali" (nella migliore accezione del termine) facilmente accettabili da tutti; infine il giuoco psicologico imperniato sulla relazione tra padre e figlio, oltre a creare l'accennato clima sentimentale, dà origine a una soluzione che agli occhi degli intervistati può sembrare accomodante (l'operato è stato perdonato, e si può quindi pensare che domani un qualunque benefattore gli regalerà un'altra bicicletta, risolvendo così tutti i suoi problemi). Senza contare l'innegabile valore formale dell'opera.



Sopra: Chaplin; sotto: Clair. Questi due registi riscuotono la simpatia degli universitari.

Alla base della scelta dei film, sta comunque un fondamentale pessimismo, un po' facile, per chi non ha gravi preoccupazioni di vita, e innato anche in quanti non hanno molta familiarità con i temi più scottanti della cultura moderna. Infatti, proprio quel cinema che da questa cultura trae maggiormente i suoi motivi, intendiamo parlare del cinema francese, per quanto molte delle sue opere non siano mai entrate in un circuito normale, suscita, nel suo complesso, l'interesse più vivo. Giuoca in questo anche il ricordo romantico di quei film pre-1940, che tanta eco suscitavano nel nostro paese, nonché la solidissima costruzione formale di quasi tutti i film francesi di maggiore impegno. Questo spiega i 48 voti per *Les enfants du Paradis*: il mito romantico e prévertiano dell'amore contro la società, inquadrato per di più in un primo ottocento ricco di fascino, presenta facili motivi di suggestione, specialmente per chi non ha ancora dimenticato il vecchio film francese; e gli intervistati mostrano di ricordarlo bene dando un numero di preferenze abbastanza elevato non solo a Carné, ma anche a Renoir e a Duvivier, i cui film americani non sembrano molto apprezzati. Notiamo, subito dopo, altri due film francesi che, al momento della nostra inchiesta, erano stati presentati a Milano soltanto nelle sale di prima visione; la qual cosa fa ritenere che i sostenitori di *Giustizia è fatta* e di *Dio ha bisogno degli*



Alla domanda: « Quale regista preferite? », hanno risposto:

Vittorio De Sica	208
René Clair	88
John Ford	85
Frank Capra	70
Charles S. Chaplin	62
Roberto Rossellini	53
S. M. Eisenstein	47
Pietro Germi	43
Carl Th. Dreyer	41
Laurence Olivier	35
Jean Renoir	35
Marcel Carné	33
Henri-G. Clouzot	30
Julien Duvivier	24
Luchino Visconti	23
John Huston	20
Jean Delannoy	20

Alla domanda: « Quale attrice preferite? », hanno risposto:

Ingrid Bergman	158
Greer Garson	43
Jennifer Jones	37
Bette Davis	32
Olivia De Havilland	29
Katharine Hepburn	24
Anna Magnani	22
Greta Garbo	20
Ava Gardner	20

Alla domanda: « Quale attore preferite? », hanno risposto:

Laurence Olivier	104
Spencer Tracy	102
Gary Cooper	70
Gregory Peck	50
James Stewart	31
Clark Gable	21
Raf Vallone	20

Alla domanda: « Citate un film che vi sia piaciuto », hanno risposto:

Ladri di biciclette	68
Les enfants du Paradis	48
Giustizia è fatta	46
Dio ha bisogno degli uomini	44
Via col vento	43
Amleto	39
Miracolo a Milano	30
Enrico V	27
Giungla d'asfalto	22
Disegni animati di Disney	21
Il silenzio è d'oro	20

uomini, aumenteranno notevolmente quando i due film saranno presentati in visioni successive. In ogni modo, ci sembra che alla base del successo di queste opere sia un certo cattolicesimo essenziale, bene accetto agli universitari, non già come fatto religioso, ma come parte integrante di un sistema di vita. Inoltre le tesi fondamentali del film (Cayatte: nessun uomo ha il diritto di giudicare un altro uomo; Delannoy: l'uomo ha bisogno di credere in qualche cosa e di manifestare la sua fede in atti esteriori), possono sembrare molto profonde, anche se restano nei limiti del luogo comune. Quello stesso mito romantico, che abbiamo riscontrato in *Les enfants du Paradis*, ha determinato il successo presso gli universitari de *Le diable au corps*: 17 voti (molti, se si pensa che il film è stato proiettato soltanto in edizione originale) dovuti al vecchio e suggestivo contrasto "Amore-Società-Morte", cui Autant-Lara ha ridotto l'aspra sostanza del romanzo di Radiguet. Rimanendo sempre su questa linea, dobbia-



Spencer Tracy e Katharine Hepburn: ad essi sono andate le preferenze di numerosi studenti.



A sinistra: G. Garson. A destra: la Bergman. Attrici apprezzate nell'ambiente universitario.

mo accennare al "caso" Clouzot: Manon ha avuto 16 voti favorevoli da quanti si sono lasciati incantare da quel tanto di sadismo spicciolo che il film conteneva, contro 18 negativi, dovuti soprattutto a ragioni pseudo-moralistiche. Comunque, che il decadentismo di H. G. Clouzot interessi, è ampiamente dimostrato dalle preferenze ottenute come regista. Come giusta reazione a certo pessimismo programmatico fin troppo diffuso, dobbiamo segnalare i 20 voti dati a *Il silenzio è d'oro*, film polemico, almeno in quel suo riacciarsi a più autentici valori umani. Il discorso sul cinema francese si chiude con la segnalazione dei voti di "amatori", raccolti da alcuni film poco conosciuti: 2 a *Voyage-surprise*, 1 a

Les casse-pieds, *L'école buissonnière*, *Goupi mains-rouges* e *Paris 1900*.

Quello stesso pessimismo che informa gran parte della più apprezzata cinematografia francese, è anche alla base di molte opere fra le più importanti che Hollywood ci abbia mandato in questi ultimi tempi. Giuoca, nelle preferenze degli intervistati per questi film, un facile compiacimento per una "Weltanschauung" fondata su esaspere

rate amarezze e su un inconscio sadismo? Fanno parte di questo gruppo: *Giungla di asfalto*, *Duello al sole* (11), *Giorni perduti* (8), *Viale del tramonto* (6), *Traffucanti della notte* e *Il tesoro della Sierra Madre* (4). Come caso a parte, benché per alcuni versi rientrino in questa tendenza, vanno considerati *Via col vento* e *Per chi suona la campana* (15), esempio, il primo, dell'equivoco retorico e sentimentale su certi aspetti della storia nazionale americana; esempio, il secondo, di una visione che, pur mostrando gli orrori della guerra, si cristallizza ancora in una ennesima storia d'amore. Entrambi questi film si avvalgono — e ciò va considerato — della partecipazione di attori di gran nome e sono frutto di una letteratura a larga diffusione; in quanto Hemingway, trasportato sullo schermo, non supera il piano letterario di M. Mitchell. Va tuttavia rilevato che quindici universitari hanno espresso una opinione risolutamente negativa nei confronti del film di Fleming. Piacciono poi, a un gruppo più limitato di persone, anche i film a sfondo roseo e ottimistico, abbiano essi le intenzioni predicatorie di *La vita è meravigliosa* (17) o quelle gratuitamente ironiche di *Il cielo può attendere* e di *Harvey* (rispettivamente 8 e 6 voti). Si nota poi una viva antipatia per i film più immediatamente commerciali e rivolti, con buoni risultati finanziari, a un pubblico per nulla preoccupato di questioni artistiche; né è da dire che un film rivista (29 voti negativi) o un film "western" (26 voti sfavorevoli) contino esteticamente meno di *Ritratto di Jennie* o di *Anni verdi*, che pure hanno avuto entrambi 5 voti positivi. Ci sembra che, alla base di tutto ciò, vi sia un certo disprezzo per un cinema che ha una sua, sia pur umile, funzione, disprezzo derivante da un falso intellettualismo, disposto a concedere credito più al profondità che alla semplicità senza pretese degli sceriffi o delle ballerine. Il che porta a trascurare anche quei film della prateria che hanno una loro validità (solo 7 voti per *Ombre rosse* e 2 per *L'amante indiana*). Un eguale disprezzo è nutrito per i film comici. Ancora una volta ci chiediamo: perché i giovani si rifiutano di ridere con *Danny Kaye* o con *Tati*, con *Marx Brothers* o con *Totò*? La domanda è senza risposta. Noi ci limitiamo a segnalare i 16 voti contrari ai film comici

A questa terza parte della nostra inchiesta hanno risposto 789 studenti delle Università di Milano (Accad. di Brera, Bocconi, Cattolica, Governativa, Politecnico) e di Pavia.



Da *Gone with the Wind* («Via col vento») di Fleming. A questo film sono andati 43 voti.

americani, i 49 a quelli di Totò, i 23 al resto degli italiani. E, se gli intervistati ricordano con piacere le "comiche" di Charlot, di Harold Lloyd e di Ridolini, ciò si determina sia perché il riso è ivi meno sofisticato, sia perché il ricordo di quanto essi hanno visto, generalmente, da bambini, è rivissuto come mito.

Con Totò entriamo nel discorso sul cinema italiano. A una domanda generica su questo argomento, su 672 universitari che hanno espresso la loro opinione, 231 approvano incondizionatamente l'indirizzo realistico, particolarmente nelle sue opere più recenti; 168 mostrano, con termini più o meno corretti (predomina nettamente la espressione "fa schifo"), una decisa avversione al realismo e una certa nostalgia per i "telefoni bianchi"; degli altri, la maggior parte, pur non essendo decisamente contraria, rivolge alla nuova scuola italiana i soliti rimproveri, che vanno dalla "ostentazione delle miserie" alla "cattiva propaganda nei paesi stranieri"; per alcuni di essi, poi, la nuova scuola italiana sarebbe giunta a un esaurimento tematico o stilistico. Il film più discusso della stagione, *Miracolo a Milano*, ha registrato un equilibrio quasi perfetto fra i voti favorevoli e quelli contrari: 30 contro 32. I primi generalmente «perché il film fonde realtà e fantasia», gli altri «perché non riesce a fondere realtà e fan-

tasia». Quasi unanime, invece, l'avversione per *Stromboli*, che ha ottenuto 31 voti negativi e soltanto 7 positivi, non giovando certamente al prestigio di Rossellini, il cui Paisà, benché vecchio di cinque anni, è stato ricordato favorevolmente da 16 intervistati. E sia i fautori di quest'ultimo film che quelli di *La terra trema* (II) appartengono, quasi tutti, a quella ristretta cerchia di iniziati cui si era accennato all'inizio di questo articolo. Segnaliamo, inoltre, i 18 voti per *Il cammino della speranza* e per *In nome della legge*, i 4 per *Sciucchià*, *Cronaca di un amore* e *Roma, città aperta*. Infine Domani è troppo tardi, che aveva tanto interessato i più giovani come avviamento al problema sessuale, non poteva essere accolto nello stesso modo dagli universitari: si sono avuti solo 18 voti favorevoli, prevalentemente per ragioni pedagogiche, mentre 12 intervistati hanno posto in risalto le ambizioni sbagliate del film.

Al realismo italiano qualcuno ha avvicinato Cristo tra i muratori, il solo film inglese, oltre a quelli di Olivier, sui quali riteniamo inutile ritornare, che abbia ottenuto più di 10 voti (II). Citiamo, ora, gli 8 voti per *Il terzo uomo*, i 6 per *Spasimo* e *Ivan il terribile*, i 5 per *Il processo*, i 4 per *La canzone della terra siberiana*, i 3 per *Breve incontro*, i 2 per *Ciapaiev* e *La fanciulla Ditte*, mentre un solo voto hanno



Ladri di biciclette ha riportato il maggior numero di voti, superando tutti i film stranieri.

ottenuto *Dies Irae*, *Enamorada*, *Miciurin*, *La perla e Sirena*. La stragrande maggioranza degli studenti universitari (oltre i 2/3), frequenta le sale cinematografiche una o più volte alla settimana. Pure, alla domanda se frequentassero o meno proiezioni retrospettive, solo il 35% ha risposto di avervi assistito almeno una volta; del rimanente 65%, una parte ignorava persino il significato della parola "retrospettiva", altri dichiaravano il loro disprezzo per cose troppo "noiose", mentre soltanto pochi lamentano il costo eccessivo della maggior parte dei cine-club. Le preferenze che i 265, più o meno assidui ai circoli del cinema, hanno manifestato per determinati film retrospettivi, sono state da noi aggiunte ai voti dei registi, in quanto quasi sempre esse erano

A. PITTA e E. CAPRIOLO

(Continua in terza di copertina)

A sinistra: da *Les enfants du Paradis* («Amanti perduti»), che ha colpito la sensibilità di molti universitari. A destra: *La portatrice di pane*.



IL RITORNO DI UN'EPOCA

CIRCA DIECI anni fa, da queste stesse pagine (1), in un periodo quanto mai "eroico", ma assai poco "poetico", segnalavamo ai produttori, e soprattutto ai registi in cerca di nuovi spunti, una "epoca" inconfondibile e definita nel tempo, la cui rievocazione fantastica avrebbe forse potuto svincolare il "film in costume", allora assai in auge, dall'atmosfera da teatro dell'Opera in cui sonnecchiavano quasi tutte le "evasioni" dei nostri film, prigionieri di un presente poco disposto ad essere rappresentato e quindi giudicato. Ma il Cinquecento e specie l'Ottocento ebbero in quei giorni la meglio sul nostro pur pittoresco "paganone", dal quale ammiccavano, con la bocca a cuore e la gonna al ginocchio, Clara Bow e Lia De Putti, Colleen Moore e Gloria Swanson. Era troppo presto, forse, e la proposta evocazione di un'epoca estrosa e bizzarra, giudicata troppo frivola o addirittura antiestetica e quindi fastidiosa agli occhi del pubblico, venne archiviata senza rimpianti. Gli antiquari non si preoccupavano ancora di rispolverare e catalogare con cura gli oggetti di arredamento in voga fra il '20 e il '30: certe cartoline pacchiane in cui languide fanciulle munite di nei e col seno appiattito si abbandonavano ai vorticosi amplessi di giovanotti truccati anch'essi in modo equivoco e coi capelli lustrati di brillantina; certi almanacchi indecentemente profumati alla violetta, narranti storielle amene nelle quali il cosiddetto "sesso debole" aveva la meglio sui damerini smidollati che finivano sempre per offrire alla "maschietta" trionfante flaconi colmi di raffinate essenze o gigantesche scatole di cipria, sembravano solo oggetti di pessimo gusto e senza valore, spaventose e inutili testimonianze di una moda superata e ridicola. Ma con una puntualità che si direbbe suggerita dalla teoria

vichiana "dei corsi e dei ricorsi", quel mondo ritorna, in questo dopoguerra, con una prepotenza impreveduta. Sulle scene odierne, ad esempio, non c'è rivista che si rispetti la quale non includa, fra i suoi "numeri", uno "sketch" rievocante il "tango" o il "charleston", e le "soubrettes" fanno a gara nell'imitare Anna Fougez o Lydia Johnson, mentre il balletto cerca di riprodurre il ritmo "voluttuoso" o "indivoltato" di danze sorpassate che in altri tempi nessuno avrebbe avuto il co-

È forse giunta finalmente l'età degli uomini" nella quale sarà possibile osservare "criticamente" l'età della fantasia, l'eroica età in cui uomini e donne, improvvisamente impazziti, sembravano uscire da un dipinto di Hofer?

raggio di riaffrontare, neppure per scommessa. Abbiamo rivisto persino la Milly compiere un'impagabile caricatura del "Tango vagabondo" nella rivista *Quo vadis?* di Falconi e Biancoli: ma basterebbe ricordare gli spettacoli più recenti, da *Il diavolo custode* a *Perepé... perepé*, da *Se il Tevere parlasse* a *Snob* (e, con intenzioni e risultati di più alta levatura, il mirabile *Carosello Napoletano* di Giannini), per notare la "presenza" di tale ritorno in un mondo così soggetto ai mutevoli sbalzi delle mode, e proprio in quel campo, la rivista, che è uno specchio infallibile della storia del costume.

E il cinema? E' vero che, specie negli Stati Uniti d'America, dove tale ritorno è più avvertibile che altrove, si vanno

producendo, da alcuni anni, film rievocanti le figure più popolari di quell'epoca: ma *Al Jolson* (che ha avuto anche un seguito: *Jolson Sings Again*) e *Dolly Sisters*, *Perils of Pauline* e *Incendiary Blonde*, rappresentano solo parziali riecheggiamenti, rimanipolati ad arte sul piano della rivista, di certi aspetti esteriori di quel periodo; mentre *Margie* o *The Great Gatsby*, anche se con intenti più precisi, non riescono tuttavia a riprodurre, né sul piano della commedia né sul piano drammatico, il clima sfrenato dei "Twenties": più riusciti ci sembrano invece i tentativi, per quanto episodici, contenuti in *Mrs. Skeffington* o in *The Razor's Edge*, perché affidati soprattutto a due personaggi (la Davis e la Baxter), sulla cui vita e sulla cui psicologia "quella" certa epoca incide in maniera evidente, e perché l'elemento pittoresco serve essenzialmente a determinare l'evoluzione dei loro caratteri. Ed ecco che certe acconciature della signora Skeffington ci appaiono "storicamente" viste, legate a un elemento drammatico (la relazione col "gangster"), mentre il tango "Mam'zelle" che coincide con l'ubriacchezza di Sophie, nel ricordo ne rievoca il dramma. Ancora ignoti ci sono i recenti film su Rodolfo Valentino (*Valentino*) e su Clara Bow (*You Are My Everything*), i quali però, a giudicare dal materiale fotografico giuntoci finora, promettono solo evocazioni magari gustose, ma sempre e soltanto sul piano del "pittoresco". Il caso di *Sunset Boulevard*, invece, ci pare vada esaminato a parte, poiché in esso quel periodo anziché venir rappresentato direttamente, è visto solo "retrospettivamente", attraverso la sua tragica e assurda proiezione nell'epoca attuale: il film di Wilder è comunque il primo che abbia tentato di darne un giudizio in senso sto-



Lily Damita

A. Binder



Billee Dovey



Coleen Moore



Clely Fiamma



Mary Philbin



K. Zalewska



Janet Gaynor



Anna Fougez
in "Fox-trott delle Piume"

"La Maschera nera,"



Edy Wailand

146



Clara Bow

Gina Juanita



rico, mediante il personaggio della "diva", considerata però ancora come un caso patologico e non piuttosto semplicemente umano. In Italia i tentativi di dar vita sullo schermo a quel mondo sono stati finora piuttosto rari: dai brevi cenni de *L'ultima nemica* di Barbaro o di *Tragica notte* di Soldati, che risalgono rispettivamente al 1937 e al 1941, agli episodi di *Mio figlio professore* di Castellani o di *Yvonne La Nuit* di Amato (entrambi di questi ultimi anni), ci si è limitati ad aprire un timido spiraglio su un'epoca pur così ricca di vita e di umanità: tentativi lodevoli, tuttavia, che testimoniano la volontà di cercare qualcosa di prettamente nostro nella rievocazione di un passato non ancora remoto. In quest'ultimo periodo sono stati annunciati alcuni film i quali avrebbero appunto l'intenzione di descrivere l'ambiente studentesco in Italia intorno al 1924: progetti interessanti, a proposito dei quali vorremmo solo suggerire di non trascurare l'aspetto esteriore di quel mondo e di affrontarlo coraggiosamente con una descrizione attenta e documentata (rivedendo magari qualche film di Pabst: *Crisi* o *Diario di una prostituta*, tanto per citare due "documenti" fra i più seri e attendibili), ma soprattutto di non dimenticarne il fondo umano, indissolubilmente legato alle condizioni storiche che hanno

determinato quegli aspetti esteriori, cercando insomma di fare opera critica e non soltanto una superficiale pittura di ambiente, in ossequio al ritorno di una moda.

E' forse giunta finalmente l'"età degli uomini" nella quale dovrebbe essere possibile osservare "criticamente" l'età della fantasia, l'eroica età in cui uomini e donne, improvvisamente impazziti, sembravano uscire da un dipinto di Hofer, atteggiandosi e camuffandosi come certe figure della pittura espressionista, di cui cercavano, magari inconsciamente, di riprodurre nella vita le esasperazioni più febbrili. Quest'epoca definita e precisa, di un dopoguerra affannoso e ansioso di vita, già presago della sua fine, pare riflettersi nell'epoca attuale, che con una consapevolezza sempre più impressionante ne va ricalcando le smorfie: e nel darsi la mano delle due età, quella in cui prevaleva la fantasia e quella in cui prevale (o dovrebbe prevalere) la ragione, si compie forse il primo ciclo completo della storia del costume del nostro secolo: al cinema dei nostri giorni non resta che individuarne le ragioni.

FAUSTO MONTESANTI

(1) - F. Montesanti: *Un'epoca, in Cinema vecchia serie, Roma, fascicolo 126, 25 settembre 1941.*

UN EBREO CHE CAMBIA SESSO

Grossi rivolgimenti in vista nella Metro Goldwyn Mayer: L. B. Mayer starebbe per dimettersi, cedendo il comando al piú giovane e dinamico Dore Schary.

DI RITORNO da Hollywood, dopo un giro in Europa per conto della Paramount, durato tre mesi, Billy Wilder ha fatto interessanti dichiarazioni alla collega Helen Colton, corrispondente del *New York Times*. Inviato dalla casa per preparare il pubblico europeo alla visione di *Sunset Boulevard*, e per invitare Maurice Chevalier ad interpretare un film, Billy e la moglie, l'attrice Audrey Long, mandarono all'aria una tradizione dei turisti americani, i quali usano associarsi a compatrioti in terra straniera. Deludendo infatti l'attesa della colonia americana all'Hôtel George V a Parigi, Billy e la consorte noleggiarono un'automobile, e iniziarono da soli un viaggio attraverso la Francia e l'Italia. La prima impressione da loro riportata riguarda le sale cinematografiche francesi e italiane, ovunque gremite di pubblico. « I prezzi di ingresso sono, là, metà dei nostri », ha dichiarato Wilder; ma, « calcolando il modesto tenore di vita dei due popoli europei, non si potrebbe comprendere, a prima vista, come si spenda tanto per il cinema. Eppure la spiegazione è semplice: non esiste concorrenza radiofonica. La radio è controllata dallo Stato, e non reca divertimento alcuno. La televisione non esiste ancora. Cosicché intere famiglie vanno al cinema ogni settimana ». E allora perché, hanno chiesto al regista, le industrie cinematografiche europee non sono maggiormente attive? « Anzitutto, perché i cinematografi italiani non raggiungono, ad esempio, la cifra di quelli dello Stato di California. Inoltre, il film europeo medio è mediocre, e non popolare. Perde denaro. Solo pochi film, i migliori, sono importati negli Stati Uniti, e vi ottengono un buon successo commerciale. La maggior parte dei film che si proietta in Europa è americana ». « In Europa », ha aggiunto Wilder, « si faranno film in due lingue, con doppio elenco di interpreti. E' una buona politica per poter far denaro. E' quanto ha già fatto, del resto, René Clair, con *La bellezza del diavolo* ». « In Europa ho risolto con soddisfazione l'"affare" Chevalier », ha dichiarato inoltre Wilder. Sin da quando Wilder lavorava come soggetto per Lubitsch, aveva l'intenzione di fare un film con lo "chanteur". A Parigi, Maurice fu dapprima dubbioso circa l'offerta. Egli guadagna benissimo con i suoi spettacoli; ma alla fine accettò. Wilder sta ora preparando la trama con Lesser Samuels, che per molti anni scrisse i "musicals" di Jesse Matthews in Inghilterra, e negli Stati Uniti ha steso la trama per *No Way Out* (« Uomo bianco tu vivrai », 1950) di Mankiewicz e *Ace in the Hole* dello stesso Wilder. Infine, durante la sua visita in Europa, Wilder assistette alla proiezione di molti film; e gli sono particolarmente piaciuti *Dieu a besoin des hom-*

mes, Justice est faite e Il cammino della speranza.

La Metro Goldwyn Mayer è in primo piano con la lotta impegnata fra Dore Schary, vice-presidente responsabile della

produzione, e Louis B. Mayer, il quale non condivide il modo di pensare e i programmi del primo. Questa lotta si protrae ormai da tre anni, e negli ambienti vicini alla casa la si ritiene prossima alla conclusione. Recentemente Nicholas M. Schenck, presidente della Loew's Inc., la società proprietaria della M.G.M., ha avuto un colloquio con Mayer, riguardante la posizione di Schary. Secondo le prime indiscrezioni, pare che Mayer abbia deciso di lasciare definitivamente la M.G.M.. Col ritiro del



Sopra: George Sanders, D. Dailey e la Hayward in *I Can Get it for You Wholesale*; regia di Gordon. Sotto: durante una pausa di *Soldiers Three*, diretto da Garnett e tratto da Rudyard Kipling.



vecchio pioniere, Schary avrebbe naturalmente una maggiore libertà d'azione e potrebbe finalmente rivoluzionare la politica della M.G.M., finora essenzialmente commerciale e speculativa. Mayer aveva sempre ostacolato tutte le iniziative tendenti a portare innovazioni o modifiche alla struttura della casa e al tipo della produzione. Dore Schary, comunque, non è rimasto con le mani in mano. Egli ha presentato uno speciale cortometraggio, intitolato *The Metro Goldwyn Story*, in cui mostra di professare idee sensibili e ardite. Nella pellicola sono interpolate alcune sequenze di film M.G.M. di recente produzione o in fase di montaggio, da cui traspare un considerevole miglioramento della qualità.

Nel campo della produzione, possiamo segnalare un film di qualche valore, tratto da un noto romanzo di Jerome Weidman, intitolato *I Can Get It for You Wholesale* (lett. « Posso fartelo avere a prezzo di fabbrica »). La riduzione cinematografica, dovuta a Abraham Polonski, ha eliminato il carattere israelita del protagonista, ne ha perfino cambiato il sesso. Nel film, infatti, si assiste all'ambiziosa ascesa di una donna nel campo dell'industria vestiaria, mentre il libro di Weidman ha come eroe un giovane ebreo. La metamorfosi è stata operata in lode ai soliti sistemi commerciali, i quali esigono che il film vada a genio a chiunque

e non crei malumori negli ambienti antisemiti. Taluni drammatici aspetti dell'industria dell'abbigliamento, fenomeno tipicamente newyorkese con la sua grandezza e al tempo stesso la sua meschinità, ha dato al regista, Michael Gordon, l'occasione di creare un'atmosfera assai efficace e di presentare personaggi tratteggiati con grande vigore. Ottimi interpreti sono Susan Hayward, Dan Dailey, che finalmente abbandona il suo ruolo consueto di giovanotto allegro nei "musicals" in technicolor, l'imperturbabile George Sanders, e l'intelligente Sam Jaffe, che conferma le doti straordinarie rivelate in *The Asphalt Jungle*. Un buon film di Tay Garnett è *Soldiers Three*, ritratto della vecchia India coloniale cara a Kipling. Le tre celebri "macchiette" militari di Malloy, Spikes a Ackroyd, impersonate da Robert Newton, Stewart Granger e David Niven, con Walter Pidgeon nel ruolo di un vecchio colonnello da poco nominato generale, rivivono sullo schermo con vivacità. Talvolta Garnett si è lasciato attrarre dal farsesco, ma in complesso il film si può considerare un buon documento di un'epoca tramontata, e non mancherà di riempire d'orgoglio e di commozione gli inglesi di vecchio stampo, inaciditi un po' dalle trasformazioni che l'India è andata subendo negli ultimi anni ad opera di uomini come Pandit Nehru e Ghandi.

GIORGIO N. FENIN

IL "CASO" DMYTRYK

COL TITOLO Operation Hollywood, la rivista americana Time, del 5 maggio 1951, ci informa sui più recenti risultati degli interrogatori condotti a Washington dal Comitato per le così dette "Attività anti-americane". Sono già stati esaminati, tra i più noti attori, Larry Parks e Sterling Hayden, che hanno ammesso la loro passata appartenenza al partito comunista (appartenenza remota, in quanto sono da tempo dimissionari). Gale Sondergaard e Howard Da Silva si sono rifiutati di rispondere.

Ecco il testo di Operation Hollywood: « Nella quarta settimana di interrogatori per analizzare la natura della cospirazione comunista a Hollywood, il Comitato per le attività anti-americane di Washington s'è trovato di fronte a un personaggio inatteso. Era il regista Edward Dmytryk, uno di quei "dieci ostili" che furono imprigionati

quando si rifiutarono di dire al comitato, nel 1947, se erano stati comunisti o no. Questa volta Dmytryk non solo ha ammesso la sua appartenenza al partito comunista nel 1944-45, ma ha anche fornito al comitato una lista di membri del partito (ventisei) più lunga di ogni altra sinora data dai vari testimoni durante le deposizioni. Dmytryk è entrato subito in materia. Egli si iscrisse al partito — così dice il testo della deposizione — perché desiderava fare qualcosa per l'umanità. Quello che il partito voleva da lui e da Hollywood (Dmytryk continua) era nientemeno che il controllo, ottenuto per gradi, del contenuto dei film, soprattutto mediante l'infiltrazione nel gruppo dei "talenti" (cioè dei produttori, dei soggettisti e dei registi). Come gli altri testimoni che hanno depresso nei giorni precedenti, Dmytryk è sicuro che i

dirigenti del partito non si siano mai avvicinati, neppure un poco, alla meta prefissa. Questi dirigenti cercavano di avere sufficienti personalità con una certa influenza nello Screen Writers' Guild (il sindacato dei soggettisti e sceneggiatori). Ha detto Dmytryk: « Non vi fu mai un vero, efficiente controllo su un produttore "executive" di una delle grandi case, e neppure si arrivò a controllare decisamente il contenuto dei film ». Ma il partito "raccolgeva un mucchio di dollari e di nomi". « Penso — ha detto Dmytryk — che a Hollywood abbiano fatto un sacco di soldi ». E c'era una quantità enorme di grosse firme nel partito: lo sceneggiatore John Howard Lawson (al quale Dmytryk s'è riferito come a un "gran lama del partito" di una volta), i registi Frank Tuttle, Jules Dassin e Michael Gordon. Dmytryk lasciò il partito comunista quando fu "disciplinato" per aver tolto dei discorsi antifascisti "non drammatici" dal suo film Missione di morte. Egli s'era rifiutato di rispondere alle domande del Comitato per le attività anti-americane nel 1947 — ha aggiunto — perché considerava la cosa sotto l'aspetto dei diritti civili. La guerra in Corea cominciò a gettare in lui dei dubbi circa la propaganda di pace condotta dal Comunismo; la recente serie di processi alle spie provocò la decisione assoluta. Ha detto Dmytryk, con l'aria sorpresa dell'uomo che scopre il peccato per la prima volta: « Questo è tradimento e significa che è stato il partito a commetterlo. Perciò io oggi voglio parlare ».

La rivista Newsweek racconta le stesse cose esposte da Time; vi aggiunge solo la confessione di Marc Lawrence (l'attore che impersonava il "bookmaker" in Giungla d'asfalto) e la dichiarazione di John Garfield (non è mai stato comunista). La sorpresa di Newsweek, comica per non dire drammatica, è a pag. 4, nella rubrica Periscopio, dove si pubblicano di solito le informazioni "calde calde", le previsioni e i pettegolezzi: « Le scene in cui Anne Revere recita, nel film *A Place in the Sun* che la Paramount sta per lanciare saranno nuovamente girate senza l'attrice. E il produttore indipendente Irving Allen sta rigirando le scene in cui Howard Da Silva compariva nel film *Slaughter Trail*. La Revere e Da Silva sono stati accusati di adesione al Comunismo dai testimoni che hanno depresso davanti al Comitato Investigativo della Camera ».

Due film appartenenti al genere comico: a sinistra, una pellicola con Abbott e Costello; a destra, R. Reagan e Diana Lynn in *Bedtime for Bonzo*.



UNO DEGLI aspetti essenziali di quella compiuta civiltà dello spettacolo, che si è soliti riconoscere alla Francia, è data dal fecondo e regolare interscambio di attori tra il teatro ed il cinema. Vale a dire che la scena francese ha fornito allo schermo gran parte dei mezzi essenziali per una efficiente espressione, e glieli riprende e poi restituisce, con equilibrata alternativa. Qualche cosa del genere accade, s'intende, anche da noi, come in ogni paese. Ma in Italia è più frequente il caso di attori drammatici i quali si negano al cinema o ne vengono respinti o vi esercitano un'attività marginale e ingloriosa, perché la loro mentalità e il loro temperamento li condanna a non trovare nel cinema altro che un cespite di guadagno più o meno facile e disprezzato. Cervi, divenuto, con tutti i suoi limiti, un buon attore cinematografico è, in fondo, un'eccezione. Ed è comunque il tipo d'attore, nel suo dividersi tra i due campi d'attività, più affine a quello francese. Da noi, Gassmann, che è il prototipo della nuova generazione teatrale, è un mediocre interprete di film. Girotti, in primo piano al cinema, non fa a teatro che coltivare ambizioni sproporzionate alle sue capacità. In Francia la situazione è diversa. Fresnay, forse il maggior interprete cinematografico del paese, è anzi tutto un grande nome teatrale. E Jouvét, passando dalla scena allo schermo, è riuscito a diventare un eccellente caratterista, padrone assoluto della nuova tecnica. Cito, naturalmente, i primi nomi che mi capitano sotto la pen-



Jules Berry in un'inquadratura di *Le jour se lève* («Alba tragica») di Carné. La scomparsa di questo noto attore ha privato il cinema francese di uno dei suoi elementi più significativi.

DIETRO LA FACCIATA DI JULES BERRY

na. Devo aggiungere, tra gli attori delle ultime leve, Périer o Reggiani? Si tratta di figure a tutti più che familiari.

Ora, Jules Berry, recentemente scomparso, rientra benissimo in questo discorso. La sua importanza, nel cinema francese — e, naturalmente, anche nel teatro — non è certo paragonabile a quella dei Fresnay e dei Jouvét. Tra l'altro l'educazione teatrale, di un teatro dichiaratamente "boulevardier", senza eccessiva responsabilità di assunti, è rimasta in lui sempre particolarmente evidente. La sua tecnica, così scoperta, così mobile, così invadente, diciamo pure, con quell'assiduo, suggestionante giuoco delle mani insinuanti ed ossute, è rimasta una tecnica da palcoscenico. Lo è rimasta sopra tutto perché Berry — tipo comodamente riducibile a formula, a luogo comune — è stato insistentemente sfruttato, dall'esercito dei corvivi mestieranti parigini, per tutto un repertorio filmico scadente, cialtrone, commediolo o drammoni egualmente carichi di pacottiglia e di cattivo gusto. Berry è stato, per i retori del cinema francese, l'avventuriero elegante, canaglia spesso vile, eppure dotata di un magnetico fascino, ostinatamente diffuso nel suo sguardo pungente, nel suo sorriso mellifluo e accattivante, nel mulinello delle sue mani allusive, nell'imbiancarsi delle sue tempie di gaudente non rassegnato ad invecchiare. Berry faceva "molto Parigi", una Parigi di maniera,

adatta alle salette di provincia o di periferia. Eppure, nella storia del cinema francese l'attore rimarrà. Perché, tra i molti registi da strapazzo che lo hanno diretto, si incontrano pure Renoir e L'Herbier e Mirande e Lacombe di *Derrière la façade* («Dietro la facciata», 1939); si incontra sopra tutto Marcel Carné. Carné riuscì a convertire una figura retorica in un personaggio. Con tutto quel che di vero, di sofferto, di umano, si racchiude nella parola. L'ammaestratore di cani di *Le jour se lève* («Alba tragica», 1939) è, possiamo ben dirlo, uno dei grandi personaggi del cinema romantico-verista francese d'anteguerra. Un cinema che vive dei suoi protagonisti proletari e riconducibili sostanzialmente ad un unico modulo, ma vive anche, se non sopra tutto, dei loro antagonisti, il barbuto satiro di *Quai de brumes* («Il porto delle nebbie», 1938) e questo splendido e miserabile incantatore da palcoscenici di "ban-

È morto, all'età di sessantadue anni, il grande attore francese Jules Berry, che diede vita, sia in cinema che in teatro, a personaggi tratteggiati con personalità e con vigore. Questo articolo ne traccia un profilo e ne ricorda le principali interpretazioni.

lieue". Carné tramutò, se non in pregi, certo in notevoli peculiarità espressive i difetti di Berry, o meglio le tracce della sua origine teatrale. La sua parlantina di attore bisognoso di abbondanze dialogiche per manifestarsi, il suo inesausto giuoco di mani divennero le naturali caratteristiche di un personaggio, avvezzo a suggestionare, attraverso di esse, tanto i suoi docili cagnolini quanto un'anima candida e sprovveduta come quella di Jacqueline Laurent. Il "mago" da pochi soldi, col suo sorriso artefatto, cessava di apparire soltanto spregevole o irritante, provocava un senso di pena, perché dietro alla sua luccicante meschinità Carné aveva fatto intravedere un lembo di sia pur equivoca umanità.

Il Berry di Carné ci venne restituito qualche anno dopo, quando il regista, evadendo dalla squallida realtà che gli era stata cara, si avviò lungo gli itinerari di una fantasia favolosa e gelida. Per *Les visiteurs du soir* (1942), fiaba medioevale, immersa in un clima sospeso e magico, di compiaciuto formalismo, gli occorreva un attore in grado di incarnare il Maligno: un diavolo irridente e stupefacente, soprannaturale giocoliere, le cui mani irrequiete suscitavano illusioni e miracoli, sovvertivano il quieto ordine delle cose. E chi poteva essere quel diavolo se non Jules Berry? In *Les visiteurs du soir* il lembo di umanità cui sopra accennavo era sparito; ma era rimasto il superiore virtuosismo con cui l'attore, assecondando il regista, incarnava lo spirito di beffa, di illusionistica suggestione, di cangiante eloquenza, di insinuante sicurezza di sé. Uno spirito decadente in cui tutto un personaggio, il personaggio-Berry si sublimava nella schematicità di un effervescente simbolo.

GIULIO CESARE CASTELLO



Due opere di notevole importanza nella filmografia di Hawks: a sinistra, da Scarface; a destra, J. Barrymore e la Lombard in Twentieth Century.

28 I REGISTI

Howard Hawks

IN UN ARTICOLO apparso l'anno scorso su queste colonne (vedi Cinema del 30 agosto '50) parlando di alcuni film americani ingiustamente dimenticati e accennando "per incidens" al regista Howard Hawks, abbiamo promesso ai nostri nove lettori un "risarcimento" sul direttore di *The Big Sleep*. Il momento è venuto.

Man mano che gli anni si aggiungono all'esperienza e aiutano alla riflessione, appare sempre più chiaro che il cinema, fenomeno che ha avuto il suo momento di piena espansione tra il '20 e il '40, rischia con molte probabilità di restare pressoché sconosciuto ai nostri nipoti. I quali potranno vedere, con molta probabilità, le cinematografie di Chaplin e di Vidor, di Eisenstein e di Renoir, ma rischiano forte di non saper nulla di ciò che fu l'incanto specifico del cinema in quegli anni: vogliamo alludere alla sua spontaneità e gratuità, al suo slancio vitale e, per ciò che riguarda l'America e solo durante il periodo del muto, al suo assoluto disinteresse nei riguardi della precedente cultura. Per noi spettatori era meraviglia grande lo scoprire, attraverso il cinema, che il mondo moderno, nel quale c'era toccato di vivere, aveva canoni pratici, e in un certo senso, emotivi, ben diversi sia da quelli che si apprendevano a scuola che da quelli dei genitori, parenti e amici di casa. "In primis" ci fu la scoperta del "cow-boy", e del suo natural contrapposto, il "desperado", cui si doveva, un poco più tardi, affiancare la sua trascrizione cittadina, il "gangster", covato dalla mafia introdotta negli Stati Uniti dai nostri emigrati del Mezzogiorno e portato alla perfezione dalla stolidità della legge sulla proibizione. A questo punto rincorre ricorre alle idee generali, che possono tagliare le mani come i coltelli presi in mano dai bambini, ma temiamo forte che ciò sia necessario per comprendere a fondo ciò che stiamo per dire. Tutto il mondo moderno nasce dall'angoscia tedesca e dal cauto raziona-

Da *His Girl Friday* («La signora del venerdì»), rifacimento del film di Milestone Front Page.

FILMOGRAFIA

1926: *Fig Leaves*, con Olive Borden e George O'Brien. - 1927: *Cradle Snatchers*, con William Davidson e Arthur Lake; *Paid to Love*. - 1928: *Faxil*; *A Girl in Every Port*, con Victor MacLaglen e Louise Brooks; *The Air Circus*, con David Rollings e Sue Carol. - 1929: *Big Time*, con Lee Tracy e Mae Clarke; *Trent's Last Case*, con Raymond Griffith e Raymond Hatton. - 1930: *Dawn Patrol* (*La squadriglia dell'aurora*), con Richard Barthelmess e Douglas Fairbanks jr. - 1931: *The Criminal Code* (*Codice penale*), con Walter Huston e Constance Cummings. - 1932: *The Crowd Roars* (*L'urlo della folla*), con James Cagney e Ann Dvorak; *Scarface* (*Scarface o Lo sfregiato*), con Paul Muni e Ann Dvorak, film che in America ha avuto anche il titolo «Shame of the Nation»; *Tiger Shark* (*Tigri del Pacifico*), con Edward G. Robinson e Zita Johann. - 1933: *To-Day We Live* (*Rivalità eroica*), con Joan Crawford e Gary Cooper. - 1934: *Twentieth Century* (*Ventesimo secolo*), con John Barrymore e Carole Lombard. - 1935: *Barbary Coast* (*La costa dei Barbari*), con Edward G. Robinson e Miriam Hopkins; *Ceiling Zero* (*Brume*), con James Cagney e Isabel Jewell. - 1936: *Road to Glory* (*Le vie della gloria*),

con Fredric March e Warner Baxter; *Come and get it* (*Ambizione*), diretto in collaborazione con William Wyler, con Joel McCrea e Frances Farmer. - 1938: *Bringing up Baby* (*Susanna*), con Katharine Hepburn e Cary Grant. - 1939: *Only Angels Have Wings* (*Avventurieri dell'aria*), con Cary Grant e Jean Arthur. - 1940: *His Girl Friday* (*La signora del venerdì*), con Rosalind Russell e Cary Grant. - 1941: *Ball of Fire* (*Colpo di fulmine*), con Barbara Stanwyck e Gary Cooper; *Sergeant York* (*Il sergente York*), con Gary Cooper e Joan Leslie. - 1943: *Air Force* (*Arcipelago in fiamme*), con John Garfield e Gig Young; *Corvette K. 225* (*Corvetta K. 225*), in collaborazione con Richard Ross, con Randolph Scott e Ella Raines. - 1944: *To Have and Have Not* (*Acque del Sud*), con Humphrey Bogart e Lauren Bacall. - 1946: *The Big Sleep* (*Il grande sonno*), con Humphrey Bogart e Lauren Bacall. - 1948: *Red River* (*Il Fiume Rosso*), con John Wayne e Montgomery Clift; *A Song is Born* (*Venere e il professore*), con Danny Kaye e Virginia Mayo. - 1949: *I Was a Male Ward Bride* (*Io ero uno sposo di guerra*), con Cary Grant e Ann Sheridan.

lismo degli inglesi settecenteschi (a Napoli, isolato ma formidabile, c'era Vico); poi, al solito, giunsero i francesi e, al solito, chiarirono, codificarono, divulgarono le scoperte inglesi e tedesche. In parole povere, la gran scoperta del romanticismo fu questa: liberò l'istinto, riconobbe la natura e pa-

rallelamente allargò straordinariamente il campo di ogni attività spirituale. Lo allargò e, come accade, lo privò dello stile, della eleganza dei classici, di quella chiarezza di meriggio. Ma questo è un altro discorso. Ora gli Stati Uniti son proprio il frutto del romanticismo settecentesco, sono il risultato



logico dell'esaltazione dell'istinto, dell'amore della libertà e della natura, e del contratto sociale. I difetti di quella concentrazione ricaddero fatalmente su di essi; riconobbero troppo tardi la fatalità del peccato, s'accorsero quando non c'era più rimedio che la natura è ingannevole e matrigna. Si rifugiarono allora nelle città creando ovviamente, per la ragione che la foresta è prima di tutto dentro il nostro cuore, una giungla d'asfalto in luogo di quella naturale.

Di fronte ai registi "colti" venuti d'Europa, come Sjöström, come von Stroheim, come Feyder, come Lubitsch, come Murnau, non fa meraviglia che registi autoc-toni, persuasi per i primi di essere solo abili artigiani, sprovvisti di un "messaggio", che tipi come Ford e il nostro Hawks se ne stiano quieti, paghi al "business" regolare. Essi non si sarebbero mai sognati di fare i capricci come von Sternberg o come von Stroheim, quei bizzarri stranieri non sprovvisti peraltro d'ingegno; e guardavano con una certa perplessità all'"emballage" europeo per il collega Vidor e, più tardi, per Capra. Reduce dalla prima guerra europea, dopo buoni studi universitari e il solito tirocinio, Howard Hawks dà il primo gran colpo con *A Girl in Every Port* («Capitan Barbablù», 1928). Era la storia di due marinai bulli, il manesco, grosolano Victor McLaglen e un "bel tenebroso" molto in voga in quegli anni, Edmund Lowe; come spiega il titolo essi avevano una ragazza in ogni porto. Regolarmente il povero McLaglen veniva berteggiato da Edmund Lowe, che infine gli portava via anche Louise Brooks. *A Girl in Every Port* piacque perché era fresco, picaresco, avventuroso senza enfasi, e perché aveva caratteri disegnati con senso umoristico e anche abbastanza probabili. Meno perfetto nell'insieme, ma più malinconico e più originale, era *Dawn Patrol* («La squadriglia dell'aurora», 1930). Ne era interprete uno dei più singolari attori del muto, Richard Barthelmess: un giovanotto non troppo alto, dal collo corto, con occhi patetici, diventato celebre dieci anni prima come interprete del famoso *Broken Blossoms* («Giglio infranto», 1919) di Griffith. Hawks si ricorderà ancora di Barthelmess nove anni dopo, per un altro film d'aviazione, *Only Angels Have Wings* («Anche gli angeli hanno le ali») che per



Un film di Hawks che merita una rivalutazione: *The Big Sleep* («Il grande sonno»), tratto da un romanzo giallo di R. Chandler. Interpreti sono Humphrey Bogart, la Bacall e Martha Vickers.

curiosa coincidenza avrà il compito di lanciare definitivamente Rita Hayworth. Una singolarità di *Dawn Patrol* era questa: forse per distinguere il proprio dai diluvianti film di guerra, Hawks fece il film senza donne. Il sesso era già una cosa importante nelle ricette hollywoodiane; ma, per una volta tanto, l'audacia passò. Era una pellicola seria. Aviatore, Hawks si serviva di suggestioni e ricordi precisi. Per nostro conto ricordiamo uno squarcio stupendo: un aeroplano che si avventurava in una pericolosa missione guidandosi sui binari della ferrovia. Forse Rossellini s'è ricordato di tale squarcio per le scene analoghe che si ritrovano in *Un pilota ritor-*

na (1942).

Due anni dopo si situa tuttavia il primo assoluto capolavoro di Howard Hawks, *Scarface*, cioè il film al quale, sino ad oggi, maggiormente si raccomanda la fama del Nostro. Per le note ragioni, *Scarface* venne presentato soltanto tre anni fa sugli schermi italiani; e malgrado alcuni difetti tecnici nei riguardi delle cinematografie d'oggi, fece su tutti gli spettatori un'incancellabile impressione. La violenza, il sangue, la ferocia erano le poco amabili Muse che ispiravano l'opera; ma Hawks, magicamente servito da Paul Muni, aveva riscattato il fondo luttuoso sia ricorrendo al rapido susseguirsi delle emozioni, sia ricercando, e trovando, barlumi della comune umanità nel sanguinario protagonista. *Scarface*, malgrado certe difficoltà di "lettura", rappresenta un punto fermo nella storia del cinema come arte. Fu un risultato cospicuo, un capolavoro che evidentemente non nacque per caso. E' in *Scarface* che appaiono quelle qualità "romantiche" di Hawks cui si accennava al principio di queste note: un film così serrato ed essenziale, chiuso e concreto, scervo di qualsiasi sbavatura, è il frutto di un'ispirazione artistica coeva alle ottime espressioni letterarie del tempo, da Hemingway a Scott Fitzgerald a Dashiell Hammett. Per *Twentieth Century* («XX Secolo», 1934) il discorso vuol esser più semplice. Si è nella meravigliosa (ma quan-

PIETRO BIANCHI

(Continua in terza di copertina)

Un buon "western" di Howard Hawks è *Red River* («Il fiume rosso»), con J. Wayne e Clift.



RETROSPETTIVE

CARMEN

LA *Carmen* è, in ordine di tempo, l'ultimo film girato da Charlot per la casa di Broncho Billy. Si tratta della sua opera fino a quel momento più matura. Il periodo Essanay è caratterizzato dalla collaborazione a triangolo di Charlot, Edna Purviance e Ben Turpin. Né *The Bank*, tuttavia, né il pur eccellente *A Night in the Show* (« Charlot a teatro ») reggono il confronto con la *Carmen*, la cui pienezza di ispirazione fa presagire le riuscite del periodo Mutual, il tenero lirismo di *The Vagabond* (« Charlot vagabondo »), lo splendido a-solo di *One A. M.* (« Charlot nottambulo »). Appena nove mesi dopo la presentazione della *Carmen* ha luogo la "prima" di *Easy Street* (« La strada della paura »); dodici mesi dopo, di *The Cure* (« La cura miracolosa »); quattordici mesi dopo, di *The Immigrant* (« Charlot emigrante »); diciotto mesi dopo, di *The Adventurer* (« L'evaso »). *Easy Street*, *The Cure*, *The Immigrant*, *The Adventurer*, vale a dire gli ultimi quattro film del periodo Mutual: quattro "capolavori" di Charlot: i suoi primi "capolavori", forse.

Eccezione fatta per i già citati *The Bank* ed *A Night in the Show*, nessun film, prima della *Carmen*, parla della futura grandezza di Charlot. Nemmeno *Tillie's Punctured Romance* di Mack Sennett (1914), nemmeno il singolare *By the Sea* (1915), nemmeno l'irresistibile *The Woman* (= *The Perfect Lady*). La *Carmen* rappresenta così una vera sorpresa. L'occasione del film è data dalla *Carmen* di de Mille (protagonista Geraldine Farrar) e dalla *Carmen* della Fox (protagonista Theda Bara). Chaplin pensa di mettere in burla l'una e l'altra. Ne risulta la *Carmen* di Charlot o, per essere più esatti, il *Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen*. Un'autentica "rivelazione". C'è una cosa da notare subito. C'è che Charlot perviene al suo primo risultato adulto con l'esercizio della parodia. La parodia è una forma di critica mediata. Con la *Carmen*, Charlot si limita ad uscire dal campo della pura farsa e ad entrare in quello della satira di costume. Non è ancora un giudizio, un'idea del mondo. E' soltanto una presa in giro della maniera con cui certuni si illudono di fare arte ovvero di cattare la realtà. Ma Charlot, forse involontariamente, ritiene troppo "facile" la burla. Theda Bara e Geraldine Farrar! Sarebbe come uccidere una donna morta. Così la parodia si raggela; e

l'ispirazione, fattasi autonoma, prende altre strade. Quali? Diciamo subito che *Carmen* è un film "sbagliato". Ma è pur sempre un film sbagliato da Charlot. Più che delle opere "minori" di artisti abituati a fare centro, enorme è il fascino delle opere "sbagliate" da quegli stessi artisti. E molto istruttivo può risultarne lo studio. Le opere compiute hanno una superficie senza crepe nelle quali ficcare lo sguardo. L'opera sbagliata ci consente (come all'Adolescente di Cardarelli) di "vedere come il giuoco è fatto".

Gli sbagli della *Carmen*? Si tratta di sbagli, per così dire, produttori. Questa "parodia" di Charlot, che, per essere "parodia", uno s'aspetterebbe come l'opera sua più liberamente divertita, più spassionata, più gaia, è in realtà la pellicola sua più concreta, dove i calci fanno male, i coltelli danno l'impressione di poter uccidere, le donne sono piene di "sex-appeal".

Produzione: Essanay - Sceneggiatura e regia: Charles Spencer Chaplin - Operatore: Roland Totheroh - Interpreti: C.S. Chaplin (Don José), Edna Purviance (Carmen), Ben Turpin (Ramendados), Jack Henderson (Pastia), John Rand (Escamillo), May White, Leo White, Bud Jamison, Wesley Ruggles. - Mese e anno di origine: aprile 1916, U.S.A.

Il lieto fine — anzi: lo scioglimento farsesco — serve forse a Charlot per dirci che ha scherzato; noi non ce ne saremmo proprio accorti. (Si pensi ora a *The Great Dictator*, un'altra "parodia": che più seria, imbronciata e stizzosa non potrebbe essere). La Spagna immaginata da Charlot è, a suo modo, una porzione di realtà. Ecco un'ambientazione con tutti i crismi della coerenza. Allucinato verismo: interni foschi, generosi di particolari; esterni polverosi e calcinati, con improvvise coltrici di fango e briganteschi dirupi. In questa natura "lontana" (Charlot è preoccupato di far mito, di portarci più "altrove" possibile) si muove una turba di personaggi crudeli. La Spagna di *Carmen* è una vera jungla. Nessuno dei personaggi prova la menoma simpatia verso gli altri, nessuno di loro è capace di muovere la nostra pietà. Ma personaggi, oltre che crudeli, goffi, tapini e maldestri. Tutti: tranne Charlot. Charlot qui è il "cattivo"; di più, il "cattivone". Il suo don José — vestito come un poliziotto americano con l'elmo — è perfettamente amorale. E' una specie di Hynkel avanti lettera. Come ogni tragico che si rispetti Charlot o vede bianco

Un'inquadratura della *Carmen* di Cecil B. De Mille: quest'opera, a differenza del film di Chaplin, rivela un gusto e una sensibilità grossolani.



o vede nero. Non conosce i sentimenti di mezzo; ha in uggia l'indulgenza, in orrore l'ipocrisia. Qui don José "vince". A Charlot è antipatico chi vince.

Ma Chaplin non può fare a meno di Charlot. Avvocato a sé il personaggio "forte", lascia a Ben Turpin il personaggio "debole": debole, si badi, non simpatico. Ben Turpin non fa ridere (come sa far ridere Charlot, con tutti i suoi patetici guai). Ben Turpin funge da contraltare a don José. E' un disgraziato, Ben Turpin: capace di inciampare sedici volte nello stesso sasso. Del Personaggio-Charlot, Ben Turpin realizza una sola metà: la "jella", la solitudine e la miseria. Segno che l'altra metà del Personaggio-Charlot è, altrove e sempre, l'Attore-Chaplin, che quella "jella" riscatta con la dolcezza di una sofferenza partecipata ed espressa. In una Spagna desolata e grama si muove la Carmen di Edna Purviance. Splendida attrice. Né Theda Bara,



certo, né Geraldine Farrar, né Viviane Romance, né Rita Hayworth hanno visto, nel personaggio di Merimée, con altrettanta chiarezza. Ma, e la parodia? C'è, forse: e proprio nella volontà di rappresentare "quel" personaggio ma di irriderne, con scettico distacco, l'immagine attraente, il romantico alone. Dove lo scherzo si fa più evidente è nella caratterizzazione di Escamillo (John Rand): un ometto ridicolo e pingue. E che cosa dire di Leo White, accanito avversario di don José, asciutto e segaligno come una marionetta meccanica? E di quella grassona di Frasquita (May White), così stomachevole nei suoi vezzi, così cicciosa e tarda?

Ciò che veramente costituisce il dato essenziale del film è l'ossessione ritmica, l'insistenza dei motivi ricorrenti (la tromba che non suona, il sasso di Ben Turpin). Ecco un film che "non va mai avanti". Il racconto è assolutamente frammentario. La pantomima si accanisce sui particolari e perde di vista l'insieme. C'è una suprema povertà tematica (oh la grossolana materialità delle gags!) nell'ovvia successione di ritornelli insidiosi. Qualcosa come un calabrone contro il vetro, che ogni volta ritenta, cozza, ritenta ancora. Con una siffatta orditura ritmico-narrativa parrebbe destinato al fallimento l'apporto della sonorizzazione (1). In realtà, il lavoro di James Dietrich ci sembra persuasivo. Dall'opera di Bizet Dietrich non estrae più di tre temi, i quali, nell'esecuzione jazz, costituiscono altrettanti "leit-motiv". La musica bizettiana fa singolarmente a pugno con l'opacità timbrica e la lentezza ritmica del film: ma questo va benone, è contrappunto; quello che va benissimo è la scelta di soli tre temi, proposti e riproposti, con un'ostinazione grottesca e ossessiva, a mo' d'integrazione sonora (e non già di commento) della tragedia visiva. Tragedia, come no? Basterebbe, semmai, ad attestarlo, la scena della morte di Carmen e del suicidio di don José: davanti a quella palizzata, sotto quel sole. Fissità stremata e barocca che è di certe immagini di Goya.

FRANCESCO SAVIO

(1) Mi riferisco alla nuova edizione del film curata dall'autore nel 1939, con musiche adattate da James Dietrich su temi della *Carmen* di Bizet ed eseguite dallo stesso Dietrich.



FILM DI QUESTI GIORNI

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

MISCELLANEA

ACCANTO a un film italiano privo di qualsivoglia interesse, diretto e recitato poco più che dilettantesco, *Canzoni per le strade* (1950) di Mario Landi, e a *Il Cristo proibito* di Malaparte, di cui parleremo nel prossimo numero, sono apparse in questi giorni pellicole americane di fattura commerciale, segnalabili sul piano tecnico e recitativo, e talvolta anche dell'introspezione psicologica. La più importante è *Where the Sidewalk Ends* (« Sui marciapiedi », 1950) di Otto Preminger,

stato interiore. In parte ciò è dovuto ad una efficace sceneggiatura, tra i cui collaboratori figura anche quel Victor Trivas che fu assistente di Pabst e autore, in Francia, dell'importante *No Man's Land* (1931). Nel gruppo degli interpreti, tra Gene Tierney (che incarna il suo personaggio senza calore umano) e Dana Andrews, si fa notare l'ottimo caratterista Gary Merrill.

Anthony Mann, che aveva trattato argomenti della malavita in *Border Incident* (« Mercanti di uomini », 1949) e in *Winchester '73* (1950), quest'ultimo ambientato nel "west" americano della seconda

fine egli muore, insieme con i suoi uomini e i bianchi "onesti", che sono testimoni del massacro, si limitano a rammaricarsi dell'accaduto, a sperare in un futuro più giusto. La "pietà" per gli indiani non diminuisce l'effetto negativo della conclusione, che è conformista e razzista. Un negro è protagonista, in certo senso, di *Song of the South* (« I racconti dello zio Tom », 1947) di Walt Disney. Ma qui i problemi razziali non hanno peso alcuno, e il negro si limita a raccontare fiabe al giovane figlio dei suoi padroni. Le fiabe sono realizzate in disegni animati, mentre gli intermezzi del film (alcune disavventure occorse al ragazzo e il tempestivo intervento del vecchio negro), ricorrono ad attori autentici. I brani ripresi dal vero — col concorso dell'operatore Gregg Toland — rivelano in Disney una scarsa ispirazione, oltre all'incapacità di imporre un mordente alla narrazione. L'origine del film risale a una raccolta di fiabe ispirate alla tradizione del Sud degli Stati Uniti, e intitolate *The Tales of Uncle Remus*. Nell'edizione italiana, lo zio Remo è diventato, per motivi piuttosto comprensibili, zio Tom. Al genere drammatico-sperimentale appartengono *A Life of Her Own* (« L'indossatrice », 1950) e *To Please a Lady* (« Indianapolis », 1950): il primo, di George Cukor, prende le mosse da un motivo di indubbio interesse: la storia della vita di una indossatrice, che dalla sua cittadina natale giunge a New York in cerca di fama e di fortuna. L'intricato ambiente delle grandi case di moda, la corruzione dilagante nell'alta società e le difficoltà, anche di ordine economico, che si presentano alle indossatrici le quali, come la protagonista di questo film, intendono resistere alle tentazioni di un'esistenza facile ma immorale, potevano fornire lo spunto ad una interessante indagine umana e sociologica. George Cukor ha invece trascurato questi aspetti della vicenda, centrando l'attenzione su problemi di indole sentimentale e coniugale: può un'indossatrice — si chiede il regista — entrare nella vita di un uomo sposato con una inferma? La conclusione è negativa, e la modella si accinge a scomparire definitivamente, pur con il "cuore spezzato". Lana Turner e Ray Milland sono gli interpreti. Clarence Brown è il produttore e il regista di *To Please a Lady*, interpretato da Clark Gable e da Barbara Stanwyck (la seconda sente il peso degli anni assai più del primo). La vicenda si svolge nel mondo delle corse automobilistiche, e Gable impersona un corridore spericolato e senza scrupoli, che incontra una celebre giornalista e ne viene domato. La parte più riuscita del film è rappresentata dai brani documentari, ripresi durante le competizioni di Indianapolis e di altri centri minori. Essi, tuttavia, non si inseriscono nel complesso della narrazione e risultano pezzi di bravura a se stanti.

Tra gli altri film americani presentati nelle ultime settimane, si può ricordare *Till the Clouds Roll By* (« Nuvole passeggero », 1946): un technicolor musicale che s'ispira alla vita e all'opera di Jerome Kern, autore di numerose canzoni e operette. Diretto da Richard Whorf in collaborazione con Vincente Minnelli, il film trascura i lati umani connessi con la biografia di Kern, e punta prevalentemente su numeri di varietà.



Dana Andrews e G. Merrill in un'inquadratura di *Where the Sidewalk Ends* (« Sui marciapiedi »).

che s'inserisce nella cosiddetta tendenza "neorealistica" americana, facente capo ad opere ispirate a fatti di cronaca, come certe opere interessanti di Hathaway, di Kazan, di Mankiewicz, di Keighley. Protagonista della vicenda è un sergente di polizia; i personaggi di contorno non si staccano dalla tipologia dei film gialli-psicologici e dei film "gangster". La prospettiva però è cambiata, in quanto l'assassino che vi figura non è un fuorilegge, ma proprio un rappresentante della legge, il quale uccide un pregiudicato durante un interrogatorio, colpendolo violentemente con un pugno. Il poliziotto teme le conseguenze del suo atto, e per un certo tempo ne fa ricadere la responsabilità su un innocente. Preminger ricorre a una sottile — e spesso anche intelligente — indagine psicologica per giustificare l'operato del protagonista e descriverne gli stati d'animo successivi. Talune sfumature colte nelle reazioni del poliziotto in occasione dei punti culminanti dell'azione rendono con attendibilità il suo

metà del secolo scorso, ripropone con una certa serietà il tema — già affrontato da Delmer Daves in *The Broken Arrow* (« L'amante indiana », 1950) — dei rapporti fra indiani e bianchi degli Stati Uniti d'America. In *Devil's Doorway* (« Il passo del diavolo », 1950), a differenza del film di Daves (nel quale venivano esposte con una certa chiarezza le conseguenze del razzismo bianco nei confronti dei pellerossa e in cui gli autori giungevano a proporre soluzioni concrete) il conformismo e l'ipocrisia prevalgono. Protagonista è un indiano, reduce — col grado di sergente maggiore, e con una cospicua decorazione al valor militare conferitagli dal Congresso — dalla guerra civile fra nord e sud: egli è proprietario di alcuni terreni assai fertili, su cui da anni, con la sua gente, fa pascolare il bestiame. Ma una legge razzista, e l'odio preconcepito di un avvocato intrigante, tolgono all'indiano ogni diritto di proprietà; non gli rimane altra via che difendere con le armi le sue terre. Alla

VICE

QUALI sono le specialità del film scientifico? Anzitutto il «film di ricerca», che permette l'analisi di processi di moto ed in conseguenza il raggiungimento di nuove e fondamentali cognizioni; poi il «film d'insegnamento superiore» (come la ripresa del decorso di una operazione chirurgica); quindi il «film di divulgazione», il quale, pur non essendo destinato specialmente all'insegnamento superiore, può in ogni caso assolvere compiti di documentazione e vulgarizzazione, non tanto al servizio della scuola quanto anche del mondo della tecnica e del lavoro. Dopo la scomparsa di Omegna, autore di numerosi documentari zoologici, e di Pasinetti (che riprese trentacinque operazioni chirurgiche), i quali avevano trovato nell'Istituto Luce la sede ideale per la loro attività documentaristica assistendo poi, con rammarico, ai molti anni d'inattività dell'Istituto, in Italia lo sviluppo del film scientifico ha subito una sospensione pressoché completa che, nonostante la buona volontà di vari enti e persone, soltanto lo stesso Luce può interrompere. E' quanto ci promette una proiezione di cortometraggi di divulgazione, prodotti dal Luce con la collaborazione del Consiglio Nazionale delle ricerche e proiettati privatamente a Milano ad un pubblico di tecnici durante la Giornata della Scienza tenutasi alla Fiera. Il programma comprendeva: Le ricerche del petrolio e del metano, Il turboreattore, Metodi di laboratorio per la preparazione di motori a combustione interna, Larderello e le sue forze endogene. La differente fattura dei quattro film propone, anzitutto, il problema della regia del film scientifico. Esiste una "regia" nel film scientifico? E' possibile che quel tecnico che per convenzione chiamiamo «regista» («creatore di quadri in un movimento ritmato, artista dello schermo, che non ha ancora un nome capace di individualizzarlo», diceva Canudo) sia allo stesso tempo scienziato ed artista? E' lui il vero responsabile del film scientifico, o il vero autore è piuttosto lo scienziato, il gruppo di ricercatori, il gabinetto scientifico che indica e suggerisce mentre la regia diventa una mera traduzione in immagini, limitandosi quindi alla sorveglianza della fotografia o del montaggio?

Lo scienziato-cineasta Jean Painlevé costituisce la figura ideale del realizzatore di film scientifici, in quanto assomma in uno la personalità dell'uomo di scienza e di cinema; lo stesso potrebbe dirsi di Percy Smith, autore con Mary Field della serie britannica *Secrets of Nature*, di Marc Cantagrel, di Y. Comandon, di Omegna. Nel loro caso, il termine di regista (per quanto brutto qui risulti) ha un senso. In molte altre e più numerose circostanze, l'unità creativa si spezza: tecnico e autore restano come individualità a parte, e l'autore dello scenario diventa anche il vero autore del film (per quanto possa risultare fortunata, o no, la sua collaborazione col tecnico). Questo è il caso di Larderello, *Le Ferrovie dello Stato* hanno commissionato al Luce, su fotografia di Antonelli, un documentario che mostri le condizioni in cui gli impianti del Larderello, coi refrigeranti enormi come torri, furono lasciati dalla guerra, e come il complesso industriale sia tornato attivo, anzi ancora più efficiente che per il passato, e tale da fare scaturire dalle trivellazioni del terreno nuovi getti di energia, immessa nella rete ferroviaria; questo è anche il caso di Turboreattore e di Metodi di laboratorio, entrambi firmati da Vittorio Sala, girati alla Fiat con la consulenza del Consiglio delle ricerche, fotografia di Filippini, montaggio di Giomini, dove la fotografia animata, accoppiata ad un commento-guida, presenta il turboreattore — fino alla prova in laboratorio — o i motori a combustione interna. Il caso di Ricerche del metano e del petrolio è diverso. La realizzazione è di Virgilio Sabel, che non è soltanto uno dei nostri migliori documentaristi, ma anche uno specialista in questo genere di film (ricordiamo *Lezione di geometria e Millesimo di millimetro*). La collaborazione del Consiglio nazionale delle ricerche e dell'AGIP dà un apporto scientifico considerevole (soprattutto attraverso la consulenza del prof. Soldaini del Politecnico di Milano) al piano logico ed allo svolgimento chiarificatore del tema; ma il film è tenuto su un livello artistico, quasi sempre, così rigoroso, le trovate puramente visive sono tanto frequenti, forma e contenuto si identificano a tal punto che Sabel non può, qui, essere considerato un meccanico traduttore in immagini di uno scenario prestabilito. Il suo gusto sinisgalliano per il mondo delle scienze esatte si lega con la migliore tecnica cinematografica (cui non nuoce che l'utilizzazione di qualche brano di repertorio meno convincente). Quan-

I CORTOMETRAGGI

do, con un colpo di palle da biliardo, che si urtano e tornano al punto di partenza, il cortometraggio enuncia con semplicità i principi su cui è basato il fenomeno della eco, o, precedentemente, spiega in forma elementare il significato di forza di gravità, o attraverso grafici e plastici impartisce allo spettatore ignaro della materia una chiara lezione di geofisica, noi sentiamo che le invenzioni dell'animatore del film e la chiara successione delle immagini sono determinate da una vera e propria regia, che rende, infine, più propria la utilizzazione di questo termine. Il documentario esplica come la ricerca del metano e del petrolio non sia eseguita più oggi soltanto col metodo del sondaggio. Basta uno scoppio di mina per registrare, mediante il sismometro, le vibrazioni date da differenti strati di materiale nel sottosuolo. Le riflessioni che ne derivano sono interpretate dal geofisico, mediante i sismogrammi, in laboratorio, con l'indicazione dei luoghi dove i sondaggi possono essere effettuati, con probabilità buoni risultati per ritrovarvi acqua, gas, petrolio.

Contemporaneamente all'uscita di questi documentari, presentati dal Luce, l'Istituto tecnico industriale «Galilei», sotto gli auspici del Ministero della pubblica istruzione e col concorso della Confederazione dell'industria, offre tre film, destinati a scuole professionali e industriali, che meritano d'essere segnalati in questa sede come esempi di "gruppi" di cortometraggi al servizio del mondo scientifico, della scuola e dell'industria. Si tratta di Impianto idroelettrico ad alta caduta (Diga del Lumiei), di Lavorazione in serie e organizzazione del lavoro in uno stabilimento meccanico (Stabilimenti di Lambrate), di Impianto idroelettrico a bassa caduta (Medio Adige). Concepiati a scopo didattico, sono stati realizzati per preparare le visite ai complessi industriali, per integrare le risorse dei gabinetti scientifici scolastici, per mettere a diretto contatto gli allievi con le opere. Rigorosamente scolastici, sulla fattura di questi film, curati da Dell'Anno e Amadio, ma guidati da ingegneri e specialisti, non v'è molto da dire.



Due immagini del cortometraggio: e... «Le rocce si spaccano»... a Gaeta, soggetto e regia di Gian Giacomo Cossa. La fotografia di questo interessante documentario è dovuta a P.L. Pavoni.



Nel film scientifico la regia esiste, come abbiamo visto, solo quando è l'uomo di scienza che è padrone del mezzo e del linguaggio cinematografico. In ogni altro caso lo stesso termine ha un senso assai più limitato. Ciò che importa segnalare, anche per questo gruppo, è il concetto di una produzione sistematica, poiché non si può ammettere il film scientifico come frutto di capricci isolati e casuali, o la gherminella, anche, di un documentarista a caccia di argomenti o di commissioni per conto di terzi. E i Painlevé, d'altra parte, sono troppo rari perché non si possa considerarli, per ora, che eccezioni. Il film scientifico, che non aspira che alla verità dei fatti, e non può ingannare sulla sua reale sostanza, obbliga a scrupolose ricerche, ad autorevoli consulenze, a meditate dimostrazioni che non ingannano il tecnico, lo studioso, ed anche semplicemente lo studente. Ecco perché il film scientifico non è materia per "bohémien". Ecco perché la ripresa dell'attività del Luce in questo campo va accolta come benvenuta poiché fa sperare anzitutto nella ricostituzione dell'ambiente più favorevole al film in argomento e quella di altri enti merita un particolare incoraggiamento. Poi, sul panorama di una produzione più fitta, anche lo specialista potrà ricominciare la sua scelta.

MARIO VERDONE



Da Le biccherne di Siena di Gandin. Questo documentario è stato realizzato in «gevacolor».

RETROPRIME

Il « Festival Joris Ivens » al Circolo del cinema di Suzzara, il 27 aprile 1951.

L'OPERA di Joris Ivens non era, sin qui, ben conosciuta in Italia. Si può anzi dire che non lo era affatto. Ivens era considerato, dai cultori di cose cinematografiche, all'incirca un poeta puro, un lirico di null'altro preoccupato che di ritmi e angolazioni. Quei cultori magari avevano visto soltanto *Pioggia*, e avevano letto male quella paginetta (estremamente chiara e significativa, invece) che, fin dal 1932, il Margadonna aveva dedicato al regista olandese. Poi venne la sceneggiatura che Corrado Terzi trasse da un film di Ivens, credendo trattarsi di *Zuiderzee* mancante dell'inizio, mentre invece si trattava di *Terres nouvelles* mancante sia dell'inizio che del finale. Si può tener conto del fatto che il Terzi fece questo lavoro nel 1944-45, epoca — come ognuno ben comprende — poco adatta alle indagini filologiche; nondimeno, bisogna precisare che il suo giudizio sul film era profondamente errato, e fonte di gravi equivoci. Difatti, dalla sceneggiatura desunta da quel moncone di film, risultava che Ivens era un puro poeta del lavoro umano, il quale cantava sì con entusiasmo e baldanza il lavoro del prosciugamento del mare dello Zuiderzee, ma occupandosi assai scarsamente di quella conclusione che, secondo il critico, la logica stessa del racconto esigeva. Quella conclusione c'era, però il Terzi l'ignorava, come del resto l'ignoravano, allora, tutti i cultori di cose cinematografiche in Italia (e anche all'estero, perché quel finale alle censure, di solito, dispiaceva). Difatti, posto dinanzi al problema del prosciugamento dello Zuiderzee, che cosa fece Ivens? Cantò con entusiasmo e fierezza il lavoro paziente e tenace degli operai del suo paese, i quali strappavano la terra al mare, ma non terminò il film con idilliche immagini di campi dorati di grano. Sarebbe stato falso. Terminò il film con le più brucianti immagini della realtà di quegli anni: il grano gettato nel mare o dato in pasto ai maiali, in conseguenza della grande crisi economica; e le dimostrazioni di folle lacere e misere che percorrevano le capitali d'Europa e d'America.

Tale è il film *Terres nouvelles*, uno dei capolavori del cinema mondiale. Il poema del lavoro eroico e cosciente, e l'avvertimento della realtà gettato sulla bilancia con estrema franchezza. La chiusura della grande diga è certo uno dei momenti più emozionanti e nobili che l'arte cinematografica ci abbia da-

to, e l'applauso del pubblico era rivolto non solo al regista, ma anche agli uomini che, nella vita, han compiuto l'impresa. Ancor più emozionante e nobile è il finale del film, nel quale, accompagnandosi con una ballata di Bertold Brecht musicata da Eisler, Ivens canta il corruccio e l'ira della giustizia offesa, della dignità umana calpestate e indomita. Fino a quando gli uomini sopporteranno che per favorire gli speculatori di borsa il grano sia gettato nel mare anziché diventar pane; fino a quando, chiede Ivens? Quest'interrogativo, Ivens lo pone con la realtà più diretta, montando brani di cine-attualità. E' la verità storica che egli sottopone all'uomo mistificato. E lo sviluppa, quest'interrogativo, in *Borinage*, ambientato in un Belgio pressoché trogloditico, ove gli uomini lottano per la propria dignità ed esistenza. *Borinage* inizia con alcune immagini di cine-attualità. Con brevi tocchi, il regista tratteggia e definisce la crisi mondiale. Questi documenti sono sconvolgenti. In uno di essi, ripreso da un « cine-reporter » americano col teleobiettivo, assistiamo ad uno sciopero nel Winsconsin, nell'anno 1933. Gli scioperanti stanno dinanzi ai cancelli delle fabbriche. Avanza una squadra di « strike-breakers » armati di fucili. Uno di essi acciuffa pel bavero uno scioperante, lo getta a terra: è il segnale della provocazione, ha tosto inizio la fucileria degli « strike-breakers » contro gli scioperanti, alcuni dei quali cadono al suolo. Ha inizio la lotta, accanita. Nel *Borinage* belga, la macchina da presa di Ivens coglie immagini altrettanto sconvolgenti, e di un profondo patetismo umano. I minatori della regione han scioperato, chiedendo aumenti salariali. Lo sciopero è stato infranto. I « ribelli » sono sfrattati, gettati sul lastrico. Già le case dove vivono sono povere, incivili; ma neppure in queste devono rimanere: devono andarsene. Ed ecco le famiglie accamparsi in mezzo alla strada, o doversi rifugiare in baracche. La solidarietà tra questa gente è viva ed operante, ma è forse sufficiente un solo pezzo di pane a risolvere il problema? C'è qualcosa che va mutato profondamente, ci avverte il film, anche in questo Belgio che la pubblicità turistica descrive lido e ricco, e dove invece i minatori vivono in condizioni disumane. Da *Borinage* non si eleva solo una forte protesta contro l'ingiustizia, non si alza solo un appello alla coscienza, ma anche una parola concreta di soluzione. *Borinage* è stato girato quasi alla macchia, in condizioni tecniche disagiate. Ciononostante, il film è di una compattezza e profondità artistica degna di

Terres nouvelles. Il suo racconto si snoda lento e calmo. Le didascalie comunicano dati e cifre. I luoghi, i personaggi, e le situazioni, sono reali. Quando il film fu terminato, e presentato a Bruxelles, vi furono i soliti belli spiriti che esclamavano: le solite esagerazioni! Joris Ivens fornì, con la massima cortesia, a questi brav'uomini l'indirizzo preciso di tutte le persone che aveva ritratto nel suo film.

A voler definire in sintesi il carattere dell'arte di Ivens, si potrebbe dire che esso consiste nell'amore per l'uomo e nel rispetto assoluto per la realtà. E' un carattere che balza evidente anche da *Spanish Earth*, il documentario realizzato durante la guerra di Spagna, e pel quale gli diedero la loro collaborazione Hemingway e Renoir. *Spanish Earth* si svolge con minuzia e lentezza: ecco i contadini intenti al lavoro dei campi, e alla costruzione di canali d'irrigazione; ed ecco i soldati dell'esercito popolare e democratico difendere Madrid. I fatti e gli uomini svolgono la loro calma epopea, e son tutti legati tra loro, difendendo la stessa causa. Da queste immagini chiare viene il senso della Spagna vera, bruciata dalle ingiustizie e colma d'amore. Alcuni momenti del film son belli quanto una poesia di Garcia Lorca. Joris Ivens ha fatto film in tutte le parti del mondo. Ne ha fatti in Olanda, suo paese natio; e in Belgio, nell'Unione Sovietica, in Spagna, negli Stati Uniti, nel Canada, in Indonesia, in Polonia, in Cecoslovacchia, in Bulgaria. Ed è interessante notare due fatti: in ognuno di questi paesi, egli ha assai ben compreso il carattere dei popoli, il senso della loro civiltà, quel che ognuno d'essi aveva di specifico. Ma nel contempo è sempre rimasto olandese, pel suo modo di vedere le cose, di rappresentarle. Il suo realismo si riallaccia a quello dei vecchi e grandi maestri della pittura olandese. Per sincerarsene, basta osservare, tra i tanti esempi che si potrebbero fare, quell'interno di famiglia operaia che compare verso il finale della sequenza polacca di *Primi anni*, il film dedicato alle « tre nuove democrazie ». E' un interno dovuto alla mano di un artista olandese, e proprio perché Ivens ha capito appieno l'animo dei suoi personaggi e della situazione storica; così come aveva capito prima, e rappresentato con un ritmo focoso e bruciante, il lavoro in una fonderia, e il risorgere alla vita di una coscienza che le immani distruzioni della guerra avevano scoraggiato.

GLAUCO VIAZZI

CIRCOLI DEL CINEMA

IL NOTO regista di documentari Joris Ivens è giunto a Milano sabato 28 aprile, su invito del Cine Club Popolare Milanese. Egli era accompagnato dalla collaboratrice dei suoi ultimi film, l'americana Marion Michelle, autrice, fra l'altro, della sceneggiatura del documentario a lungo metraggio dedicato alle tre democrazie orientali: Polonia, Bulgaria, Ungheria. Poche ore dopo il suo arrivo, in un ristorante del centro, Joris Ivens ha tenuto una conferenza-stampa, organizzata dal Cine Club cittadino sotto gli auspici del Gruppo lombardo giornalisti cinematografici e della Federazione italiana circoli del cinema (che era presente, a Milano, nella persona del suo segretario, Virgilio Tosi). Ivens è stato presentato dal critico Ugo Casiraghi, segretario del Gruppo lombardo giornalisti cinematografici e presidente del Cine Club Popolare Milanese. Egli ha espresso la soddisfazione di poter far conoscere, ai rappresentanti della critica cinematografica e della cultura milanese, un artista del valore e della portata di Ivens; ne ha tracciato brevemente le tappe principali della carriera; e ha quindi ceduto la parola al regista.

migliaia di spettatori, tracciarne un quadro veritiero. «Ecco perché», ha detto sorridendo Ivens, «io non ho mai smesso di andarmene in giro per il mondo, fino a meritarmi il nomignolo di "olandese volante", e di seguire con i miei documentari i mutamenti e i rivolgimenti che si sono andati verificando in questi ultimi venti anni». Dopo aver tracciato un quadro dell'importanza culturale e delle funzioni d'avanguardia dei circoli del cinema, Ivens ha brevemente esposto i suoi piani per il futuro. In estate, egli realizzerà un documentario a lungometraggio a colori (il primo esperimento a colori della sua carriera) sul Festival della Gioventù che avrà luogo a Berlino. E quanto prima, se qualche nuovo avvenimento di eccezionale importanza non lo costringerà a spostarsi in capo al mondo, egli ha intenzione di dirigere un film a soggetto. A questo proposito, rispondendo a una domanda rivoltagli, Ivens ha ricordato come già due volte precedentemente egli fosse stato sul punto di realizzare film a soggetto, e come entrambe le volte i suoi piani non si fossero concretizzati: una prima volta, nel 1940, a Hollywood, quando

Viazzi, che lo interrogava sul colore, il regista non nascose le difficoltà che si presentavano, in tale campo, all'autore di film documentari, poiché nel ritrarre la realtà questi non può agire di fantasia, e non può conseguentemente sfruttare gli effetti cromatici in funzione drammatico-narrativa.

La mattina seguente, alla presenza dei seicento soci del Cine Club Popolare Milanese, dei critici che erano intervenuti alla conferenza-stampa, e in più di Adriano Baracco, Fernando Di Giammatteo e Corrado Terzi, l'autore ha illustrato e presentato i seguenti film: *Zuiderzee* (1930-1933, edizione integrale), *Borinage* (1935), *Spanish Earth* (1939, in collaborazione con Hemingway) e la parte riguardante la Polonia del suo tritico *I primi anni* (1949). Il pubblico ha accolto le opere presentate con calorosi applausi.

T. G.

RASSEGNA DEL CINEMA UNGHERESE

NEL MESE di aprile, continuando a suscitare interesse tra i circoli, la rassegna ungherese è stata realizzata dal primo cineclub sardo (Sassari), (e ciò mentre si annuncia la costituzione di un Circolo anche a Nuoro), nonché a Mantova, a Livorno (nelle sezioni del circolo), a Trieste (dove è stata realizzata dai tre circoli riuniti: sezione spettacolo del C.C.A., sezione popolare, circolo studentesco), e a Roma. In quest'ultima città, la «rassegna» è stata promossa dal circolo «Charlie Chaplin» e



Joris Iven a Milano: a sinistra, Ivens alla proiezione dei suoi documentari; a destra, il regista e il critico Casiraghi durante la conferenza stampa.

Joris Ivens si trovava di fronte a una trentina di persone. Erano presenti, fra gli altri, i critici cinematografici Guido Aristarco, Rudi Berger, Franco Berutti ed Ezio Colombo di Bis, Oreste Del Buono di Milano-Sera, Luigi Fossati dell'Avanti!, Piero Gadda Conti del Popolo, Tom Granich, Arturo Lanocita del Corriere della Sera e Glauco Viazzi; i critici d'arte Mario De Micheli e Raffaele De Grada; il critico musicale Roberto Leydi; i documentaristi Damiano Damiani e Giacomo Pozzi Bellini, autore nel 1939, di *Il pianto delle zitelle*. Joris Ivens ha parlato per oltre un'ora; ha esordito affermando che compito del documentarista, soprattutto in periodi di emergenza e di difficoltà come gli attuali, è di esser presente, con la propria macchina da presa e con le proprie conoscenze culturali, nei luoghi in cui si svolgono gli avvenimenti di maggiore portata sociologica e internazionale. Il documentarista deve descrivere questi avvenimenti, interpretarli alla luce delle proprie esperienze e delle esigenze, di

egli e Vladimir Pozner scrissero un soggetto (*Woman Captain*) per Greta Garbo, da quest'ultima accettato; e una seconda, quando iniziò la sua opera di produttore nel film di William A. Wellman *The Story of G. I. Joe* («I forzati della gloria», 1944): ne venne interrotto dopo pochi giorni, su chiamata urgente del governo olandese.

A Gadda Conti, uno dei più attivi nell'interrogarlo, Ivens illustrò il suo giudizio — favorevole — su alcuni film italiani da lui visti a Cannes e altrove; chiari poi la distinzione, non sempre agevole ed effettuabile, tra film documentario e film a soggetto: nell'Unione Sovietica, ove si recò nel 1932, egli diresse un documentario sulla costruzione di un altoforno, e parallelamente a questa descrizione tipicamente documentaria svolse il tema della graduale educazione di un operaio addetto alla costruzione del forno, che di pari passo con l'eruzione dell'opera impara a leggere e a scrivere, e diventa un tecnico specializzato. A

dal Centro universitario cinematografico, ma — per accordi intervenuti — anche i soci degli altri cineclub romani vi han potuto partecipare. Il manifesto della «rassegna» reca la frase: «I circoli del cinema promuovono gli scambi culturali cinematografici tra i popoli», tratta dagli statuti internazionali dei cineclub. Il primo film proiettato, Un palmo di terra, è stato presentato da Callisto Cosulich.

ALFONSINE - Il Circolo di Alfonsine, ha ripreso la sua attività, e ha proiettato in aprile Naissance du cinéma e un programma di film di pupazzi cecoslovacchi.

ANCONA - Nei mesi scorsi il Cineclub ha proiettato, tra l'altro: Roma, città libera, Avvenne... domani, Miquette et sa mère, Donnine d'America, Le due orfanelle, Il sole sorge ancora, Sul sentiero degli animali, Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato.

BARI - Una manifestazione di notevole interesse è stata promossa dal Cineclub barese

e dal Circolo « Amici della Cultura », con la conferenza di Luigi Chiarini sul tema Il neorealismo nella cinematografia italiana. Il giorno successivo, al cineclub è stato proiettato — con la presentazione dello stesso Chiarini — Roma, città aperta.

COMO - Il Circolo ha recentemente presentato Sang d'un poète, Aleksandr Nevskij, Micurin.

CUNEO - Recentemente il Circolo di Cuneo ha proiettato No Man's Land, Sang d'un poète, L'école buissonnière, La moglie del fornajo, Vacanze in collegio.

FIRENZE - Dalla ripresa della sua attività, il « Circolo fiorentino di cultura cinematografica » ha proiettato: la « Rassegna del cinema ungherese », Aleksandr Nevskij, Ivan il terribile, Monsieur Verdoux, Sirena, L'impareggiabile

di Mezzano (Ravenna). E' stata organizzata anche una conferenza sul cinema italiano.

MODENA - Il Circolo del Cinema « F. Pasinetti » ha proiettato Himlaspelet di Sjöberg e Manniskor i stade di Sückdorff, No Man's Land di Trivas e Chiesa di villaggio di Dreyer, nonché una rassegna del cinema francese con L'ultimo miliardario, Sang d'un poète, L'école buissonnière. In un referendum indetto fra i soci sui primi film proiettati, le maggiori segnalazioni si sono avute per Dies Irae e Un palmo di terra. Nel corso del suo programma, l'attivo Circolo « Pasinetti » di Modena realizzerà la « Rassegna del cinema italiano sonoro » comprendente, tra l'altro La terra trema, e una « rassegna del cinema sovietico » con C'era una volta una bimba, Micurin e Aleksandr Nevskij.

PALERMO - Il circolo palermitano ha recentemente presentato Ciapaiev e Aleksandr Nevskij.

PARMA - Il Cine Club di Parma ha presentato, dal gennaio all'aprile del corrente anno, i seguenti film: Die Dreigroschenoper di Pabst, Il vampiro di Dreyer, Il milione di Clair, Il diario di una donna perduta di Pabst, Ragazze in uniforme della Sagan, Le crime de monsieur Lange di Renoir, Femmine folli di von Stroheim, Miquette et sa mère di Clouzot (anteprima), L'uomo che ride di Leni, L'ammalatrice di Clair, Il gabinetto del dottor Caligari di Wiene, Ma l'amor mio non muore con Lyda Borelli, Les bas-fonds di Renoir, Il carretto fantasma di Sjöström; e i documentari: Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato di Lizzani, In Puglia muore la storia di Marchi, Barboni di Risi, Strada facendo di Cerchio, Bambini in città di Comencini, Bianchi pascoli di Emmer, Parliamo del naso di Pellegrini, Sulle orme di Verdi di Emmer. Luigi Rognoni ha presentato Die Dreigroschenoper, Pietro Bianchi Il milione e Baldassarre Molossi Femmine folli.

PESCARA - Il Circolo Abruzzese del Cinema ha proiettato Sang d'un poète e No Man's Land. In occasione della proiezione di Micurin, è stata effettuata una diffusione straordinaria di Filmcritica n. 1 contenente un saggio sul film e una riproduzione a colori, Le schede della F.I.C.C. per Giustizia è fatta sono state distribuite in occasione del dibattito organizzato sul film.

PIACENZA - Concludendo un ciclo dedicato al cinema francese durante il quale sono stati proiettati — tra l'altro — L'ultimo miliardario e Sang d'un poète, Glauco Viazzi ha tenuto una conferenza sull'argomento.

PISA - Nel mese di aprile, il Circolo di Pisa e la sezione di Putignano hanno proiettato Breve incontro, Micurin, Sang d'un poète, Monsieur Verdoux.

REGGIO CALABRIA - Il Circolo del Cinema « Sequenze » ha presentato una seconda « Rassegna del cinema francese sonoro » comprendente i seguenti film: Le puritain, Club de femmes di Deval, Pépé le Moko, Drôle de Drame, L'homme du jour. Il programma di maggio comprende: L'amore, Bianchi pascoli, Guardia svizzera, Il testimone, All Those in Favour di Rotha, Canapa, L'eterna illusione, L'amorosa menzogna, Demoniac nell'arte, Douce, Verginità, Life Begins Again di Rotha, Faust di Murnau, L'étoile de mer di Man Ray e Desnos. Arrivederci Francesca, Laila, Waverly Steps di Eldrige e una « Rassegna di cortometraggi canadesi ». Il Circolo da due mesi circa dispone di una sala di proiezioni nelle ore serali e può così svolgere dei programmi più vasti. E' in preparazione una « Mostra personale di Larry Semon » e una « Rassegna del documentario sovietico ».

REGGIO EMILIA - Il Circolo Reggiano ha proiettato: Gli uomini, che mascalzoni!, film di pupazzi cecoslovacchi, un programma di documentari belgi, Micurin, Naissance du cinéma.

SALERNO - Nella seconda metà di aprile il Circolo del Cinema ha proiettato Aleksandr Nevskij e La moglie del fornajo.

SIENA - Il Circolo senese ha recentemente programmato L'école buissonnière, e L'infanzia di Massimo Gorki.

SONDRIO - Il giovane Circolo sondriese del Cinema ha proiettato Dies Irae.

SUZZARA - Il Circolo del Cinema ha organizzato la sua terza manifestazione per il cinema italiano, con la presentazione — in serata di gala — di Luci del Varietà. E' stato indetto un pubblico referendum sul film. Il circolo ha anche proiettato un programma di film jazz e di disegni animati e pupazzi.

TRAPANI - Il Circolo del Cinema ha proiettato in aprile L'ultimo miliardario, Aleksandr Nevskij, Ivan il terribile, Il circo.

URBANO - Con Sang d'un poète, La moglie del fornajo, Ciapaiev è proseguita in aprile l'attività del Circolo urbinato.

LEON MOUSSINAC

LEON MOUSSINAC: « L'età ingrata del cinema », Milano, Poligono 1951.

LA MAGGIOR parte dei testi riuniti in questo volume, Moussinac li ha ripresi dalle sue opere precedenti: *Naissance du cinéma*, *Cinéma: expression sociale*, *Le cinéma soviétique* e *Panoramique du cinéma*, solo sfrondando le poche pagine oggi superate, nella convinzione « che ogni revisione di quei giudizi che trasero la loro efficacia dalla loro tempestività, sarebbe stata meschina e avrebbe travisato la storia ». Il risultato che ci sta dinanzi è una antologia eccezionalmente priva di soluzioni di continuità, nella quale l'A. ha espresso il suo punto di vista sulla « lotta del cinema per l'esistenza, per la ricerca delle sue forme proprie, per la rivelazione del suo spirito, non meno che sulla lotta ch'esso va conducendo contro le condizioni stesse — contrarie al suo destino — del suo sviluppo economico ed artistico, particolarmente nella frusta cornice del capitalismo; perché l'emancipazione materiale e spirituale del cinema coinciderà certo con la fine delle vecchie società, per esprimere l'arte d'una civiltà nuova ». Nella luce di questa premessa, tutta la storia del cinema, dalle origini ad oggi, è la storia di un'arte giunta alla crisi della « età ingrata ». Il momento attuale, afferma Moussinac, è straordinariamente significativo: siamo giunti al punto in cui le conclusioni — se vogliamo trarle — si presentano a noi in tutta chiarezza. Da molti segni ci è dato vedere, infatti, che « il cinema affronta oggi il tempo della sua giovinezza e della giovinezza. E' una coincidenza storica ammirevole, nel senso pieno della storia. Gli occorre l'audacia, la volontà, la costanza, l'entusiasmo, la facilità dei gesti e della voce, della forza, del lavoro. Ciò non avverrà senza sofferenza né senza gioia né senza grandezza. Il cinema esprimerà la battaglia dell'uomo e la battaglia dei popoli per rendersi padroni di se stessi e della natura. Sarà finalmente l'espressione di quella rinascita del mondo che gli uomini e i popoli hanno iniziato col loro sangue ».

Non si meravigli il lettore di vedere il cinema così strettamente legato, nel pensiero dell'A., con la storia intesa nella sua accezione più vasta: oggi tutta la critica migliore, anche in campo cinematografico, ha capito che non si può affondare le mani e la testa nella marea di pellicola che ci circonda senza tener d'occhio altri fattori, altri panorami, senza tenersi in contatto, insomma, con la società che queste pellicole vede, produce, apprezza, disprezza e, soprattutto, assai spesso provoca. Lo studio del cinema, se vuol essere studio « adulto » e conscio della sua funzione, deve impegnarsi a giudicare la realtà del film nella realtà del tempo in cui i film nascono. L'epoca della ricerca — pur necessaria e basilare — della « forma filmica », del « cinema cinematografico », l'epoca che diede alla critica i mezzi di studio e di analisi, deve ora permetterci di cominciare ad usare questi mezzi. Su questa strada, che porterà il cinema dall'età ingrata all'età adulta, strada che il Moussinac fu il primo ad indicare; oggi, a darci conferma della buona direzione, si allineano già alcune testimonianze significative come *Teoria e tecnica della sceneggiatura* di John Howard Lawson, *Da Caligari a Hitler* di Sigfried Kracauer, gli studi di critici sovietici, *La storia del cinema* di Georges Sadoul, ecc. Tuttavia, se mi è lecito valermi di un'esperienza personale, dirò che a me la lettura di *L'età ingrata* è parsa assai più proficua della lettura dei testi ora ricordati: non solo per la qualità d'eccezione dei giudizi dell'A., ma anche e soprattutto per aver constatato la perfetta funzionalità nel presente di queste pagine scritte dieci, venti ed anche trent'anni fa. *Naissance du cinéma*, pubblicato nel 1928, è il risultato di otto anni di lavoro svolto da Moussinac sulle pagine del *Mercure de France*. Nel 1920, Moussinac era « il primo nel mondo », ricorda Georges Sadoul nella prefazione, « a scrivere ogni mese di cinema su una rivista altolocata e stimata. Una rubrica del genere era una novità rivoluzionaria ». In quegli otto anni, Moussinac aveva svolto un piano organico d'indagine, compiendo un intero giro d'orizzonte sulla cinematografia internazionale. E già in quegli anni il pensiero dell'A. è realistico e lungimirante: « Viviamo ore meravigliose e profondamente commoventi », scriveva. « Nel gran disordine dell'epoca moderna un'arte nasce, si sviluppa, scopre ad una ad una le proprie leggi, cammina verso la per-



Luigi Chiarini parla ai soci del Cineclub di Bari.

bile Godfrey, Douce, una selezione dei comici americani (Chaplin, Lloyd, L. Semon, S. Laurel), Volga Volga, I tredici, Micurin, Il quartiere di Viborg, Roma, città aperta, L'uomo del Sud, l'Ultima speranza, Golgotha, tre programmi di disegni animati e film di pupazzi (americani, francesi, italiani, canadesi, cecoslovacchi). Le varie sezioni del Circolo fiorentino di Cultura cinematografica riuniscono oltre 500 soci.

GENOVA - Il Film Club Genovese ha presentato in marzo e in aprile i seguenti film: Il barone di Münchhausen di von Baky, Giovanna d'Arco di Gustav Ucicky e La maschera eterna di Werner Hochbaum. Ha presentato inoltre un gruppo di documentari tra i quali il Museo dei sogni di Comencini, Millesimo di millimetro di Sinigalli, Siena città del Palio di Pellegrini, In Puglia muore la storia di Marchi, Tibet proibito di Piero Mele, Castel Sant'Angelo di Blasetti e due cortometraggi, di produzione francese, dedicati alla pesca subacquea. Due spettacoli sono stati dedicati a Brigitte Helm e a Walt Disney.

GROSSETO - Con Fuggiasco ha ripreso tempo fa la sua attività il Circolo Grossetano del Cinema. Il circolo ha organizzato la « Rassegna del cinema italiano » proiettando Gli uomini, che mascalzoni!, La canzone dell'amore, Il cappello a tre punte, La tavola dei poveri, Acciaio e La terra trema.

LIVORNO - In occasione della presentazione in città del film, segnalato dai Circoli del Cinema, Biancheggia una vela, il circolo ha organizzato in accordo con la direzione del cinema, una mattinata con referendum che ha dato buoni risultati.

MEZZANO - Con Ladri di biciclette, Maclovio, Piccole volpi, L'ultima speranza, ha ripreso la sua attività il Circolo « Amici del Cinema »

fezione, un'arte che sarà l'espressione stessa, audace, potente, originale dell'ideale dei tempi nuovi». «Dapprima si volle vedere nel cinema solo un'industria. Invece il cinema è una arte e l'industria cinematografica sta a quest'arte così come l'industria del libro, ad esempio, sta alla letteratura. Perciò, il cinema vaga tuttora alla ricerca di una difficile verità, condotto, il più delle volte, dalle peggiori guide che si possano trovare». La ricerca della verità. Il conflitto tra l'arte e l'industria. La ricerca dei mezzi espressivi. La ricerca dei contenuti espressivi. Anticipando le conclusioni della critica di almeno dieci anni, nel 1928 Moussinac, nel suo esame dei contributi americano, svedese, francese e tedesco al progresso dell'arte cinematografica, veniva delineando una « concezione teorica » del mezzo espressivo, nella quale quei quattro problemi trovavano una sistemazione quasi definitiva. *Naissance du cinéma* fece epoca, ricorda Sadoul: « Senza dubbio, prima di Léon Moussinac, Louis Delluc aveva pubblicato, in *Cinéma et Cie.*, poi in *Photogénie*, delle raccolte di articoli la cui lucidità, la cui profondità e sicurezza di giudizio erano sorprendenti. Ma si trattava più di effervescenza per una scoperta ancora recentissima che di un inventario. I bilanci stabiliti da *Naissance du cinéma* comprendono già la storia di dieci anni di cinema e non mancano di senso storico. Le frasi con le quali Moussinac analizza il tal regista o il talaltro film furono, in gran parte, giudizi definitivi. A un quarto di secolo di distanza, li possiamo ancora accogliere, citare, senza dovervi nulla modificare. Lucidità e sicurezza davvero degne di nota ».

Cinéma expression sociale, Panoramique du cinéma e soprattutto *Le cinéma soviétique* sono la conclusione di un successivo periodo di esperienze dell'A. A datare dal 1926, infatti, Moussinac accetta il posto di redattore cinematografico di *L'Humanité*. « Fu a quest'epoca », ricorda Sadoul, « che *L'incrociatore Potemkin* sconvolse un'intera generazione di cineasti. A Moussinac, fondatore, con Louis Delluc e Ricciotto Canudo, dei primi circoli del cinema, spetta il merito di aver introdotto il capolavoro di S. M. Eisenstein ». Ma già nel 1926, la diffusione dei film sovietici veniva impedita dal poliziotto di turno. Sull'oppressione poliziesca di quegli anni, Moussinac scriverà un romanzo: *Manifestation interdite*, e per aver osato esprimere il proprio parere negativo su un insignificante film americano, verrà portato dinanzi ai tribunali. Antoine, Charensol, Clair, René Jeanne, Lucien Wahl e molti altri, tutti i critici indipendenti e i tecnici onesti gli saranno vicini e lo difenderanno, in lui difendendo anche la loro libertà e dignità di critici e di uomini. In quei momenti, per quegli avvenimenti e per tutta la situazione in genere, Moussinac ebbe modo di sperimentare le proprie opinioni e di trarre delle conclusioni che, pubblicate dapprima sulla stampa quotidiana parigina, egli stesso provvederà poi a raccogliere in volume. Se in *Naissance du cinéma* era utile e possibile ragionare di estetica, oggi di estetica « è inutile parlare; non ci lasciamo più prendere dalle parole ». Il cinema si è affermato come « espressione sociale », questo suo aspetto preoccupa non certo gli artisti bensì i mercanti, ai quali disturba i sonni e che « contrasta con le loro abitudini, la loro educazione o i loro pregiudizi di classe ». E a coloro che « qui, isolati, in disparte, comprendono e lottano », Moussinac porta la prima rivelazione della cinematografia sovietica. Le teorie, le idee, le opere e gli artisti della cinematografia sovietica, nel quadro tracciato da Moussinac, dimostrano l'esistenza di una produzione del tutto nuova, anche superiore a quella che l'A. auspicava da anni. L'esigenza polemica non impedisce a Moussinac di scrivere dei capitoli di storia e di critica del cinema sovietico obiettivi e documentati. In un successivo scritto del 1930, Moussinac, facendo il punto della « situazione del cinema internazionale », sviluppa dialetticamente il precedente argomento ponendo di fronte i due sistemi di produzione predominanti: quello hollywoodiano e quello sovietico; ma è un confronto che coinvolge nella discussione anche tutto il mondo cinematografico borghese europeo. Nelle conclusioni, non si può fare a meno di constatare, con l'A., che « in Europa, in America, il disagio provocato dall'aspetto fino ad oggi incompleto della nuova arte ha creato la crisi permanente del cinema. Contraddizioni e rivalità vi svelano un'insospettata violenza », annotando che « incompleto » il cinema è, in quanto, non an-



Léon Moussinac e Françoise Rosay a un'assemblea del Comitato di difesa del cinema francese.

cora definitivamente perfezionato dalle varie scoperte scientifiche sviluppatesi a fatica nelle contraddizioni dell'economia borghese (come il telecinema e la televisione), oggi esso « vive la sua età ingrata ».

Relativamente recenti sono i due ultimi capitoli che completano il libro di Moussinac, scritti entrambi nel 1945: dedicato il primo all'influenza del pubblico sugli spettacoli; in prevalenza preoccupato di riassumere il concetto informatore di tutta l'opera, il secondo. Questi due capitoli credo possano esercitare una notevole influenza sui lettori a favore di certi concetti che, se pure accettati da tempo, non sono ancora popolari. In *Spettatori-patroni* l'A. parla infatti dei compiti della stampa critica e dei circoli del cinema nella difesa di questa arte dagli attacchi del mercantilismo e dalla reazione sabotatrice del moralismo (il quale, in sostanza, non è altro che la maschera del precedente). In *Crisi di crescita*, Moussinac rivolge la sua attenzione alla produzione francese degli anni di guerra e ne trae lo spunto per alcune osservazioni d'ordine estetico che si riallacciano ai primi capitoli di *Nascita del cinema: Concezione teorica, O ritmo o morte*. In quelle pagine del 1920, Moussinac, ampliando ed integrando il pensiero di Delluc e di Epstein, enunciava delle proposizioni divenute di poi ovvie: « Abbiamo avuto, fino ad oggi, il cinema teatrale, il cinema pittorico, il cinema musicale, perfino il cinema letterario, ma siamo ancora, in attesa del cinema cinematografico »; circa l'importanza e la necessità di un contenuto intelligente, « non è che si debba separare mezzo d'espressione da cosa espressa, ma la cosa vale in quanto il mezzo è più completo e più ricco »; ecc. L'atteggiamento "purista" di Moussinac si muterà presto in un atteggiamento più ricco e più cosciente, quando s'incontrerà con la cinematografia di Eisenstein, di Pudovkin e di Dovzhenko, i cui film rispondono pienamente alle speranze dell'A. perché mettono finalmente la tecnica al servizio di un "contenuto" e di un contenuto che è all'altezza del valore rivoluzionario del mezzo espressivo stesso: il cinema. A vent'anni di distanza, nel 1945, sarà però possibile dire ancora che « è evidente fino alla noia che il cinema continua ad orientarsi male nei principi e nella tecnica ». « Ancora troppo teatro filmato ». « Se ripeto che il cineasta dimentica troppo, in generale, la lezione del "muto", non credo di essere per questo un geronte. Prenderò come prova il film di Carné *Les enfants du Paradis*, il più grande film del regista francese dopo molti anni, che vale soprattutto in quanto conferma le nostre convinzioni. Lo scenario è certo il migliore che Jacques Prévert abbia mai scritto. Il dialogo si adatta con sicurezza alla

recitazione degli interpreti: le parole sono quelle che occorre, senza scorie letterarie. Marcel Carné ha guidato l'insieme con volontà, imprimendogli la sua personalità. La musica e la recitazione non si accorderebbe certo così giustamente se la sicurezza della concezione all'inizio non fosse stata garantita dalla stretta collaborazione dello sceneggiatore, del musicista e del regista ». Ma il film di Carné, avverte Moussinac, è solo "un modo" di fare il cinema. La produzione è, in genere, ben altrimenti orientata, ed è perciò necessario chiarire il concetto ricordando che, se « è più comodo far capire in poche battute i sentimenti che agitano un personaggio » perché è innegabile « il successo di una battuta spirituale o commovente », meglio sarebbe tuttavia se questi sentimenti li si venisse rappresentando "cinematograficamente" e non "fonograficamente", perché « l'autentico cinema rimane essenzialmente un modo di vedere originale, immenso, profondo, incomparabile ». Non che Moussinac « disprezzi quanto è sonoro — sarebbe assurdo — né il dialogo o la musica », ma vorrebbe che « questi suoni, queste parole, questa musica, esprimessero anche, e cinematograficamente, in modo appropriato al senso organico delle immagini e del loro ritmo, l'idea o il significato dell'azione rappresentata ». Sul cinema gravano ancora troppe esperienze e suggestioni extracineamatografiche (oltre a troppe ingenerose extra-artistiche): quando il cinema si libera delle une e delle altre, nascono, quasi inevitabilmente, gli autentici film, come *La terra trema* o *Ladri di biciclette*. La progressiva conquista di una autonomia espressiva non va disgiunta, secondo il Moussinac, dalla progressiva conquista di una autonomia economica dei popoli. Su questo punto, il pensiero dell'A. è coerente dalla prima all'ultima pagina e l'efficacia delle prove ad ogni momento recate non lascia dubbi al lettore. « Il cinema toccherà la cima della sua scoperta solo quando i popoli avranno raggiunto il vertice della libertà; esprimerà, nella sua forma compiuta, l'unità dei popoli: è nato per questo ».

Di *L'età ingrata del cinema* ciò che ho ricordato, i concetti che tra loro ho accostato, sono — a mio avviso — il volto più suggestivo del libro, ma non l'unico: nelle duecentocinquanta pagine di testo dell'edizione italiana c'è materia assai più vasta. Per ricordare ogni elemento, tuttavia, avrei dovuto fare un sunto non so fin a qual punto utile. Al lettore, in fondo, spetta ora il piacere di una lettura che rimarrà come una fondamentale esperienza di cultura, dato che gli studi di Moussinac occupano, nella bibliografia del cinema, un posto pari a quelli di Balázs, di Eisenstein e di Pudovkin.

CORRADO TERZI

Dal noto film *Antoine et Antoinette* (« Amore e fortuna ») di Jacques Becker. Questo regista viene considerato uno dei più promettenti affiancatori dei "grandi" del cinema francese.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

G. CAPILLIERI (Genova). - Indirizza alla Luz, via Po 36; Universalità, via del Traforo, 146; alla Cines, via Santa Susanna, 136; alla Pontide Laurentis, via XXIV Maggio, 14; alla Amato Produzioni, via Sistina. Tutte a Roma.

NANNI PODOGHE (Sassari). - Bianco e Nero ha la sede in Roma, via Adige 80, ma ha anche un conto corrente postale al quale si possono indirizzare le quote di abbonamento. Il suo numero è 1/18989. L'abbonamento per un anno costa 3600 lire.

ACCONCI di Lucca e DONATO di Roma. - I vostri lavori sono stati sospinti verso la commissione del Premio Pasinetti.

MARTA CONTI (Milano). - Non vedo annunciato da nessuna casa di distribuzione il film di Allégret. Hai visto che Gérard Philipe è stato scritturato da Rossellini per il film con la Bergman? Nulla di cambiato — così mi pare — in merito a Stazione Termini. Per il lago maledetto di Christian-Jacque non ho potuto far nulla. Ma forse, uno di questi giorni, incontrerò un attore che ha dato man forte al massacro di Stendhal e otterrò l'informazione desiderata.

Scrivo RENATO MAY da Roma: «Leggo in una risposta del Postiglione nel n. 59 di Cinema qualche cosa che mi riguarda. Come attento lettore della rivista non mi era sfuggito il fatto che nella Diligenza di quasi ogni numero il mio volume il linguaggio del film fosse segnalato e raccomandato, e di questo sono molto grato [ad Aristarco]. Una breve risposta del Postiglione ad una lettrice che non chiedeva affatto un giudizio critico sul mio volume, e tanto meno sulla mia persona, è oggi a qualcuno pretesto per uno sfogo di pessimo gusto, facilmente coperto dall'anonimo. Domanda logica: cosa pensa il lettore di Cinema? Risposta logicissima: pensa che il Postiglione che oggi dice bianco e domani nero è un pazzo del cui giudizio non ci si può fidare. Oppure — poiché la rubrica è redazionale — che la rivista manca di coerenza e di serietà. Tutto ciò è molto spiacevole. Come autore del Linguaggio penso poi che il giudizio di un solo somaro (che oltre tutto non mi conosce personalmente) non riesce a commuovermi, né a diminuire l'affetto che ho per i colleghi di Cinema e per la rivista alla quale collaboro, compatibilmente con altri impegni, da molto più tempo che lui. Come vedi parlo con sicurezza, perché penso di aver capito perfettamente di chi si tratta: la sua invettiva porta nel contesto non una ma due o tre firme chiare e precise. Il postiglioncino

(spero occasionale) si stia dunque buono buono: la cattiva fede si riconosce sempre, anche se sotto non ci sono nome e cognome in tutte lettere. E se capita a Roma, passi a trovarmi al Centro Sperimentale: io non mi sento portato a fare il filologo o il correttore di bozze, ma potrò, correggendolo, insegnargli almeno che i "miei film" sono il "mio film". Cioè uno solo. La conosci la vecchia storiella delle uova? Dunque una donnetta bussa alla porta di una vicina: "Vi restituisco l'uovo che mi avete prestato ieri". "Ma", dice l'altra "non erano due?". "Scusatemi! Mi devo essere sbagliata a contare!". Grazie dell'ospitalità e affettuosi saluti. Renato May».

La segnalazione del libro del May era diventata un rito quindicinale per questa rubrica — è vero — e non certo per imposizione di Aristarco. Ci pensava il Postiglione, cioè il sottoscritto, a raccomandare ai lettori il linguaggio del film come un testo necessario, fra quelli editi in Italia. Assolveva la sua funzione di modesto consulente e pensava di far bene. Ma si sbagliava, l'ometto con le redini! Così facendo, aveva viziato il May, lo aveva posto nella condizione dell'uomo uso agli applausi e allergico ai fiocchi. Questa «incompatibilità con la critica» si rivela oggi nella lettera del May. Poiché sul n. 59 il Postiglione ha ("scherzosamente", pensava il povero segnalatore) mutato il criterio nell'indicare il Linguaggio. «E' il più innocuo fra i testi» ha detto, e al consiglio, richiesto da una lettrice di Genova, ha aggiunto una considerazione — non richiesta, lo ammette — sull'attività cinematografica del May, ecco che lo Spottiswoode nostrano perde le staffe e indirizza a Cinema una lettera che oggi, rileggendola, a distanza di settimane, forse non vorrebbe più firmare. Le cortesi dell'applaudito teorico vanno da "somaro" a "pazzo" per arrivare a "l'uomo in cattiva fede". Immaginazione scarsa? Il May si riscatta quando passa alle accuse, che hanno fortunatamente una gamma più vasta: 1) il Postiglione avrebbe lasciato a un Postiglioncino un po' di spazio, seppur occasionalmente. 2) il Postiglioncino immaginato dal May non sarebbe "uno" ma "due o tre" con precisi intenti di camarilla. 3) Incoerenza. 4) Incompetenza. 5) Giudizio non richiesto. Aggiunge una raccomandazione: vada il Postiglione a trovarlo a Roma e sarà "corretto". Da lui, capite?, da Renato May.

Commentare questa lettera? Salvemini di recente si rifiutò su Il Mondo di rispondere ad un attac-

co simile; ma io purtroppo non sono Salvemini e la lettera del May è meno intelligente di quella indirizzata al vecchio pensatore. Quindi rispondo. E parto dal paragrafo 1°. Il Postiglione è sempre lo stesso, di ieri e di ieri l'altro, del primo numero e del cinquantanovesimo, uno e (risposta al paragrafo 2) non trino; somaro forse, ma non ancora allievo di Renato May per sentirselo dire dal "professore". Incoerenza (vedi paragrafo 3)? Giudicherà il lettore rileggendo il passo incriminato sul n. 59 e stabilirà se là si consigliava ancora o meno il tomo del May. Al paragrafo 5, chiunque potrebbe rispondere; la critica delle opere "d'arte" è permessa in qualsiasi epoca, piova o nevichi, e nessuno (che ambisca all'etichetta di regista) può sottrarsi al giudizio. Potrei aggiungere: «Questo me lo insegna il signor May», ma vi rinuncio perché è proprio quello che May — presagendo allusioni alla sua opera di regista — non vorrebbe insegnare. Ho lasciato a parte il paragrafo 4: ebbene, so perfettamente che i film di Renato May sono in sostanza uno solo, Nennella, girato tra il '48 e il '49 (prod. Sud Film; produttore Roberto Amoroso; interpreti: Vera Rol, Luisella Beghi, Roberto Palermi), e non occorre che l'autore mi inviti all'aeroporto di Via Tuscolana per ricordarmelo. Nennella è basta. Ma perché raccontarmi la barzelletta delle uova? A May, il quale avendo letto Spottiswoode in originale certo saprà l'inglese, non sarà sfuggita quella espressione americana e ora in uso anche nella Gran Bretagna: «To lay an egg»; che letteralmente significa «Deporre l'uovo» ma in senso traslato vuol dire «Avere un insuccesso». Ripeto: non ho ancora visto May di persona e la mia considerazione, buona o cattiva, va solo e sempre alle sue fatiche. Mi è permesso allora di pensare al suo Nennella come a un uovo di struzzo?

PIETRO SORICCHETTI (Civitavecchia). - Romantico avventuriero, Uomo bianco tu vivrai, il prossimo Furore, Eva contro Eva, L'imprendibile signor 880 (però con molte riserve; lo indico senza averlo ancora veduto, così, per intuizione); Bill sei grande, L'amante indiana, Bandiera gialla, Il bacio della morte (tra quelli già in quarta visione), forse anche Cielo di fuoco, Cielo giallo, Lettera a tre mogli, I prigionieri dell'Oceano, Boomerang e Alba fatale. Sono sufficienti?

MARIO PROLI (Lucca). - Guarda chi si rivede! Non è facile, caro Mario, avere i dati che cerchi. Non è facile davvero. Mi concedi ancora un po' di tempo per le ricerche?

G. M. GARNIER (senza indirizzo). - Per le filmografie devi aspettare; provvederà Cinema a pubblicarle in una «Galleria». Non ho notizie di una traduzione italiana di Anne Pedersdotter di Werner Jensen (alcuni però parlano non di una commedia bensì di un romanzo, dal titolo Anna Persdotter). Il processo di Pabst nasce da uno scenario di Rudolf Brungraber, Kurt Heuser e Emeric Roboz con la partecipazione, limitata alla sceneggiatura, di Anna Höllering. Si ispira a un'autentica vicenda del 1882, in Ungheria. Su Dreyer ha scritto Guido Guerrasio presentando Giovanna d'Arco nella collana Domus, hanno scritto Aldo Buzzi e Bianca Latuada presentando il vampiro nella collana "sceneggiature" della Poligono. Ha scritto Casiraghi nel suo Umanità di Stroheim, ha scritto Aristarco in varie pubblicazioni, ha scritto Castello su Bianco e Nero: Per Pabst l'indicazione è più vaga, poiché non esiste un vero lungo saggio, quasi un libro, sul regista austriaco. Ricordo, su un numero di Casabella del 1933, un interes-

sante articolo di Carlo Levi che prendeva le mosse dall'apparizione del Don Chisciotte.

FERRUCCIO GIACOMELLI (Perugia). - Quel numero di Hollywood con la filmografia di Ford era il 260.

LEO GAVAZZA (Genova). - Anche a te il film My Foolish Heart apparso in Italia come Questo mio folle cuore è piaciuto; ne sono lieto. Ho trovato pure Casiraghi della nostra idea. Quanto alla tua disputa non la considero puerile, perché non soltanto tu hai provato perplessità di fronte al matrimonio di Susan Hayward con Kent Smith (alludo ai personaggi che essi animano). Interesse? Speranza d'amore? Lasciamola in sospeso questa domanda; personalmente però non accetterei neppure in sede di ipotesi la tua spiegazione. Comunque è vero quello che tu dici nella prima parte della lettera: l'impostazione grava tutta su Susan Hayward, la quale — a onor del vero — recita degnamente. Quel movimento di macchina da te denunciato avrà il suo scopo: mostrare forse la lettera, o il volto di Dana Andrews, Mark Robson non è un regista "motorizzato" come Stemmler o Malaparte; nei suoi film ogni movimento ha la sua ragione.

A. BONSIGNORE (Ventimiglia). - Di solito le filmografie non sono a cura dell'autore della «Galleria»; a Bianchi farò avere i titoli che tu hai segnato, in riferimento alla galleria di Pierre Fresnay. Sappi però che certe omissioni da te lamentate sono dovute alla selezione operata da chi redige la filmografia, che talvolta registra solo i "caposaldi". Grazie ancora per l'interesse.

NINO CORBE' (Via Sele 1, Salerno). - Avverto, da queste colonne, tutti gli schedatori che si interessano al cinema italiano in generale, e al dopoguerra in particolare, di mettersi gentilmente in contatto con te. Passando al problema "distribuzione", tu tocchi un tasto doloroso. Hai ragione, ma s'è venuto a creare una specie di ingorgo al quale è difficile, almeno per ora, rimediare. Auguri per la tua attività.

R. P. DE LEMOS (Genova). - Grazie di cuore per i dati. Utilissimi quelli di The Next Voice You Hear, utilissimi dei pari quelli di Frank Capra. Provvedo a far correggere ai lettori, su tua segnalazione: il film Tramp Tramp Tramp fu prodotto nel 1926 anziché nel 1925; Long Pants nel '27 anziché nel '25; That Certain Thing nel '28 anziché nel '26; The Power of the Press nel '28 anziché nel '29; e Broadway Bill nel '34 anziché nel '35. Questi dati — avverto gli schedatori — rimettono in sesto quelli pubblicati sul n. 2 di Cinema della nuova serie. Inoltre R. P. De Lemos registra i titoli di due film di Capra omissi da noi: Fultah Fisher's Boarding House (1923; dal poema di Rudyard Kipling; prodotto da Walter Montague; distrib. Pathé Pictures); e For the Love O'Mike (1927; da un soggetto originale di John Moroso. Prodotto da Robert Kane per la First National. E interpretato da Ford Sterling, George Sidney, Ben Lyon e Claudette Colbert).

P. G. RICOLFI (Casale). - Per la faccenda dei filtri scrivi pure, a nome nostro, al dottor Enzo Monachesi, via Duccio di Boninsegna 27, Milano. Ecco la felicità fu girata tra il '39 e il '40 da Marcel L'Herbier a Roma, ed è tratto dalla commedia di Evreinov «Ciò che più importa». La casa produttrice era la Scalera Film, gli attori: Michel Simon, Micheline Presle, Ramon Novarro, Jacqueline Delubac, Andrea Alerme, Renato Chiantoni, Nicola Maldacea, Adriano Rimoldi, Dino Romano, Carlo Capocci, Oreste Bilancia e Louis Jourdan.

IL POSTIGLIONE

a base di delitti e di romantiche storie d'amore, pensavo che per un'opera del genere non ci sarebbe oggi nel nostro paese la minima possibilità di successo; le scene più tragiche e appassionate, trattate in maniera artificiosa e non reale, provocherebbero le risate anziché l'interesse e l'attenzione del pubblico. E' questo un risultato molto importante per noi, ma che ci costringe a sempre maggior cura e impegno nel nostro lavoro. E anche i registi incominciano a sentire chiaramente questa esigenza. C'era, per esempio, tra noi, un regista che non ne voleva sapere di sottoporsi alle critiche dei colleghi e a quelle degli spettatori. Ma oggi, colpito e convinto dall'acutezza e dalla verità di certe osservazioni fattegli da semplici operai o contadini, è diventato sensibilissimo alle critiche e prontissimo nel metterle a profitto. Sotto la patina di durezza creata in lei dalle disumane sofferenze sopportate nei campi di concentramento, si rivelano subito in Wanda Jakubowska una sensibilità e un'intelligenza eccezionali e veramente avvincenti. La varietà dei suoi interessi la porta a discorrere delle cose più disparate, da cui sempre però balza viva la sua fiducia in un'umanità migliore e nelle realizzazioni del suo popolo.

Uno dei fenomeni più interessanti rivelatisi negli incontri con gli uomini del cinema di questi paesi di democrazia popolare è il comune spirito di rinnovamento, il desiderio e l'impegno a lottare con tutte le forze perché il cinema sia sempre più uno strumento di cultura, e un'arte che, al di fuori d'ogni preoccupazione commerciale, possa veramente rendersi espressione della realtà viva e varia che ha attorno a sé. Questo fine comune trova poi una varietà straordinaria d'applicazione, di esperimenti, di tentativi a seconda delle condizioni particolari d'ogni paese. Il prof. Brousil ci dice, per esempio, come, dopo la nazionalizzazione, il cinema cecoslovacco abbia avuto uno slancio immenso e come si sia impegnato subito nella via, non sempre facile, ma ricca di risultati positivi, dell'appoggio al popolo nell'edificazione del socialismo per una sempre maggior comprensione, pace e amicizia tra i popoli. Parole analoghe sentiamo da Revai, direttore della cinematografia ungherese: anche qui la nazionalizzazione, avvenuta solo due anni e mezzo fa, ha segnato la fine d'un periodo d'incertezza e di discontinuità. « Ormai la disoccupazione non minaccia più i cineasti ungheresi; tutto il tempo necessario viene dedicato alla preparazione dei film. E' finita per il nostro cinema l'era delle commedie buttate giù in dieci o venti giorni e che gli ha dato una così poco invidiabile fama internazionale nell'anteguerra. La libertà d'ispirazione permette ai registi d'attingere a tutte le riserve dei romanzi progressivi del secolo scorso, alle ricchezze della letteratura e dei racconti popolari, alle lotte e ai problemi contemporanei degli operai e dei contadini ». Di comune accordo, tutti, polacchi, cecoslovacchi, ungheresi, riconoscono la funzione di guida, l'apporto costruttivo, il valore di esempio e d'insegnamento del cinema sovietico. Ed è evidentemente frutto di questo insegnamento la caratteristica profondamente nazionale, legata alle particolari condizioni e tradizioni del popolo, che ritroviamo nel cinema d'ognuno di questi paesi.

PAOLO GOBETTI

indicate genericamente (per esempio: film di Dreyer, comiche di Charlot, eccetera). Così si spiegano in gran parte le alte "quotazioni" raggiunte come registi da Clair, Chaplin, Dreyer, Eisenstein, Pabst (15), Lang (13), Murnau (8). Comunque, per la seconda volta, il regista preferito è risultato essere Vittorio De Sica, per cui dovremmo ripetere il discorso fatto nella puntata precedente, alla quale rimandiamo il lettore.

A questo punto, risalta una patente contraddizione: perché Ford (85) e Rossellini (53) hanno avuto tanti voti, quando i loro film non piacciono? Molto probabilmente molti hanno indicato a caso un regista noto alla cronaca per non dover confessare una ignoranza, forse umiliante. 90 universitari, molto più sinceramente, hanno ammesso di non conoscere, meglio, di non preoccuparsi dell'esistenza del "regista". E che dire, allora, dei 5 voti per Selznick, del voto per Goldwyn, Hellinger, Zanuck? Quando poi si è chiesto agli universitari l'opinione sulla critica cinematografica, quasi tutti hanno risposto con violenza e con volgarità, accusando i critici di incompetenza, di partigianeria e di corruzione. Restando in questo stesso clima, viene opportuno il discorso sulla censura: fra gli universitari che abbiamo interrogato su questo problema, 299 hanno dichiarato di ammetterla con funzioni, generalmente, morali; 401 la rifiutano; gli altri non esprimono alcuna opinione. Dopo tutto quello che è stato detto, queste cifre potrebbero risultare incomprensibili: infatti, come è spiegabile una prevalente posizione anticonformista e antitradizionalista, solo e proprio in questo campo? Per una parte di coloro che le si oppongono, la censura contrasterebbe con un generico concetto della libertà dell'arte, per gli altri il rifiuto potrebbe essere interpretato come un atteggiamento snobistico e rivoluzionario "all'acqua di rose". Questo stesso atteggiamento è anche espresso da un piccolo gruppo di individui che manifestano la loro nostalgia politica, prediligendo gli attori Ferrida e Valenti, il film Giarabub, ed esprimendo una decisa avversione per Roma, città aperta e per Il sole sorge ancora.

Non ci resta che dare un accenno alle preferenze ottenute dagli attori più importanti, che hanno registrato meno di 20 voti: fra gli uomini: Orson Welles (17), J. L. Barrault (15), Fonda, Massimo Girotti e Richard Widmark (12), Chaplin, E. Robinson e Pierre Fresnay (12), Jean Gabin e Bogart (10), Gérard Philipe e Burt Lancaster (7), Louis Jouvet e Erich von Stroheim (5), Cerkassov e Rodolfo Valentino (1); fra le attrici: Joan Fontaine (19), Lana Turner (17), Barbara Stanwyck (16), Michèle Morgan (12), Silvana Mangano (11), Alida Valli e Lea Padovani (10), Arletty (7), Dorothy McGuire (6), Marlene Dietrich e Gene Tierney (5), May Zetterling, Vera Mareskaia e Gloria Swanson (1). Facciamo notare che parecchi intervistati si sono rifiutati di indicare quali attori e quali attrici preferiscono, obbedendo a un'ormai sorpassata opinione, che tende a considerare l'attore semplicemente come materiale plastico e non come personalità partecipe alla creazione del film.

A. PITTA e E. CAPRIOLO

(3, continua)

to labile...) corrente delle commedie cinematografiche che ci deliziarono allora. Una corrente che pareva copiosa, un filone di trovate esilaranti, di dialoghi spiritosi, di situazioni lepidi, di grovigli comicamente aberranti, che pareva eterno e che invece s'è inaridito, bruscamente. In *Twentieth Century* ricompare il regista di *A Girl in Every Port*, indicibilmente servito dalla coppia comica più geniale della Hollywood d'allora, il duo Carole Lombard-John Barrymore. Se per *Scarface* Howard s'era servito di autori specialisti del genere "gangster", come il famoso Ben Hecht e il Burnett (è lo scrittore quest'ultimo che recentemente ci ha dato il testo di *The Asphalt Jungle*, caratteristicamente tradotto in celluloidi da colui che ci sembra il discepolo più diretto di Hawks, John Huston), *Twentieth Century* non era che la trascrizione cinematografica di un successo teatrale, *Il Napoleone di Broadway* di Charles Milliholland. Come in *A Girl in Every Port*, Hawks risolse la vicenda come puro racconto, una storia di gente stravagante ed estrosa narrata con ritmo impeccabile secondo una scienza geometrica delle causalità e degli effetti. Il direttissimo, dal quale il film prendeva il suo titolo, camminava alla stessa velocità della schermaglia amorosa dei due istrioni. Con la differenza che mentre il direttissimo filava su rotaie prestabilite, il litigio dei protagonisti dispiegava le sue volubili forme con offensiv, riposi e ritirate imprevedute. Poi, nella perfetta osservanza delle regole del gioco, assistevano al trionfo dell'istrione più forte. Nel '40 cade un'altra bella commedia, *His Girl Friday* (« La signora del venerdì ») che però non è che il rifacimento del celebre *Front Page of Milestone*. *His Girl Friday* è un film strutturalmente perfetto, servito da attori eccellenti (Cary Grant e Rosalind Russell), ma per poterne parlare con sicurezza sarebbe opportuno paragonarlo col suo archetipo, mai venuto in Italia.

Non ci dilungheremo né su *The Big Sleep* (« Il grande senno », 1947) né su *Red River* (« Il fiume rosso », 1949), che sono nella memoria di tutti. Il primo è un film stupendo, pieno di vigoria, di energia spregiudicata, da mettere accanto, sebbene su un gradino più giù a *Scarface*. E' una versione raddolcita, meno impegnata e soprattutto giocata più liberamente, su temi pressoché uguali: la implacabile e implacata lotta per la vita, il dispregio per ogni metafisica, e soprattutto il desiderio, onesto e virile, di scrutare a fondo ogni realtà, anche la più ripugnante, cercando, attraverso la trasfigurazione artistica, di darle un significato. Più tranquillo, e su un argomento una volta tanto privo di sfondi cittadineschi, *Red River* chiaramente si rivelava un "western" non come gli altri. Sempre tenendo fermi i punti alti raggiunti da Hawks, resta in noi lo stupore per una forza, per una fantasia, per uno stile sino ad ora, che noi si sappia, non valutati nei loro completo significato. Si è oggi inclini, nella critica, a sottovalutare registi che non amano far troppo baccano e che soprattutto sembrano scevri di una problematica sociale. E' un grosso errore, anche se i tempi risultano poco favorevoli ai narratori cinematografici più attenti alla lezione di Stendhal che a quella degli acchiappanuole.

PIETRO BIANCHI



Jean Simmons e Dane Clark durante la lavorazione di Cielo tempestoso, attualmente in fase di realizzazione per conto della Rank Films.