

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **63**

NUOVA SERIE - 1 GIUGNO 1951

Caro « Cinema »,

Milano, maggio

nell'articolo Film per ragazzi e pericolo del semplicismo, Tarroni e Paderni, pur rendendosi conto dell'attualità e della necessità dell'impostazione di alcuni problemi, toccano i vari argomenti ma non entrano nel vivo della questione o impostano in modo erroneo alcuni punti di non trascurabile importanza. Si parla molto oggi, e ne parlano pure i due articolisti citati, di questionari, referendum e di altre forme di inchiesta fra i giovani e i giovanissimi, ma pare che le idee siano piuttosto confuse sul metodo pratico dell'utilizzazione dei dati ricavati da tali inchieste. Gli autori dell'articolo si compiacciono molto dei « temi liberi » che, secondo loro, danno, essi soltanto, indicazioni atte e valide per la realizzazione di una produzione cinematografica alla portata dei ragazzi. Diciamo per inciso che i risultati dei « temi liberi » non possono differire nel loro reale contenuto e nella loro sostanza (si badi bene al valore delle parole) da quelli ottenuti mediante questionari preparati. I ragazzi sono sempre ragazzi, sia che rispondano a domande, sia che svolgano un tema. Si dica piuttosto che per preparare le domande adatte è necessaria una profonda conoscenza della natura degli adolescenti e per presentarle occorre adottare certi accorgimenti (segretezza riguardo al nome dell'interrogato, ad esempio) che escludano automaticamente o quasi la possibilità di un interesse a mentire nelle risposte.

Posto questo, crediamo opportuno e necessario chiarire e cercare di risolvere qualcuno di quei problemi posti da Tarroni e Paderni. Il primo e più importante corrisponde certamente alla domanda: « Qual è il posto che il cinema occupa in relazione ai giovani nella società moderna? ». Invero non è facile rispondere a questa domanda e la risposta non può, per ovvie ragioni, essere data senza un inquadramento generale del problema che tocca campi educativi, didattici, psicologici, etnici (per accennare solamente ai principali). Una prima indicazione possiamo avere considerando la fanciullezza vista nel suo tempo, nei suoi rapporti costanti e abituali con la massa degli adulti e con il loro modo di vita, non come una entità a sé, immobile, amorfa e immutabile. Troppi hanno commesso questo errore, anche pedagogisti ed educatori, col risultato di dare un'educazione fuori del tempo, falsamente imposta e perciò nulla per quanto riguarda il suo valore pratico. Il fanciullo vuole partecipare con tutto se stesso alla vita dell'adulto, anzi, cerca di sconfinare nell'altro campo, perché molto spesso egli non si rassegna ad essere ragazzo e vuole essere « grande ». E di fatto, ha in comune con l'adulto molte forme di attività a lui accessibili: politica spicciola, sport, divertimenti. Nel campo dei divertimenti si sa quale sia la forma più attraente: lo spettacolo cinematografico, a causa della immediatezza della percezione, della facilità di trasmissione di idee e visioni ecc. Il fanciullo, perciò, si abitua presto (e tale abitudine si radica poi in lui) a frequentare, ad imitazione dell'adulto, la sala cinematografica. Tale abitudine si concreta inoltre in una stupenda attuazione reale del mondo, fantastico che popola la mente di qualsiasi ragazzo dai cinque ai quindici anni. Per le due esposte ragioni il cinema diventa qualche cosa di necessario, qualche cosa a cui il ragazzo non può più rinunciare.

Riepilogando e ripetendo: il cinema è necessario ai giovani perché è una delle forme più interessanti della vita moderna e perché dà una realizzazione sia pur effimera ai loro sogni fantastici. Ma questa affermazione non esaurisce il problema, anzi ne fa scaturire altri e urgenti, già accennati da Tarroni e Paderni. Fra essi, il più importante riguarda le reazioni che gli spettacoli provocano nei ragazzi. I suddetti articolisti pongono le domande: come partecipa il ragazzo alla proiezione e come reagisce dopo la proiezione? Lo stesso film produce le stesse reazioni in ciascun ragazzo? Domande intelligenti, che esigono risposte logiche e motivate perché su di esse si impernia, o si dovrebbe imperniare, tutta l'impostazione della produzione cinematografica per ragazzi. Siamo perfettamente d'accordo sull'affermazione che esista un rapporto dialettico tra il singolo film e il singolo spettatore. Il fanciullo è massimamente influenzabile da tutto ciò che colpisce la sua immaginazione, la sua fantasia, il suo sentimento, quindi subisce interamente, senza libertà di giudizio, l'indirizzo che gli viene dato dall'autore del film. Durante la proiezione la sua volontà è completamente legata: è bello, è buono, è brutto, è malvagio cioè che l'autore del film gli presenta come bello, buono, brutto, malvagio. Egli non può, come più facilmente

LETTERE

può fare l'adulto, accettare con riserva una parte o il tutto di quello che gli viene presentato; la sua volontà è ridotta ad una pseudo-volontà in quanto manca la libertà di giudizio. Qualcuno potrà dire che questo può avvenire non soltanto per le visioni cinematografiche ma anche, per esempio, per le letture. Non dimentichiamo qual è l'ambiente in cui il fanciullo si trova durante lo spettacolo: buio, assenza di rumori estranei, concentrazione di tutto il pubblico su ciò che avviene sullo schermo, sono fattori più che sufficienti per spiegare la totale partecipazione personale del fanciullo. Ma le visioni sono effimere, hanno per i sensi la vita di pochi attimi o di pochi minuti, l'effetto però, da loro prodotto ha una vita notevolmente più lunga. L'immagine, lo stato d'animo suggerito, l'atteggiamento inculcato, restano, nel ragazzo e si manifestano nel suo modo di pensare, di agire, di giudicare.

Per quanto si riferisce invece alla seconda domanda (« Lo stesso film produce le stesse reazioni in ciascun ragazzo? »), crediamo di poter facilmente controbattere le troppo facili conclusioni tratte da qualcuno dai famosi « temi liberi ». Il fatto che il film Giovanna d'Arco sia stato classificato come film d'avventure da un ragazzo, come film di guerra da un altro, come film religioso da un altro ancora, non dice nulla in sé, e, tanto meno, permette di ricavare le deduzioni che ne sono state tratte. Non si può far giudicare da un ragazzo qualche cosa che sta troppo fuori dal suo mondo e dalla sua capacità di giudizio. Egli potrà, se mai, giudicare un film per ragazzi o un film comunque, che dica ed esponga fatti e concetti alla sua normale portata. Di fronte a qualche cosa di troppo « elevato » per lui, reagirà non in rapporto al tutto, ma al particolare che l'ha colpito, particolare che ha potuto giungere alla sua immaginazione, al suo sentimento, alla sua anima, non alla sua intelligenza. Neghiamo inoltre in modo assoluto che la reazione individuale sia controllabile solamente attraverso l'elaborazione scritta, sia pure non immediata e libera (d'altra parte che valore avrebbe se non fosse tale?). Come già abbiamo accennato in precedenza, la vera reazione si può controllare soltanto mediante la variazione del normale modo di agire, di pensare, di atteggiarsi del ragazzo. E' un'analisi che si deve fare con la bilancia del farmacista e che può essere compiuta solo da chi è profondamente esperto nel campo educativo e formativo. L'elaborazione scritta presenta due gravissimi inconvenienti: in primo luogo, per i più giovani e per i meno colti, la deficienza di vocabolario, ostacolo gravissimo per qualsiasi forma di espressione di idee; in secondo luogo l'elaborazione scritta ha sempre qualche cosa di artificioso, anche inconsciamente artificioso, appunto perché elaborazione compiuta da ragazzi. Conseguentemente riteniamo troppo facile e troppo semplicistico l'esame delle reazioni post-visive mediante questi « temi liberi ». Sembra che sia necessario, per poter arrivare a dei risultati aventi valore pratico, di disporre di « documenti », di « pezze giustificative ».

Nino Boyer

(del Centro studi cinematografici dei ragazzi)

Palermo, maggio

Caro « Cinema »,

ho seguito con grande interesse, tra le tue tante importanti iniziative, la discussione aperta ed impostata sulle tue colonne (e nel suo libro) da Aristarco sulla esigenza di un rinnovamento, o quanto meno di una revisione, della critica cinematografica. Mi rendo conto anche io, come lettore e spettatore, dell'interesse fondamentale di questo esame, che ripone in discussione, alla luce delle più recenti esperienze ed esigenze, i valori ed i limiti stessi dell'arte e della produzione cinematografica. Intendendo per produzione il termine nella sua accezione più larga: spunti e premesse per la realizzazione, reclutamento dei collaboratori e creazione del film, lancio e distribuzione, comprensione e diffusione nella grande massa degli spettatori. In altri termini, tutto l'insieme dei complessi fattori che determinano il fatto culturale, dal suo sorgere, al suo concretarsi, al suo affermarsi come elemento vivo ed attivo di pensiero, di evoluzione. Ho però l'impressione che la discussione si vada spostando e polarizzando

su un piano prevalentemente estetico, ponendo il fattore arte su un livello di interesse preponderante rispetto al fattore produzione.

Non nego la grande importanza di una impegnativa e profonda analisi estetica di « ristematizzazione », che tenga conto delle nuove possibilità cinematografiche indicate e sfruttate in questi ultimi anni (Olivier, Visconti, il Dovzhenko di Micciurini). Penso però che ai problemi sull'impiego e il significato dei nuovi mezzi espressivi o sulla validità del cinema « non cinematografico » debbano affiancarsi, nella meditazione e nel dibattito, altri fondamentali problemi, che sono posti dalla natura stessa del cinema come fenomeno di massa. Non si può infatti prescindere dall'enorme importanza sociale ed etica del cinema dovuta alla sua grande diffusione e alla immediatezza della sua comunicatività, né dalla sua particolare caratteristica di opera di ispirazione corale e di creazione collettiva. Sarebbe quindi grave errore restringere l'esame del problema al solo aspetto artistico, come potrebbe (e non dovrebbe) farsi per un quadro od una scultura, giudicandoli soltanto come fenomeno plastico. Nel fenomeno cinematografico, invece, il fattore produzione prevale, in un certo senso, sul fattore estetico, tanto da avere recentemente determinato, con i suoi nuovi e migliori orientamenti, una vera e propria rivoluzione nei vecchi canoni estetici della critica cinematografica. Tanto è vero, che le migliori (assieme a pochissime altre) opere cinematografiche degli ultimi anni sono dovute a registi (Visconti, Dovzhenko, De Sica) assai sensibili ai problemi etici e sociali che in essi prevalgono sugli interessi stilistici e formali. Per le loro caratteristiche, queste opere emergono su tutte le altre anche dal punto di vista puramente estetico.

Sarebbe dunque opportuno che il fattore produzione (ripeto nella sua accezione più larga) venisse largamente dibattuto sulle colonne di Cinema, dai suoi redattori e dai critici specializzati; ma più ancora dai lettori che formano la massa del pubblico più direttamente interessata ai fattori della produzione, dal suo sorgere al suo affermarsi nella personalità degli spettatori. Ti prego dunque di lanciare un appello perché nel dibattito « Per una nuova critica cinematografica » vengano inseriti questi altri, e a mio parere fondamentali, aspetti del problema. Perché nuove voci si aggiungano e portino nell'esame dei problemi cinematografici le esigenze e i punti di vista del pubblico delle sale e degli « interessati » dei circoli del cinema, in aggiunta e a completamento dell'opinione dei registi e dei critici specializzati sugli stessi problemi.

Emilio Arcuri

Milano, maggio

Caro « Cinema »,

nel numero del 15 marzo sotto il titolo Il signor professore ho letto un'ennesima messa a punto a proposito di Miracolo a Milano. Vorrei dire ora una parola anch'io. Miracolo a Milano non è una fiaba, ma una favola: e questo in italiano costituisce una grande differenza; la stessa cartolina-referendum che è stata distribuita al Missiroli (spettacolo di domenica mattina 8 febbraio) chiedeva: « Preferite il De Sica realista o il De Sica favolista? Quale è la morale del film? ». La favola può avere una morale senza entrare in politica, questo è ovvio; o può anche avere uno sfondo politico senza che si debba parlare di asservimento politico, perché il regista può aver esposto le sue opinioni senza essere asservito a nessuno. Ma se è triste trovare fantasie così sbrigliate come quelle dell'Amaduzzi, solo alla caccia di ridicoli simboli politici, è altrettanto vero che nel film accenni politici non mancano: il più palese è senza dubbio il risuonare ininterrotto di ordini militari e il movimento di truppa nella grande casa di Mobbi. E vicino ad accenni del genere è difficile dare un significato semplicemente umano al resto del film: rimane un dubbio, e per lo meno una discrepanza nell'ispirazione dell'opera. Spesso si sente che il regista vuole dire qualche cosa di più, di meno generico di un invito alla bontà: soltanto un più largo senso di fratellanza avrebbe dato un'altra soluzione all'episodio del negro: De Sica invece ha voluto dare un'opinione, ed è giusto adesso che sostenga le obiezioni di chi non la pensa come lui; siamo fuori della politica, eppure ci sarebbe già da discutere a lungo perché quest'episodio da solo è sufficiente a distruggere tutte le premesse di universale bontà e umanità. Persone come l'Amaduzzi rovinano una polemica; ma una interpretazione puramente fiabesca di Miracolo a Milano è troppo ottimista.

Silvia Boba

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume V

FASCICOLO 63

Anno IV - 1
Giugno 1951

Questo fascicolo contiene:

<i>Lettere</i>	Seconda di copertina
<i>Cinema-gira</i>	282
GUIDO BEZZOLA	
<i>Lo sfondo culturale del cinema italiano</i> . . .	285
G. GUIDI e L. MALERBA	
<i>Che cosa pensano del pubblico</i> (Inchiesta- Risposte di Lattuada, Camerini e Blasetti) . .	288
LUIGI CHIARINI	
<i>Pane al pane</i>	291
ALDO PALADINI	
<i>Flusso di sentimenti in Zavattini il buono</i> .	292
DOMENICO MECCOLI	
<i>Il professor Battisti è Umberto D</i>	295
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
<i>Partigiani senza falsi eroismi</i> in "Achtung! Banditi!"	296
FRANCESCO BIAGI	
<i>Nascita di Maristela</i>	299
RENATO GIANI	
<i>I cinema fiorentini nel diario di Santi</i> . .	300
TULLIO KEZICH	
Galleria: <i>John Wayne</i>	301
ROBERTO PAOLELLA	
Retrospective: <i>Vecchio cinema napoletano</i> . .	304
VICE	
<i>Film di questi giorni</i>	307
MARIO VERDONE	
<i>I cortometraggi</i>	308
GLAUCO VIAZZI	
Antepreme: "Nema barikada" di Otakar Vavra	309
PAOLO UCCELLO	
<i>Tecnologia del cinema in rilievo</i>	310
GIULIO CESARE CASTELLO	
<i>Biblioteca</i>	310

<i>I circoli del cinema</i>	311
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	312

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. E. 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. Astorie 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: Carlo Battisti, interprete principale di "Umberto D", il nuovo
film di De Sica. Accanto al Battisti, l'interprete femminile: M. P. Casiglio.



Faith Domergue, la più recente "scoperta" di Hughes come appare nel
film *Where Danger Lives* («Una rosa bianca per Giulia») di Farrow.

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: La città si difende (Cines), regista Pietro Germi, interpreti Fausto Tozzi, Gina Lollobrigida, Tamara Lees, Paul Muller, Renato Baldini, Cosetta Greco, Emma Baron Cerlesi, Vincenzo Tocci, Patrizia Manca; Addio Venezia (Rovere), regista Glauco Pellegrini, interpreti Elena Zareschi, Isa Pola, Antonio Centa, Carlo Hintermann; Salvate mia figlia! (Lauro Film), regista Sergio Corbucci, interpreti Ermanno Randi, Franca Marzi, Siro Urzi, Vittorio Duse, Linda Sini, Fosca Freda, Mary Jokam, Juan De Landa; Verginità (Romana Film), regista Leonardo De Mitri, interpreti Eleonora Rossi, Leonardo Cortese, Irene Genna, Otello Toso, Arnoldo Foà, Tamara Lees, Franca

CINEMA GIRA

mo (Ponti - De Laurentiis), regista Mario Mattoli, interprete Totò; 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 - Nevada Film), regista Giorgio Cristallini, interpreti Steve Barclay, Marina Berti, Liliana Tellini, Carlo Ninchi, Olinto Cristina,

Marchal, Roberto Rizzo, Ave Ninchi, Rossana Martini e sette autentici nani; Porca miseria (Continentalcine), regista Giorgio Bianchi, interpreti Isa Barzizza, Carlo Croccolo, Silvana Pampanini, Francesco Golisano, Nyta Dover, Carlo Campanini, Mario Riva, Riccardo Billi. Precisiamo inoltre che i film Cuore di Roma (E. C. I. S.), di Roberto Montero, e Una donna ha ucciso (Novissima Film), di Vittorio Cottafavi, le cui riprese sembravano terminate, sono stati invece, a quanto viene comunicato, temporaneamente

tologia cinematografica di racconti brevi, tratti da altrettante opere di Gozzano, Fucini, Boito, Pirandello, Bovio e Trilussa; Bellissima (Universal), di Luchino Visconti, con Anna Magnani e Jean Marais; Roma-Parigi-Roma (D. Forges Davanzati), di Luigi Zampa, con Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Tino Scotti, Sophie Desmarets, Carette, Marisa Merini e Gino Leurini (gli esterni dovrebbero iniziarsi in questi giorni a Parigi); Stazione Termini (Universal), di Claude Autant-Lara, tratto, come è noto, da un soggetto di Zavattini, e sceneggiato non più da Jean Aurenche, come era stato in un primo tempo annunciato, ma dal commediografo francese Gabriel Arout.

Il calendario...

...delle « Settimane del film italiano all'estero », organizzate dall'Unitalia-A.N.I.C.A., è stato così definito: a Parigi, dal 15 al 24 maggio; a Wiesbaden, dal 29 maggio al 5 giugno; a Losanna, dall'8 al 15 giugno; a Berlino, dal 18 al 25 giugno; a Copenaghen, dal 28 giugno al 5 luglio; a Stoccolma, dal 10 al 15 luglio; a Knokke Le-Zoute, dal 17 al 24 luglio; a Deauville, dal 27 al 28 luglio; a Madrid, in ottobre. Tali manifestazioni sono le sole alle quali l'industria cinematografica italiana parteciperà durante il 1951.

Il Comitato tecnico...

...per la cinematografia ha esaminato, nella prima quindicina di maggio, i seguenti film a soggetto: La folla, di Silvio Laurenti Rosa (che non ha meritato il contributo governativo), Amore e sangue, di Marino Girolami, Tradimento, di Riccardo Freda (che sono stati ritenuti meritevoli del 10%), e Carcerato, di Armando Zorri (che ha ottenuto anche il premio suppletivo dell'8 per cento). Nel corso del primo quadrimestre del 1951, il Comitato tecnico ha esaminato 34 lungometraggi e 180 cortometraggi, ripartiti in 32 sedute.

Una quarantina...

...di importatori (provenienti dalle seguenti nazioni: Stati Uniti, Gran Bretagna, Irlanda, Germania, Austria, Svizzera, Francia, Belgio, Olanda, Svezia, Spagna, Portogallo, Brasile, Columbia, Venezuela, Egitto, Israele, Giappone), hanno a tutt'oggi assicurato la loro partecipazione alla Mostra mercato internazionale del film, che si terrà anche quest'anno a Venezia.

Jean Renoir...

...è giunto in Italia per dirigere il film La carrozza del Santo Sacramento tratto dall'atto unico di Mérimée, con Anna Magnani. Il film, che sarà una co-produzione italo-francese, fra la Panaria e Dorfmann (il produttore di Justice est faite, col quale Alliata si è incontrato a Parigi), verrà girato in parte in Sicilia e a Lima, nel Perù, che è appunto il luogo dell'azione, e si inizierà probabilmente in settembre. Renoir che ha recentemente condotto a termine il film a colori The Ri-



Danis Carter, Robert Mitchum e Ava Gardner in una inquadratura di My Forbidden Past di R. Stevenson.

Marzi, Barbara Florian, Giovanna Galletti, Bruno Corelli, Guglielmo Barnabò, Checco Durante, Pietro Scharoff e i fantasisti Judy e Janos Parker.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Achtung! Banditi! (C.S.P.C.), regista Carlo Lizzani, interpreti Andrea Checchi, Gina Lollobrigida, Lamberto Maggiorani, Vittorio Duse, Franco Bologna, G. Taffarelli; 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 Félix, Rossano Brazzi, Charles Vanel, Massimo Serato, Irma Gramatica, Giulio Donnini, Italia Marchesini; Due soldi di speranza (Ghenzi - Universalcine), regista Renato Castellani, interpreti attori non professionisti: Maria Fiore e Vincenzo Musolino; Totò terzo uo-

Daniel Scott, Renato Vicario, Evar Maran, Margherita Bagni, Silvio Bagolini, Piero Lulli, Giovanna Scotto, Attilio Dottese; Lorenzaccio (Rovere), regista Raffaello Pacini, interpreti Giorgio Albertazzi, Franca Marzi, Anna Maria Ferrero, Folco Lulli, Marcello Giorda; Le due verità (Villani - Carretta), regista Antonio Leon Viola, interpreti Michel Simon, Michel Auclair, Anna Maria Ferrero; Anna (Ponti - De Laurentiis), regista Alberto Lattuada, interpreti Silvana Mangano, Raf Vallone, Vittorio Gassman, Gaby Morlay, Jacques Dumesnil; Destino (Eva Film), regista Enzo Di Gianni, interpreti Eva Nova e Mario Vitale; Luna rossa (S.A.P. Film), regista Armando Zorri, interpreti Barbara Florian, Renato Baldini, Leda Gloria, Maria Frau, Beniamino Maggio; Umberto D. (Amato - Rizzoli), regista Vittorio De Sica, interpreti attori non professionisti: Carlo Battisti e Maria Pia Casilio; I sette nani alla riscossa (P.W.T. Prod. film), regista Paolo Tamburella, interpreti Rossana Podestà, Georges

te interrotti. Gli uffici stampa di tutte le case di produzione italiane, cui preme una precisa segnalazione da queste pagine, sono invitate ad inviare i dati completi dei loro film alla redazione romana della rivista, indicando sempre l'inizio della lavorazione e comunicando, in seguito, la fine delle riprese, onde evitare spiacevoli inesattezze e successive rettifiche.

Fra i film in preparazione...

...segnaliamo i seguenti: O. K. Nerone (Niccolò Theodoli), di Mario Soldati, con Walter Chiari, Silvana Pampanini, Gino Cervi e Carlo Campanini; Zibaldone n. 1, di Alessandro Blasetti, che sarà un'an-

In questi giorni è mancato all'affetto dei suoi cari il padre del nostro direttore. Ad Adriano Baracco, colpito da così grave lutto, la redazione e i collaboratori di CINEMA porgono le più vive e sincere condoglianze.

ver (vedi «Cinema-gira» n. 57), in India, dove dovrà nuovamente recarsi per la realizzazione di altri due film, The Keddad e Monsoon, si è dichiarato entusiasta del nuovo soggetto propositogli, al quale egli pensava fin dai tempi del muto. L'illustre ospite, assente dall'Italia dal 1940 (come si ricorderà egli aveva appena iniziato la lavorazione di Tosca, diretto poi dal suo collaboratore Carl Koch), è stato accolto con viva simpatia dall'ambiente cinematografico, e alla sua presenza, in varie occasioni a Milano e a Roma, è stato presentato alla stampa uno dei suoi film più noti, La grande illusione, del 1937.

Anche quest'anno...

...verrà conferito, in occasione della dodicesima Mostra di Venezia, il "Goldel Laurel", istituito da David O'Selznick, al film europeo «che abbia dato il maggior contributo alla comprensione tra i popoli». Ad ogni film prescelto per ciascuna nazione verrà anche assegnato un "Silver Laurel": una giuria, composta da giornalisti americani ed inglesi, è stata all'uopo costituita in ogni nazione.

BELGIO

Una settimana...

...di film documentari turistici si terrà a Bruxelles dal 30 maggio al 5 giugno, con la partecipazione delle delegazioni turistiche di 45 paesi. La manifestazione è organizzata dal CIDALC e dall'Unione turistica internazionale.

Il Festival internazionale...

...del cinema che dovrebbe svolgersi a Bruxelles in estate, pare non debba aver luogo: questa è almeno la voce che circola negli ambienti cinematografici ufficiali, specialmente in Francia, voce attribuita ai circoli competenti belgi. Come si ricorderà, neppure l'anno scorso il Festival ebbe luogo, e l'unico annuncio ufficiale riguardo all'eventuale manifestazione di quest'anno risale a molto tempo fa. L'ultima manifestazione cinematografica internazionale in Belgio si tenne a Knokke Le-Zoute nel 1949.

CECOSLOVACCHIA

Grande rilievo...

...viene dato dalla stampa alla presentazione del documentario sovietico a colori Cecoslovacchia nuova, realizzato nel paese dal regista V. N. Bieljajev e dagli operatori R. B. Chaluscjak, J. V. Monglovski e J. J. Sokornikov, i quali si sono valse della collaborazione del regista cecoslovacco Vladimir Vlcek e del compositore Jan Kapr. Tale film si riallaccia al precedente Cecoslovacchia liberata, diretto anch'esso da un russo, I. Kopalim, premiato a suo tempo col premio Stalin. Il medesimo riconoscimento è andato questo anno, come è noto, a Cecoslovacchia nuova, per premiare sia i realizzatori sovietici che i collaboratori cecoslovacchi.

«E altri combattenti verranno»...

...è stato recentemente presentato al pubblico con notevole successo. Il film si ispira all'omonimo romanzo di ricordi di A. Zapotocky, che contiene molte preziose indicazioni sulla vita in Boemia dal 1880 al 1890, epoca in cui si svolge la vi-

cenda. Regista di tale film è J. Weiss, col quale hanno collaborato lo sceneggiatore J. Fried e l'operatore J. Tuzar. Interpreti principali sono gli attori: O. Krejcia, A. Hegerlinova, Frantisek Smolik e Tereza Brzkova.

Uno dei settori...

...di più recente istituzione della cinematografia di stato è quello scientifico-popolare e didattico, istituito come ramo autonomo nel gennaio del 1950, con studi a Praga, a Gottwaldov e a Bratislava. Attualmente si producono film di divulgazione artistica, film scolastici e di istruzione sia industriale che agricola, film scientifici veri e propri e film destinati soprattutto al commercio con l'estero. Sono inoltre in preparazione alcuni film sulle gran-



Eleonora Rossi che, dopo Persiane chiuse di Luigi Comencini, sta interpretando il nuovo film Verginità. Accanto all'attrice, L. De Mitri.



Sopra: Jean Marais e Malaparte. L'attore francese interpreterà, molto probabilmente, Bellissima di Luchino Visconti. Sotto: Tino Scotti in una inquadratura di Milano miliardaria diretto da Metz e Marchesi.

di figure della vita culturale cecoslovacca sia del passato che del presente, mentre un gruppo speciale di film sarà dedicato alle singole regioni del paese, di cui verranno illustrate le bellezze naturali e le tradizioni storiche e folcloristiche.

FRANCIA

Si è iniziata...

...a Parigi la lavorazione di Europa 1951, di Roberto Rossellini: viene anche comunicato che accanto ad Ingrid Bergman appariranno Gérard Philipe e Fernand Gravey.

Finalmente...

...la censura francese ha accordato ad André Cayatte l'autorizzazione a girare il film sull'affare Seznec: la decisione è stata comunicata al produttore dal Centro nazionale della cinematografia, dopo una violenta campagna di stampa provocata dal precedente divieto.

Una nuova polemica...

...è nata a proposito della presentazione di Cri d'alarme, un film americano composto esclusivamente di materiale documentario e brani di





Attrici del cinema sovietico: Lidia Dranovskaia, che ha iniziato la sua attività nel 1937 con l'interessante film Il fratello dell'eroe.

attualità del passato: da tale film, che abbraccia gli ultimi trent'anni di storia (da Versailles alla guerra in Corea) verranno infatti tagliati, per ordine della censura, gli episodi che si riferiscono alla politica sovietica dal 1946 al 1950. Il commento francese è di André Lang.

GRAN BRETAGNA

Continua l'agitazione...

...dei lavoratori dell'industria cinematografica, non solo sul piano sindacale ma anche su quello politico. I promotori della campagna sperano infatti di ottenere l'appoggio ufficiale del partito laburista, mediante una mozione che verrà presentata al congresso annuale del partito quest'estate, allo scopo di far attuare al governo la politica propugnata dalle "Trade Unions" cinematografiche, per il pieno impiego dei lavoratori.

Sedici milioni di sterline...

...sono stati spesi dall'inizio dell'anno scorso dal governo britannico, per dotare le forze armate di servizi cinematografici aventi un'esemplare attrezzatura. Oltre a quattro grandi cinematografi, di recente costruzione, riservati alle forze armate, queste hanno attualmente a disposizione 1.800 impianti di prote-

zione, quasi tutti mobili, e 35 cine-teche specializzate, con 100.000 bobine di film, sia in 35 che in 16 mm.

UNGHERIA

« Uno strano matrimonio »...

...il secondo film ungherese a colori (dopo Matteo, guardiano d'ocche) presentato anche al Festival di Cannes, ha avuto a Budapest più di 111 mila spettatori in soli dieci giorni. Il film, tratto da un romanzo assai popolare di Mkszath, che racconta un fatto realmente accaduto nel villaggio di Eger, nel XIX secolo, ha dovuto restare in programma molto tempo in più del previsto in numerose località della provincia, in alcune delle quali si sono tenute discussioni pubbliche sul suo valore artistico e sul suo significato.

E' uscito...

... il film ricavato dal romanzo e dalla commedia omonimi di Sigmund Mòricz, Baldoria da signori, uno dei prodotti di maggiore rilievo della più recente cinematografia ungherese. Esso si svolge in una vecchia cittadina, alla fine del secolo scorso, ed è diretto da Federico Bân, l'autore di Un palmo di terra, film per il quale egli fu insignito del premio Kossuth, una delle più alte decorazioni della Repubblica

Ungherese. La sceneggiatura è di Giulio Hay, e gli interpreti principali sono: Alessandro Deák, Eva Szörényi, Alessandro Tompa e Agnese Mészáros.

U. R. S. S.

La vita nei kolkhoz...

...costituisce l'argomento di alcuni fra i più recenti film della produzione sovietica: La luce a Coordi, sulla collettivizzazione in Estonia, tratto dal romanzo di G. Leberecht e di I. Gherman, che hanno curato personalmente la riduzione cinematografica, per la regia di G. Rappoport; Il cavaliere della stella d'oro, dal romanzo di S. Bobaevski, ridotto per lo schermo da B. Cirskov, e diretto da I. Reizman; e infine la commedia Regalo di nozze il cui soggetto, di Z. Markina e di E. Ivanov-Barkov, si impernia sulla vita dei coltivatori del cotone della Turkmenia. Gli ultimi due film sono a colori.

Sono in lavorazione...

...alcuni film dedicati a personaggi storici o della cultura, assai popolari in Russia: M. Kalatsov dirige un film che racconta la vita di uno dei più noti esponenti del partito bolscevico, Dserginsti, "il pugno di ferro della Ceka", da un soggetto di M. Berestinski e L. Nikulin; M. Romm lavora ad un soggetto di A. Stein, imperniato sulla figura dell'ammiraglio Ushakov; I. Saucenko sta realizzando una biografia, scritta da lui stesso, del poeta popolare Tarass Shevchenko; S. Iutkevich prepara un film sul viaggiatore russo Prgevalski, le cui avventure sono raccontate dai soggetti A. Spechnev e V. Schweizer; e infine E. Dsigan si dedica a un film biografico sul poeta cosacco Djambul, il cui soggetto è opera di N. Pogodin e di A. Tagibaev.

Fra le nuove attrici...

...rivelatesi in questo dopoguerra, va segnalata Lidia Dranovskaia, la protagonista di Un treno va ad Oriente, il film a colori di Reisman, presentato recentemente anche in edizione italiana. La Dranovskaia ha cominciato a lavorare nel cinema fin dal 1937, nel film Il fratello dell'eroe, sostenendo il ruolo di una bambina, e successivamente ha preso parte ad un film di ambiente scolastico, sempre in vesti adatte alla sua età. La ragazza, che fin dalle prime prove si era dimostrata piena di talento, frequentò durante la guerra l'Istituto della cinematografia di Mosca, ed è ora una delle più in vista fra le attrici della nuova generazione: ella alterna l'attività cinematografica a quella teatrale, recitando nel teatro dell'Attore Cinematografico di Mosca. L'ultimo film al quale ha partecipato è Giorni di pace, anch'esso a colori, da un soggetto di I. Prut e diretto da I. Braun, sulla vita dei marinai dei sottomarini.

U. S. A.

Warner Baxter...

...si è spento in una clinica di Hollywood, dopo una lunga malattia, all'età di 62 anni. L'attore era nel cinema fin dal 1922, ed aveva vinto un Oscar nel 1929 per la sua interpretazione nel film In Old Arizona. Fra i suoi film più importanti, giun-

ti in Italia, ricordiamo: Daddy Long Legs (« Papà Gambalunga », 1931), Six Hours to Live (« Ancora sei ore di vita », 1932), 42nd Street (« 42a strada », 1933), Broadway Bill (« Strettamente confidenziale », 1934), The Road to Glory (« Le vie della gloria », 1936), tutti appartenenti ai primi anni del sonoro, che fu forse il periodo più felice di tutta la sua carriera. Negli ultimi anni, pur rimanendo egli ancora sulla breccia, le sue interpretazioni si erano fatte più rare e meno clamorose, tanto che nei più recenti "Who's Who" il suo nome non appariva più fra le "stars", ma al massimo fra i "featured players" o fra i "leading men". Il nome di Warner Baxter, tuttavia, anche se ad un certo momento fece parte in modo inequivocabile dello "star system", resta fra quei pochi esempi di attori che il divismo hollywoodiano non è riuscito a sciupare del tutto.

La versione...

...destinata all'estero dell'ultimo film di Robert Rossen, The Brave Bulls tratto dall'omonimo romanzo di Tom Lea, sarà leggermente diversa dall'edizione presentata recentemente in America. Viene comunicato infatti che le scene più emozionanti della corrida sono state tagliate, per esplicito divieto delle autorità, ma che esse apparivano integralmente fuori degli Stati Uniti. Il film è interpretato da Mel Ferrer (il protagonista di La tragedia di Harlem), Miroslava, Anthony Quinn e Eugene Iglesias.

René Clair...

...sta preparando la riduzione della "commedia biblica" Pilate's Wife, insieme all'autrice Clara Booth Luce, la giornalista americana, moglie del proprietario di Time e Life. Tale film fa parte del programma dei produttori Jerry Wald e Norman Krasna, i quali hanno appunto intenzione di realizzarlo nei primi mesi del 1952.

Il premio « Edgar »...

...che prende il nome dallo scrittore Edgar Allan Poe, e che viene assegnato annualmente al miglior film giallo, è stato assegnato al film di Huston Giungla d'asfalto, a cui segue in graduatoria L'imprendibile signor 880, di Goulding. La giuria, che si riunisce a New York, è composta da alcuni fra i più importanti scrittori di libri gialli e polizieschi.

Persino Mae West...

...lo "scandalo d'America", colei che andò famosa per il modo insinuante con cui era solita invitare i giovanotti a farle visite (è rimasta proverbiale la sua frase "Come up and see me sometime": "vieni a trovarmi qualche volta"), pare decisa a tornare allo schermo, invogliata evidentemente dal successo di Gloria Swanson: tempo fa venne annunciata una commedia paradossale, Mother Knows Best (da un soggetto di Wald e Krasna), al quale avrebbe dovuto partecipare la West insieme alla "vamp" del momento, Jane Russell, progetto di cui non si è più sentito parlare. Pare invece che debba andare al più presto in porto una produzione impostata sul personaggio ormai mitico della "donna anti-crisi"; per la regia di Arthur Lubin.



Margaret Lockwood, Dane Clark e il regista Roy Baker durante una ripresa del recente film Highly Dangerous (« Estremamente pericoloso »).

Lo sfondo culturale del cinema italiano

INDIPENDENTEMENTE dalla riuscita maggiore o minore di un'opera cinematografica sul piano dell'arte, è fuori di dubbio che l'opera stessa rivela uno sfondo culturale il quale può, dal critico che ne abbia notizia, agevolmente essere classificato. Ed è strano vedere come, nel cinema, tale sfondo si modifichi, nel complesso della produzione, con una straordinaria lentezza, così che oggi ci è dato vedere opere riconducibili, culturalmente, a parecchi decenni addietro, addirittura a tempi anteriori all'invenzione, non che alla diffusione del cinematografo, per taluni casi. Ciò si spiega con il fatto che, per motivi noti a tutti, e per gli equivoci di vario genere cui la produzione cinematografica è ancora legata, molto spesso sono chiamati a presiedere alla realizzazione di un film individui la cui cultura è in uno stato addirittura rudimentale: e i risultati li vediamo tutti. So benissimo che "poëta nascitur, non fit": ma vorrei, appunto, distinguere bene, tra capacità poetica e preparazione culturale; la dottrina in sé non ha mai fatto poesia, ma ha se non altro insegnato a scrivere correttamente ed a non commettere errori di lingua. Oggi come oggi, il mito romantico del poeta primitivo è, almeno da noi, tramontato, e non esiste poeta, tra i nostri maggiori contemporanei, che non avverta l'immenso peso di una tradizione culturale con cui è necessario bene o male, fare i conti. Esaminando, perciò, la nostra produzione attuale, notiamo subito alcune cose singolari: il trapasso quasi immediato, ad esempio, da manifestazioni culturali rozzissime ad altre indubbiamente più raffinate ed ambiziose; manca da noi la corretta e stucchevole mediocrità di molti film anglosassoni, tratti da "best sellers" il cui unico pregio, nelle edizioni originali, è di solito costituito dall'ottima carta e dalla robusta legatura (*Capitano di Castiglia, Il principe delle volpi, Via col vento, La saga dei Forsyte*, tanto per citare). Soltanto da qualche tempo si comincia a vedere in Italia qualcosa di simile, con certi film "a problema", film che "fanno pensare", sia pure maggiormente venati di realismo.

Le basi culturali della nostra produzione peggiore si possono dunque chiaramente individuare: per i film storici in costume, non siamo ancora usciti dal romanticismo di *Margherita Pusterla* o di *Marco Visconti* o da quello dei romanzi ciclici del Dumas; a ciò credo di avere accennato qualche tempo fa su questa stessa rivista, elencando i tipi fissi dei personaggi di tale genere di film. E' incredibile come, nello studio dei

caratteri, nella scenografia e nella recitazione, sia ancora chiaro l'influsso delle litografie a colori e dei quadri storici del periodo 1820-1860; uno studio iconografico in proposito sarebbe veramente istruttivo. Sempre nel campo della cinematografia storica, fanno tuttavia parte a sé i film grecoromani: qui veramente la gloria è tutta nostra, e gli americani non hanno fatto che copiarci, ispirandosi perciò indirettamente al gusto italiano del primo decennio del 1900, di cui dà visibile esempio l'altare della Patria del Sacconi a Roma. Una romanità da guerra di Libia, ancor oggi d'altronde tenacemente sopravvive alla officina Carte Valori, nei disegni delle nostre banconote, al Poligrafico dello Stato nei bozzetti dei francobolli, in certi stampati e fregi del Ministero della guerra e così via. Riconosciamone la paternità nella reazione classica iniziata dal Carducci e proseguita dal Pascoli e dal D'Annunzio: non per niente la cinematografia italiana fiorì a Roma, dove gli scavi di Giacomo Boni facevano diventare di moda il Foro ed il Palatino. Per gli altri tipi di film il discorso è diverso: abbiamo i torridi drammi campagnoli, in cui si avvertono gli ultimi stanchi echi di Renato Fucini, di Ildefonso Neri, del Verga minore, del D'Annunzio giovane (sempre lui!), e ancora del Capuana,

La dottrina in sé non ha mai fatto poesia, ma ha insegnato a scrivere correttamente e a non commettere errori di lingua.

del Di Giacomo, del Bracco e di altri. Storie di sangue, di vino, di risse, di seduzioni, di osterie, di coltellate date e ricevute, di colpi di doppietta sparati da dietro una siepe, di cavalli e di mule che riportano a casa l'ucciso. La natura dei luoghi, quasi sempre meridionali, dovrebbe contribuire ad aumentare la drammaticità dell'azione, cui dà un tocco decisivo l'intervento dei carabinieri. Lo stesso Genina, nel *Cielo sulla palude*, che pure è tutt'altro che un cattivo film, si muove in questo ambito. Per le commedie, un tempo imperava la farsa basata sugli ameni equivoci e i divertenti scambi di persona: quella farsa che, dagli arredamenti degli ambienti in cui si svolgeva, era detta "del telefono bianco" (aggiungerò tra parentesi che, se la caduta del fascismo avesse dovuto produrre anche il solo beneficio della cessazione di questo aborrito tipo di film, io me

ne sarei tenuto soddisfatto). Oggi, il genere è in declino, benché *Biancaneve e i sette ladri* ne costituisca un esempio prezioso. Ci si lamentava per la mancanza di ambientazione e di definizione dei caratteri, stilizzati all'estremo? Avevamo torto a lagnarci, perché quei film erano lo specchio fedele di certa letteratura internazionale che, dal '20 al '35 imperò in Europa, a Parigi, a Londra, a Berlino, a Praga, a Budapest; una letteratura alla Dekobra, alla Verneuil, alla Fodor, alla Bokay, tanto per intenderci: da noi, come forma letteraria, attecchì poco, tranne che nel teatro. Pose in compenso radici nell'animo dei nostri produttori, ed il mondo da essa descritto incarnò così bene i loro ideali cosmopoliti, a base francamente sessuale ma con una punta di vivacità parigina o budapestina, che, come abbiamo visto, neppure la guerra riuscì a distruggere del tutto le loro dilettevoli illusioni le quali, chissà perché, dovevano essere anche le nostre.

La guerra diede invece origine ad un altro tipo di commedie filmate, quelle basate sulla bonomia italiana, sulla furberia italiana, sull'amor di pace italiano, sulla "profonda umanità del nostro popolo", sulla sua "millenaria civiltà", la quale lo porterebbe a rubare molto meglio degli altri popoli. Sono, questi, luoghi comuni con un piccolo fondo di verità, diffusi da certo giornalismo in cerca di notizie spicciole, ed a cui abbiamo finito per credere: in questi film, i nostri problemi più tragici e più profondi vengono risolti in quattro e quattr'otto, con una bella risata ed una buona bevuta, non senza comparsa in scena di sane donne italiane (ricordarsi, a tale proposito, che vere e sane donne italiane sono soltanto quelle fortemente impiantate e vistosamente protuberanti: l'ideale, all'incirca, di ogni militare in libera uscita). Inutile dire poi che tutti, o quasi, tali film sono ambientati nell'Italia meridionale, dove evidentemente i produttori sono convinti che gente di questo tipo sia più frequente; nel Nord ricordo di aver visto collocare soltanto la vicenda di *Gente così*. Ripeto ancora che questa interpretazione del nostro paese credo abbia avuto origine durante la prima guerra mondiale, in certe corrispondenze dal fronte; sicuramente ricevette poi forte impulso durante il fascismo e la campagna di Etiopia, naturalmente solo per certi aspetti. Dopo la liberazione, possiamo dire che fu l'unica soddisfazione che ci prendemmo nei confronti di coloro che ci avevano battuto "à plates coutures": non per niente, recensendo *Come persi la guerra*, un critico francese vi notava una

certa vena di masochismo, nella rappresentazione di quel piccolo italiano che cercando di cavarsela prendeva legnate da tutti. Per il nostro film comico dobbiamo invece parlare di due tendenze, chiaramente ravvisabili e naturalmente in lotta fra loro: da una parte c'è la produzione la quale punta sul nome famoso del protagonista, sulle battute a pesante doppio senso, sull'inequivocabile presenza di donne carnose e poco vestite. Ai produttori non importa niente del resto, perché sanno benissimo che il resto, quando c'è il comico e ci sono le donne, non conta: e qui non possiamo parlare di sfondi culturali o, come alcuno fa, di Commedia dell'Arte, dato che storielle sporche e visioni lubriche appartengono, artisticamente, al patrimonio comune della nazione, e noi italiani ce ne gloriamo moltissimo, perché ciò fa parte di certa nostra retorica del sesso, tipicamente maschile e provinciale, che riusciremo a perdere solo chissà quando. L'altra tendenza, più schiettamente umoristica e, senza dubbio, di più nobili basi, è rappresentata dagli sceneggiatori dei film comici, in cui troviamo alcuni rappresentanti (Metz, Steno, Marchesi, Fellini), di quel *Marc' Aurelio*, che dal 1931 in avanti capovolsse letteralmente il vecchio e sonnolento umorismo giornalistico italiano, basato ancora sul *Guerin Meschino* e sulle cartoline del pubblico della *Domenica del Corriere*, per inaugurare una nuova forma di comicità, indubbiamente più nuova e culturalmente più elevata. Anche il *Marc' Aurelio* non fu del tutto originale, dato che su di esso era ben visibile l'influenza di Achille Campanile, di cui *Ma che cos'è quest'amore?* (1927) ha secondo me un'importanza che i futuri storici del costume italiano non potranno negare; ciò nondimeno, disegnatori e scrittori del settimanale romano diedero vita indubbiamente a qualcosa di nuovo. Il fatto poi che il *Marc' Aurelio* uscisse a Roma, centro del nostro cinema, non mancò di avere la sua importanza: purtroppo il più originale dei suoi umoristi, Mosca, non intraprese mai la carriera del soggettista sceneggiatore, in cui trovò invece successo Metz, certamente di gran lunga minore di lui. A questi sceneggiatori si devono le rare trovate ed i non frequenti spunti buoni dei nostri film comici: peccato che, da una parte, essi si siano abbandonati al mestiere, rinunciando ad ogni aspirazione all'originalità (tranne Fellini, passato a prove più impegnative) mentre, dall'altra, i registi preposti alla realizzazione delle sceneggiature non pensano ad altro che a tirar giù in fretta, senza badare a niente e senza compiere il minimo sforzo mentale. Per questo, film che non sono certo dei capolavori, come *Mamma mia che impressione!* ma che, comunque, evitano la volgarità e rivelano un certo impegno nell'impostazione e nella regia, costituiscono una piacevole sorpresa (ma c'erano, sullo sfondo, Zavattini e De Sica... »).

Diverso, naturalmente, è lo sfondo del nostro cinema maggiore. Esso infatti rispecchia, più o meno fedelmente, il gusto di una parte della nostra società intellettuale, romana soprattutto. Un gusto abbastanza evoluto, di gente che conosce di nome Picasso e Dali, che, in teatro, segue con attenzione Tennessee Williams, certe manifestazioni di avanguardia nell'interpretazione e nella regia. Gente che ricorda ogni tanto, i maggiori registi della storia del ci-



Da *Come persi la guerra*. Recensendo questo film di Borghesio, un critico francese notava una certa vena di masochismo nella rappresentazione del protagonista, che prende legnate da tutti.

nema, conosce la nuova letteratura e la nuova pittura italiana, si interessa di poesia ed ama parlare difficile, usando termini che sono ormai le scorie del linguaggio critico: il suo gusto, nel complesso, oscilla tra *Vogue* ed un surrealismo di terza mano, sdegnando le cose facili e ricercando sempre un complicatissimo semplice, di cui è fedele specchio certo interesse odierno per il "bric à brac" ottocentesco. Sua caratteristica è una superficialità diffusa, una conoscenza ad orecchio di molte cose, ed una grave leggerezza di giudizio, la quale, purtroppo, si riflette sovente anche nelle opere dei nostri registi. Il cinema infatti, alla cui base, almeno per ora, sta sempre un racconto, esige da colui che vi si accinge una serietà profonda non solo di intenti, ma di preparazione. Né è sufficiente allo scopo la sola preparazione tecnica: è necessario

anche uno studio effettivo della cosa raccontata, soprattutto per evitare il luogo comune, tomba di tante ottime intenzioni. Alla vocazione poetica del regista, alla sua conoscenza tecnica e meccanica, dovrà quindi accompagnarsi una preparazione culturale il più possibile ampia, così che il regista stesso, di fronte alla inopinata varietà dei soggetti, dei tempi e degli ambienti da essi proposti, non ripieghi sul luogo comune e sul sentito dire, ma esiga il meglio ed il nuovo, correggendo, ove il caso lo richieda, il soggetto stesso e la sceneggiatura. Troppi film abbiamo visto in cui, variato lo sfondo, parole, vicende e situazioni erano desolatamente identiche, senza che tra ambiente e personaggi si stabilisse quel ricco e profondo insieme di rapporti che sembra strappare alla vita stessa qualcosa dei suoi segreti per ripresentarla sullo



La maggior parte dei film italiani è ambientata nell'Italia centrale e meridionale; soltanto le vicende di poche pellicole si svolgono nel Nord, come quella di *Gente così di Cerchio*.



Oggi il genere della commedia basata sui soliti equivoci trova esempi sintomatici in film come *Biancaneve e i sette ladri*, interpretato da Silvana Pampanini e diretto da G. Gentilomo.

schermo piú vera e piú credibile, trasformata quindi in un'opera d'arte! Quanto volte, diciamo, questo prodigio è avvenuto nel nostro cinema? Tale carenza di cultura, naturalmente, è tanto piú avvertibile quanto piú impegnativi sono i temi affrontati: finché si resta nell'ambito del film realista, del bozzetto intimista, della commedia borghese, i nostri registi maggiori, gente attenta ed intelligente, se la cavano benissimo. Le dolenti note cominciano quando Rossellini, fidando nelle sue forze, gira *La macchina ammazzacattivi* o *Il miracolo*, dandoci un'interpretazione dell'Italia del Sud migliore, è vero, di quella offertaci da certe pellicole della Sud Film, ma pur sempre del tutto fuori luogo: una interpretazione cioè estetizzante e decadente, simile a quella del Messico visto da certi giovani scrittori americani come un

paese barbaro e mistico, cui gli uomini stanchi di civiltà si avvicinano con timoroso desiderio (legga, chi vuole, la corrispondenza da Taormina, di Truman Capote, apparsa in uno degli ultimi numeri di *Il mondo*). Molto piú vera, molto piú credibile la Sicilia di Germi: ci si lamenta che Germi è un mediocre, che talora indulge all'effetto piú facile, che non sempre le vie da lui tenute sono le piú alte. Dovremmo benedirlo per questo, ed augurarli che, senza montarsi la testa, egli badi sempre a fare dei buoni film, in cui il "qualcosa da raccontare" sia sempre tenuto presente, e che soprattutto egli si tenga lontano dal misticismo, sempre difficile da rendere in un'aura di commossa credibilità. Pensiamo ancora a Rossellini, all'episodio dei frati in *Paisà*, ai due film che abbiamo già citato, all'oscura conclu-

sione pseudoreligiosa di *Stromboli*, da cui si dovrebbe dedurre che Dio è vicino soprattutto a coloro che picchiano la moglie, la chiudono in casa, o spiano infaticabilmente i fatti altrui. Ho lasciato per ultimo, appositamente, *Francesco, giullare di Dio*: qui, infatti, le deboli basi culturali di Rossellini appaiono nel modo piú chiaro. Francesco è un santo difficile: riesce ostico oggi a noi, gente il cui Cristianesimo è passato attraverso la Riforma, la Controriforma e le polemiche razionalistiche del Sette e dell'Ottocento, immaginare e ritrovare una fede così candida, intera ed assoluta, la fede di chi è naturalmente cristiano, e spera e lotta e soffre ed impreca, anche contro il Papato stesso, senza neppur pensare alla possibilità dell'esistenza di un'altra via, di un'altra soluzione. Bisognerebbe conoscere, e bene, le cronache, i testi ascetici del Due e del Trecento, aver letto le laudi umbre e toscane, gli statuti delle confraternite dei disciplinati, le vite dei santi che, in prosa ed in verso, tutta l'Italia scriveva, aver visto nascere, attraverso la religione, la nostra letteratura, per potere accostarsi con intelletto veramente storico al movimento francescano, e tentare di renderne l'incanto, il che d'altronde sarebbe impossibile senza un'approfondita indagine sull'ambiente sociale del tempo. In realtà, invece, i vari Santi Franceschi propinati negli ultimi anni da tutte le arti risalgono tutti, piú o meno, a quel falso francescanesimo dannunziano che è molto piú facile da conoscere di quello vero: sono delle Francesche da Rimini, non dei Franceschi di Pietro Bernardone, e le loro gesta, così come Rossellini le ha presentate, non sono viste attraverso le immagini di Giotto e dei Giotteschi o di Margaritone, bensì attraverso le xilografie della suola dell'*Eroica*. Non solo ma, assenti la fede e l'ispirazione, era logico che si cadesse nell'incomprensione o nell'irriverenza.

GUIDO BEZZOLA

(continua)



Sopra: da *Francesco giullare di Dio*, film che denuncia le deboli basi culturali di Rossellini. A destra: da una inquadratura del film *Il miracolo*, dello stesso regista.



CHE COSA PENSANO DEL PUBBLICO

(Inchiesta di Guidarino Guidi e Luigi Malerba)

LO SPETTATORE che compra il biglietto, entra in sala, si siede al buio nella sua poltrona per assistere più o meno attentamente alla proiezione di un film. Lasciamo che lo segua l'occhio vigile del cineasta, di chi cioè ha con lui il legame più stretto, il rapporto di esatta comunicazione che si stabilisce idealmente fra la sua personalità e quella dello spettatore. Chi crea uno spettacolo, chi fa un film, non può ignorare l'esistenza di un pubblico al quale il suo lavoro è destinato; e, non ignorandola, in che conto tiene il giudizio che nasce dal complesso delle reazioni degli spettatori? Conoscere dai cineasti i loro rapporti con il pubblico equivale, ed è un poco lo scopo di questa inchiesta, non solo a cercare di individuarne le caratteristiche, positive o negative, ma anche, in fondo, a creare quasi una storia inedita del cinema, storia spesso fatta di intenzioni, ma forse utile per spiegare certe personalità, certi fenomeni, certe tendenze. Il conto

in cui i cineasti hanno tenuto il giudizio degli spettatori ha influito variamente sulla loro opera: qualcuno lo ha trovato ragionevole e ne ha tenuto conto, qualche altro lo ha trovato ingiusto e vi ha reagito, altri lo hanno ritenuto insignificante e quindi trascurato. Noi che conosciamo di ogni regista i film, potremo giudicarne oggettivamente l'atteggiamento.

Ed ecco le domande che abbiamo posto ai registi, italiani in gran parte, per ora, ma che ci proponiamo di estendere anche agli stranieri che ci saranno accessibili:

- 1) Che cosa pensa del pubblico in generale?
- 2) Crede che la maggioranza degli spettatori sia in grado di apprezzare i film intelligenti?
- 3) Ha individuato una categoria di spettatori che preferisce i suoi film?
- 4) Tiene conto più del giudizio del pubblico o di quello della critica?
- 5) Quale è il suo film che ha avuto maggior successo di pubblico, e quale lei ritiene il migliore artisticamente?

Ecco come hanno risposto:

LATTUADA

1) Nelle più segrete stanze, dove si concepisce e si fa nascere un film, c'è un personaggio assente che domina completamente la scena, un personaggio quasi ossessivo per l'insistenza con la quale viene adulato, vilipeso, vezzeggiato, esaltato, invocato, un dio benigno e maligno, intelligente e ottuso, padrone assoluto della nostra sorte: è il pubblico. Il pubblico, al quale è dedicata ogni nostra fatica, dovrebbe sciogliere il suo riserbo e manifestare i suoi gusti con chiarezza e con forza. Certi successi, come certi insuccessi, sono frutto di questa specie di apatia, che sacrifica il giudizio personale in favore della tirannia esercitata dalla pubblicità al servizio degli interessi puramente commerciali dello spettacolo. Ecco, io vorrei che

il pubblico fischiasse i film che non gli piacciono, si ribellasse a quelle che stima vere e proprie truffe, e approvasse con applausi, alla fine d'ogni spettacolo, i film che lo hanno soddisfatto. Vorrei che analizzasse sinceramente le sue emozioni, liberandosi dalle suggestioni ingannevoli di chi vuole imporre il prodotto con le astuzie di un cuoco raffinato, vorrei che avesse coscienza della sua forza, non subisse mai, piuttosto comandasse e chiedesse, valendosi d'ogni mezzo che gli è concesso per esprimersi. Questo nuovo pubblico, padrone cosciente che paga, non avrà più il volto della sfinge, e finalmente sapremo se si deve fabbricare un prodotto digestivo, oppure qualcosa che non dico sia pura arte, che sarebbe grande presunzione, ma almeno uno svago decente che tenga desti i va-



A sinistra: Alberto Lattuada mentre dirigeva *Luci del varietà*, (1951). A destra: una inquadratura tratta da *Il mulino del Po* (1949), che Alberto Lattuada considera il suo film migliore.

iori spirituali anziché collaborare alla fabbrica della stupidità.

2) In verità il pubblico mostra a noi autori un volto impenetrabile, pieno di contraddizioni; lascia cadere alcuni film buoni, ne esalta di pessimi, ne incoraggia di mediocri, ne sostiene anche di ottimi, è di difficile gusto, scopre certi valori sottili con attenzione vivissima, ma si mostra poi troppo duro all'appello dei sentimenti. Io dico che il pubblico forse non è del tutto sincero con se stesso e quindi con l'opera che gli si presenta, cede agli inganni più facili o agisce con pigrizia. Un esempio di contraddizione? In Italia, il successo commerciale di *Enrico V*, il bellissimo film di Olivier, e la totale catastrofe di *Breve incontro*, il capolavoro di Lean.

3) Sicuramente ho trovato un calore di consensi molto maggiore nel pubblico delle sale di seconda e terza visione. *Senza pietà* e *Il mulino del Po* sono diventati grandi incassi in Italia soltanto nelle sale a prezzi popolari. Poi c'è il pubblico estero. Per *Il bandito* e *Senza pietà* e ora anche per *Il mulino del Po* il pubblico e la critica francese hanno ingrandito il successo, che si è esteso poi alle altre nazioni. In Germania, per esempio, *Senza pietà* è un incasso record dopo *Riso amaro*. In Brasile *Il bandito* ha battuto ogni altro film straniero della stagione 1947-48. Come si vede le preferenze variano a seconda dell'ambiente e del paese. Tuttavia mi sembra di poter concludere che in Italia il pubblico delle seconde e terze visioni e all'estero il pubblico francese sono quelli che preferiscono i miei film.

4) Tengo in maggior conto il giudizio della critica e di quella parte esigua del

pubblico in grado di giudicare. Mi avviene però di sentire, dopo due o tre film di carattere, diciamo così, popolare, la necessità d'un contatto violento col pubblico, e allora mi lascio andare a qualche "concessione" e la critica torna severa verso il mio lavoro. Ci sarebbe da parlare a lungo della faccenda, della difficoltà di governarsi in equilibri impossibili, ma è certo che facendo troppo i "puri" si finisce ai mar-

gini dell'industria, senza armi per combattere. Produrre in proprio? Ho una sola esperienza al mio attivo (con Fellini e la Capitolium), *Luci del varietà*, un grande successo di critica e di pubblico, ma del risultato definitivo se ne parlerà fra un anno.

5) *Il bandito* e *Senza pietà* sono i due maggiori successi. Ritengo *Il mulino del Po* il più armonico e completo dei miei film.



Il regista Mario Camerini; gira in esterni.

CAMERINI

1) Il livello intellettuale del pubblico è abbastanza basso, ma siccome il film è uno spettacolo, opera cinematografica veramente valida è quella che riesce a soddisfare il pubblico "artisticamente". Il film fatto per dieci intellettuali non mi interessa. In altre parole penso che il maggior risultato, in questo senso, sia stato raggiunto da Chaplin con i suoi film artistici e popolari al tempo stesso, e per popolarità intendo il richiamo che questi film hanno esercitato ed esercitano su ogni strato di pubblico. La donnetta che vede un film di Chaplin non arriverà a capire le situazioni con la stessa carica con cui Chaplin le ha inventate, ma può riportarle alla sua comprensione, alla sua mentalità e ne è soddisfatta come ne è soddisfatto l'intellettuale che le apprezza in una sfera più alta.

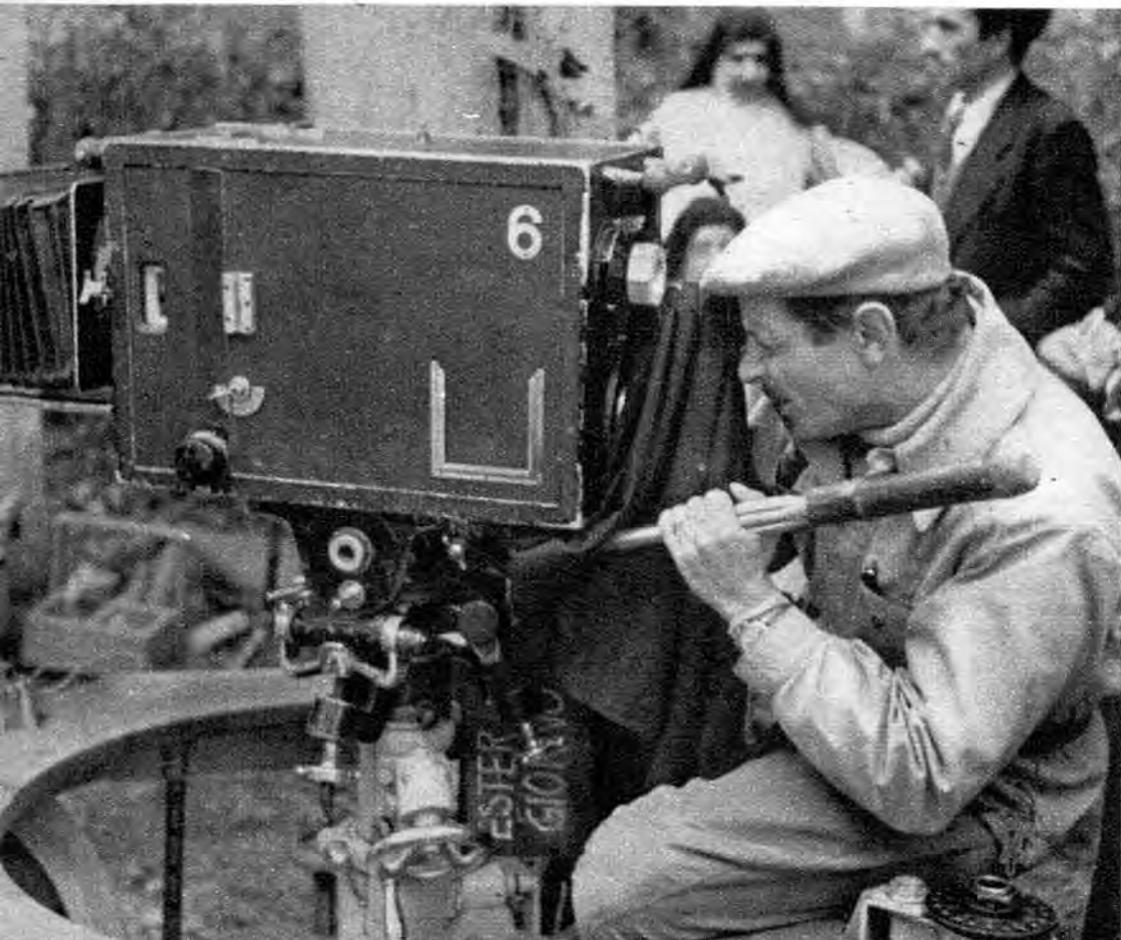
2) Secondo me il pubblico è sensibilissimo, ma certe volte non ha la "sensibilità dell'intelligenza", per cui se il film è troppo intelligente, intendo rispetto alla produzione normale, il pubblico non reagisce perché non lo ha capito.

3) La classe borghese, direi, e, da un altro punto di vista, quel pubblico che ha il gusto delle cose sfiorate, accennate con un po' d'ironia. Questo nei film che ho realizzato prima dell'ultima guerra.

4) Quando scrivo la sceneggiatura di un film, io cerco sempre di svolgere il racconto



Da *Due lettere anonime* (1945): film di Camerini che non ha riscosso il successo del pubblico.



Sopra: Alessandro Blasetti. Sotto: una inquadratura tratta da *Fabiola* (1949), film con il quale Alessandro Blasetti ha ottenuto dal pubblico una delle sue migliori soddisfazioni.

tenendo conto di un pubblico, diciamo così, ideale che possieda la stessa mia sensibilità. Naturalmente questo pubblico io lo adopero come per una specie di controllo, ma non m'impedisce di dire le cose che voglio dire e nella forma con cui le voglio esprimere. Lo stesso accade per quanto riguarda la critica.

5) *Gli uomini, che mascalzoni!* è il film piaciuto di più al pubblico, al pubblico di allora, devo aggiungere. In Francia fu interpretato come una reazione al clima fa-

scista di allora e un critico francese scrisse che se in Italia si poteva realizzare un film come questo il fascismo non doveva poi essere una cosa tanto seria. Penso anche che questo sia il mio film migliore. *Due lettere anonime* è stato accolto invece molto male dal pubblico. In fondo quel mio film era una condanna del popolo italiano, che aveva permesso lo svolgersi di quegli avvenimenti che avrebbero poi portato alle Fosse Ardeatine. Difficile a dirsi, ma forse il pubblico sentì inconsciamente l'accusa e non accettò il film.



BLASETTI

1) Io lavoro esclusivamente per il pubblico. Non penso che si debba pretendere che il pubblico arrivi a noi, ma sono della opinione che si debba scendere a lui. E mi spiego. Chi fa del cinematografo comunque ha avuto il privilegio di una educazione e di una cultura non comuni, educazione e cultura che non sono quelle del pubblico. Pertanto, quando s'inizia un film, bisogna fare atto d'umiltà, non parlare il linguaggio del "tra noi ci s'intende", ma piuttosto quello che il pubblico potrà capire. Con questo non voglio dire che si debbano secondare le richieste più deteriori che la primordietà dei gusti e la rudimentale esigenza di diversivi alla vita quotidiana pone nel pubblico. Voglio dire soltanto che il problema più importante sta nel "che cosa" si dice al pubblico e che il secondo è di trovare i termini con cui dirlo. Ed è nei termini che bisogna essere soprattutto umili e modesti.

2) Non credo si possa pretendere dal pubblico la forma d'intelligenza che proviene dalla cultura. Il pubblico non è raffinato, ma può essere finissimo; il pubblico non è acuto, ma certe volte è profondo. Ingenuo, semplice, ma ricchissimo di sensibilità, ride alla torta di crema tirata in faccia, ma poi se ne pente. E' richiamato dalle nudità di una donna, ma poi ne ha quasi rabbia. E quando anche la più delicata situazione spirituale ha trovato un linguaggio che la esprime compiutamente senza sottintesi o ermetismi intellettualistici, il pubblico la accoglie in pieno, magari senza rendersene conto. La buona fede di un regista, solo che sia soccorsa da un minimo di mestiere, viene dal pubblico immediatamente rispettata, come è immediatamente individuato e respinto il disprezzo del regista che parla soltanto ai cenacoli.

3) No. Il pubblico è uno solo, con delle reazioni talmente precise, puntuali come quelle che avvengono in una operazione chimica. E posso dire di avere imparato il mio mestiere dal pubblico. Io sono solito, quando vado al cinema, mettermi sotto lo schermo e guardare le facce che mi stanno davanti, a studiare le reazioni degli spettatori, e posso assicurare che il pubblico delle prime o delle seconde visioni, tanto di Roma quanto di Napoli, Torino o Firenze, reagisce allo stesso identico modo. L'intensità della reazione potrà essere diversa, ma la reazione è uguale in qualsiasi pubblico. Il pubblico, nella sua totalità, è un'unità sola. E qui, naturalmente, parlo del pubblico che paga, il pubblico quotidiano, "completo", senza una particolare divisione.

4) Tengo conto ugualmente dell'uno e dell'altra.

5) La soddisfazione maggiore del pubblico l'ho avuta per *Prima comunione* e, subito dopo, per *Fabiola*. Non dico questo perché sono i miei due film più recenti e quindi sono più vive ancora le impressioni suscitate dal successo: la mia è una constatazione fredda, solo dettata dalla realtà dei fatti.

(Continua)

PANE AL PANE...

RIPRENDO con questo nuovo titolo una rubrica che già tenevo tempo addietro su questa rivista, ma con l'impegno questa volta di evitare per quanto possibile (Dio mio, ognuno ha la sua natura!) ogni accento di ironia nella polemica. I cineasti sono in genere suscettibili e permalosi, pronti a dimenticare l'amicizia, la solidarietà, la riconoscenza per la puntura di un motto arguto, facili a ritorcere con un colpo basso una battuta di spirito, a reagire a una verità che li brucia in maniera frizzante con la vendetta più meschina. E' questione di temperamento. E' un loro difetto. Glielo coltivano la pubblicità, che è l'anima del commercio filmistico, e l'adulazione degli uffici stampa e della critica in cerca di sceneggiature. E' un difetto alla fin fine spiegabile in un mondo dove tutto è "super", "extra", "colossale", "classico", dove baci e abbracci e occhi umidi di pianto suggellano la fine di ogni nuova opera. Chi si meraviglierebbe se un bambino viziato preso una buona volta a sculaccioni, e con l'ottimo intento

La caccia al tesoro

IL TESORO sarebbe, a detta di taluni produttori e registi, il buon soggetto la cui mancanza influirebbe in modo determinante sull'attuale crisi del cinema. Questo dei soggetti è un ritornello che si va ripetendo da anni, ed ha la sua ragion d'essere per quella produzione commerciale di scatology dello spettacolo, che se davvero non ne trovasse più sarebbe una gran fortuna. Viceversa anche i produttori X, Y e Z, frugando nell'immondezza della letteratura, seguitano a pescare abbondante pasto per le loro fameliche macchine da presa. E mai che fra tanti rifiuti riesca loro di trovare una perla, come la gallina della favola: un "cadavere vivente" fra tanti strazi, tormenti, tenebre, catene e che so io. Hanno un fiuto sicuro e appena sentono odor di Tolstoj son capaci di mollare anche un titolo così allettante, una storia tanto drammatica. Mi stupisce che a queste lamentazioni per la mancanza di soggetti si mescoli il nome di un regista come René Clair, del quale ho letto recentemente alcune mirabolanti dichiarazioni. Non esiste un buon film che abbia un cattivo soggetto; da un buon soggetto verrà sempre fuori un buon film anche con la peggiore delle realizzazioni; un buon soggetto è quello che si può raccontare in poche righe. Il cinema oggi difetta di buoni soggetti. Su per giù sono questi i suoi concetti. Per un artista come René Clair la confessione è grave, perché significa un inaridimento della sua vena poetica, significa un distacco dalla vita e un isolamento nel mestiere che gli fa cercare fuori quello che dovrebbe avere dentro di sé: qualcosa da dire in un tempo così ricco di conflitti e di passioni, in un mondo che richiede da tutti, anche dai registi, degni di questo nome, un preciso impegno morale. Crede René Clair che il neorealismo italiano, per il quale egli stesso ha avuto parole di grande ammirazione, debba il suo successo a dei buoni soggetti? Mi sbaglierò, ma ho l'impressione che il regista in cerca di soggetti sia, come artista, in decadenza e che un cinema nazionale dove una simile crisi è denunciata sia giunto, inseguendo il mito di un cosmopolitismo commerciale, a un distacco fatale coi problemi, le passioni, la vita del proprio popolo. I soggetti non c'entrano proprio, come sta a dimostrare

tutta la storia del cinema, che non ha mai avvertito questo problema quando ha avuto qualcosa da dire: fino al neorealismo italiano.

Parole incrociate

Sul numero 4 di Filmcritica ho letto un articolo di Barbaro, l'importanza del realismo, del quale sono riuscito a spiegare tutte le orizzontali e le verticali, meno una. «L'arte è rappresentazione della realtà in movimento. Il realismo non è una tendenza artistica, ma la caratteristica stessa dell'arte. Il realismo include tutte le tendenze e i generi — la favola, i componenti misti di storia e fantasia, tutte le trasfigurazioni della realtà — a patto che servano a meglio penetrare, conoscere e far conoscere la realtà. Per conoscere la realtà, se non si vuol cadere nel frammentario naturalismo, occorre un'idea, una concezione del mondo. Le idee sono frutti della realtà sulla quale reagiscono talvolta fortemente accelerandone il corso. Così l'arte è legata ad un'epoca, espressione di una particolare realtà, e nello stesso tempo è proiettata verso il futuro, anticipazione e contributo

alla creazione di un'epoca nuova. L'arte della nostra epoca è il "realismo socialista" che ha posto per tutte le tendenze e per tutte le tecniche, persino per tutti gli umori». Confesso che la parola che mi manca è la "realtà". Stabilito il significato di questa, si potrebbe anche discutere, ma senza una precisazione così importante si rischia di cadere nell'arbitrario. Se per realtà si intende la struttura economica, è chiaro che vien fuori un ragionamento da cui si potrebbe dedurre, per esempio, che L'Orlando furioso non è opera d'arte e, per parlare di un contemporaneo, che Giorgio Morandi non è un artista. Non si vede, infatti, come si potrebbe sostenere che la favola dell'Ariosto serva a penetrare, conoscere e far conoscere la struttura economica del suo tempo, né come una natura morta di Morandi possa dirsi, per usare un termine caro ai marxisti, "prefigurazione" di un'epoca nuova. E se le parole hanno un significato, si dedurrebbe ancora che l'arte del nostro tempo ha posto per tutte le tendenze e per tutte le tecniche, persino per tutti gli umori meno che per tutte le idee. Oggi, in sostanza, potrebbero fare

René Clair, con alla sua destra Chevalier. Il regista francese si lamenta per la mancanza di buoni soggetti. «Non esiste un buon film», egli dichiara, «che abbia un cattivo soggetto».



dell'arte solo i marxisti. Prevengo l'obiezione: consapevoli o inconsapevoli, ma sempre marxisti. Se realtà volesse dire storia in atto, allora tutto andrebbe a posto perché, a dirla con Pascarella, « siamo tutti nella storia ». Resterebbe sempre una piccola difficoltà: distinguere quello che è arte da ciò che non lo è. Barbaro dice, nel suo scritto, che una revisione della critica cinematografica va condotta sulla linea dell'abbandono delle posizioni teoriche dell'idealismo, alle quali io, per negare la sua tesi, resterei sentimentalmente ed esteriormente attaccato, quando lui stesso, in altra parte del suo articolo, afferma che l'estetica nuova (quella marxista per intenderci) « rivendica tutte le parti vive, tutte le affermazioni valide, delle estetiche passate ». La verità è che, pur sentendo i limiti dell'estetica idealistica, l'esigenza di un suo rinnovamento anche e soprattutto mercè l'influenza del marxismo, non si può non respingere quanto di questa cosiddetta "nuova estetica" è nato morto e quelle affermazioni che valide non sono: almeno ai fini della comprensione dell'arte, che è il problema proprio dell'estetica. Mi trova pienamente concorde, invece, l'affermazione che nel cinema, come del resto nella poesia pittura musica ecc., la cosa più importante è l'arte, che non è né sogno, evasione, chimera, divertimento, giuoco, piacere, ma impegno morale di tutto l'uomo, dell'artista che, a suo modo, prende posizione nel moto della storia, nella cui dialettica han ragione d'essere non solo quelle tendenze e forze progressive (anche nella loro espressione artistica) alle quali va la nostra adesione. Aveva ragione Gramsci quando affermava che noi possiamo respingere, anzi non condividere, il contenuto politico di un'opera d'arte pur ammirandone i valori artistici. Non occorre accettare la filosofia di Leopardi per riconoscere l'altezza della sua poesia.

2000 film a Venezia

NELLA serie dei "Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia", a cura della Direzione della Mostra, è uscita una raccolta di tutti i dati riguardanti le manifestazioni dalle origini (1932) al 1950. E' naturale che chi riceve simili pubblicazioni va, come prima cosa, alla ricerca di quello che lo riguarda personalmente. Sono venuto così a sapere che in La bella addormentata avrei avuto come attori anziché Luisa Ferida, Amedeo Nazzari e Osvaldo Valenti i seguenti: Miriam di San Servolo, Sandro Ruffini, Adriano Rimoldi e Clara Calamai. Questo errore, purtroppo, non è solo e per quanto ci si possa rendere conto delle difficoltà ecc., come scrive Antonio Petrucci nella prefazione, non si può fare a meno di deplorare il numero eccessivo delle inesattezze. Una filmografia ha un valore proprio per la precisione dei dati, per la sicurezza dell'informazione: del resto non doveva essere, poi, tanto difficile riscontrarli sulle pubblicazioni cinematografiche esistenti e, all'occorrenza, chiederli alle Case produttrici. Comunque non si può non essere grati a Flavia Paulon, che ha curato la pubblicazione, se non altro per averci ricordato con questa cronaca della composizione delle giurie, dei premi e dei film presentati l'importanza che può avere la Mostra di Venezia quando in essa prevalgono esclusivamente i valori artistici e culturali.

LUIGI CHIARINI



FLUSSO DI SENTIMENTI IN ZAVATTINI IL BUONO

LE POLEMICHE suscitate da *Miracolo a Milano*, varie nel tono e discordi quanto al giudizio critico, hanno però tutte posto in rilievo l'eccezionale apporto conferito, all'ultimo film di De Sica, dagli umori e dal temperamento di Cesare Zavattini. Ammesso infatti che l'opera del soggetto e dello sceneggiatore debba raggiungere nella creazione cinematografica un'importante o magari risolutiva indicazione di temi, situazioni e passaggi minuti — lasciando però sempre al regista un largo margine di respiro e fornendogli in ogni caso i mezzi per esprimere la sua propria sensibilità, un

particolare concetto della vita e insomma ciò che si chiama il suo stile — potremo convenire sul fatto che in *Miracolo a Milano* quel margine ha subito una notevole riduzione, e quei mezzi sono stati offerti in misura singolarmente scarsa. Del resto, se parliamo di *Miracolo a Milano*, è solo perché ci sembra ch'esso si adatti a proporre un chiaro e contemporaneo esempio così dei valori positivi di Zavattini (che sono molti e importanti) come dei suoi punti di minor resistenza, dei suoi estri e "dada" (che qualche volta offuscano quegli stessi valori e qualche volta, sebbene più di rado, minacciano addirittura di comprometterli). Difatti si può dire che il film, nei limiti del discorso che abbiamo avviato, illustri puntualmente la coesistenza dei due poli intorno a cui ruota la natura stessa di Zavattini — scoprendo perfino, se ci si passi la antifasi, i difetti delle sue qualità —, quel complesso d'impulsi generosi e di prudenti riserve, di sagacia e candore, onestà sentimentale e gusto del giuoco puro e semplice che fanno di lui un ingegno così dotato pur nelle contraddizioni e così ricco nella più o meno consapevole antinomia di quegli

Il nostro soggetto-sceneggiatore è tra i pochi scrittori italiani d'oggi che non consideri il cinema come un sottoprodotto dell'arte o un remunerativo mercato di sbocco per gli scarti della professione letteraria.

opposti elementi, o forse proprio a causa di essa. D'altronde chi conosca l'uomo e lo scrittore, anche al di fuori della sua attività di soggettista, potrà sempre testimoniare. E sempre con meraviglia: perché in realtà non capita spesso d'imbattearsi in una tale abbondanza di cuore che l'intelligenza si affanna a restringere dentro insoliti schemi, rischiando magari di darne un'immagine troppo gracile o rattrappita. Ciò è vero soprattutto per l'opera letteraria di Zavattini, dove accade più d'una volta che il proposito di "far nuovo" e "moderno" contragga o raggeli situazioni di grande calore umano, dando in una faticosa enigmistica e toccando risultati, perciò, troppo più interessanti che persuasivi; sebbene anche in questi casi sia possibile avvertire dietro quei fumismi e lacci verbali, dietro la contorta geometria delle iterazioni, ellissi, allusioni, impennate e salti di stile, il battito d'un sangue caldo e vivo che non chiederebbe altro, invece, se non di circolare secondo il suo ritmo ordinario.

Comunque a noi interessa qui lo Zavattini soggettista e uomo di cinema; ma le ultime osservazioni non saranno state forse del tutto inutili quando si voglia ammettere che anche in questo campo egli ha trasferito il dualismo che gli è particolare, come d'altronde era giusto o addirittura inevitabile, naturalmente secondo i mezzi propri del cinema, e nello schema di linguaggio dei vari registi. Così da una parte sono nate storie piene d'autentica commozione — storie dove il flusso dei sentimenti era tanto largo e copioso da rifiutare ogni presidio di caratte intellettuale (e basti pensare a *Sciucchià*, *Ladri di biciclette* ecc.) — dall'altra episodi magari d'effetto assai gradevole ma nei quali l'impegno umano, evidente nei presupposti o insito addirittura nella materia dei fatti narrati, non ha resistito alle lusinghe della trovata, della situazione ingegnosa, del "gag", alterando la sua stessa portata e creando in tal modo uno squilibrio, a volte notevole, tra intenzioni e risultati (*Prima Comunione*, *E' più facile che un cammello...* e via dicendo). Si noti che la nostra attenzione, per quanto abbiamo detto, si rivolge ad opere importanti — o che tali erano nei propositi del soggettista — trascurando i film nei quali il contributo di Zavattini si è ristretto ai termini d'un lavoro di carattere più o meno artigianale). E' giusto riconoscere, ad ogni modo, che in un film realizzato nulla è così difficile da valutare quanto l'opera del soggettista, cioè dell'uomo a cui risale la paternità della "storia": la quale appunto può subire via via manipolazioni, travisamenti, contrazioni o sviluppi non previsti, allontanandosi dal suo nucleo essenziale e perdendo molto del suo sapore primitivo. Cosicché il soggettista, di fronte all'opera compiuta e ai suoi eventuali difetti, potrà sempre giustificarsi invocando a buon diritto quelle manomissioni, ovvero tutta la serie dei compromessi cui la "storia" abbia dovuto soggiacere, quando pure non gli sia lecito attribuire le mende del film, o la debolezza del suo tono complessivo, allo scarso mordente della regia. Detto questo, però, conviene pur aggiungere che nel caso di Zavattini lo scarto tra idea e realizzazione (o meglio: tra la "storia" e la sua traduzione in immagini) è stato quasi sempre meno sensibile di quanto accada alla maggior parte dei cineautori: sia perché

egli ha ordinariamente partecipato alla sceneggiatura dei soggetti che andava fornendo di volta in volta, sia perché ha portato e porta di solito in questo lavoro il peso e il prestigio d'una personalità tanto spiccata da persuadere alle proprie vedute, anche quando per avventura risultino singolari o troppo ardite rispetto alle possibilità della regia. Non che tutti i film di qualche rilievo in cui è comparsa anche la sua firma siano rimasti fedeli all'idea ch'egli se n'era fatta, e agli sviluppi o alle conclusioni immaginate da lui; ma è certo che ad ognuno la presenza di questo uomo dalla crepitante immaginazione in un'ampia apertura d'interessi umani ha conferito un tono particolare e sempre riconoscibile, in misura più o meno larga, sia che nascesse dall'una o dall'altra "vena" del suo temperamento.

Unico forse tra gli scrittori italiani d'oggi che non consideri il cinema come un sottoprodotto dell'arte o un remunerativo mercato di sbocco per gli scarti e ritagli della professione letteraria, del resto, Zavattini conta al proprio attivo da molto tempo una serietà di propositi e una ricchezza di temi che sarebbe difficile negargli. Qualcuno, esprimendosi in termini piuttosto iperboliche, ha scritto mesi fa che il film italiano del dopoguerra non esisterebbe senza di lui; ma anche senza ricorrere a decreti così massicci e impegnativi, resta di vero che la sua influenza sugli orientamenti della nostra produzione di questi anni (e, indirettamente, su determinati aspetti di quella d'altri Paesi) rappresenta un fatto di considerevole importanza nella storia del cinema generalmente considerata, e certo il maggior titolo di merito ch'egli possa vantare. Ora ci si può chiedere: come s'è manifestata questa influenza? attraverso quale processo mentale o veicolo d'intuizioni è andata esercitando i suoi suggerimenti, i suoi motivi, le sue conseguenze? Uomo vivo, curioso degli aspetti d'un mondo del quale avverte con acutezza gli scompensi e le incongruenze specie nel campo dei rapporti sociali (e non tanto, si badi, in linea teorica o di principi quanto nella proble-

matica giornaliera dei fatti anche più comuni e generalmente accettati), Zavattini si rivolge d'istinto a denunciare quelle situazioni di squilibrio o d'ingiustizia introducendovi una polemica portata a prendere le mosse da ricorrenze minute, eventi umilissimi che la nostra guerra umana e la nostra fretta di vivere ci consigliano di solito a trascurare, particolari di cui siamo disposti a riconoscere l'importanza solo a patto che la nostra attenzione vi venga espressamente sollecitata. Era dunque abbastanza naturale che un simile "metodo" trovasse il suo miglior alleato nella macchina da presa, poiché formalmente nulla è più chiaro dell'immagine e nulla si presta di più, o con maggiore immediatezza, a isolare la nozione dei dettagli, l'importanza dei loro nessi e significati; ed era altrettanto naturale che in sede di contenuti quella polemica — sviluppandosi dagli "avvenimenti minimi" di cui parla Stendhal in qualche punto del *Brulard* — tendesse a chiudere la sua misura ideale, il suo "optimum" di efficacia, nei novanta minuti di proiezione, nel giro esatto e stringato del racconto cinematografico. Questa polemica difatti non investiva e non investe direttamente la sostanza dei problemi intorno ai quali si esercita, né aggredisce alla scoperta le cause da cui provengono, dandole anzi per note e condannabili "a priori" e neppure intende proporre esplicite soluzioni, indicative d'un mezzo specifico per distruggere i motivi di male nel mondo, ma preferisce illustrarne gli effetti lasciando all'obiettivo il compito d'una testimonianza quanto più possibile precisa, non violenta, e tanto meglio se rivolta a circostanze così abituali da passare quasi affatto inosservate all'orecchio dei più. Caratteristiche di Zavattini sono dunque una straordinaria capacità di captazione della realtà circostante (avvertita di preferenza nei suoi motivi meno vistosi ed eccellente materia, quindi, per l'indagine cinematografica), non meno che lo stimolo naturale a trasferirla in chiave di partecipazione e sollecitudine umana, cioè in chiave morale, visto che ogni dato e sia pur minimo della nostra vita di oggi porta con

Lamberto Maggiorani in *Ladri di biciclette* (1948): il film che segna il massimo grado di ideale collaborazione del regista Vittorio De Sica con il soggettista-sceneggiatore Cesare Zavattini.





Gaby Morlay e Aldo Fabrizi in una inquadratura di *Prima comunione* (1950), film non privo di motivi umani e diretto, con abilità, da Alessandro Blasetti su soggetto di Cesare Zavattini.

sé la sua carica di dolore, la sua durata di amarezze e d'affanni.

Noterete che la compresenza di queste due posizioni (l'una formale con riguardo non già ai mezzi espressivi ma ai procedimenti della rappresentazione, l'altra sostanziale con riguardo al giudizio sui fatti rappresentati, alla particolare "presa di coscienza" sulla materia del racconto) è distintiva del cosiddetto neo-realismo nel cinema italiano, o almeno delle sue prove più valide e meditate. Ora, e tenuto conto del temperamento dei vari registi, essa potrà articolarsi in senso propriamente tragico (Visconti) o appassionatamente documen-

tario (Rossellini), emotivo (De Sica) o drammatico (Germi), grossamente avventuroso e sensualistico (De Santis) o magari psicologico-intimista (Antonioni); e gli esempi potrebbero continuare. Ma il fondo comune a tutta questa produzione, gli elementi di parentela che hanno reso e rendono legittimo il riconoscimento d'una "scuola italiana" nel cinema del dopoguerra, sono pur sempre rintracciabili da una parte nella tendenza a procedere induttivamente, a configurare in vicende riprese sulla misura della cronaca privata più dimessa, ma anche più attuale e accertabile, una sorte o una condizione collettiva — dall'altra nell'interesse verso i problemi che ne derivano in

Vittorio De Sica mentre dirigeva *Sciuscià* (1946): uno dei primi grandi film realizzato nel dopoguerra e del neorealismo italiano che porta, tra gli altri, anche il nome di Cesare Zavattini.



questa società, in questa organizzazione delle classi, con la più o meno palese disposizione a rilevare il senso delle angosce, degli scompensi e delle ingiustizie che sempre vi si accompagnano. Si potrà facilmente obiettare che fenomeni così estesi e complessi come la nascita e fioritura d'una "scuola" non possono soltanto giustificarsi con le sollecitazioni e i convincimenti d'una singola personalità, per quanto dotata e ricca di umori: poiché viene il momento in cui determinate istanze sono nell'aria, come si dice, e alla convenienza di esprimerle concorrono fattori specifici di tempo e di luogo, premesse che affondano le loro radici nell'"humus" sociale e storico di tutto un popolo, l'insorgere di crisi che toccano interi ceti coi loro interessi e bisogni, egoismi e speranze, desideri e paure. Ma ciò non toglie nulla o toglie ben poco all'importanza dell'influsso che Zavattini ha senza dubbio esercitato sugli andamenti generali di quell'indirizzo, specie quando si voglia tener conto del continuo commercio e scambio d'idee ch'egli ha intrattenuto e va intrattenendo con la maggior parte dei nostri registi e sceneggiatori, e ai continui processi di osmosi, o di simbiosi, che avvengono di giorno in giorno nel mondo del cinema. Molta della sua dinamica mentale si può così ritrovare alla base di parecchi film ai quali non ha direttamente partecipato, e soprattutto nello spirito informatore della nostra produzione più legata agli obblighi d'una seria testimonianza, nel clima interno da cui ha tratto i motivi della propria efficacia; molti dei concetti a lui cari (ad esempio il cinema come fatto di confessione, dove il racconto letterario ceda il posto alla diretta, immediata rappresentazione d'uno qualunque di noi come protagonista della vita alla quale partecipa: dove non esista il mito dei personaggi ma il mito di noi stessi concluso in una specie di "memento vivere" d'ogni giorno) potranno forse offrire nuovi sviluppi al nostro cinema di domani. L'altra direzione del suo temperamento, quella in cui Zavattini esaurisce i suoi estri momentanei, le sue bizzarre e spiritose invenzioni, non ha invece (né poteva avere) un seguito di qualche peso. Essa nasce e si svolge quasi sempre sullo stesso piano delle osservazioni che altrimenti permettono al loro autore di scorgere gli aspetti più nascosti e commoventi della realtà: ma proprio nel momento in cui egli preferisce coglierne invece i connotati irrazionali, di là da ogni significato umanamente apprezzabile, e indugia a compiacersene sempre più. Naturale quindi che reazioni del genere rimangano circoscritte all'occasione da cui nascono.

Nei prossimi articoli ci proponiamo d'illustrare criticamente i soggetti che Zavattini ha steso nel corso di parecchi anni, e che non sono stati tradotti in film, circa una quarantina. Si tratta d'idee per il cinema allo stato puro, cioè immuni da ogni equivoco sugli eventuali compromessi per la loro realizzazione, ma con quel tanto che basti a lasciarne intravedere i lineamenti cinematografici: abbiamo quindi motivo di credere che dal loro esame possano risultare tanto meglio i criteri d'una coerenza nell'opera di Zavattini, le sue ragioni di fedeltà alla propria natura, così come l'esattezza dei rilievi che siamo andati compiendo sin qui.

ALDO PALADINI

A ROMA, in Borgo Santo Spirito, Vittorio De Sica ha iniziato il suo nuovo film, Umberto D., lo stesso giorno, 16 maggio, in cui nel 1947 iniziava Ladri di biciclette. Era finita la ricerca del protagonista, una ricerca che era durata mesi, a Roma, a Napoli, dovunque De Sica pensava di poter trovare un tipo di vecchio statale pensionato con 18 mila lire al mese, affamato ma troppo dignitoso per chiedere l'elemosina, un borghese che portasse i segni di una interiore signorilità e della pena d'una estrema solitudine. Sembrava che la ricerca dovesse riuscire vana, si era già pensato a un attore francese che, fra gli attori professionisti, risultava il più idoneo; ma ora quel "tipo" era là davanti alla macchina da presa, un professore d'Università bianco di capelli, magro, piccolo, vivace, simpatico, occhi mobilissimi, il sorriso buono e arguto. E De Sica poteva dire: « Pronti? Si gira... ».

Il professor Carlo Battisti, nato a Trento 68 anni fa, era venuto a Roma nei giorni scorsi per sbrigare alcune pratiche al Ministero della Pubblica Istruzione. Camminava rapido per la strada senza guardarsi intorno, col passo deciso e molleggiato di chi s'è abituato sulle montagne. Raggiunse un gruppetto di perditempo fermi sul marciapiede a osservare la gente, li sorpassò. E uno di loro disse: « Quello », un altro disse: « Quello », De Sica disse: « Fermiamolo ». Ma « quello » con pochi passi era già lontano, dovette correre per raggiungerlo. De Sica si presentò. « Sono lieto di conoscerla, — disse l'ometto, — veramente lieto ». Era stupito, i suoi occhi aguzzi cercavano di scoprire la ragione della strana presentazione in mezzo alla strada. « Sa chi sono io? », chiese De Sica. « Perbacco! Perbacco! Oh, io non vado molto al cinema, non ho tempo, non ho proprio tempo. Le confesserò anche che sono un pessimo spettatore, disattento, ecco. Ma lei, lei la conosco ». De Sica era disorientato, imbarazzato. Che professione poteva fare quell'ometto che parlava rapido, preciso, sicuro di sé? Intanto gli spiegava sorridendo il perché l'aveva fermato, cer-



« Pronti? Si gira ». Il regista Vittorio De Sica inizia a Roma, in Borgo Santo Spirito, il suo nuovo film: Umberto D. Il soggetto è di Cesare Zavattini; gli attori non sono professionisti.

IL PROFESSORE BATTISTI E UMBERTO D.

cava modi e parole che non urtassero. E fra sé e sé si chiedeva: « Chi sarà? Che farà? ». Infine lo seppe e si sentì cadere le braccia: nulla da fare, pensava, professore universitario, direttore dell'Istituto di Glottologia di Firenze che è il più importante d'Italia. Ma volle tentare: avrebbe fatto un provino? Il professore Battisti disse di sì.

Era cominciata, dunque, in questo modo, ai primi di maggio, un'avventura, una grande avventura, forse la più grande di una vita passata interamente alla ricerca scientifica delle origini e delle ramificazioni delle lingue. Lo dice lo stesso professor Battisti che è un'avventura, e non se ne rende conto ancora, se ne renderà conto più avanti quando tutti parleranno di lui, giornali e riviste pubblicheranno le sue fotografie, scriveranno di lui molto, molto di più di quanto non abbiano fatto per i primi due volumi del suo Dizionario Etimologico Italiano, 1600 pagine finora,

anni di fatiche, anni di ricerche, uno studioso conosciuto solo dai dotti, e ora celebre. Celebre come attore. Uno statale pensionato che ha per unico amico un cagnolino bastardo e che pensa al suicidio come alla soluzione di una faticosa lotta contro la solitudine e l'egoismo della società. A vederlo sul luogo della lavorazione, il professor Battisti sembra, accanto a De Sica che lo istruisce, un soldato agli ordini di un ufficiale per il compimento d'una missione. Se esteriormente egli vive un'avventura in un mondo nuovo, con un così profondo mutamento di abitudine e di doveri, interiormente ha la coscienza di acquistare una nuova esperienza. E' la prima volta che in Italia un professore si trasforma in attore, e anche all'estero i casi sono rari. Certo, non si sarebbe deciso se non si fosse trattato di De Sica e di un film di questo significato. E' un'esperienza artistica, anche il rettore dell'Università di Firenze non vi ha trovato nulla di sconvolgente. Gli al-

lievi, poi, sono entusiasti del loro professore. Erano abituati a vedere lo scienziato, ora hanno scoperto l'uomo. Alla vigilia della sua partenza per Roma, due studentesse in rappresentanza dei colleghi sono andate a dirgli che erano tutti orgogliosi di lui perché aveva saputo abbattere le barriere di retrograde convenzioni, ed era moderno e giovane.

Per tre mesi il professor Battisti sarà l'attore Battisti, ma non sempre; ogni tanto andrà a Firenze dai suoi allievi ora affidati al suo assistente anziano professor Emidio De Felice, e gli esami li farà lui, lo ha detto chiaro a De Sica, vuol essere libero per gli esami. In quei giorni rimetterà la giacchetta di alpaca che tutta Firenze conosce e non sentirà su di sé l'obiettivo della macchina da presa. « un occhio, — dice il professor Battisti, — che sembra fatto per scrutare il cervello ».

DOMENICO MECCOLI



PARTIGIANI SENZA FALSI EROISMI IN "ACHTUNG! BANDITI!"

Le idee di Carlo Lizzani sono chiare: il film che sta realizzando vuole essere l'esame storico della Resistenza, del suo significato nell'ambito delle vicende nazionali: l'analisi della trasformazione della società italiana nel passaggio violento dal fascismo alla democrazia.

«LA RESISTENZA — scrisse su *Cinema* (n. 52 del 15 dicembre 1950) Carlo Lizzani — è stata un'esperienza collettiva di milioni di uomini e di donne, è stata una crisi di individui e di ceti, è stata un travaglio che, sia pure in diversa misura e in modo ineguale, ha investito tutta una nazione e l'ha portata ad un riesame generale della propria posizione storica. Essa ha determinato la scoperta di nuovi rapporti umani, e la nascita di una società nuova». In queste parole c'è la ragione di *Achtung! Banditi!*, il film che lo stesso Lizzani sta girando alla periferia di Genova. Si dirà: è troppo ed è troppo poco. Giusta obiezione. Le parole hanno bisogno di essere interpretate. In due sensi: l'ambizione di fornire un quadro storico (e perciò complesso e veritiero) della Resistenza italiana nell'ultima fase della guerra mondiale può sembrare — ed è effettivamente — altissima; d'altra parte la stessa ambizione, considerata come base di partenza per un film, risulta quanto mai generica. Tutto ciò è presente nell'ani-

mo di Lizzani. Occorre vedere in qual modo si organizza e si precisa la materia, in quale direzione si intende tracciare il quadro storico.

La questione — diciamo subito — appare assai più semplice di quel che si sarebbe potuto supporre. L'interesse per un film di questo genere sulla Resistenza esi-

ste. Non dobbiamo nascondercelo. Lo so: da cento cattedre diverse ci sentiamo ripetere che la lotta partigiana oggi non ha più una presa diretta sul pubblico. Perché impegnarsi in un'avventura destinata a cadere nel vuoto? Ciò poteva avere un senso (e l'ebbe) — si dice ancora — quando la Resistenza era tanto vicina nel tempo da suscitare nello spettatore una reazione immediata. Poteva avere un senso con *Roma, città aperta*, con *Il sole sorge ancora*, con *Paisà*, con *Un giorno nella vita*. Oggi, no. La situazione è cambiata: la reazione si convertirebbe, inevitabilmente, in indifferenza. E' falso. Indifferenza vi sarebbe, certo, se oggi si costruisse un film come *Roma, città aperta*, se cioè ci si accostasse

In questo paginone e nella pagina seguente: immagini tratte da *Achtung! Banditi!*, che Carlo Lizzani sta girando in Liguria. Il film, che si vale di una formula produttiva a carattere cooperativistico (Produzione Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici), è interpretato da Gina Lollobrigida, Andrea Checchi, Vittorio Duse, Lamberto Maggiorani, Maria Laura Rocca, Giuseppe Taffarel e Franco Bologna. Operatore: Di Venanzo, che viene dalla scuola di G. R. Aldo.



al tema con il medesimo stato d'animo di allora. Ma indifferenza non può esserci se l'impostazione dell'opera tiene conto dei valori che a quel tempo non si scorgevano, o si scorgevano con poca chiarezza. Quella di *Roma, città aperta* e degli altri film (dei più importanti, almeno), era la traduzione appassionata dell'epopea della Resistenza: quello di oggi è l'esame storico del movimento, del suo significato nell'ambito delle vicende nazionali. D'accordo: solo così si può fare, nel 1951, un film sulla Resistenza, ma ove così lo si faccia, non si escluda (ché sarebbe assurdo) l'interesse del pubblico. Non è sul fatto della « Resistenza » in sé che può esservi questione di interesse o meno, di successo o meno; ma sul modo di interpretare, concretamente, il fenomeno storico.

Le idee di Lizzani sono chiare, ed è per



questo che s'è detto: tutto sommato, la questione appare semplice. Tra l'altro (e per sgombrare il campo dai possibili equivoci), egli non si è prefisso di « difendere » la lotta partigiana, che pure è sottoposta alla continua denigrazione del neofascismo. Ritiene che non sia necessario, obiettivamente, iniziare un film recando sulle spalle il « complesso di inferiorità » che una difesa comporterebbe. Non vi può essere contestazione ragionevole sul valore della Resistenza. Ciò non toglie che quel valore, esistente, debba essere studiato, analizzato e scoperto. Prima conseguenza: la guerra partigiana va intesa come un particolare modo di combattere, in determinate situazioni e con una tecnica affatto diversa da quella che si impiega in una comune azione bellica. Perciò *Achtung! Banditi!* si apre con il particolare di una mano semiparalizzata dal freddo, che tenta di caricare un fucile, e prosegue descrivendo minutamente la marcia sulla neve di un gruppo di patrioti che scendono verso Genova. Seconda conseguenza: in questi partigiani non v'è traccia di eroismo programmatico: tutti sono presi da dubbi, incertezze, paure e ciononostante portano

a termine la missione che è stata loro affidata. Non si tratta di fare un "bel gesto", ma di raggiungere uno scopo preciso. Terza (e fondamentale) conseguenza: i partigiani non combattono tanto per un astratto ideale quanto per ottenere un risultato pratico, positivo. La ribellione contro gli invasori tedeschi nasce certo dalla volontà di opporsi ad un ingiusto e feroce sopruso, ma non si esaurisce in essa. Quel che appare soprattutto necessario è salvare il paese dalla distruzione: salvare gli uomini dalla deportazione e le fabbriche dallo smantellamento. Salvare, insomma, tutto ciò che resta dell'Italia, dopo la guerra perduta. *Achtung! Banditi!* racconta semplicemente il tentativo compiuto da una banda partigiana per impedire che una piccola officina di Pontedecimo subisca la sorte delle altre fabbriche che i tedeschi hanno sman-

tellato, trasportandone le macchine in Germania. E qui si innestano le ambizioni più alte di Lizzani e, insieme, l'elemento decisivo del film. Attraverso quell'azione di guerra ed il comportamento di quanti in modo diretto o indiretto vi partecipano, si vuole analizzare la trasformazione della società italiana nel passaggio violento dal fascismo alla democrazia, da una vecchia ad una nuova condizione storica. Non è difficile prevedere che dal modo con cui questa crisi di coscienze e di ordinamenti sociali verrà alla luce dipenderà la maggiore o minore efficacia del film, si giustificherà (o meno) la sua ragione d'essere, la sua importanza.

Per questo insolito tentativo, Lizzani si è valso di una formula produttiva a carattere cooperativistico. Il trenta per cento circa delle azioni della società a responsabilità limitata è stato sottoscritto dal pubblico stesso. Per il resto, ci si è affidati a contributi di vario genere e diverse partecipazioni (che vanno dagli attori ai fornitori delle attrezzature tecniche). Se avrà successo, questo tipo di produzione

potrà costituire un precedente ed essere riprodotto su più larga scala. Si tratta, come si vede, del tentativo di trovare una via che permetta di evadere alle leggi della produzione "commerciale" e di agire quindi con una maggiore ampiezza di vedute, con una spregiudicatezza e un impegno difficilmente realizzabili in condizioni normali. Via di uscita che si deve apprezzare e secondare, non senza però tener presente che accanto agli innegabili vantaggi esistono alcuni pericoli. Non li vogliamo sopravvalutare, né possiamo fare di essi un caso generale. Saranno da vedere di volta in volta, e perciò non infirmano il principio. In una situazione politica assai tesa, com'è l'attuale in Italia, può accadere che le iniziative di questo genere vengano influenzate più del necessario (dell'obiettivamente e storicamente necessario) da una contingente polemica di parte che le abbassi al tono del "pamphlet" e ne riduca il valore sostanziale. A maggiore libertà deve corrispondere maggiore responsabilità: il che non significa annacquare o ammorbidente l'eventuale polemica (magari per tema di un veto di censura), ma preoccuparsi di approfondire la materia scelta sino ai limiti del possibile e di estrarre da essa un significato che non tradisca la realtà (in nessun senso). In una parola, che non la falsifichi, giacché altrimenti si cadrebbe nello stesso errore compiuto dalla produzione "di serie". E diciamo questo perché non crediamo che da una produzione indipendente possa oggi nascere un tentativo snobistico o stravagante (fuori e contro la realtà) come lo furono gran parte delle esperienze della "avant-garde" francese; e quindi già escludiamo tale pericolo. Da una produzione indipendente si attendono opere di eccezione, in molti sensi. Non vorremmo che prevalesse, mai, il senso più basso o più dozzinale. O il più equivoco, il che sarebbe ancor peggio. Vorremmo che l'eccezione delle opere così nate (e ci auguriamo che molte ne nascano) non si appoggiasse a elementi estranei — e troppo facilmente sfruttabili — ma nascesse come una profonda necessità.

Lizzani ci ha parlato, a Genova, non soltanto di *Achtung! Banditi!* ma anche dei suoi progetti per il futuro. Di uno sopra tutti: un quadro storico della vita italiana degli ultimi cinquant'anni, attraverso le vicende di una famiglia. « C'è molto da scoprire nella storia del nostro paese, e il cinema non dovrebbe ormai più sottrarsi a questo compito ». E' la stessa posizione assunta verso il film che ora sta girando, ma trasportata in un ambito assai più vasto. *Achtung! Banditi!* potrebbe essere una specie di prefazione al secondo esperimento: una prova per saggiare sino a qual punto reggono le proprie facoltà interpretative e creative. Una prova — occorre aggiungerlo? — che merita di essere seguita con il massimo rispetto, con la più scrupolosa attenzione. Attori (da Gina Lollobrigida in una parte di non comune impegno a Vittorio Duse, ad Andrea Checchi a Lamberto Maggiorani), tecnici e maestranze lavorano con accanimento ed entusiasmo insieme, in una atmosfera di collaborazione che è raro trovare in una "troupe" cinematografica.

FERNALDO DI GIAMMATTEO



A sinistra: gli attori Geraldo Almeida e Vera Nunes in *Presença de Anita*, primo film prodotto dalla casa brasiliana Maristela; la regia è dell'italiano Ruggero Jacobbi, che ha realizzato, per la stessa casa, anche *Suzana e o presidente*. A destra: dal documentario folcloristico *Frevo*.

LETTERA DAL BRASILE

NASCITA DI MARISTELA

NON E' una favola. Sette mesi fa a Jaçaña, a qualche chilometro da San Paulo, c'erano poche case e molto terreno incolto. Ora sorgono i quattro "studios" della Maristela, attualmente la maggiore casa produttrice del Brasile. Dopo anni ed anni di sterili tentativi, di continui fallimenti (ancor oggi a Rio de Janeiro i teatri esistenti sono affidati a tecnici, registi e produttori improvvisati e questo è, senza dubbio, con gli scarsi ed inefficienti mezzi cinematografici a loro disposizione, uno dei motivi fondamentali dei continui insuccessi), c'è finalmente anche qui la possibilità di lavorare decentemente, su basi industriali serie, solide, tra gente capace. Il merito si deve attribuire ad un intelligente e ricco brasiliano di San Paulo, e all'infaticabile Mario Civelli. A Jaçaña esiste una minuscola "cinocittà". E' possibile trovare sale di doppiaggio, di proiezione, una centrale elettrica, una officina meccanica e, se uno ha appetito, un ristorante. Anzi gli appartenenti alla società (tra operai ed attori più di duecento) possono mangiare con spesa minima, quasi gratuitamente. Ogni studio possiede inoltre una piscina coperta, ci sono quattro sale per il montaggio dei film, un grande auditorio per le incisioni musicali e il doppiaggio, un deposito sotterraneo dei film per evitare possibili incendi, locali vari per la direzione, amministrazione, e molti camerini per attori, truccatori, ecc. Niente è stato trascurato perché l'autonomia della "Maristela" fosse completa.

L'organizzazione generale è affidata a Mario Civelli, che coordina la produzione attraverso i direttori Mario Del Rio (un messicano che ha girato mezzo mondo; è stato anche in Italia) e Alberto Attili (operatore di Rossellini per *L'uomo della croce* e *Un pilota ritorna*). I registi, attualmente, sono diversi; italiani due: Ruggero Jacobbi (che ha terminato di girare *Presença de Anita* e *Suzana e o presidente*) e Alberto Pieralisi, che sta per iniziare la lavorazione di *Comprador de fazendas*. Ci sono inoltre Mario Pagés e David Allshuler, direttori della fotografia e provenienti dagli stabilimenti argentini di San Miguel. Altri tecnici provengono dalla Francia e

Brasile: mentre si stava girando a Maristela, *Suzana e o presidente*, di R. Jacobbi.

dalla Polonia; Jacques Lesgards, tecnico del suono, è francese.

La Maristela ha realizzato e ha in programma almeno otto film. La prima pellicola della Maristela è *Presença de Anita*, con Antonieta Morineau, Vera Nunes — una scoperta personale di Jacobbi — Orlando Villar ed Henriette Morineau. La seconda, *Suzana e o presidente*, anch'essa già pronta per il lancio, soggetto di Ruggero Jacobbi e Gino De Sanctis, l'invitato di *L'Europeo in Brasile*, è interpretata da Vera Nunes, Orlando Villar, Arrelia. In fase di lavorazione è invece *Meu destino e' pecar*, dal romanzo di Suzana Flag, per la regia di Manoel Pelluffo e con le sorelle Morineau: Henriette e Antonieta. Pronta è la sceneggiatura di *Comprador de fazendas*, che sarà diretto da Alberto Pieralisi. Sono invece in preparazione *Sangue no asfalto* (soggetto di

Alex Viary e Mancini, regia di Alex Viary) e *A ultima noite* (soggetto e sceneggiatura di Alex Viary, regista Ruggero Jacobbi). Sempre entro il 1951 verranno realizzati *Ouro verde*, a sfondo sociale, ambientato nelle immense piantagioni di caffè, e diverse commedie brillanti (i brasiliani amano gli estremi: o il dramma oppure il film divertente e caricaturale); *Vão Gogo*, il popolarissimo umorista del settimanale carioca *O Cruzeiro*, fornirà varie trame divertenti alla Maristela. Nel settore documentaristico, Mario Civelli ha girato *Carnevale no Rio*. Col concorso del teatro folcloristico brasiliano sono stati portati a termine altri quattro documentari del genere: *Macumba*, *Frevo*, *Samba no Morro*, *Baia*.

La Maristela intende istituire una scuola cinematografica analoga al nostro Centro sperimentale.

FRANCESCO BIAGI



I CINEMA FIORENTINI NEL DIARIO DI SANTI

LA VITALITA' del cinema, mi pare, è nel racconto suo: lo sviluppo delle immagini. Questo è già stato detto. Magia a poco prezzo, durante lo spettacolo, ma sempre magia. Il timore che la televisione porti un colpo al cinema può essere anche perfezionato, ove si prendano a cuore le inchieste svolte in America, Stati Uniti, nel Canada, in Inghilterra e qualche altro paese ricco e industrializzato. Tuttavia, dubito che la televisione possa danneggiare il cinema, essendo diversa la sua funzione, le sue ragioni. Il cinema non ha ucciso il teatro. Se (almeno da noi) il teatro decade, la sua decadenza va imputata al modo di fare il teatro, di intenderlo, al teatro stesso, agli attori, perfino a ragioni economiche di primo piano: il teatro costa molto più del cinema, e salvo qualche "spettacolo" (parlo sempre di un clima italiano), offre meno del cinema.

Il cinema, dunque, non ha ucciso il teatro; anzi, e lo sanno tutti, gli consente di vivere, lo mantiene, gli fa le spese. Brutti spettacoli all'aperto e al chiuso che si danno dal Nord al Sud d'Italia sono pagati coi proventi delle proiezioni cinematografiche. Se un giorno il cinema morirà, finirà, decaduto com'è oggi il teatro, sarà colpa del cinema stesso. Vorrà dire che il popolo non trova più interesse nel racconto cinematografico. Non mi pare che, per ora, il pubblico disertò i cinematografi. Anzi, lo sviluppo delle sale di proiezione, in Italia e in Francia e altrove, non va assolutamente d'accordo con lo sviluppo per esempio delle scuole. Si fabbricano più cinematografi che asili d'infanzia in Francia e in Italia. La televisione resterà sempre una cosa privata, il suo successo, anche nei momenti maggiori di voga, resterà limitato a quattro pareti, spettacolo per poca gente, per intimi, quasi come qualche rappresentazione dei nostri teatrini-scuola, teatrini-modello, teatrini-per-studenti o sale parrocchiali. Mentre il cinema è il mondo, due mondi anzi: uno offerto davanti agli occhi spalancati s'una finestra dalla quale si rovesciano storie, il secondo offerto dal pubblico. Gran parte degli spettatori vanno al cinema perché sanno di trovarsi in compagnia di simili: animati da un complesso di fuga dall'anonimato, si gettano nell'anonimo più grande d'una sala oscura. La televisione mai arriverà a concedere queste possibilità. Vi sarà sempre una vasta clientela che non potrà mai fare a meno del cinema, finché il cinema si offre tanto liberamente all'ozio, alla pigrizia, all'inerzia. Savinio, in un suo articolo, raccontava la storia di un uomo che non poteva vivere, alla lettera, senza il suo film (o anche due film) al giorno, il pomeriggio. Il cinema gli era una necessità, una urgenza, "doveva" andare al cinema, come altri "debbono" farsi una iniezione di morfina.

La "storia dei cinema fiorentini" alla

quale Piero Santi nel suo Diario (edito da Neri Pozza, Vicenza, 1950) accenna molto frequentemente, rimandandone la stesura, avviandola, penso dovrebbe essere proprio una specie di saggio sul silenzio, sul buio, sull'anonimato che offre la sala di proiezione. Dal Diario di Santi — perlomeno rispetto all'Autore — il cinema appare d'una estrema importanza nello sviluppo e nel clima che certe ardite confessioni creano. Intanto, a pagina 105 e 106, il crescendo panoramico nella stesura « di ogni particolare minimo della giornata » prende proprio dal cinema, e non solo perché egli stesso lo vuole (« non per un desiderio di documento, ma piuttosto perché penso che se potessi scrivere tutto, come in un film senza "tagli", ne verrebbe fuori un senso pieno delle ore equilibrate fra atti coscienti ed atti che forse soltanto in seguito, nel ri-

Forse un giorno avremo il quadro completo dei rapporti fra "locali bui" e uomini: lo studio approfondito di un ambiente troppo spesso dimenticato dagli scrittori e dai moralisti.

cordo, diventano tali»), ma proprio perché in realtà tenta con lentezza ansiosa e guardinga di rifare, ritrovare anzi il passaggio di quegli atti per risalire ai pensieri che vi si alleano. (Qualcosa del genere, sotto l'aspetto di sceneggiatura, mi aveva suggerito Cesare Zavattini, anche lui intenzionato a ricreare il tempo perduto collegando attraverso lo schermo atti e idee, ricordi). Il cinema di Piero Santi non è però intorno a una sagistica dell'estetica cinematografica. E' il "locale": sono i nomi dei cinema. Si incontrano (pagina 32) intere liste di cinematografi nei quali passerà le ore della domenica. Il nome dunque (Flora, Garibaldi, Dante, Diana, Vittoria, Regina, Politeama Nazionale, Principe, Libia, Fulgor eccetera) diventa materia, suggerimento, evocazione. « Domani, forse, andrò al "Flora". Bisognerà che ricordi un personaggio del Flora e del quartiere industriale! (...) A letto, voglio rileggere la Storia dei cinema fiorentini che ho scritto finora. (...) Ognuno di questi cinema, di domenica, corrispondeva, anni or sono, ad un mio stato d'animo; alcuni simili tra loro. Il "Garibaldi", la pioggia. E, in fondo alla sala, i giovani dei sobborghi lungo l'Arno a monte, il ricordo degli argini fangosi, dei loro campi tra l'asfalto della grande via verso il Sud e il fiume. Mi chiudevo in qualche angolo, tra il fruscio vecchio e giallo della pellicola e il brusio basso della folla: avevo necessità dell'amidore delle pareti, delle tende rosse fresche e insidiose, folte di pannelleggiamenti. Ma nelle prime domeniche di primavera, c'era il "Vittoria", c'era la tra-

versata di tutta una parte della città, col rigoglio dei giardini, e l'ebbrezza dei ligli che affondavano le piazze in un effluvio lussuoso; e poi l'estate, il cielo vastissimo, il "Flora" con il salone e la sala, i ragazzi immobili sotto il sole delle due in attesa dell'apertura, i muri desolati delle officine, l'intrico dei sostegni ferroviari ». (8 agosto 1943; pag. 31 e oltre). Anche il racconto Teatro Nazionale non scritto ma solamente abbozzato in brevi capitoli esplicativi (la trama cosiddetta) che Piero Santi pone (1946, data 26 settembre; pagina 112 e oltre) nel testo del Diario, fa parte in qualche modo di quella "storia" che molte volte avviata ha sempre poi trascurato di continuare. La "storia" è una ricerca della sua effigie personale, alla quale poi sempre rinuncia. « 26 settembre. Oggi mi è accaduto di ripensare ai molti scritti miei non compiuti e particolarmente alla Storia dei cinema fiorentini. Ricordo l'interesse di qualche anno fa per quell'idea; ma forse la fiamma era troppo viva, allora, perché io potessi portare a compimento lo scritto: può avvenire che un giorno quelle mie idee abbiano una espressione degna: in questi momenti mi sono scomparse, sono cadute chissà dove, in qualche parte di me che non risponde. Un altro scritto avrei voluto fare: una "Guida di Firenze" dove vi fosse la Firenze degli altri (...) e la città mia (...) un cinema come l'"Ideale" o come il "Guido Monaco", i loro frequentatori, eccetera. Per me il "Nazionale" era lo specchio di una mia vita assai intima, uno specchio di colpe segrete e di esaltazioni frenate ».

Nel racconto specialmente, per quanto resti allo stato di frammento, di bozza da lavorare, il senso anche peccaminoso, carnale, del cinema, i palchetti, il buio, la gente, i ragazzi, — il "cinema" come locale diventa una materia sulla quale lo scrittore agisce formandola e piegandola a una pulita esigenza di moralista che si confessa, suggerendo il piano di una crisi spirituale contro la quale la severità stessa della confessione pacata trova il rigore suo scottante. Fra i molti aspetti sotto i quali il cinema si presenta, nessuno aveva trattato l'argomento del "morbido". Piero Santi, nel Diario, lo fa diventare un problema che non si esaurisce nella letteratura; lo chiude e lo circoscrive, lasciandogli poi una apertura di segreto, di dramma dove a ogni caduta corrisponde col senso del peccato sempre presente, la necessità di rivalersi, interrogarsi, chiarirsi. Forse, un giorno, dallo stato di appunti in cui ancora la Storia dei cinema fiorentini è redatta, completata ci darà un quadro completo dei rapporti fra "locale" e uomini, fra il bisogno di cinema di certa gente e gli incontri che possono avvenire al cinema. Il racconto accennato Il Nazionale (« Il "Nazionale" è stato un mito per me (...) Ci attacchiamo di più ai luoghi che di quella libertà e di quella colpa ci appaiono simboli, segreti per gli altri »); anche quello può diventare una ragione precisa di studio d'un ambiente fino ad oggi tralasciato dagli scrittori, dai moralisti, dagli apologeti del cinema, e forse un buon capitolo per future antologie di Guido Aristarco.

RENATO GIANI

JOHN WAYNE

OGGI JOHN Wayne è ai primi posti nelle varie graduatorie della popolarità presso il pubblico degli Stati Uniti. Questo attore è considerato ormai l'interprete ufficiale dell'epica americana, dalla battaglia di Alamo alle gesta del trentottesimo parallelo. E' l'eroe tipico della marcia all'ovest: ed è insieme l'uomo di montagna, il pioniere, il "cowboy" ed il soldato. Wayne sta correndo il rischio di finire come uno dei personaggi che più felicemente abbozzò, sotto la regia di Ford: il capitano York di *Fort Apache* (« Il massacro di Forte Apache », 1948). Quel degno ufficiale difendeva lungo tutto il film i diritti dell'umana personalità e del "common sense" (il riferimento a Tom Paine non è pura civetteria di scrittura), contro la follia militarista del colonnello Thursday. Ma proprio nella sequenza conclusiva, con un tiro mancino, Ford equiparava York a Thursday, in un'unica gloriosa esaltazione dell'"U. S. Cavalry": York diventava, cioè, la copia conforme di Thursday, dal quale ereditava — con il grado — i tratti caratteristici e l'ottusa mentalità. Non è l'uomo che conta, ma la divisa: ed ogni divisa copre un petto d'eroe. A questi discutibili assiomi di *Fort Apache* si uniforma l'attività più recente del nostro attore. Mentre i suoi personaggi stanno ricevendo da certi settori dell'opinione pubblica il crisma dell'ufficialità, John Wayne minaccia di precipitare fra le illustrazioni a sfondo edificante dei libri di lettura per le classi inferiori. Volendo modificare questa linea discendente della sua parabola d'interprete, Wayne dovrebbe rinnovarsi affrontando qualche esperienza nuova: ed interessante potrebbe risultare, in questo senso, la partecipazione a *The Quiet Man*, il film che Ford progetta di realizzare alle isole Aran.

La carriera di John Wayne è stata sempre legata all'opera di John Ford: e non tutti sanno, anzi, che regista ed attore erano amici e lavoravano insieme molto prima di *Stagecoach* (« Ombre rosse », 1939). Si conobbero quando Marion Michael Morrison, studente dell'Università di Glendale (California), venne assunto alla "Fox" in qualità di trovarobe e destinato ad un film di Ford. Pare che questo film fosse *Salute* (1929), girato in esterni ad Annapolis (Maryland) ed imperniato sulla rivalità fra la squadra di calcio dell'esercito e quella della marina. Marion Michael, giocatore semi-professionista dell'"undici" universitario di Glendale, seppe rendersi molto utile al regista. Fece il trovarobe ed anche la controfigura: e continuò a prestarsi come "stunt man" nel film successivo di Ford, *Men Without Women* (1930), dove "doppiò" uno dei protagonisti nella fuga subacquea dal sommergibile avariato. I Morrison erano originari dello Iowa. All'età di cinque anni, Marion Michael aveva seguito



FILMOGRAFIA

FILM: 1930: *The Big Trail*, di Raoul Walsh con Marguerite Churchill e El Brendel. - **1931:** *Girls Demand Excitement*, di Seymour Felix, con Virginia Cherrill e Marguerite Churchill; *Three Girls Lost* di Sidney Lanfield, con Loretta Young e Lew Cody; *Arizona (Arizona)*, di G. B. Seitz, con Laura La Plante; *Maker of Men*, di Edward Sedgwick, con Jack Holt e Richard Cromwell; *Range Feud* di Ross Lederman, con Buck Jones e Susan Fleming. - **1932:** *Texas Cyclone*, di Ross Lederman; *Two Fisted Law*, di Ross Lederman; *Lady and Gent (Cuori d'amanti)*, di Stephen Roberts, con Wynne Gibson; *Ride Him Cowboy*, di Fred Allen, con Ruth Hall; *The Big Stampede*, di Fred Allen e Tenny Wright; *Haunted Gold*, di Mack V. Wright, con Sheila Terry e Erville Alderson; *Hurricane Express (Uragano-espresso)*, di Armand Schaeffer e J. P. McGowan, con Shirley Grey e Tully Marshall; *Shadow of the Eagle*, di Ford Beebe. - **1933:** *The Telegraph Trail*, di Tenny Wright, con Frank McHugh e Marceline Day; *The Life of Jimmy Dolan (Seconda aurora)*, di Archie Mayo, con Douglas Fairbanks Jr. e Loretta Young; *Baby Face*, di Alfred E. Green, con Barbara Stanwyck e George Brent; *The Three Musketeers*, di A. Schaeffer e Colbert Clark; *His Private Secretary*, di Phil Witman, con Evalyne Knapp e Alec B. Francis; *Somewhere in Sonora*, di Mack Wright, con H. B. Walthall e Sirley Palmer; *The Man From Monterey*, di Mack Wright, con Ruth Hall e Louis Alberni; *Hidden Gold*, di Ray Taylor, con Tom Mix; *Riders of Destiny (I cavalieri del destino)*, di Robert N. Bradbury, con Cecilia Parker e George Hayes; *Sagebrush Trail*, di Armand Schaeffer, con Nancy Shubert e Lane Chandler; *West of the Divide*, di Robert Bradbury, con Virginia B. Faire; *The Lucky Texas (La valle dell'oro)*, di Bradbury, con Barbara Sheldon; *The Three Musketeers*, di Armand Schaeffer e Colbert Clark. - **1934:** *Blue Steel (Acciaio blu)*, di Robert Bradbury, con Eleanor Hunt; *The Man From Utah (L'invincibile dell'Utah)* di Robert Bradbury con Polly Ann Young; *Randy Rides Alone (Il cavaliere muto)*, di Harry Fraser, con Alberta Vaughn; *Trail Beyond*, di Robert Bradbury; *The Star Packer (La valle del Terrore)*, di Robert Bradbury, con Verna Hillie e Noah Beery Sr.; *'Neath Arizona Skies*, di Harry Fraser, con Sheila Terry; *Texas Terror*, di Robert Bradbury; *The Lawless Frontier (La frontiera dei senza legge)*, di Robert Bradbury, con Sheila Terry. - **1935:** *Strange Legion (Eroi senza patria)*, di Armand Schaeffer, con Ruth Hall e Noah Beery Jr.; *Rainbow Valley*, di Robert Bradbury, con Lucille Brown; *Paradise Canyon*, di Carl Pierson, con Marion Burns; *Dawn Rider*, di Robert Bradbury, con Marion Burns; *West Ward Ho*, di Robert Bradbury, con Sheila Mannors; *Desert Trail*, di Lewis L. Collins; *The New Frontier*, di Carl Pierson, con Muriel Evans. - **1936:** *The Lawless Nineties*, di Joseph Kane, con Ann Rutherford e Harry Woods; *King of the Pecos*, di Joseph Kane, con Muriel Evans e Cy Kendall; *The Oregon Trail*, di Scott Pembroke, con Ann Rutherford e Joe Girard; *Winds of the Wasteland*, di Mack Wright, con Phymis Fraser e Yakima Canutt; *The Sea Spoilers*, di Frank Strayer, con Nan Grey e Fuzzy Knight; *The Lonely Trail*, di Joseph Kane, con Ann Rutherford e Cy Kendall; *Conflict*, di David Howard, con Jean Rogers e Tommy Bupp. - **1937:** *California Straight Ahead*, di Arthur Lubin, con Louisa Lattimer; *Idol of the Crowds*, di Arthur Lubin, con Sheila Bromley; *I Cover the War*, di Arthur Lubin, con Sheila Bromberg; *Adventure's End*, di Arthur Lubin, con Diana Gibson. - **1938:** *Born to the West*, di Charles Barton, con Marsha Hunt; *Pals of the Saddle*, di George Sherman, con Doreen McKay e i Mo-

schettieri della Prateria; *Overland Stage Raiders*, di George Sherman, con Louise Brooks e i tre moschettieri della prateria; *Santa Fe Stampede*, di George Sherman, con June Martel e i tre moschettieri. - **1939:** *Stagecoach (Ombre rosse)* di John Ford, con Claire Trevor e Andy Devine; *The Night Riders*, di George Sherman; *New Frontier*, di George Sherman, con Ray Corrigan e Raymond Hatton; *Wyoming Outlaw*, di George Sherman, con Ray Corrigan; *Three Texas Steers*, di George Sherman, con Ray Corrigan, Carole Landis; *Allegheny Uprising (Il primo ribelle)* di William A. Seiter, con Claire Trevor e Brian Donlevy. - **1940:** *The Dark Command (La belva umana)* di Raoul Walsh, con Roy Rogers e Porter Hall; *Three Faces West o The Refugee*, di Bernard Vorhaus con Charles Coburn e Sigrid Gurie; *The Long Voyage Home (Lungo viaggio di ritorno)* di John Ford, con Thomas Mitchell e Barry Fitzgerald; *Seven Sinners (La taverna dei sette peccati)* di Tay Garnett, con Marlene Dietrich e Misha Auer. - **1941:** *A Man Betrayed (Il club del diavolo)* di John H. Auer, con Frances Dee e Edward Ellis; *Lady From Louisiana*, di Bernard Vorhaus, con Ona Munson; *The Shepherd of the Hills (Il grande tormento)* di Henry Hathaway, con Betty Fields e Harry Carey. - **1941-42:** *Lady for a Night (Signora per una notte)* di Leigh Jason, con Joan Blondell e Ray Middleton. - **1942:** *Reap the Wild Wind (Vento selvaggio)* di Cecil B. De Mille, con Paulette Goddard e Ray Milland; *The Spoilers (I cacciatori dell'oro)* di Ray Enright, con Marlene Dietrich e Randolph Scott; *In Old California (I dominatori)* di William McGann, con Binnie Barnes e Albert Dekker; *Flying Tigers (I Falchi di Rangoon)* di David Miller, con John Carrol e Anna Lee; *Pittsburg (La febbre dell'oro nero)* di Lewis Seiler; *Reunion in France (La grande fiamma)* di Jules Dassin con Joan Crawford e Philip Dorn. - **1943:** *In Old Oklahoma*, di Albert Rogell con Martha Scott; *A Lady Takes a Chance (La signorina e il cow-boy)* di William A. Seiter, con Jean Arthur e Charles Winninger. - **1943-44:** *The Fighting Seabees (Il conquistatore dei sette mari)* di Edward Ludwig, con Susan Hayward. - **1944:** *Tall in the Saddle (Romanzo del West)* di Edwin L. Marin, con Ella Raines e Audrey Long. - **1945:** *Flame of the Barbary Coast (Fiamme a San Francisco)* di Joseph Kane, con Ann Dvorak e Joseph Schildkraut; *Dakota (Dakota)* di John Ford con Vera Ralston e Walter Brennan; *They Were Expendable (I sacrificati)* di John Ford con Robert Montgomery e Donna Reed. - **1946:** *Without Reservation (California-Express)* di Mervyn Le Roy, con Claudette Colbert e Don De Fore; *Back to Bataan (Gli eroi del Pacifico)* di Edward Dmytryk, con Anthony Quinn e Beulah Bondi. - **1946-47:** *Angel and the Badman*, di James Edward Grant, con Gail Russell e Harry Carey. - **1947:** *Tycoon (La grande conquista)* di Richard Wallace con Laraine Day e Sir Cedric Hardwicke. - **1948:** *Fort Apache (Il massacro di Fort Apache)* di John Ford, con Henry Fonda e Shirley Temple; *Red River (Il fiume rosso)* di Howard Hawks, con Montgomery Clift e Joanne Dru; *Three Godfathers (In nome di Dio)* di John Ford, con Pedro Armendariz e Harry Carey Jr. - **1948-49:** *Wake of the Red Witch (La Strega Rossa)* di Edward Ludwig, con Gail Russell e Gig Young. - **1949:** *The Fighting Kentuckian*, di George Waggoner, con Vera Ralston e Philip Dorn; *She Wore a Yellow Ribbon (I cavalieri del Nord-Ovest)* di John Ford, con Joanne Dru e John Agar. - **1949-50:** *The Sands of Iwo Jima (Iwo Jima, deserto di fuoco)* di Allan Dwan, con John Agar e Adele Mara; *Rio Grande (Rio Bravo)* di John Ford con Maureen O'Hara e Ben Johnson. - **1950-51:** *Operation Pacific*, di George Waggoner con Patricia Neal.

la famiglia in migrazione verso Los Angeles: un viaggio suggerito dal medico di famiglia per ristabilire la malferma salute di papà Morrison. Dopo una lunga sosta a Lancaster, nel clima infuocato del deserto di Mojave, i Morrison raggiunsero Glendale e, nel famoso sobborgo di Los Angeles, aprirono una drogheria. Marion Michael frequentò onorevolmente le scuole e l'Università, distinguendosi soprattutto sul campo di gioco. L'occasionale "job" alla "Fox", che gli valse la preziosa amicizia di John Ford, fu determinante per il giovane Morrison. Ford, che già lo chiamava "Duke", segnalò Marion Michael a Raoul Walsh, che stava cercando l'interprete per l'edizione americana di *The Big Trail* («Il grande sentiero», 1930). "Duke" andò da Walsh sperando forse in un nuovo impiego come assistente: e fu accolto invece come attore. Indossando per la prima volta il vestito in cuoio dei pionieri, cambiò anche nome: divenne John Wayne. Ma dovevano passare molti anni prima che l'ex trovarobe s'imponesse nel breve numero degli attori più popolari. *The Big Trail* interessò per la grandiosità della messinscena, ma non era film da mettere in rilievo il contributo dei singoli interpreti: che risultavano, invece, alquanto soffocati dalla gonfiezza della cornice. La modesta affermazione di John Wayne valse tuttavia a schiudergli le generose porte della "Horse Opera": il costume da "cowboy" si attaccò alla pelle dell'attore, come una camicia di Nesso, e "Duke" galoppò consciamente verso i grandi successi in provincia, nel malinconico ed interminabile crepuscolo di un "genere" decaduto.

Un film dopo l'altro, giustiziere implacabile, John Wayne sbaragliava dozzine di "bad men". Impossibile ritenere qualche elemento positivo di queste sue antiche esibizioni: una fredda e convenzionale sequenza di film senza impegno, una rassegna di eroi senza personalità e senza sale. Pure, in John Wayne c'era stoffa d'attore: Ford, che l'intuiva, stava all'erta. E quando, nel 1939, il produttore Walter Wanger offerse al regista l'opportunità di ritornare — dopo una lunga parentesi — agli antichi amori del "western", Ford non si lasciò sfuggire l'occasione di *Stagecoach* per arrestare l'impetuosa ed anonima cavalcata dell'amico "Duke". Qualcuno ha scritto, per elogiare l'abilità di John Ford nel dirigere gli attori, che il regista di *The Informer* «potrebbe far vincere un Oscar ad un indiano di legno». Può darsi che John Wayne non fosse molto più duttile all'epoca di *Stagecoach*: certo, i lunghi anni di "routine" ne avevano fatto un atleta spensierato, un disinvolto professionista, piuttosto che un interprete maturo e consapevole. La scelta di Wayne per il personaggio di Ringo Kid fu un atto di coraggio: e destò meraviglia la repentina trasformazione di un "cowboy" non molto interessante in un attore completo, capace di raffinate sfumature. Ringo è un personaggio giocato su registri semplici, tradizionali: la psicosi dello sconfitto, il desiderio di vendetta ed un'amorosa speranza s'intrecciano a definire la figura del fuorilegge puro di cuore, e si fondono in un singolare risultato umano. Inserito nel quadro di un film che rinnova, in chiave d'interesse psicologico, alcuni classici motivi del "western", John Wayne non si

limita a creare un personaggio vivo: ma rinforza l'apertura di un genere vecchio ad una nuova tematica e ad un'inedita profondità d'aspetti. Se vale, dunque, il riferimento a Maupassant (*Boule de suif*), già più volte azzardato dalla critica per il racconto *Stage to Lordsburg* di Ernest Haycox (l'occasione letteraria di *Stagecoach*), per Wayne si potrebbe far valere un corrispondente richiamo a qualche commediante di antica civiltà: un Fresnay, un Barrault, un Brasseur. Wayne, in effetti, si presenta affinato e dirozzato, padrone dei propri mezzi: attore, dunque, nel senso più pieno del termine, ed ormai maturo per affrontare con buon esito una varia e difficile gamma d'interpretazioni, anche al di fuori di Ford e del "western". E' ancora in un'opera fordiana, tuttavia, che John Wayne affronta la seconda prova di impegno, quando il regista lo colloca nel concertato di *The Long Voyage Home* («Lungo viaggio di ritorno», 1940). In questo film senza protagonista, che ricrea la particolare atmosfera dei "drammi marini" di O'Neill, John Wayne è Olson, un marinaio svedese atletico e privo di malizia: nella scena del bar, quando una stanca prostituta lo ubriaca perché sia imbarcato di forza sull'"Amindra" — nave sfuggita da tutti i marinai — il personaggio si rivela in tutto il proprio disarmato candore, reso con toccante evidenza da un'accorta recitazione.

Come tutti gli attori di Hollywood, John Wayne non si sottrae all'interpretazione di numerosi film nei quali l'impegno è nullo ed il risultato insignificante. Negli ultimi anni è diventato anche produttore, rivelando ambizioni puramente commerciali. Il nome di John Wayne è tuttavia legato ad un certo numero di film che rappresentano, quasi, una galleria di ritratti tipicamente americani: in queste opere, l'apporto dell'attore è sempre sostanzioso. Ricorderemo, fra le interpretazioni più rilevanti, quella di Tom Donson in *Red River* («Il fiume rosso», 1948) di Howard Hawks. Donson è il padrone di una grande mandria, in migrazione lungo la vecchia pista Chisholm: è un uomo duro, ma non ingiusto; egoista, ma non avido. Donson ammazza chi lo contraddice, e poi recita sul tumulo la preghiera dei trapassati. Ha dedicato la propria vita all'allevamento della mandria ed è disposto a tutto pur di portarla nel Kansas. Donson è il ritratto perfetto del costruttore: è storia americana, il "self-made-man" chiamato alla sbarra, lo spirito dei fondatori d'una nazione passato al vaglio critico. Nella definizione di questo carattere complesso, John Wayne dà il meglio di sé. Più convenzionali, ma certo non meno vivi, sono i ritratti militari di quella che potremmo chiamare la trilogia di Ford sui racconti di James Warner Bellah: *Fort Apache*, *She Wore a Yellow Ribbon* («I cavalieri del Nord-Ovest», 1949) e *Rio Grande* («Rio Bravo», 1949-50). Abbiamo già accennato al capitano York di *Fort Apache*. Nathan Brittles, il capitano di *She Wore a Yellow Ribbon*, è inteso diversamente, nei termini di una caratterizzazione sobria e commossa: certi motivi retorici e plateali sono riscattati dalla misura dell'interprete. In fondo a personaggi quali Brittles e York, c'è come il senso di una larga esperienza umana che mal si nasconde dietro i regolamenti



John Wayne in uno dei suoi ultimi film: *Rio Grande* («Rio Bravo», 1949-50), diretto da Ford.

militari. Si vedano le scene, piuttosto simili nei due film, dell'ambasceria presso gli indiani, e le parole di Brittles — ormai borghese — al non più giovane capo indiano Pelle di Volpe: «... Compito dei vecchi è quello d'impedire le guerre». Persino l'ufficiale di *Rio Grande* che, secondo i calcoli alquanto faziosi di Ford, vorrebbe risultare un'esaltazione dell'esercito nei termini più scolastici, evade i limiti della propria divisa: questo colonnello Kirby Yorke tradisce ad ogni passo la propria tenerezza per quegli "affetti personali" (la moglie ed il figlio), che un triste dovere di soldato gli ha imposto di trascurare. Quello di John Wayne è un personaggio virile, ma permeato di romanticismo. La sua collocazione esatta è all'ombra di una delle grandi rocce della Monument Valley, mentre una voce lontana — od una fisarmonica sfiatata — accenna in sottofondo una canzone di "cowboy". Nei film di Ford, non è difficile isolare i momenti in cui la corda malinconica di Wayne è fatta vibrare con accorto pudore. Pensiamo alle numerose serenate, una situazione che si ripete attraverso le sequenze della "trilogia militare".

E' in questa chiave nostalgica che John Wayne esprime, solitamente, il disagio dei pionieri, dei marinai, dei soldati: "uomini senza donne", forse destinati a "morire con le scarpe ai piedi". I personaggi militari del nostro attore, anche quelli legati all'attualità, non possono venir confusi con i disinvolti profeti della guerra facile: né si può dire che fingano d'ignorare gli aspetti amari della loro condizione. Un combattente avrebbe forse potuto riconoscere se stesso ed i propri compagni in taluni atteggiamenti, per esempio, del Ryan di *The Were Expendable* («I sacrificati», 1945); a parte una spiacevole smania combattentistica, quel personaggio aveva un sapore di verità, ed a lui si potevano riferire le parole di Douglas Mac Arthur poste da Ford come epigrafe al film: «... I speak for the thousands of silent lips, forever stilled among the jungles and in the deep waters of the Pacific, which marked the way». Wayne, cioè, riesce a riscattare con la propria umanità ogni motivo deteriore, ogni istanza apologetica. Certo è impossibile non avvertire un contrasto fra questa insopprimibile verità del personaggio Wayne e quegli atteggiamenti esteriori che le

esigenze di una produzione propagandistica vorrebbero imporre. In tale contrasto c'entrano senza dubbio anche le convinzioni personali dell'attore: ricordiamo che John Wayne è il "leader" autorevole d'una delle tante leghe reazionarie che allignano negli Stati, la "Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals". Wayne, insomma, è uno degli esponenti del movimento "anti-commie" nel cinema; e sappiamo bene che il "comunismo" avvertito da queste sedicenti organizzazioni patriottiche è qualcosa di ben diverso dall'appartenenza ad un determinato partito politico. Ed è proprio qui che dobbiamo cercare il limite di John Wayne, nell'adesione a certe viete formule di propaganda patriottarda. Uscito trionfalmente nel '39 dal mondo astratto della "Horse Opera", "Duke" sta correndo il rischio di compiere una nuova — più pericolosa — esperienza mitologica. Il suo personaggio militare ha, infatti, un'altra faccia: ed è la dura grinta del sergente Stryker di *The Sands of Iwo Jima* («Iwo Jima, deserto di fuoco», 1949-50), un film nato in piena psicosi di guerra fredda ma utilizzato — com'è noto — per la propaganda alla guerra "calda" di Corea. In *Iwo Jima* Wayne si ferma alla divisa: il personaggio militare perde la propria malinconica poesia, la propria dignità. Diventa militarista. Stryker, il "sergente di ferro" che terrorizza le reclute per farne dei perfetti soldati e professa l'arte della guerra senza remore umanitarie, è il vero eroe del nostro tempo: e l'ultimo Moravia non tarderebbe ad identificarvi l'estrema palingenesi del *Conformista*. Quando un artista si sente prossimo alla fine, sceglie spesso — per morire — il desolato cimitero del conformismo. John Wayne, portavoce ufficiale degli "ideali americani", sta chiudendosi volontariamente nella tragica prigione di una retorica decrepita. Stiamo a vedere se ne uscirà. Per il momento, sembra scivolare verso i "cowboys" invincibili ed ammazzacattivi del periodo "Horse Opera". Il diagramma di quest'involuzione ci conferma che ogni manicheismo, ogni astratta e rigida contrapposizione di Bene e Male, segna una rinuncia: siano i suoi cattivi nemici "cattle rustlers" o giapponesi, il Wayne monocolor è un personaggio superficiale, che fa torto al talento dell'attore e ci delude.

TULLIO KEZICH

VECCHIO CINEMA NAPOLETANO

Il BATTERE dell'orologio ed il suonare delle campane, che annunciavano il mezzogiorno interromperlo, con la loro sonora festività, il discorso che alcuni anni fa avevamo imbastito, con l'editore Gaspare Casella e lo scrittore Curzio Malaparte, a proposito del cinema napoletano. Avevamo pranzato in uno di quei restaurants a S. Lucia, dove i frutti di mare e la presenza dei posteggiatori, perpetuano ancora una volta l'odioso "cliché" esotico di tanti film partenopei, mentre il battere dell'orologio ed il suonare delle campane sembravano ricordarci che il mezzogiorno non significa solo la parte di paese che resta a sud, ma anche un punto che divide ugualmente in tutte le parti del mondo, il giorno tra il levare ed il tramontare del sole. Malaparte era già in divisa, io non ancora e su questa fine di pranzo, luculliana, per bontà dell'ospite, che era l'editore Casella, ma tetra e agitata per via dello scirocco caldo ed umido, incombeva quel senso di malessere abulico e tormentato che pone il sistema nervoso dei napoletani in uno stato di vibrazione insofferente e dolorosa, di cui difficilmente riescono a venire a capo. Dissi così a Malaparte che in uno dei primi film partenopei, *Leggenda della Passiflora* (1909), la fanciulla che portava il nome di questa strana pianta rampicante dai larghi fiori, appariva più come una ondina che come una sirena. E che quando essa scompariva tra i flutti, lasciando, solo superstita, sullo specchio d'acqua di Marechiaro, un serto spoglio di fiori, veniva fatto di pensare più ad un'avventura lacustre e fluviale, tra ninfee larghe e bianche, di pretto stampo nordico, che ad un episodio di solare vita mediterranea. Più ad Arrigo Heine che a Francesco Paolo Tosti. Il mio malumore mi portava così a negare la presenza del folclore nel primo film partenopeo, e ad asserire che la sirena trionfava, se mai, nella insegna della casa, Partenope Film e sulle liste delle trattorie di Posillipo assai più che in questa prima romantica produzione del nostro artigianato. Aggiunsi che i fratelli Troncone vi avevano fatto un sorprendente impiego di modellino, manovrando la sirena tirata da fili, in un bacile d'acqua, non altrimenti di quanto ave-

vano praticato Stuart e Blackton nel noto film americano *Innalzamento della bandiera a Cuba*. E quindi assai più tardi che una cinematografia partenopea, con caratteri tipicamente regionali, comincia a sorgere in Galleria Umberto, sui marmi lapidei della grande mole ottocentesca e intorno ai tavoli dei tre o quattro caffè del centro, dove affluivano le infinite combinazioni di registi improvvisati, di guitti pretenziosi, di canzonettiste senza scritte e di finanziatori provinciali che il capriccio di una "sciantosa", dell'Eden o della Fenice, trasformava per qualche mese, in produttori cinematografici. Ho avuto frequentemente occasione di presentare, al Circolo Aziendale della Società meridionale di elettricità, qualcuna di queste pellicole che costituiscono una curiosità di questa sala specializzata, la quale, dopo la chiusura successiva dei vari circoli partenopei, è rimasta l'unica a presentare dei programmi di arte retrospettiva. E ho curato personalmente l'ambientazione dello spettacolo, riuscendo con la valida ed intelligente collaborazione del maestro Adolfo d'Auria a riprodurre con ogni possibile fedeltà uno spettacolo di cinema napoletano intorno al 1920, accompagnato dalle famose orchestre dell'epoca. **Le mie impressioni** sono dunque recentemente collaudate.

Dal 1917 al 1928 nasce così e si sviluppa in Napoli una produzione locale a tipo folcloristico, che nella sua rudezza istintiva, presenta certi lati interessanti ed insieme repellenti, che ne fanno uno specimen, tra i più curiosi della storia del cinema. Nido di vipere o groviglio di istinti, il film partenopeo era straordinario per il troppo di odio, di ardore di disprezzo e di maleficio che era capace di assommare. Tutto un complesso patetico che per via della messa in scena truculenta e sommaria, della gesticolazione folle e defenestrata, delle fotografie inverosimili e delle bizzarre imbibizioni, che sembravano trattate ad inchiostro viola o rosso, valeva a creare il gusto di atmosfere sinistre e assurde, le quali traevano la loro inaccettabile realtà, dal solo fatto di essere impresse su pellicola, attraverso le emulsioni e i bagni appro-

Il folclore nel vecchio cinema napoletano: il guappo e la sua donna.





La rissa tipica e da romanzo d'appendice nei film muti partenopei.

priati. Ciò che soprattutto colpisce nei film napoletani è lo strano affiorare di tutto il retaggio spirituale della profonda Spagna, attraverso un continuo alternarsi del senso orgiastico e di quello religioso. Ciò che appunto dà senso a questa materia, così rudemente trattata, è la persistente correlazione delle opposte immagini, evolventi nella speciale atmosfera sensuale e visionaria che del film napoletano è propria. Non ancora allegoria ma, certo, fiera della vita e della morte. Gli altari carichi di "ex-voto" e le tumultuose mense nuziali, i traballanti carri di Piedigrotta e le aggressive processioni dei santi, le arcate aperte sul mare delle trattorie di Posillipo e le lunghe sequenze di pietra dei chiostri e dei monasteri; i vertiginosi trofei natalizi e le tombe "liberty", di fresco infiorate, i tiri impennacchiati di Montevergine e i carri funebri capricciosamente intagliati. E ancora nel minuto particolare degli oggetti che intervenivano nel film, la collana e lo scapolare, la maschera e il teschio, l'amuleto e la reliquia, antitesi della vita e della morte che culminava assai spesso nelle intense espressioni di vecchi posteggiatori sdentati e traballanti più delle inquadrature, i quali strimpellavano petulantemente la chitarra.

La più caratteristica produzione è quella della Dora Film, ai cui destini presiedeva l'intera famiglia Notari, il padre regista, il figlio primo attore, la madre, vera Carolina Invernizio dello schermo partenopeo, soggettista e scenarista. Tra i suoi film più popolari ricordiamo *Nano rosso* (1917), interpretato dal popolare "Gennarino", dove appare evidente il curioso riverbero della grande arte spagnuola, che tramanda accanto ai ritratti dei re e degli infanti le sembianze di nani famosi come Maria Bartola e Nicola Pertusato, contrapponendo al trionfo delle trine, dei cavalli e delle piume, tutti gli aspetti della mostruosità, in un continuo raffronto tra i ributtanti aspetti della mendicizia e gli aborti dei musei. Ma nella *Legge* (1918), della stessa casa, c'è già la canzone che poi divenne l'attrazione del film partenopeo: ed è quella che canta, alla scena finale, il fidanzato dietro i cancelli del carcere. Questa soluzione sonora avanti la lettera era sottolineata ancora una volta dalla potente antitesi delle immagini della vita e della morte: la Chiesa all'atto della cerimonia

nuziale, per le ore di tripudio e di speranza, il carcere per quelle di solitudine ed angoscia. Il sincronismo tra canzone ed immagine, ottenuto col contributo diretto del cantante, era poi regolato con tale precisione che non una nota echeggiava nella sala, la quale non sembrasse uscita dall'ugola del tenore. Da principio questi si nascondeva dietro il classico velluto dell'800, in un insieme da baraccone, appositamente installato e che era, per sé; una trovata senza precedenti; ma in seguito il patetico che se ne riprometteva l'impresario, diveniva così sicuro che il cantante era presentato in bella evidenza ed in vistoso frack, sotto la cornice dello schermo, un po' a sinistra, come un donatore nei quadri della rinascenza, duro, piantato lì, a cantare la canzone, mentre l'obiettivo scandiva lentamente i fotogrammi, fra i quali appariva, come un palpito, il passaggio dell'otturatore. In certi momenti un po' statici di uno di questi film, una specie di profonda religiosità era rivelata dalla impressionante identità di espressione tra l'effigie e l'orante. Così nel *Miracolo della Madonna di Pompei* (1922) è la stessa lancia che sembra attraversare il cuore della madre di Dio e della popolana genuflessa ai piedi dell'altare.

Un'opera interessante sotto altro aspetto è *Si ve vulesse bene* (1920) di Emanuele Rotondo, che assume poi i caratteri più evidenti di una vigorosa maniera realistica, durante la panoramica sui vecchi quartieri del Mercato, che precede di poco la scena della "Zumpata" (duello della malavita), realizzata con un taglio e un giuoco di campi e controcampi di prim'ordine e con un'efferatezza espressiva tale da creare un senso dell'ambiente non inferiore a quello di certi film francesi del tempo sonoro. Alla stessa maniera sembra ispirato un film, presto tolto di circolazione a seguito di controversie giudiziarie *A lava d'e Vergine*, ove figura un lugubre raduno di mendicanti e fuori legge, una specie di corte dei miracoli che lasciava presagire, sia pure rozamente, qualcosa del Pabst di *Die Dreigroschenoper*. In qualche altro film vediamo piuttosto affiorare la forza inventiva e magica della superstizione come in *Aniello 'a fede* (1923), della Any Film, dove l'intera scena della stregoneria rivelava una sintesi



Interno di carcere, con accompagnamento della canzone A. S. Francesco.

davvero potente di composizione, una fantasia ardita, strana e selvaggia, specie nel quadro dove la fattucchiera con uno spicchio di cipolla e un capello unto prepara per Nannina il beverage, che deve servire a renderle l'amore di Vincenzino. Talora questa rozza materia culminava in qualche aspra e voluttuosa storia drammatica. Così in *Carnevale in galera* (1925) la visione dell'amante, semisvestita, con le mani piantate sui fianchi robusti ed intenta a guardare dietro le spie delle imposte, la sagoma disperata di un Cristo enorme e trafitto in cima a delle scale più impervie dello stesso Calvario. Qui appare ancora una volta l'anima vera della profonda Spagna, violenta e rassegnata, cru-

Duello della malavita in Si se vulesse bene (1920) di E. Rotondo.



dele e crocifissa, perennemente oscillante tra il misticismo e la sensualità. L'ultima pellicola di questo ciclo, già sonora, fu *Zappatore* (1929) anche della Any Film, ove accanto ai soliti banchetti e cortei nuziali appare anche la immagine della piccola morta, immersa in una atroce imbibizione gialla color dell'ostrica marcia ed esposta fra i trofei di giocattoli troppo tardi recati dalla madre dimentica al suo capezzale deserto. Una situazione di "feuilleton" ma che per la forza della espressione, sembrava recare il segno di qualche stigmata baudelairiana, come per esempio quella di *Le joujou du pauvre* in *Spleen de Paris*. Vengono infine i film "Lombardo" freschi, istintivi e spontanei con Leda Cys, animatrice instancabile, regina della festa a tutti i costi e che potevano considerarsi sonori avanti lettera, più per il loro impasto chiassoso e festaiolo che per il dovizioso accompagnamento musicale loro apprestato. Ciò non ostante anche le pellicole di Gustavo Lombardo pagano il loro contributo agli influssi della scuola. Così nel *Miracolo di San Gennaro* colpisce la scena della paralitica, una specie di Teresa Raquin del borgo S. Antonio, che a un certo momento getta via le grucce e corre al balcone osannando al simulacro della Vergine, mentre questa sembra sostare un istante tra gli incensi, nel tumulto della processione, quasi in atto di volere entrare attraverso il balcone aperto a benedire la miracolata. Come ebbi agio di illustrare quel giorno a Curzio Malaparte, e più tardi di documentare in un saggio sui contributi del cinema napoletano alla storia del film italiano, ciò che è mancato a questa scuola è stato il genio di un grande regista capace di comporre come ha fatto Eisenstein in *Lampi sul Messico*, attraverso queste immagini così accese e vibranti, qualche profondo poema della morte, della voluttà e del sacrificio.

Appunto rileggendo le migliori pagine di *La pelle*, ho proprio pensato che la visione allucinante ed esaltata che Malaparte ci dà, nel suo libro, della nostra città, durante l'occupazione straniera, che egli descrive con la violenza demoniaca di certe composizioni di Bosch, sia assai più vicina alla ispirazione autentica dei suoi registi che non a quella stereotipa e convenzionale, delle sue troppe canzoni e delle sue troppe piedigrotte.

ROBERTO PAOLELLA

FILM DI QUESTI GIORNI

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

** RIO BRAVO (Rio Grande)

Regia: John Ford - Soggetto: da una novella di James Walter Bellah apparsa sul Saturday Evening Post - Sceneggiatura: James Kevin McGuinness - Fotografia: Bert Glennon A.S.C. - Scenografia: John McCarthy jr., e Charles Thompson - Musica: Victor Young - Interpreti: John Wayne (il colonnello Yorke), Maureen O'Hara (la signora Yorke), Claude Jarman jr. (Jeff Yorke), Ben Johnson (Tyree), Harry Carey jr. (Boone), Chill Wills (il dottor Wilkins), J. Carroll Naish (il generale Sheridan), Grant Withers (lo sceriffo), Peter Ortiz (il capitano Saint Jacques) e Victor McLaglen (il sergente Quincannon) - Produttori: M. Cooper e J. Ford - Produzione: Argosy Pictures, 1949-50.

DEI FILM "western" recentemente diretti da John Ford, *Rio Grande* («Rio Bravo», 1950), reca con maggiore evidenza i sintomi della involuzione culturale e creativa di questo regista: anche *When Willie Comes Marching Home* (Bill, sei grande!), 1950, pur non appartenendo al filone a lui caro, denuncia evidenti difetti. Il solo *Wagonmaster* («La carovana dei Mormoni», 1950) rivela il tentativo di uscire dal consueto. *Rio Grande* rientra invece nell'ambito e nella tematica del precedente *She Wore a Yellow Ribbon*, di cui in certo senso rappresenta il seguito, e del quale, comunque, riprende personaggi e situazioni. La visuale del mondo deve essere ben ristretta in John Ford, se essa si limita a mostrarci scene di vita militare, a descriverci i sentimenti e le reazioni psicologiche di ufficiali e sergenti maggiori. Per lo meno in *Wagonmaster* si assisteva ad avvenimenti di più vasta portata, come la trasmissione di un popolo, e si proponevano assunti di significato più universale. Oggi, per realizzare un'opera valida sul piano dello stile e dell'abilità tecnica, Ford pare debba ricorrere ai temi frusti del militarismo spicciolo e idealizzato. Perché i monti, le distese, i corsi d'acqua, e gli stessi personaggi, abbiano una qualche forza evocatrice, Ford è costretto a immettere le sue vicende in un'atmosfera di retorica piccolo-borghese e romanicizzata. Da questa ripetizione di temi, consegue il progressivo inaridirsi della vena creatrice del regista. Dal suo antagonismo per tentativi di rinnovamento, l'incapacità di trattare argomenti insoliti con la necessaria sicurezza stilistica. *Rio Grande* è una galleria di tipi, come la maggior parte dei film di Ford. Personaggi che abbiamo visto decine di volte, sfilano di nuovo sullo schermo: alcuni stancamente, altri con un soffio di vitalità che, nonostante le molte ripetizioni, non si è ancora estinto. Tra i primi: il solito colonnello (John Wayne), il solito sergente maggiore (Victor McLaglen) che « è

il sergente maggiore più sergente maggiore del mondo ». Ma che ce ne importa? Tra i secondi: Tyree, il ladro di cavalli e fuorilegge che si arruola nell'esercito per sfuggire alla cattura (anche per motivi morali se vogliamo, ma soprattutto per sfuggire alla cattura); il giovane Harry Carey jr., in *Rio Grande* soldato, in *She Wore a Yellow Ribbon* ufficiale, ma sempre impacciato, spilungone e confusionario. Se la psicologia dei personaggi è talvolta azzeccata, Ford per contro non è riuscito a centrare con intelligenza i caratteri ambientali. Quel forte sperduto nel deserto del New Mexico — il solito forte — non dice nulla di nuovo. Come non dicono assolutamente nulla di nuovo gli indiani che immancabilmente compaiono nell'azione, con alcuni decenni di conformismo storico e di interpretazioni falsate sulle spalle.

MISCELLANEA

Al genere "western" appartengono altre due pellicole presentate sui nostri schermi. *Two Flags West* («Due bandiere all'ovest», 1950) di Robert Wise non si distacca dagli schemi consueti, ma contiene alcuni brani notevoli, come il combattimento a cavallo tra gli indiani e i soldati. Completamente gratuita, invece, la struttura psicologica dell'opera, che si avvale della presenza di una donna (Linda Darnell), contesa fra tre uomini (Joseph Cotten, Jeff Chandler, Cornel Wilde), unicamente in funzione di richiamo spettacolare. Tutti gli aspetti della vita al forte sono visti attraverso il prisma di questa improbabile vicenda sentimentale: ciò pregiudica l'attendibilità dei personaggi. *Comanche Territory* («Pelle di bron-

zo», 1950) di George Sherman, in technicolor, è un film superficiale e di serie, inferiore a quella dei film di Ford e di Robert Wise; ma il soggetto tenta una revisione dei rapporti fra bianchi e indiani. Due ottime attrici, Barbara Stanwyck e Joan Crawford, danno vita a due personaggi di analoga impostazione psicologica. In *The Damned Don't Cry* («I dannati non piangono», 1950) la seconda interpreta la parte di una donna corrotta, dedita al vizio e alla delinquenza, ma che, alla fine si redime, non senza aver causato la morte di un paio di uomini. Molto conformismo e alquanto luoghi comuni, in questo film che in certo senso si riallaccia a *Flamingo Road* («Viale Flamingo», 1949) senza possederne certi pregi. Regista è Vincent Sherman. *No Man of Her Own* («Non voglio perderti», 1950) di Mitchell Leisen, un regista non nuovo alle introspezioni psicologiche, propone un caso di coscienza. Una giovane madre (la Stanwyck) viene scambiata per un'altra donna, morta in un incidente ferroviario, e si reca con il figlio neonato, presso i suoceri della defunta, che ne ignorano persino i connotati. Facile all'impostura passare per nuora dei due anziani e facoltosi coniugi. Come si diceva, una caso di coscienza si forma nella donna e la costringe a rivelare la verità — anche perché un suo ex-amante minaccia di farlo in vece sua. — Due pellicole italiane di scarso rilievo chiudono la rassegna: *Angelo tra la folla* (1951) di Leonardo De Mitri, ove le disavventure occorse a un piccolo mulatto sono il pretesto per una vicenda narrata con mano pesante e tracciata sulla falsariga di un facile quanto stucchevole sentimentalismo; e *Contro la legge* (1951) di Flavio Calzavara, film poliziesco, in cui alla scarsità dei mezzi impiegati fa riscontro una certa serietà nella realizzazione. Interpreti giovani, e provenienti dal teatro: Marcello Mastrojanni, Fulvia Mammi, Tino Buazzelli.

VICE

Da *Rio Grande* («Rio Bravo», 1950): film "western" minore diretto da uno stanco John Ford.



I CORTOMETRAGGI

CANZONI FRA DUE GUERRE * IN PUGLIA MUORE LA STORIA

NON SONO pochi i documentaristi che provengono dal giornalismo: uno d'essi è Antonio Marchi che, abbandonata la sua Critica Cinematografica (sostituita, nella stessa Parma dove veniva stampata, da Sequence) ha realizzato dal 1947 ad oggi una serie di cortometraggi: prima Duchessa di Parma, dove si rievoca, attraverso i luoghi e i cimeli, la vita e la personalità di Maria Luigia d'Asburgo; poi Nasce il romanico, che a Bruxelles ha ottenuto, nel 1949, il premio per il miglior documentario sull'arte; infine, attraverso "reportages" sportivi e tecnici, Marchi ha composto nel 1950 il meglio della sua produzione con Canzoni fra due guerre, Cantarono nel seicento, In Puglia muore la storia.

uffici statali, non v'è dubbio che il suo valore e la sua autorità, su piano estetico, sono menomati in partenza, e la legge che la istituisce (della quale spesso sono stati lamentati i difetti) non mira a quello scopo per cui è nata: la difesa della sorte e dello "spirito" stesso del documentario italiano. A certi documentari si rimprovera l'abuso di materiale di repertorio (come a Canzoni fra due guerre) perché ingannati, in parte, da una sequenza eccellentemente ricostruita o perché autorizzati dagli inserti puramente fotografici; per un altro si decide la bocciatura perché il personaggio-protagonista, un operatore, si permette di fotografare per tutta la vita sempre con la stessa macchina da presa (ogni attività artistica ricorre a sotterfugi e convenzioni

troppo amato il cinema e di aver voluto arrischiarsi nelle ricerche del linguaggio cinematografico. Ad essi non spetta che la soddisfazione morale d'essere invitati a proiezioni specializzate, nei circoli del cinema e nelle rassegne del documentario. Il loro ostracismo non si limita che alle pubbliche sale, dove invece, il peggio della produzione, è il caso di dire, imperversa. Anche se la parte finale di Canzoni fra due guerre è inferiore a quella, più sostenuta, con cui inizia il documentario; anche se la fusione, in sede di stampa, dei documenti con le immagini reali, non è, data la materia impiegata, completamente raggiunta (è la luce che giuoca brutti scherzi in questi casi, e talune inquadrature sono troppo grigie, altre troppo scure), tuttavia il cortometraggio, per il tema felice e per il maturo gusto con cui è diretto, comunica una simpatia immediata.

Cantarono nel seicento ed In Puglia muore la storia appartengono ad una stessa ispirazione. Venuto in Puglia, Marchi ha voluto documentare un secolo — quello del barocco — che ha lasciato tracce sensibili, attraverso le attività artistiche degli abitanti, e che, in particolare, è significativo nella vita di una città: Lecce. Salvata da una pestilenza, "gli angeli vi cantarono nel seicento": l'ultimo maggiore fiorimento creativo di Lecce risale a quell'epoca, e corrisponde, appunto, al canto degli angeli della leggenda. La presentazione dei luoghi e degli abitanti mira alla documentazione del barocchetto leccese (esemplificato in architetture e sculture) e insieme alla spiegazione sociale e psicologica della gente. Siamo, dunque, quasi nel "saggismo mediante il cinema". Se Cantarono nel seicento ha i difetti del suo stesso metraggio, che, data la brevità, non dà tempo ad una dimostrazione compiuta, In Puglia muore la storia, più impegnativo, raggiunge con maggiore chiarezza la sua significazione. Vuol ricordare come ogni civiltà fissata e sviluppata in Puglia non ci ha lasciato, infine, che rovine: svevi, normanni, arabi, greci, sono passati senza una traccia che ancor oggi resti viva. Queste civiltà furono vinte, quasi, dalla natura stessa della terra. I monumenti che vi hanno costruito non stanno a testimoniare che la fatica e la sconfitta dell'uomo. Ecco gli antichi castelli di Federico, a Gioia del Colle, a Lucera, a Castel del Monte: vicino ad essi è una campagna arsa dove crescono erbe ingrati, emblematiche a significare la natura desolata dei luoghi, contro la quale l'uomo, tuttavia, lotta perveramente. Pietre bianche vengono asportate dai campi come ossa calcificate e diventano mura per le umili dimore dei contadini, eroici nello strappare alla natura un pezzo di terra, tenaci come "l'uomo di Aran". Il cortometraggio registra una nitida serie di inquadrature, dovute a Tiezzi e a Nasi: da quelle iniziali sugli uomini o sul paesaggio, alle barche che escono nell'Adriatico, alle riprese esterne della Cattedrale di San Nicola di Bari: qui, il passaggio dei fratelli incappucciati è più convincente di quel che non sia stato in Il giorno della Salute di Pasinetti.

Il parlato dei documentari di Marchi è quasi sempre affidato ad Attilio Bertolucci, ed è risolto in Duchessa di Parma con un racconto in prima persona che rende più raccolta e suggestiva l'atmosfera neoclassica e vivi e animati gli oggetti e i ricordi sfiorati dalla camera cinematografica. In Canzoni fra due guerre il commento, che precedentemente (Nasce il romanico) aveva abusato di aggettivi, si fa più sobrio e lascia accortamente il posto alla colonna musicale. Da uno storico è preso a prestito il concetto che in Puglia nulla attecchisce e la storia vi muore; mentre in Canzoni fra due guerre si ricorre ad un pensiero di Proust, che press'a poco suona così: « Odiare, non disprezzate la cattiva musica. La si suona e si canta con molta più passione della buona; molto più di questa essa si è intrisa dei sogni e delle lacrime degli uomini ».

MARIO VERDONE



Una inquadratura di In Puglia muore la storia (1950), documentario diretto da Antonio Marchi.

Canzoni fra due guerre è una cavalcata che, sfruttando la facile popolarità delle canzoni, più in voga, indicatrici di un costume, fra il 1919 e il '40, vuole rievocare anche ambienti, idee, movimenti spirituali. I primi quadri del cortometraggio sono anche i più riusciti: per esempio quello datato « 1921 », dove l'autenticità della perfetta ricostruzione e animazione non è stata afferrata, pare, dal Comitato tecnico, che ha bocciato il documentario in prima istanza. Decisione arrischiata, che mette in discussione la coscienza artistica di almeno una parte dei commissari di questo consesso, di cui ogni tanto si parla, e che parrebbe sovente preoccupato da ragioni commerciali, contabili e giuridiche, contenutistiche, che contrastano nettamente con i principi estetici, sostenuti in tale sede, si dice, soltanto da qualche componente più sensibile al cinema, o più sensibile "tout court". Eppure, se una valutazione del documentario è basata su opinioni che trovano la loro giusta sede nei sindacati, negli esercizi, negli

che, nel quadro di una intera e compiuta elaborazione artigianale, per tenersi al termine più modesto, trovano una loro posizione giustificabile, e Sperlonga, infine, che è stato giudicato come uno dei migliori documentari italiani del periodo più recente, ha dovuto superare faticosamente un esame di appello. Per i film che abbiamo ricordato v'è, anzitutto, una considerazione di ordine artistico che li distacca dalla normale produzione e che li fa cento volte più degni di innumerevoli documentari sull'arte, turistici, di varietà: che sono stati ad essi preferiti, e che beneficiano regolarmente dei premi governativi; uno sui castelli romani, dove sono messe in un certo ordine una serie di vedute da cartolina; uno che si intitola Lungo il Tevere, dove il Tevere quasi non si vede; uno — girato allo zoo — che si chiama Noi e voi, e che si basa su una spiritosa chiacchieratina del commentatore. Così quei tre o quattro giovani cineasti che meriterebbero, in prima fila, l'incoraggiamento del 3% sugli incassi, risultano talvolta come i peggiori, per il torto di aver

ANTEPRIME

NEMA BARIKADA di Otakar Vavra, al «Cineclub Popolare Milanese», il 20 maggio 1951.

IL CINEMA cecoslovacco è caratterizzato in quest'ultimi anni, cioè dopo la sua nazionalizzazione, da uno sviluppo tipico e significativo. Esso si presenta come un cinema d'avanguardia, realistico, legato alla più viva contemporaneità, in possesso di un'estetica conseguente. Talché ha conosciuto e conosce successi mondiali, quali prima non aveva avuto. Non che film buoni non venissero realizzati, quindici o vent'anni fa, a Praga e dintorni. Tutt'altro: opere come *Janosik* di Martin Fric e *Marysa* di Rovensky, ad esempio, ebbero importanza per il loro carattere nazionale-popolare e per la loro impostazione realistica, cioè d'arte; e importanza siffatta conservano tutt'ora, sia perché rappresentano la tradizione dell'attuale cinema cecoslovacco, che per la loro sincera bellezza, per il loro giusto significato. Senonché costituivano, quel film ed altri, soltanto un settore, quello più illuminato e importante del cinema cecoslovacco; il resto della produzione, legata agli interessi speculativi e alle ideologie arretrate, rifuggiva dallo spirito nazionale, dal carattere popolare e dall'istanza realistica, per svaporare negli arabeschi del formalismo e dell'escapismo. Accanto e contro i film culturalmente, artisticamente validi, dagli studios di Barandov uscivano anche film banalmente evasivi o morbosamente decadenti, del tipo di quella *Falena* preziosamente virata in seppia che, pel suo trattare il logoro e vacuo quesito delle donne di piacere "provviste d'anima", non mancò dal suscitare, anche da noi, qualche critica velleità provinciale.

Il cinema cecoslovacco attuale presenta un panorama completamente diverso. Non più alcuni film di valore di contro a una produzione mercantile, ma l'intera produzione portata a un livello elevato e su un piano radicalmente nuovo; non più alcuni film di rilievo, ma almeno una dozzina di opere di alta qualità; e poi la nascita e lo sviluppo di un settore creativo nuovo, quello dei film di pupazzi, e la crescita di una originale scuola organica di disegni animati. Un bilancio positivo di tale fatta non può non influire, nella storia del cinema contemporaneo. Senonché, forse proprio per questo, film cecoslovacchi in Italia non se ne proiettano. *Sirena* di Stekly, primo premio alla Mostra di Venezia, ha dovuto attendere due anni prima di uscire: e di uscire nel pieno della stagione estiva; un metodo pressoché scientifico per impedirne la diffusione e il conseguente successo. *Sirena* è, nel cinema cecoslovacco, un fenomeno assai indicativo. Un giovane regista dà con esso, quasi di botto, la piena misura delle sue capacità perché tutto, attorno a lui, favorisce lo sviluppo e l'espressione del suo talento artistico. Stekly è il volto nuovo di una cinematografia liberatasi dalle avvilenti servitù della speculazione, dell'oscurantismo. Ma è altrettanto indicativo il fenomeno rappresentato da *Nema barikada* («Barricata muta»). Qui il regista, Otakar Vavra, è un anziano; e uno dei rappresentanti più in vista della vecchia scuola cecoslovacca. Due dei suoi film s'erano fatti notare a Venezia prima della guerra; ed erano composti e interessanti, uno soprattutto assai caratteristico, *Verginità*, melanconico studio di tra il lirico e il psicologico di un'impossibile amore sfortunato, vissuto da esseri umani gettati ai margini della società. Con quest'opera Vavra indicava quanto fosse condizionato per i temi pessimistici ed amari, per le rappresentazioni d'arabesco perfette. Però contemporaneamente, metteva in chiaro anche un altro aspetto della sua personalità, quello in definitiva più sincero e sostanzioso: quello che gli dettava un amore sensibile per la gente semplice, per i quartieri popolari di Praga, e un'avversione vivace per certi piccoli borghesi meschini e presuntuosi, e un odio aperto per i raffinati ganimedi dell'alta società, privi di scrupoli e volgari. *Verginità* terminava con la sconfitta dei personaggi positivi, pareva che Vavra fosse destinato a diventare il regista principe di un cinema contraddittorio, oscillante tra un efficace, sentito impegno umano e una rappresentazione levigata, superficiale



storicamente, troppo rabescata ed esteriore. E' invece importante notare com'egli abbia saputo svilupparsi di pari passo con la storia del suo paese, con il suo progresso; e quanto frutto ne abbia tratto. Negli ultimi film, la sua arte s'è fatta solida e profonda, di una maturità compatta e densa.

Nema barikada, presentato dal Cineclub Popolare Milanese nel corso di una manifestazione dedicata al nuovo cinema cecoslovacco, è indubbiamente tra le opere di maggior valore prodotte da questa giovane cinematografia in costante sviluppo; è un film da porre accanto a *Sirena*, a *La tempra*. Il cammino creativo di Vavra ne esce misurato con estrema esattezza; il film si realizza come esempio di una conquista di libertà e di maturità. Tema e stile fan tutt'uno, in *Nema barikada*: poiché anche il tema verte sulla conquista della libertà da parte del popolo di Praga, e della maturità civile ed umana ch'è inscindibile dalla libertà. I racconti di Jan Drda, dai quali il film è tratto sono assai focosi e veementi; bozzetti appassionati delle lotte narrate, quelle dell'eroica insurrezione di Praga del maggio 1945. Vavra conserva questo calore, ma lo rende organico e disteso lungo tutto il film, ch'è una rappresentazione epica complessa e approfondita fin nei minimi dettagli. In tal modo resta fedele all'autore da cui prende le mosse, e alla realtà che aveva ispirato l'autore; e contemporaneamente sviluppa il suo materiale di partenza, lo integra e rifinisce, gli dà il suggello della sua personalità creatrice. *Nema barikada* narra un

episodio tipico dell'insurrezione di Maggio — la lotta su una barricata che vieta l'accesso ai tedeschi in città precludendo loro la via della ritirata — e termina con la Liberazione ad opera dell'esercito sovietico. Vavra ha ricostruito i fatti nella loro interezza e verità storica. Questo amore per la realtà è palese nelle vicende narrate, nel loro significato, e — ovviamente — nella forma del film: la fotografia, per es., si mantiene su un tono documentario. Il regista però non si limita mai a esporre sentimentalmente o razionalmente una serie di avvenimenti: nel vivo della realtà storica compie un'indagine critica, sceglie e pone in luce, sentimentalmente e razionalmente, crea personaggi e situazioni tipiche sulla base di uomini e fatti realmente vissuti, ovvero ne dà una rappresentazione artistica. E' evidente, in questo procedimento estetico, il benefico influsso dell'arte realistica sovietica.

Numerosi sono i personaggi che vivono, combattono e muoiono su questa barricata: ma ognuno d'essi è un carattere rifinito e completo, significativo di sé e di altri uomini, di interi gruppi sociali e nazionali, e dei loro scontri. Vavra narra sia gli avvenimenti che lo sviluppo dell'umanità, della coscienza dei protagonisti di questi storici fatti. La sua barricata di operai, impiegati, artigiani, studenti, non riflette un avvenimento determinato, ma rappresenta dialetticamente un avvenimento determinante: talché il tema della loro lotta contro la tirannide e per la libertà si esprime realisticamente, cioè su un piano universale.

GLAUCO VIAZZI



Tecnologia del cinema in rilievo

(Continuazione dal n. 61)

L'uso del film Vectograph semplifica al massimo il passaggio nelle cabine, essendo la pellicola di identico formato e impiego di quella normale. Le sole due condizioni essenziali sono: uso di uno schermo a superficie metallica e uso da parte di ciascun spettatore di occhiali polarizzati formati nel modo descritto prima. Questi occhiali sono costituiti da un montaggio su cartone di due foglietti di gelatina trasparente, contenente in sospensione cristalli microscopici orientati. Il prezzo degli occhiali è molto basso e lo spettatore può conservarli sia per altri spettacoli che per adoperarli come occhiali da sole ruotando opportunamente i foglietti di gelatina. Anche con un lungo programma la vista non viene affatto sforzata né si ha senso di stanchezza nella visione.

L'industria americana sembra voglia puntare decisamente su questo processo di cinematografia in rilievo anche per risolvere in parte la minaccia continua che le viene dagli incalzanti progressi della televisione. È certo che l'apporto di una tecnica nuova e interessante, come può esserla quella del rilievo, può riportare nelle sale di spettacolo quella gran parte di pubblico che ora tende a goderesi lo schermo televisivo che gli porta, nell'accogliente comodità della sua casa, notizie, racconti e programmi relativi al mondo esterno.

Sistemi collettivi a trame selettive.

(Metodo francese)

Questi sistemi incontrano il favore dei tecnici francesi perché danno il rilievo direttamente e collettivamente senza ricorrere all'uso di apparecchi individuali che non sempre sono bene accettati da tutti gli spettatori. Si tratta anche qui di effettuare sullo schermo la proiezione dei due stereogrammi e di fare in modo che ciascun occhio veda esclu-

elementi che selezionano queste immagini si devono trovar interposti tra gli occhi e lo schermo ma, a differenza dei sistemi precedenti, essi sono situati in prossimità dello schermo e agiscono contemporaneamente per tutti gli spettatori situati entro certe zone della sala. In genere è proprio questo uno dei difetti teorici del sistema, quello cioè di dare entro spazi limitati la sensazione del rilievo e di dare solo uno « pseudo-rilievo » al di là di questi spazi. Il rendiconto più completo e interessante delle esperienze relative a questo sistema è quello riportato dal francese Maurice Bonnet, in una conferenza tenuta il 21 marzo 1945 alle « Arts et Métiers ». Il Bonnet è uno studioso dei problemi del rilievo e la trattazione da lui svolta si presenta in forma così chiara e completa che lo stesso François Savoye, inventore del Ciclostereoscopio, nell'illustrare il suo apparecchio, in una comunicazione fatta il 16 aprile 1948 all'AFITEC, parte dalle premesse sivamente l'immagine che gli compete. Gli

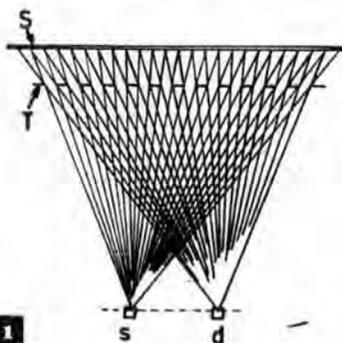


FIG. 1

poste dal Bonnet e le riassume prima di enunciare i principi basilari della sua invenzione. Anche nella trattazione seguente non ci si discosta da questi principi e le stesse figure sono ricavate da quelle originali pro-

poste dagli autori citati per la spiegazione dei vari fenomeni.

Trame statiche.

Il primo metodo di prospettiva proposto in questo senso risale al 1896 anno in cui il francese Berthier inventò il procedimento detto a « réseaux lignés » (a reticolato lineare). Nel 1903 l'americano Fred Yves realizzava, secondo questo principio, fotografie che avevano un rilievo molto forte, chiamate dall'ideatore « Stereogrammes Parallax ». Lo schema di principio era il seguente (vedi figura 1):

I due stereogrammi sono proiettati su uno schermo S da due obiettivi s e d, distanti dello scarto oculare, attraverso le fessure

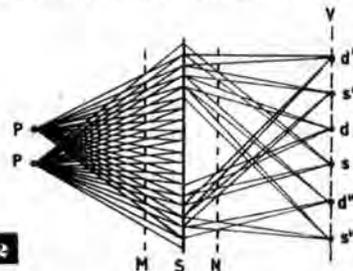


FIG. 2

verticali e parallele di una « trama » o « schermo » o « griglia T. ».

Le due immagini sono così divise in « linee immagini » che si presentano sullo schermo alternativamente l'una accanto all'altra.

Un osservatore posto all'altezza degli obiettivi vede con ciascun occhio una sola delle due immagini, essendo l'altra occultata dalla presenza della « trama »; se questa inoltre è sufficientemente fitta non viene praticamente vista alla distanza di osservazione.

Una variante di questo schema di realizzazione è data dall'uso di schermi selettori sempre verticali ma con elementi paralleli di tipo lenticolare. Questi anziché agire per « occultazione » come le trame di tipo precedente, operano per rifrazione dei raggi luminosi, assicurando così un forte guadagno di luce.

PAOLO UCCELLO

(Continua in terza di copertina)

A. GOLOVNIJA: « La luce nell'arte dell'operatore », Roma, Bianco e Nero Editore, 1951. L. 2500.

L'ASPETTO che mi ha forse più colpito, in un libro come quello del Golovnia, è forse dato dalla consapevole modestia di cui dà prova questo principe tra gli operatori sovietici. Egli considera la sua attività come posta al servizio della concezione creativa di registi per cui professa assoluta — e, se si pensa a Pudovkin, ben motivata — ammirazione. Accostando alle pagine del Golovnia certe, più brevi, pagine di Gregg Toland, in parte diffuse anche in Italia, e pur esse improntate da un concreto e disciplinato senso di collaborazione con registi come William Wyler e Orson Welles, mi veniva da pensare quale regno di ideale collaborazione creativa sarebbe quello del cinema se anche altri elementi di tale collaborazione — alludo agli attori — dessero prova di eguali virtù. Così non è, purtroppo, nella gran maggioranza dei casi, eppure non è per nulla detto che la funzione dell'attore sia, rispetto a quella del regista, di importanza più decisiva che non quella dell'operatore. In fondo, la sorte degli operatori non è sempre invidiabile. Tra i loro nomi acquistano maggior popolarità, in genere, quelli dei più virtuosi e non è sempre detto trattarsi anche dei migliori in senso assoluto. Il fenomeno più recente è costituito dalla sbalorditiva fortuna di Gabriel Figueroa, dovuta ad una raffinatezza compositiva e di impasti innegabile, unita ad una consapevolezza di certa tradizione nazionale, ma accompagnata anche da un estenuato e decadente senso formale. Gregg Toland stesso è divenuto nome familiare sopra tutto in grazia di certe esperienze tecnicamente virtuose come quella dell'inclusione dei soffitti nel campo visivo. E, tra gli operatori sovietici, più noto è il nome di Eduard Tis-



sé, rispetto a quello del Golovnia, proprio perché Tissé ebbe a collaborare con Eisenstein.

Il volume che ora Golovnia ha compilato e che ci viene offerto in una eccellente traduzione di Umberto Barbaro e P. Zveterevich, è il frutto di una carriera ormai lunga e splendente, compiuta, per gran parte e nelle sue tappe essenziali, al fianco, come si diceva, di Vsevolod Pudovkin. Se ogni pagina dell'opera nasce ovviamente dal vivo di una tale esperienza, più direttamente da essa nascono le pagine conclusive, le quali costituiscono come una sorta di corollario pratico alla trattazione teorica. Golovnia ha ritenuto giustamente utile, cioè, esporre i problemi concretamente affrontati e risolti nel corso delle riprese dei film fondamentali di Pudovkin, *La madre*, *La fine di San Pietroburgo*, *L'erede di Gengis-Khan* (*Tempeste sull'Asia*), *Il disertore*, *Suvorov*. E', questa, come si comprende, la parte del volume cui il lettore è in grado di aderire con maggiore curiosità, trovando in essa modo di appagare certe curiosità, di risolvere certi problemi che nascono dalla visione dei film esemplari nella storia. Da tali pagine, meglio che da qualunque trattazione tecnica, emerge la complessità del lavoro dell'operatore, alla ricerca, in armonia con il regista, di una determinata chiave stilistica, ottenibile anzi tutto attraverso la soluzione di non indifferenti problemi tecnici, talora di natura del tutto contingente. (Si veda, per esempio, quanto Golovnia dice a proposito della necessità di riprodurre in loco, per il *Suvorov*, il sole e la luce italiani. « E' difficile dire in che cosa la luce del sole italiano differisca dalla luce di

Mosca, ma tutta una serie di suggestioni e di associazioni, che creano in noi l'impressione della verità dell'ambiente, ci suggerisce che il sole in Italia è più forte, l'aria più pura, l'atmosfera più nitida, le ombre più profonde, le figure più plastiche. Ed ecco che, girando all'aperto, l'operatore sceglie un'ora prima o un'ora dopo, il sole allo zenit o basso sull'orizzonte, le ombre appena segnate o più forti, la luce che proviene lateralmente o posteriormente, dei toni morbidi o duri. Questi dettagli del lavoro dell'operatore, come i colori del pennello del pittore, creano gradualmente il fotogramma-quadro, illuminato dal sole italiano, pervaso da un'aria trasparente e calda; le figure in questo quadro sono voluminose, lo spazio profondo. Qui sta l'arte pittorica dell'operatore. Il sole e l'aria dell'Italia non vengono da soli nel quadro, bisogna ricrearli! ».

Questa preoccupazione « ambientale » è riscontrabile assiduamente in Golovnia, nel corso dei cui ricordi il lettore incontrerà, al loro primo nascere, certe convenzioni espressive, oggi scadute a formule, ma venticinque anni addietro segni di geniale e pregnante originalità (inquadrature dal basso e dall'alto con valore simbolico, etc.). Sulla parte più propriamente tecnica del volume di A. Golovnia, che costituisce poi il nucleo maggiore della trattazione, mi rimane ben poco o nulla da dire; è questo il caso infatti dei libri compiutamente pari alle loro finalità. E per i quali non resta al censore se non dare atto all'autore della chiarezza e completezza con cui egli ha saputo trarre, dalla propria quotidiana esperienza, norme di carattere generale, tali da definire, nella sua delicata natura, il compito di collaborazione creativa all'operatore affidato.

GIULIO CESARE CASTELLO

BRINDISI - Ha iniziato la sua attività il neonato Circolo Brindisino del Cinema.

CITTA' DI CASTELLO - Il Cineclub 2 T ha proiettato E' accaduto in Europa, Il processo, La moglie del fornaio, L'impareggiabile Godfrey, Donna senza volto, L'école buissonnière. Il Circolo ha inoltre organizzato due serate di gala per Enrico V e Luci del varietà. Alla seconda manifestazione è intervenuta Carla del Poggio che ha parlato dell'importanza dell'attività dei circoli del cinema.

COMO - Recentemente il locale circolo del cinema è riuscito a far proiettare in «anteprima» in un locale della periferia Le diable au corps e Cronaca di un amore, film che erano stati rifiutati dagli esercenti cittadini e che sono stati offerti in una visione speciale a tutti i soci del circolo. Nella terza serie dei suoi spettacoli il Circolo ha presentato Le sang d'un poète, Aleksander Nevskij, Miciurin, e Roma, città aperta.

CUNEO - Il Cineclub ha proiettato L'infanzia di Massimo Gorkij, Ciapaiev, e il documentario I cristalli.

FERRARA - Il Circolo di Cultura Cinematografica, costituitosi nell'anno 1948, ha tra l'altro proiettato in questi ultimi mesi: Die Dreigroschenoper, Ragazze in uniforme, Vampyr, Il diario di una donna perduta, Ivan il Terribile, Caligari e i documentari N. U. di Antonioni, Camionisti e Alluvione entrambi di Baruffi e Vancini.

FABRIANO - Il Circolo Fabrianese del Cinema ha proiettato Odio implacabile, Illusioni di P. Chenal, Breve incontro, Strada starrata, un programma di documentari scientifici.

FIRENZE - Il Circolo fiorentino di cultura cinematografica, nel corso di una rassegna del cinema italiano sonoro, ha proiettato nelle sue sezioni Gli uomini, che mascalzoni!, La tavola dei poveri e una selezione di La canzone dell'amore.

FOLIGNO - Il locale circolo del cinema ha proiettato Himlaspelet, Vacanze in collegio di Pagnol e L'école buissonnière.

GENOVA - Il Film Club Genovese ha recentemente proiettato Miciurin, Gli uomini, che mascalzoni!, Acciaio, una selezione di La canzone dell'amore, Matteo, guardiano d'ocche, Le Sang d'un poète e Vacanze in collegio.

GROSSETO - Il Circolo Grossetano del cinema, intensificando la sua attività, ha proiettato Acciaio, Il sole sorge ancora, Cappello a tre punte, Sirena, E' accaduto in Europa, Monsieur Verdoux, L'ammiraglio Nakhimov, Il processo, Le sang d'un poète, Atlantide.

IMOLA - Il Circolo di Imola ha proiettato Miciurin, un programma di pupazzi cecoslovacchi e L'ultimo miliardario.

MASSA MARITTIMA - Nel quadro dell'attività del terzo anno sociale del Circolo del Cinema di Massa Marittima (prov. di Grosseto) sono state effettuate numerose proiezioni particolarmente riservate alle scuole. Sono stati proiettati Cisaruv Slavik di Trnka, Il processo, Tabù, Battuta nei mari del Sud, Festival di Charlot, Passione secondo S. Matteo, North Sea, Racconto della vita delle piante, I canneti del Lago Balaton, Night Mail.

NUORO - Si è costituito in questa città della Sardegna il secondo Cineclub dell'Isola, che ha già iniziato la sua attività di proiezioni.

PAVIA - Il Centro Universitario di Studi Cinematografici ha proiettato Un palmo di terra e Dies Irae.

PERUGIA - Il Cineclub perugino ha recentemente proiettato L'ammiraglio Nakhimov, Le sang d'un poète e Miciurin con la presentazione di Callisto Cosulich.

REGGIO EMILIA - Il Circolo Reggiano del Cinema ha proiettato No Man's Land.

SANSEPOLCRO (Arezzo) - Si è costituito in questa località il Circolo del cinema «Tiberis».

SASSARI - Il Cineclub ha presentato nel mese di aprile: il festival ungherese e, in passo ridotto, Quattro passi tra le nuvole di Blasetti, Metropolis di Fritz Lang, Variété di Dupont, e alcune comiche di Chaplin e di Lloyd.

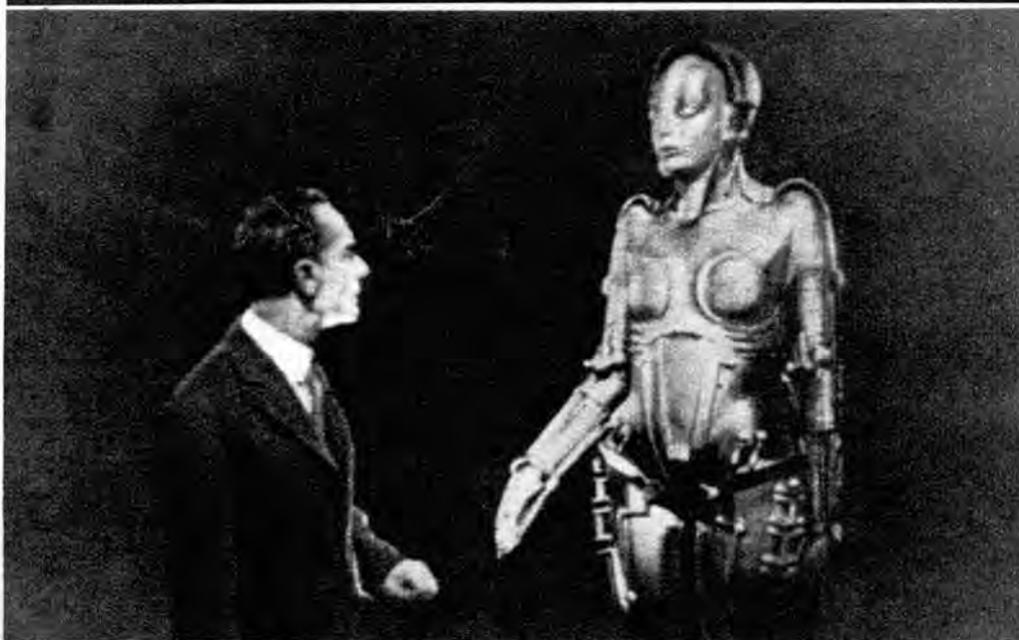
SONDRIO - Il Circolo Sondriese Amici del Cinema ha proiettato Naissance du cinéma, Un palmo di terra e L'école buissonnière.

TERNI - Al Circolo ternano sono stati presentati Il cappello a tre punte, una selezione di La canzone dell'amore, L'ammiraglio Nakhimov.

VENEZIA - Il Circolo del Cinema «F. Pasinetti» ha proiettato in anteprima Luci del varietà con la partecipazione di Carla del Poggio; ha quindi presentato Atlantide di Pabst, No Man's Land, Le sang d'un poète ed ha dedicato una serata a Grigori Aleksandrov con Ragazzi allegri e Il circo.

VICENZA - Il Circolo «Il mondo nuovo» ha proiettato Gli uomini, che mascalzoni! la selezione di La canzone dell'amore, L'école buissonnière, Naissance du cinéma. ***

CIRCOLI DEL CINEMA



Sopra: due inquadrature tratte da Metropolis (1926) di Fritz Lang. Sotto: da Variété (1925) di Dupont. Questi due film sono stati proiettati, in formato ridotto, al Cineclub di Sassari.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. - Permettete, questa volta alcuni «perché» ai quali sarebbe giusto rispondere, ma che ormai sono rassegnato a vedere ignorati? Perché i produttori sono così reticenti quando si tratta di affidare una copia di un loro film a un circolo del cinema che intende conservare la «pizza», con religione, in archivio?

Perché la massima aspirazione di certi giornalisti cinematografici, con pretese di indipendenza, è quella di diventare capo ufficio stampa di qualche casa cinematografica?

Perché anche a Roma, come a Hollywood, si giudica un regista dall'ultimo lavoro e non dai suoi film migliori? (Vedi l'attuale ondata di ingiusti sarcasmi che s'abbatte su De Sica, dopo lo sventurato — per una parte di italiani — e felice — per gli stranieri — esperimento di *Miracolo* a Milano).

Perché i primi a risentirsi per le critiche negative mosse ai loro film sono proprio i critici passati alla regia?

Perché le case di distribuzione s'affrettano a distruggere le copie dei film appena il «giro» è compiuto (tant'è vero che è difficilissimo, se non impossibile, trovare una copia decente di *Il silenzio è d'oro*)?

Perché in quasi tutti i documentari, di sbieco o di fronte, si vede un prete o una monaca o una chiesetta?

GINO SAVOIA (Palermo). Accontentati intanto di questi dati. «Il vagabondo dell'isola» (tratto dal racconto di W. Somerset Maugham *The Vessel of Wrath*) aveva per titolo originale *The Beachcomber*, era diretto da Erich Pommer e interpretato — oltre che da Laughton — da Elsa Lanchester. «La sete dell'oro» è *Lust for Gold*; «Le colline camminano», *The Walking Hills*. Il regista di *La battaglia* è Arkos Farkas (Nicola Farkas, per i francesi), notissimo soprattutto come operatore (vedi il Don Chisciotte di Pabst). Il regista di «Il giuramento dei quattro» (che nell'originale era *Four Men and a Prayer*) risulta essere John Ford.

SILVESTRO DE LUCA (Napoli). - Quel libro è edito dai Crown Publishers. Rivolgiti alla locale agenzia delle Messaggerie Italiane e chiedi i «Best Film Plays».

CARLO CASSANELLO (senza indirizzo). - Per le conversazioni con i dissidenti usa fin che puoi la discussione «sostenuta»; se essi meritano tanta fatica, insisti. Altri-

menti fingi di ignorarli. Eccoti i dati: «*Forza Red*» è Red Stallon (*Eagle Lion* di Hollywood, 1947; regia di Leslie Selander). La vita intima di Marcantonio e Cleopatra è stato girato nel Messico da Roberto Gavaldon nel 1946. «Tutti conoscono Susanna» è un lavoro di Gordon Douglas — data 1947 — intitolato in origine *If You Know Susie*. «La castellana bianca» è *The Woman in White* (1946) con la regia di Peter Godfrey. «L'uomo del Sud» è interpretato da Zachary Scott, Betty Field, Beulah Bondi, Bunny Sunshine, J. Carol Naish, Jay Gilpin, Percy Kilbride. Reca la data del 1945 e il titolo originale *The Southerner*. Prodotto dal gruppo Loew-Hakim e diretto da Jean Renoir, ha la fotografia di Lucien Andriot, lo scenario di Dudley Nichols (su soggetto tratto da «*Hold Autumn in Your Hands*» di George Sesson Perry), la musica di Werner Jenssen, nonché il montaggio di Gregg Tallas (regista, in seguito, di quella disgraziata *Atlantide* con Maria Montez). Eldorado è diretto da Joseph Santley ed è uno dei pochi film, con il cow boy cantante Gene Aubry, apparsi in Italia; gli fanno compagnia *Jimmy Durante* e *Ann Miller*. «La carovana dei ribelli» è *Gypsy-Wildcat* diretto da un non meglio identificato William Neill. «Pancho il messicano» — in originale *The Bad Man* — è di Richard Thorpe. Lawrence Huntington ha diretto *Il ricattatore* (con James Mason, Mary Clare e Gordon McLeod). «Gli invincibili», il pastore di Cecil B. De Mille, è *Unconquered*. Gabriel Pascal ha realizzato *Major Barbara* («Il maggiore Barbara») nel 1941. Per la terra trema ti rimando al numero di febbraio-marzo di Bianco e Nero che reca l'intera sceneggiatura con dialoghi in acitrezzaano e italiano. «*Giubbe rosse*» è North West Mounted Police. Edoardo mio figlio — tratto dal dramma di Robert Morley e Noel Langley — è diretto da George Cukor. Per gli altri dati, niente da fare. Sono film troppo insignificanti; che te ne fai?

PIETRO RAFFA (Milano). - Interessante la tua risposta a Montesanti a proposito dell'esame di Natascia, il personaggio di Les bas-fonds. Passo la lettera alla redazione, che ne farà l'uso migliore. Nel caso essa venisse pubblicata, sarei proprio curioso di conoscere l'opinione del regista Jean Renoir, al riguardo. Perché non vai a trovarne i redattori di *Cinema*?

I GARBISTI (Parigi). Vedremo di accontentarvi. Grazie dei saluti dalla Torre Eiffel.

F. P. (Roma). Quello dei costi è

un tasto che i produttori malvolentieri toccano. Anzi, al riguardo stanno, come si dice, abbottonatissimi e se vuoi avere dati abbastanza esaurienti devi sempre interpellare i registi. Una pubblicazione di natura economico-organizzativa? tu domandi. Ve ne sono diverse, edita a Roma. Rivolgiti a nome nostro al dottor Alessandro Ferrai, via Caposile 2, Roma. Dirige un mensile molto informato. *Fantasia* di Walt Disney è stato rimesso in circolazione qualche mese fa, ma per un breve giro. Immagino se ne stia quieto quieto nei magazzini della RKO. Quanto alle accuse che muovono alla «nuova revisione critica», ti dirò che non mi sembrano troppo intelligenti. Il fenomeno è recente, avrai certo notato, e lo sviluppo, per «coinvolgere» un po' tutti i critici, è graduale. Naturalmente di parole a «cifrà» come quelle da te citate se ne incontreranno ancora molte, ma c'è da sperare che verranno usate per specifici intenti di giudizio e non a vanvera come molti han fatto nel passato. Bada alla sostanza, quindi.

CIRCOLO (Imola). - Non ne sono proprio sicuro, ma ho l'impressione che Chaplin, in *Monsieur Verdoux*, sia stato doppiato da Lauro Gazzolo. Se ho sbagliato, sta certo che qualcuno s'affretterà a correggermi. La Jones sembra l'argomento preferito tuo. Ma non è il mio. Tu enumera i film, mi elenchi i suoi personaggi, vuoi dimostrarmi che è sempre stata «eccezionale», mentre la Davis, la Bergman, ecc. non sarebbero che delle limitate al suo confronto. E invece, a veder mio, le cose stanno diversamente, addirittura all'opposto. Jennifer Jones rende a perfezione l'idea della isterica e come tale dovrebbe essere impiegata in parti che richiedono all'attrice una recitazione esclusivamente di «maniera» (cito il caso di Rosalind Russell), poiché — ho constatato — la Jones nei film in cui era necessario mostrare quella intensità recitativa tipica della Davis (l'intensità di un'attrice che accetta i suggerimenti del regista e li rielabora via via, li amplifica) ha sempre dato mediocre prova. E' limitata, seppur versatile; e non è un controsenso. Tenta ogni genere di personaggio e in nessuno veramente s'afferra. «Attrice», tu puoi dire, «e non commediante». Ti dò ragione qui. Ma non oserei mai e poi mai dire «grande attrice». Non è inesperta, ma non ha fantasia; e soprattutto, quello che le difetta è una cultura. Indispensabile per chi — al par suo — non vuol essere un solo «personaggio» ma mille. Tuttavia amerei potermi ricredere perché di buone attrici il cinema ha molto bisogno; e quindi aspetto la Jones alla prova di Carrie, il film che William Wyler ha di recente diretto, con Laurence Olivier nella parte del disgraziato eroe dreiseriano. Al prossimo numero il giudizio sui tuoi scritti.

FANO RIGHI (Pomaranze). - Non credere che Monsieur Verdoux abbia dato argomenti di discussione solo a Pomaranze. Ricordo quando fu proiettato a Milano; tutti quegli appunti che tu muovi, quelle «cose inspiegabili» che tu citi, sono già state agitate tre anni fa. E le risposte o i pareri non sempre hanno collimato; anzi, quasi mai. Il tono grottesco mi sembra accettabilissimo in un film che non mira al realismo; Chaplin poi ne fa un uso appropriato e discreto. (Non ricordi la polemica acre e burlesca al tempo stesso di *The Great Dictator*?). Quanto all'episodio del caffè, qualcosa di vagamente misterioso l'ho trovato anch'io. Ma a conti fatti è in ispirito col resto del film, e soprattutto con la conclusione: questo affrontare la morte con un cinismo che è piuttosto

convinzione; e l'arrivederci che dispensa frequentemente è una chiara, elementare, allusione all'incontro nell'età di là.

MARIO M. (Corano di Castelnuovo). - Il doppiato del film di Delannoy non sempre ha reso lo spirito dell'originale francese. La tua interpretazione può essere valida; e valide possono essere le mille altre che ho sentito. Per conto mio, la spiegazione è più semplice: gli uomini dell'Isola di Sein, seppur corrotti, ricavano dalla preghiera la forza di essere vivi. E Dio ha bisogno di questi uomini, come di tutti gli uomini. L'appendice teologica ce la metta chi vuole, ma non dimentichi che Delannoy è protestante, e più di un riverbero ugonotto colpisce il nostro occhio durante la proiezione.

R. FLORIO (Santa Maria C. P. V.). - La Federazione Italiana Circoli del Cinema ha sede in Roma, via Nazionale 46.

SALVATORE MASSARA (Vibo Valentia). - Dopo il n. 9 di *Sequenze* è apparso un fascicolo intitolato «Il divismo»; poi è seguito il secondo fascicolo dedicato a «Il cinema sovietico». Per la F.I.C.C. vedi la risposta a R. Florio. Il Circolo del Cinema «Sequenze» di Reggio Calabria è in via D. Tripepi, 140.

SIRIO DI RIENZO (Roma). - Molto interessanti gli appunti, e giustissime le osservazioni. Ma purtroppo *Miracolo* a Milano con relativa polemica sono un argomento già chiuso; almeno sino a quando un avvenimento veramente inatteso non farà riaprire un dibattito intorno al film di De Sica.

ANGELO MACCARIO (Sanremo). - Va bene: da queste colonne aperto i miei corrispondenti — che hanno inviato alla redazione di *L'eco* della riviera scritti di natura cinematografica — che alcune restrizioni e altri impegni ti impediscono di ospitare i loro lavori nella «terza pagina» del suddetto giornale. «Non appena *L'eco* riavrà una vera terza pagina, i più interessanti fra i loro articoli vedranno sicuramente la luce», tu prometti.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

ENZO MONACHESI (Via Duccio di Boninsegna, 27, Milano). - Cerca numeri di Bianco e Nero, vecchia serie, e libri e pubblicazioni di cinema italiani e stranieri.

GINO SAVOIA (Via Napoli 50, Palermo). - Cede Cinema, vecchia serie, nn. 2, 12, 32, 42, 48, 51, 52, 54, 60, 164, 165, 168, nonché il n. 2/3 e il n. 29 di *Dramma*, nuova serie.

GASTONE CANESSA (Via del Giro delle Mura, Montelupo Fiorentino). - Cede (preferibilmente in blocco): Cinema, vecchia serie, completa sino al n. 132; i primi sei volumi sono rilegati; e cede anche il n. 164. Bianco e Nero, vecchia serie annate I, II, III, IV, V, VI complete; e i nn. 1, 4, 5 dell'annata VII; della nuova serie, anno I, n. 1 (edizione Barbaro); e i nn. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 dell'annata IX, il n. 9 dell'annata X. Di *Sequenze* cede il n. 2. Poi: numeri di febbraio e marzo del 1928 di *Motion Picture*. Il numero straordinario della rivista *Storia* di ieri e di oggi dedicato al cinema, uscito nel 1942. *Filmrivista*, anno III, nn. 1, 2, 5, 6, 7, 9. Il n. 2, anno I, di *Schermi*. Film d'oggi (vecchia serie), anno I, nn. 20 e 22. Spettacolo: anno IV, nn. 1, 2, 3, 4. *Rencontres Cinématographiques*, il n. 1 del febbraio 1950 e il n. 2 del marzo 1950. *Parata* di Hollywood, numero unico. Cinema americano, numero unico. Numero unico per il quarantennio del cinema edito nel 1935. Al prossimo numero, i libri.

Trame statiche di Estanave.

Il metodo pratico di effettuare la proiezione con questi sistemi, detti a « trama statica » perché l'elemento selettore resta immobile in prossimità dello schermo, venne indicato nel 1906 dal francese Estanave, della Facoltà di Marsiglia, al quale si deve anche la realizzazione di lastre fotografiche auto-stereoscopiche con 20-30 trame verticali per centimetro. Il sistema Estanave è detto a « doppia griglia » (vedi fig. 2) in quanto mentre la proiezione avviene esattamente come indicato in fig. 1 la visione si effettua invece dalla parte opposta dello schermo, che è di tipo trasparente, attraverso una seconda griglia *N* identica alla prima *M* e posta, rispetto allo schermo, in posizione simmetrica. Lo scopo di questa disposizione appare evidente allorché si osserva che un selettore a linee parallele non può determinare la visione corretta del rilievo che da un solo ed unico piano che, nel caso della fig. 1, è quello posto alla distanza di proiezione *e*, nel caso della fig. 2, il piano *V*, che si trova in posizione simmetrica del piano di proiezione rispetto allo schermo. L'uso di una doppia griglia e della proiezione per trasparenza serve perciò ad evitare che l'osservatore in posizione corretta sia disturbato dalla vicinanza dei proiettori e disturbi a sua volta il lavoro di cabina. Condizione tecnica di buon esito delle proiezioni è che esista una perfetta planeità e un esatto parallelismo tra schermo e trame selettive. Questo procedimento è limitato al solo piano di visione *V* e il rilievo è assicurato per ogni posizione in senso orizzontale o verticale purché situata su detto piano. Partendo da questa considerazione è praticamente attuabile la proiezione e la visione da una stessa parte dello schermo, eliminando la seconda griglia selettiva e limitando la cabina di proiezione ad una ristretta zona del piano di visione corretta. Per aumentare la possibilità di visione stereoscopica in senso perpendicolare allo schermo, distribuendo così gli spettatori in una zona che si sviluppa anche in profondità, occorrerebbe proiettare contemporaneamente più coppie stereoscopiche. Ciò è impossibile in cinematografia perché occorrerebbe utilizzare pellicola di larghezza rilevante; in fotografia Maurice Bonnet ha invece ottenuto in questo modo fotografie in rilievo molto interessanti utilizzando sino a 30-40 coppie d'immagini entro un angolo di 16°.

Nel 1934 i tedeschi Postian e Harder proposero d'aumentare la profondità di distribuzione degli spettatori in sala, inclinando fortemente lo schermo. La distorsione risultante nelle immagini doveva essere compensata da una deformazione inversa nella presa. Tuttavia anche questo procedimento di ripiego non permette di estendere eccessivamente la zona di visione corretta del rilievo, anche perché necessita di schermi di dimensioni

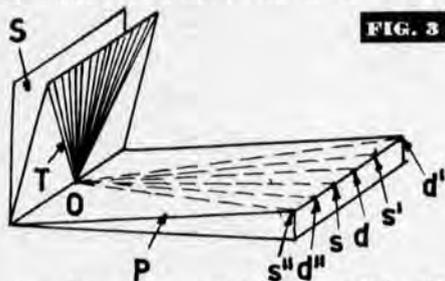


FIG. 3

eccessive. Sia nel caso di trame parallele che di schermi lenticolari occorre naturalmente che l'elemento selettore resti invisibile agli occhi degli spettatori per evitare effetti nocivi derivanti dalla diffrazione, che altera la qualità delle immagini proiettate, e dagli effetti di sdoppiamento delle immagini, dovuti all'immagine residuale formatasi sulla trama. Per raggiungere questo risultato occorre rendere la trama sufficientemente fine in modo da non essere visibile alla distanza di osservazione, oppure occorre animarla di un movimento tale che la persistenza retinea deter-

mini la sua sparizione (sistemi a « trame oscillanti » e a « trame rotanti »). Il movimento della trama non toglie all'immagine la sua fissità che è legata solamente all'immobilità dello schermo e della proiezione.

Filtri oscillanti di Noaillon.

Nel 1928 il prof. Noaillon, di Bruxelles, ha realizzato un sistema selettore, costituito da fessure radiali di larghezza relativamente grande convergenti nel punto *O*, la cui invisibilità è determinata da un movimento oscillatorio rapido attorno allo stesso punto *O* (vedi fig. 3). Con questo procedimento, chiamato dall'ideatore « a filtri oscillanti », vengono eliminati gli inconvenienti dovuti alla immobilità delle trame e al fatto, derivante dal parallelismo, che esiste un solo piano verticale di osservazione, parallelo allo schermo, posto alla distanza di proiezione. La disposizione convergente degli elementi selettivi stabilisce un piano *P* di visione che parte dai proiettori e passa per il punto *O*. Su questo piano la zona di visione corretta è determinata dalla linea *s'' d''* che unisce i due obiettivi *s* e *d* e dalle due linee *d' O* e *s' O* che convergono in *O*. Il Noaillon ha progettato una sala cinematografica che sfrutta la possibilità di questo procedimento

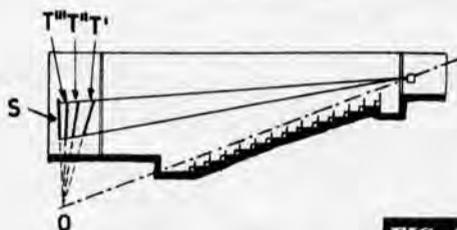


FIG. 4

(vedi fig. 4). In *S* è lo schermo, davanti al quale si trovano tre griglie *T*, *T'*, *T''*, diversamente inclinate, oscillanti nel loro piano attorno al punto *O* di convergenza delle trame. Questo sistema non è stato praticamente adottato perché l'oscillazione delle griglie impedisce la scomparsa visuale delle trame, indispensabili per ottenere una buona visione dell'immagine in rilievo. Inoltre si ha un rilevante assorbimento di luminosità, una zona d'osservazione ridotta, e la necessità di tenere una posizione di visione pressoché immobile.

Sistemi a trame rotanti. - Il ciclostereoscopio di Savoye.

Il francese François Savoye, aveva notato, sin dal 1934, che una griglia animata da movimento pendolare rallentato permetteva di ottenere un buon senso del rilievo soltanto durante il periodo di « spostamento continuo ». Poiché un sistema alternativo non può dare costantemente un'impressione di spostamento continuo, il Savoye realizzava un sistema a griglie a spostamento continuo in

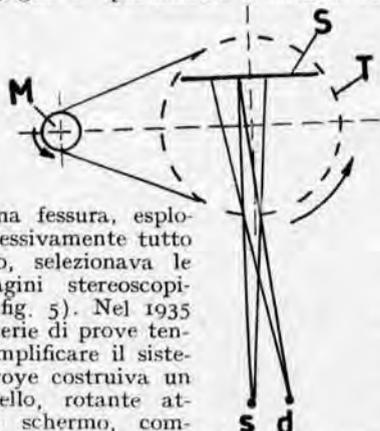


FIG. 5

cui ciascuna fessura, esplorando successivamente tutto lo schermo, selezionava le due immagini stereoscopiche (vedi fig. 5). Nel 1935 dopo una serie di prove tendenti a semplificare il sistema, il Savoye costruiva un altro modello, rotante attorno allo schermo, composto da due griglie di proiezione e da una terza destinata all'osservazione. Per permettere la visione in profondità perpendico-

larmente allo schermo il sistema era inclinato a 45 gradi, ciò che limitava la visione ad un numero molto ristretto di spettatori presenti nella sala. Più tardi, nel 1942, il Savoye presentava al Luna Park di Parigi lo « schermo ciclostereoscopio » per immagini in rilievo, in cui, seguendo il principio di Noaillon, il sistema aveva la forma troncoconica con il vertice in basso e la base più larga verso l'alto. La cabina di proiezione

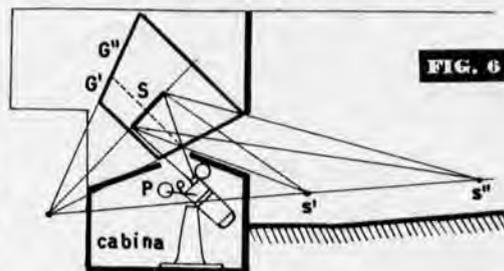


FIG. 6

veniva sistemata sotto lo schermo come è mostrato in fig. 6. Questo sistema è stato ulteriormente modificato dal Savoye riducendo ad una sola la griglia rotante e situando la cabina in modo normale, dietro gli spettatori. Data l'inclinazione di circa 20° della generatrice del cono rispetto all'asse passante per lo schermo, i fasci luminosi che colpiscono gli elementi opachi della griglia



FIG. 7

sono riflessi in modo da non disturbare lo spettatore (vedi fig. 7). Con questa disposizione è stato possibile ottenere schermi più grandi rispetto al volume occupato dalla griglia con un rendimento di luminosità pari a circa il 50% (nei modelli precedenti era del 20 %).

Le realizzazioni di Ivanov.

Nel 1945-1946 il russo S. P. Ivanov realizzava una sala per visioni stereoscopiche usando uno schermo a trame lineari convergenti del tipo proposto da Noaillon, ma con le trame di tipo statico, costituite da fasci di fili di rame smaltato. Lo schermo, che misurava 3 m. x 5 m., pesava 6 tonnellate e il reticolato comportava 30.000 fili, lunghi da 6 a 8 m., producenti una tensione ripartita sui sostegni di circa 30 tonnellate. La sala progettata per 400 persone, permetteva in pratica solo a 200 spettatori la visione reale del rilievo. Questa sala del cinema « Moskva » di Mosca è tuttora in funzione con risultati soddisfacenti. Per ovviare all'inconveniente della scarsa luminosità dello schermo, dipendente dalla presenza delle trame, l'Ivanov ha ora sostituito alla griglia metallica un sistema di lenti a forma di tronco di cono diviso a metà nel senso dell'altezza. Questo sistema rivolto verso la cabina con la parte piana e verso lo schermo con quella convessa (vedi fig. 8) concentra i raggi provenienti dai due proiettori in una serie di bande alternate in tutto simile a quella ottenuta con le trame ordinarie, col vantaggio di dare una maggiore luminosità all'immagine in rilievo.

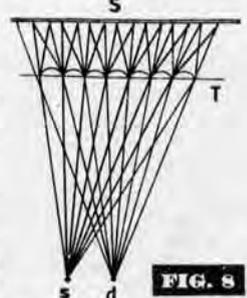


FIG. 8

John Barrymore jr. nel film
«Quebec», di George Templeton.

