

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 64**

NUOVA SERIE - 15 GIUGNO 1951

Roma, giugno

Caro «Cinema»,

HO letto la seconda puntata dell'inchiesta *Il cinema e il pubblico*, intitolata *Conformismo ed incoerenza negli studenti medi*, a firma A. Pitta e E. Capriolo. E' un fatto che le osservazioni risultanti dall'esame dei dati raccolti sono esatte e poco confortanti. Parrebbe impossibile che giovani giunti alle soglie di un diploma con un fardello non indifferente di cognizioni di ogni genere possano mostrarsi così candidamente impreparati in tema di cinema («ben 170 disconoscono l'importanza, meglio, ignorano l'esistenza del regista» ed ancora «molti confondono le funzioni del regista con quelle del produttore»), specialmente per quegli studenti che, alle varie specializzazioni tecniche, hanno preferito appunto la specializzazione della cultura: voglio dire gli studenti del liceo classico. Ma, ad un esame più approfondito del fenomeno, non appena si passa alla ricerca delle cause e degli eventuali rimedi, insomma non appena il fenomeno diventa problema, ci si accorge che non potrebbe essere altrimenti. Come si può pretendere che il giovane liceista possa avere una sensibilità cosciente del fenomeno cinema-arte se, fin dall'infanzia, nelle scuole elementari, e poi nella scuola media, ed infine nella scuola superiore, ogni esempio d'arte viene riferito esclusivamente alla letteratura ed alle arti del disegno, se il cinema viene ignorato dai testi e dagli insegnanti oppure viene considerato puramente come uno svago al quale si può accedere solo dopo aver adempiuto ai propri doveri scolastici? Così il giovane, lo studente, si forma una mentalità che, mentre considera artisti letterati, pittori, scultori ed architetti, non riesce a concepire come le opere di uno Chaplin o di un De Sica possano e debbano essere esaminate con lo stesso metro estetico con cui si esaminano e si studiano le opere di Dante, di Carducci, di Michelangelo, di Raffaello.

Ci sono, naturalmente, le eccezioni; ci sono quelli che «si fanno da sé», che comprendono e che, magari, si fanno in quattro per far comprendere agli altri. Ma costoro non possono costituire motivo di pericolose illusioni e speranze, né diminuiscono l'urgenza del problema, per cui si impone oggi un rimedio radicale che risalga alle origini del male: ai programmi scolastici difettosi e non aggiornati. Occorre inserire nelle materie di studio delle scuole una oculata e graduale base di cultura cinematografica; occorre che accanto alla storia dell'arte, che è poi storia delle arti del disegno, accanto alle letterature, accanto alla storia della musica (altra cenerentola della cultura media superiore) si inserisca la storia del cinema.

Naturalmente il provvedimento non dovrebbe avere carattere esclusivamente burocratico, e perché non sarebbe efficiente, e perché questo non è che un aspetto del problema più vasto dell'educazione cinematografica di tutto il pubblico. Ma, salva restando la necessità di studiare oculatamente i modi e le forme migliori, è bene nel frattempo affermare la necessità assoluta di colmare una lacuna ormai non più giustificabile in nessun modo. Il primo compito in tal senso, quello di muovere le acque stagnanti e renderle favorevoli a progetti di migliore avvenire, spetta alla stampa, specializzata e non, che, nel duplice aspetto di specchio ed indirizzo dell'opinione pubblica, deve spezzare le sue migliori lance per illustrare ed impostare un problema che, alla luce dei risultati dell'inchiesta e di qualunque osservazione diretta, si rivela oggi primo per urgenza di gravità.

Non ti sembra, caro Cinema?

Giorgio Santarelli

Palermo, giugno

Caro «Cinema»,

può forse apparire inopportuno riaprire la questione meridionale proprio oggi che si fa tanto parlare di Cassa del Mezzogiorno, di riforma agraria, ecc., ecc., ma gli è che il Mezzogiorno, dopo che una grande depressione economica, è anche una grande disgregazione sociale e culturale. Non solo tale disgregazione appare fin troppo evidente tra i diversi strati sociali, ma esiste puranche tra i membri di uno stesso strato, e solo in casi eccezionali, in situazioni di emergenza, cessa temporaneamente per dar luogo a una specie di spirito di corpo. Ovvio a questa incomprensibilità, subire una mutua intesa sul piano sociale e culturale è il compito degli intellettuali meridionali. Si è già osservato che nella vita intellettuale del Mezzogiorno esistono accanto alla grande proprietà terriera grandi accumulazioni di cultura, ma accanto ad esse non si è mai creato un vero e proprio movimento culturale che avesse una

LETTERE

sua compattezza e una larga diffusione fra gli strati della media e piccola intellettualità. Per troppo tempo e da troppi si è pensato che la cultura sia una specie di cibo degli dei, una pianta rara da custodire gelosamente tra le quattro mura del proprio pensatoio o da ammirare nel cicalcio di un salotto, o di un circolo. In queste condizioni la cultura è un cibo spesso andato a male, una pianta votata all'infradiciamento. Viceversa la sorte della cultura è legata necessariamente e giustamente alla sua diffusione. La cultura è merce di esportazione, essa si afferma quando supera gli atri delle scuole, delle università, delle biblioteche, quando rompe fuori da tutte le altre sedi per essa espressamente costituite, e alle quali ritorna vivificata dai collaudi con la vita.

La cultura dunque non è un fatto personale o il monopolio di «élites» o di «clan» specializzati, per questa via si costringe la cultura in un vicolo cieco e la si trasforma ben presto in fumosa erudizione o in voga scintillante, ma di brevissimo respiro. La vita della cultura è garantita dalle sue basi. Quanto più larghe e approfondite esse sono, quanto più varie e interessate, tanto più efficiente e attiva sarà la cultura.

Ora il cinema, per le sue stesse possibilità, costituisce un fatto culturale di prim'ordine; la sua immediatezza, la sua popolarità lo rendono il mezzo più idoneo e sicuro per porre



in luce adeguatamente la disgregazione sociale e culturale di cui si è parlato, e in effetti più volte, soprattutto in questi ultimi anni, esso ha portato le sue macchine da presa nel Mezzogiorno d'Italia. Il contributo che il cinema può dare all'impostazione, chiarificazione e soluzione dei problemi del Sud può dimostrarsi decisivo. Gli esempi ci sono già e si intitolano: 1860, Anni difficili. In nome della legge, La terra trema, Il cammino della speranza. Sulla questione meridionale sono invitati a prendere la parola non soltanto gli economisti, i sociologi, i politici, ma gli artisti, i letterati. Specificatamente, se si riuscirà ad interessare produttori, registi, soggetti ai problemi del Mezzogiorno, ci si approssimerà a grandi passi alla mèta rappresentata da una necessaria solidarietà culturale. Ciascuna delle peculiarità del Sud può offrire, e nei film indicati ha già offerto, materia ricca e appassionante per una completa indagine cinematografica. Alcuni registi, ad esempio, si stanno ultimamente interessando al doloroso tema dell'analfabetismo, ma si pensi che là dove esso è stato debellato, ci si trova di fronte al semi-analfabetismo di chi sa appena leggere, scrivere e far di conto, il che dà luogo a quella caratteristica «ignoranza attiva» non meno perniziosa. Ma, oltre ai problemi attuali del Mezzogiorno, tutta la vita storica e civile di tanta parte d'Italia è ancora

da raccontare e in molti casi addirittura da scoprire: secoli ininterrotti di invasioni, il governo illuminato dei califfi arabi, le conquiste normanne, sveve, angioine, aragonesi, che suscitano moti di rivolta e feroci lotte intestine di fazioni contrapposte. La monumentale Storia dei Mussulmani in Sicilia di Michele Amari è, ad esempio, un invito alle immagini. Raramente due secoli e mezzo di storia sono stati resi e interpretati con tale vivezza di particolari pur conservando nel metodo di ricerca e di analisi delle fonti il necessario rigore scientifico, così da costituire un pittoresco affresco, ricco non solo di quel dinamismo che è proprio della storia, ma di quel ritmo interiore del quale si fanno portavoce, talvolta inconsapevoli, coloro che della storia vivono e dalla storia medesima sono «vissuti».

Ma, oltre che attrarre l'attenzione dei cineasti sui suoi problemi particolari, il Mezzogiorno ha interesse, egualmente diretto, anche il livello di tutti i film si mantenga qualitativamente e quantitativamente elevato. I buoni film giovano alla causa dell'intesa sociale e della cultura, mentre i cattivi possono tutt'al più sperare di colmare la cassetta. Un fatto nuovo nella vita culturale del Mezzogiorno è rappresentato dalla nascita di numerosi circoli del cinema. La loro importanza è evidente. Essi possono validamente far fronte alla disgregazione culturale d'anziché accennata, possono anzi assumersi il compito di farsi mediatori di cultura, possono diventare le cinghie di trasmissione di un movimento culturale a largo respiro, che penetri decisamente fra gli strati della media e piccola intellettualità assenteista e rinunciataria. A questo scopo la Federazione italiana dei circoli del cinema dovrebbe incoraggiare in tutti i modi l'attività dei circoli del cinema meridionali già esistenti e promuoverne un sempre più largo sviluppo. Ma sui circoli del cinema pende quella pericolosa spada di Damocle che chiamasi «snobismo». Quanto si è detto per la cultura in genere, vale a maggior ragione per il cinema. Anche il cinema non è alimento speciale confezionato per il palato raffinato di pochi super-uomini o semi-dei, anzi è espressione eminentemente collettiva. Pertanto, se si lascia allignare nei circoli del cinema la mala pianta dell'intellettualismo a tutti i costi, se si convertiranno in allegri covi «dernier cri», verrà meno la loro stessa ragione d'essere. Per far fronte a tanta iattura non c'è che un rimedio: favorire effettivamente l'affluenza giovanile nei circoli del cinema e assicurarne possibilmente nei modi opportuni la prevalenza. Per quel senso di critica che è in essi particolarmente vigile, difficilmente i giovani avalleranno in seno ai circoli del cinema posizioni di dubbio contenuto artistico. A loro in definitiva resta affidata, come sempre, la sorte del cinema e della cultura e l'improvvisabile ampliamento dell'uno e dell'altra; ai giovani meridionali si offre in particolare l'impegno di approfondire e portare a soluzione la questione meridionale, lasciata aperta dalla generazione precedente e il cinema si presenta oggi come lo strumento più indicato per la vittoria in questa battaglia culturale a favore del Mezzogiorno d'Italia.

Franco Sgroi

Napoli, giugno

Caro «Cinema»,

leggiamo nel n. 52 la costituzione del C.U.C. milanese e, nel n. 55, la lettera del C.U.C. di Roma. Vorremmo darvi un quadro completo della nostra attività affinché possiate darne notizia ai lettori e ai vari centri universitari. L'altro anno si è ottenuto dall'Interfacoltà il riconoscimento ufficiale del C.U.T. e la "sezione cinema" ha iniziato l'attività con Breve incontro, Piccolo mondo antico, La bella e la bestia e alcuni film di Clair. Quest'anno il C.U.T. ha deciso di portare la sua attività su un piano di maggiore ampiezza, e ha cominciato col proiettare un ciclo di film dedicati a John Ford (Ombre rosse, Il traditore, Alba di gloria, Lungo viaggio di ritorno), quattro documentari sulle arti figurative, un ciclo di film dedicati al cinema americano (Quarto potere, Giorni perduti, Alba fatale, La figlia del vento). Per i prossimi mesi sono in programma due cicli di film sul cinema italiano e uno su quello francese.

Il C.U.T. è diretto da Carlo Forte e Carlo Frezza.

Per concludere vorremmo comunicarvi che qualsiasi tentativo per metterci in contatto con la Cineteca è fallito nonostante le pressioni del nostro Rettore, che tanto a cuore ha preso la nostra organizzazione.

Cordialmente

La Segreteria del C.U.T.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume V

FASCICOLO 64

Anno IV - 15
Giugno 1951

Questo fascicolo contiene:

Lettere	Seconda di copertina
Cinema-gira	314
B.	
L'avviamento a manovella	317
GUIDO BEZZOLA	
Lo sfondo culturale del cinema italiano (2)	318
ORESTE DEL BUONO	
La pigrizia dei brutti film nel "conformista" di Moravia	320
G. GUIDI e L. MALERBA	
Che cosa pensano del pubblico (Inchiesta. Risposta di Pietro Germi)	322
GASTONE TOSCHI	
Il regista Caravaggio	323
RENZO RENZI	
Fuori stagione	326
BRUNO SEGRE	
Sandokan ha perso la battaglia con i registi	327
A. PITTA e E. CAPRIOLO	
Impiegati: via col vento (Inchiesta)	330
GIORGIO N. FENIN	
La moglie di Pilato nelle mani di Clair	332
GINO DE SANCTIS	
Influenza italiana nei film brasiliani	333
GIULIO CESARE CASTELLO	
Max Ophüls in casa Tellier	334
NINO GHELLI	
I registi: Wise, Robson e Rossen	335
CARLO DOGLIO	
Retrospective: "L'Atalante" di Jean Vigo	338

Di Marconi o di Popov il primo telegramma?	340
VICE	
Film di questi giorni	341
GLAUCO VIAZZI	
Retroprime: "Le sang d'un poète" di Jean Cocteau	342
CORRADO TERZI	
Biblioteca	343
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	344
Circoli del cinema	Terza di copertina

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

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

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Maria Fiore, e Vincenzo Musolino, attori non professionisti, nel
film "Due soldi di speranza", che Castellani sta realizzando in esterni.



Jean Hagen in Side Street («La via della morte») di Anthony Mann: ennesimo film hollywoodiano sulla violenza a mano armata.

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Troppo bella (ex Oliva, incantesimo tragico - E. P.I.C. Films), regista Mario Sequi, interpreti Maria Felix, Rossano Brazzi, Charles Vanel, Massimo Serato, Irma Gramatica, Giulio Donnini, Italia Marchesini; Scandalo in città (ex Transito vietato - Nevada Film), regista Giorgio Cristallini, interpreti Steve Barclay, Marina Berti, Liliana Tellini, Carlo Ninchi, Olinto Cristina, Daniel Scott, Marco Vicario, Evar Maran, Margherita Bagni, Silvio Bagolini, Piero Lulli, Giovanna Scotto, Attilio Dottese.

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. Tafarelli; Camicie rosse - Anita Garibaldi (P.G.F.), regista Goffredo Alessandrini, interpreti Anna Magnani, Raf Vallone, Serge Reggiani, Michel Auclair, Alain Cuny, Carlo Ninchi, Gino Leolini, Enzo Coppola; Due soldi di speranza (Ghenzi - Univer-salcine), regista Renato Castellani, interpreti attori non professionisti: Vincenzo Musolino e Maria Fiore; Senza bandiera (Elfo Film), regista Lionello De Felice, interpreti Vivi

tazzi, 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, Gabby Morlay, Patrizia Mangano; Luna rossa (S.A.P. Film), regista Armando Zorri, interpreti Barbara Florian, Leda Gloria, Maria Frau, Renato Baldini, Beniamino Maggio, Aldo Bufi-Landi; Umberto D. (Amato-Rizzoli), regista Vittorio De Sica, interpreti attori non professionisti; I sette nani alla riscossa (P.W.T. Prod. Film), regista Paolo Tamburella, interpreti Rossana Podestà, Georges Marchal, Roberto Risso, 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; 'Na criatura sperduta (Golden Film), registi Metz e Marchesi, interpreti Totò, Isa Barzizza, Giulietta Masina, Carlo Campanini, Eduardo Passarelli, Galeazzo Benti, Mario Castellani, Arturo Bragaglia, Gildo Bocci, Gisella Monaldi, Clelia Matania, Guido Celano; Schiave della legge (Pro Film Cime-



Jean Renoy (a destra) al suo arrivo a Roma. Il grande regista francese realizzerà, in Italia, La carrozza del Santissimo Sacramento.

CINEMA GIRA

Gioi, Massimo Serato, Walter Rilla, Umberto Spadaro, Carlo Ninchi, Heint Moog; Perdizione (Ponti-De Laurentiis), regista Gianni Franciolini, interpreti Alida Valli, Amedeo Nazzari, Jean Pierre Aumont, Leda Gloria, Vittorio Sanipoli, Laura Carli; Lorenzaccio (Rovere), regista Raffaello Pacini, interpreti Giorgio Alber-

matografici), regista Mario Bonnard, interpreti Charles Vanel, Eleonora Rossi Drago, Jacques Sernas, Antonella Lualdi, Paolo Panelli, Harry Feist, Erno Crisa; Caruso, leggenda di una voce (Malenotti - Asso Film), regista Giacomo Gentilomo, interpreti Ermanno Randi, Gina Lollobrigida, Carlo Sposito, Maria De Tasna-

dy, Carlo Campanini, Luigi Pavese, Franca Tamantini, Maurizio Di Nardo, Romano Lauriengo, Nerio Bernardi, Lamberto Picasso e Mario Del Monaco (la « voce » di Caruso); Auguri e figli maschi (Manca-Di Paolo), regista Giorgio Simonelli, interpreti Carlo Croccolo, Delia Scala, Aroldo Tieri, Maria Frau, Ugo Tognazzi, Maria Grazia Francia, Enrico Luzi, Frank Colson; Destino (Eva Film), regista Enzo Di Gianni, interpreti Eva Nova e Mario Vitale; Vortice (Megale), regista Anton Giulio Majano, interpreti Gianna Maria Canale, Marcello Mastroianni, Marco Vicario, Aldo Nicodemi, Leda Gloria, Umberto Spadaro e Carlo Croccolo; La vendetta del Corsaro (Athena Cinematografica), regista Primo Zeglio; Robinson Crusoe (P.W.T. Prod. Film - Metropolis), regista Jeff Musso, protagonista Georges Marchal; Fuoco nero (Venere Film), regista Silvio Siano, interpreti Franca Marzi, Delia Scala, Otello Toso, Attilio Dottese, Renato Valente, Giovanna Scotto, Sara Urzi; Miracolo a Viggiù (Cancellieri-Giachino), regista Luigi Giachino, interpreti Teddy Reno, Silvana Pampanini, Antonella Lualdi, Mario Carotenuto; O.K. Neronel (Niccolò Theodoli - I.C.S.), regista Mario Soldati, interpreti Walter Chiari, Silvana Pampanini, Carlo Campanini, Gino Cervi, Jackie Frost; Roma-Parigi-Roma (D.F.D.), regista Luigi Zampa, interpreti Aldo Fabrizi, Tino Scotti, Peppino De Filippo, Vera Nandi, Marisa Merlini, Sophie Desmarets, Julien Carette, Gino Leolini, Nando Bruno, Ernesto Almirante, Giovanna Ralli, Geraldina Parrinello.

E' in preparazione...

...un film tratto dal nuovo libro del

nostro collaboratore Renato Gianì: Il matrimonio di Adriano (Neri Pozza Editore, Venezia). Il film sarà interpretato da attori non professionisti.

E' stato stipulato...

...l'accordo fra l'A.N.I.C.A. e la M.P.E.A., che regola in modo organico l'intero complesso delle relazioni cinematografiche fra l'Italia e gli Stati Uniti. L'accordo, che ha la durata di due anni, e per il quale si attende la ratifica da parte dei rispettivi governi, nonché la conferma dell'accettazione da parte dell'Associazione Produttori Cinematografici Indipendenti degli Stati Uniti, è stato firmato da John Mac Carthy vicepresidente della M.P.E.A. (che raggruppa tutte le maggiori case cinematografiche americane) e dall'avv. Eitel Monaco, presidente dell'A.N.I.C.A. Secondo le dichiarazioni fatte alla stampa da Mac Carthy, tale accordo chiarisce anzitutto alcuni problemi riguardanti gli scambi valutari e l'utilizzo dei fondi in lire di spettanza degli esportatori, e prevede fra l'altro un'assistenza finanziaria, sotto forma di prestiti, a una società italiana di esportazione che avrà per scopo la diffusione dei film italiani negli Stati Uniti. Tali dichiarazioni sono state confermate da Monaco, il quale ha aggiunto, per quanto riguarda più particolarmente il mercato italiano, che si è trovato un punto di equilibrio tra le attività commerciali delle due industrie, poiché gli americani hanno accettato i criteri della « autolimitazione » del numero dei film esportati. La stampa di New York riferisce con interesse la notizia dell'accordo, e in particolare il settimanale dell'industria dello spettacolo Variety precisa che l'importazione dei film americani in Italia verrà autolimitata a 225 film all'anno, mentre il New York Herald Tribune sottolinea il fatto che in base ai termini dell'accordo, i produttori italiani potranno dete-



Isa Pola in Addio Venezia, primo film a soggetto di Glauro Pellegrini che ha, al suo attivo, un buon numero di cortometraggi e documentari.

nere più a lungo i titoli di proprietà sulla loro produzione, ottenendo maggiori profitti in dollari: tale giornale, riferendosi alla situazione precedente, in cui gli italiani, in mancanza dei fondi necessari, erano costretti a vendere bloccati i film destinati al mercato americano, cita l'esempio di Roma, città aperta, che ha reso, a conti fatti, seicentomila dollari ai distributori americani, ma solo ventimila ai produttori italiani.

L'Assemblea generale...

...del Gruppo lombardo giornalisti cinematografici ha eletto il nuovo consiglio direttivo, che risulta così composto: Guido Aristarco, presidente; Ugo Casiraghi (critico di L'Unità) segretario; Ezio Colombo (direttore e critico di Bis), Piero Gadda Conti (critico di Il Popolo) e Pietro Bianchi (critico di Il Tempo di Milano e di L'Illustrazione Italiana) membri.

«Due soldi di speranza»...

...di Renato Castellani, già in avanzata lavorazione a Boscotrecase, presso Pompei, ha ottenuto dal Ministero la dispensa straordinaria dall'obbligo della ripresa in interni del 70 per cento in teatro di posa. A quanto viene comunicato, la lavorazione del film durerà ancora circa tre mesi e mezzo, e quindi esso non potrà partecipare alla prossima Mostra di Venezia.

Tra i primi film...

...notificati alla XII Mostra internazionale d'arte cinematografica, sono da segnalare i seguenti: Le journal d'un curé de campagne (Francia), di Bresson, su diretto invito della direzione della Mostra; Alice in Wonderland (U.S.A.), di Disney, affiancato dal cortometraggio Nature's Half Acre, appartenente alla serie «Le meraviglie della natura»; e Café Paradis (Danimarca), di B. Ipsen e L. Lauritzen.

Il bilancio...

...relativo all'esercizio 1950 degli stabilimenti cinematografici di Cinecittà, reso noto recentemente, e sottoposto all'approvazione degli azionisti, presenta un utile netto d'esercizio di lire 604.789. Due avvenimenti essenziali per la vita e lo sviluppo degli stabilimenti caratterizzano il periodo preso in esame: la completa



Salvo D'Angelo, Luchino Visconti e Anna Magnani. Visconti sta cercando la bambina che dovrà essere l'interprete, insieme con Anna Magnani, del suo nuovo film: Bellissima. Il soggetto è di Cesare Zavattini.

riconsegna dei locali, avvenuta il 1° settembre, dopo sette anni di requisizione, e la lavorazione del Quo vadis?, il primo film a colori realizzato interamente in Italia. Durante il predetto esercizio sono stati inoltre realizzati i seguenti film: La portatrice di pane, I fuorilegge, Il capitano nero, Bellezze in bicicletta; mentre sono stati forniti i mezzi tecnici e il personale per la realizzazione dei film di produzione Cines: Due mogli sono troppe, Cuori sul mare, E' più facile che un cammello..., L'edera, nonché di Miracolo a Milano e Teresa. Viene anche precisato che nel corso dell'annata sono state effettuate spese, per il miglioramento degli impianti, per un totale di lire 419.454.421.

Alessandro Blasetti...

...ha stabilito quali saranno gli episodi del suo prossimo Zibaldone n. 1.

Otto episodi saranno compresi nel primo tempo: Ballo Excelsior, Il Tamburino sardo di De Amicis, Meno di un giorno di Camillo Boito, Il bel segugio di Gozzano, De consolazione philosophiae di C. Dossi, Egloga fluviale di D'Annunzio, Questione d'interesse di Renato Fucini, Carrettino libri vecchi (ambientato a Roma); il secondo tempo si comporrà invece di cinque episodi: Idillio di Guido Nobili, Il viaggio di Pirandello, Il processo di Frine di Edoardo Scarfoglio, Pot pourri di canzoni e Finalissimo.

AUSTRIA

«La ronde»...

...di Max Ophüls è stato vietato in tutto il paese, suscitando un'aspra polemica da parte della stampa. Il Ministero dell'Industria, basandosi su una perizia del Ministero dell'Istruzione, ha infatti negato alla pel-

licola il visto di importazione: tale provvedimento, adottato dai due ministri cattolici, era il solo mezzo legale per impedire la proiezione del film, dato che in Austria non esiste la censura preventiva.

FRANCIA

Sono stati resi noti...

...i nomi dei primi collaboratori alla futura «Encyclopédie du Film», il cui comitato di redazione, incaricato della scelta delle parole da «filmare», si compone di una quarantina di persone del mondo delle scienze, delle lettere e del cinema. Delle 134 voci componenti la lettera A, alcune sono già state assegnate come segue: Amour a Marcel Achard; Agricoltura a un debuttante, con supervisione di André Cayatte, su scenario di Philippe Lamour; Amazone a Jacqueline Audry, su scenario di Alexandre Arnoux; An-



Lionello de Felice (alla sinistra di Vivi Gioti) mentre dirige Senza bandiera. A destra: Jules Dassin, l'interessante regista di The Naked City («La città nuda»), attualmente in Italia, si intrattiene con l'attore Rossano Brazzi, il regista Mario Sequi e l'operatore Piero Portalupi.

goisse a Marcel Carné; Alchimie a Jean Grémillon, che curerà anche la regia di Alcool, su scenario di Charles Spaak; Aventure ad André Cayatte; Avenir a Léon Moussinac; Avignon a Marcel Pagnol; Arithmétique a un regista non ancora precisato, su scenario di Raymond Queneau. Ciascuna parola "filmata" costituirà uno "sketch" di circa cinque minuti, e alcuni di questi, riuniti insieme, verranno anche sfruttati commercialmente.

René Clair...

...che si trova attualmente ad Hollywood, chiamato dalla R.K.O. (vedi il « Cinema gira » del numero scorso), girerà in Francia il suo prossimo film. Si tratta di una grande commedia musicale, da un soggetto dello stesso Clair, che ricorda vagamente Il milione, da realizzarsi con ogni probabilità in autunno: il

man e di M. Volpin, intitolato L'onore sportivo; mentre A. Bek Nazarov narra le vicende di un gruppo di Armeni che rimpatriano, nel film La seconda carovana, il cui soggetto è opera di K. Simonov e di Z. Agranenko.

Sono in preparazione...

...alcuni film sul problema della pace: Addio America!, da un soggetto di A. Douzhenko, che ne curerà anche la regia; La coscienza del mondo, di A. Room il cui soggetto, scritto da L. Sheinin, è ambientato fra gli scienziati russi; Il cuore ardente, da un soggetto di S. Antonov, scritto con la collaborazione di A. Zarchi e del regista, I. Heifiz. A quanto viene comunicato, anche questi film saranno girati a colori.

« La stella »...

...è il titolo di un film ambientato fra i minatori, di prossima realizza-

delle autorità e della critica ufficiale. « Casa del Cinema » alla presenza Un festival...

...dedicato al cinema cecoslovacco si è svolto fra il 7 e il 15 maggio in alcuni fra i più importanti cinematografi di Mosca, e contemporaneamente in dodici fra le maggiori città dell'Unione Sovietica. Tra i film proiettati in tale manifestazione figurano; I nuovi combattenti sorgeranno, tratto da un romanzo del primo Ministro della Repubblica cecoslovacca, Antonin Zapotocki, e Nuova Cecoslovacchia, già premiato col Premio Stalin.

Un richiamo al realismo...

...è stato recentemente rivolto ai cineasti sovietici dallo scrittore e critico d'arte K. Lomunov, che, facendosi interprete dei suggerimenti del Ministero della Cinematografia per quanto riguarda la scelta dei soggetti, ha ricordato che Tolstoj, le cui opere sono ispirate a un profondo realismo, quando vide per la prima volta un film, disse ai cineasti presenti: « E' necessario che il cinema riproduca la realtà russa in tutti i suoi aspetti. Non bisogna correre dietro a soggetti fantastici ».

U.S.A.

L'utilizzazione...

...delle sale cinematografiche, come centri di primo soccorso in caso di incursioni aeree, era stata finora sconsigliata dagli esperti, ma in quest'ultimo periodo il problema è tornato alla ribalta, e la difesa civile dovrà anzi al più presto pronunciarsi su una relazione eseguita dall'esercizio cinematografico, per decidere appunto, una volta per tutte, se i locali di pubblico spettacolo possano o meno costituire buoni rifugi antiaerei.

Jennifer Jones...

...parteciperà a una serie di spettacoli destinati alle forze armate, in Giappone e in Corea; l'attrice è partita in questi giorni da Hollywood per recarsi appunto in Estremo Oriente.

Walt Disney...

...sta meditando una nuova edizione del Don Chisciotte, da realizzarsi in disegni animati. Tale versione, a quanto si sa, dovrebbe ispirarsi alle illustrazioni fatte da Gustavo Doré al libro di Cervantes: la stesura del film è comunque rimandata al ritorno di Disney dall'Inghilterra, dove si è appena recato per la supervisione di The Story of Robin Hood.

Da una statistica...

...pubblicata dal Dipartimento del Commercio degli Stati Uniti si apprende che nel corso del 1950 le esportazioni di film e di materiale cinematografico hanno raggiunto un totale di 24.155.176 dollari, con una leggera contrazione rispetto all'annata precedente.

« Via col vento »...

...non potrà essere esportato in quattro nazioni d'Europa, la Danimarca, la Norvegia, l'Olanda e il Belgio, poiché tali paesi, in base alla loro legislazione sullo spettacolo, si sono rifiutati di sottostare alle condizioni della M.G.M. Come è noto, la casa americana pretendeva dagli esercenti delle tariffe maggiorate, provocando un aumento nei prezzi dei cinematografi; aumenti proibiti dalle leggi dei rispettivi paesi.

« The Big Glass House »...

...è il titolo del film che verrà prossimamente prodotto da Arthur Hornblow, interamente ambientato nella Segreteria Generale delle Nazioni Unite. Il noto produttore della Metro si è recato a New York a tale scopo e si è incontrato con numerosi funzionari dell'ONU per prendere gli opportuni accordi.

CECOSLOVACCHIA

A Karlovy Vary...

...si svolgerà anche quest'anno il festival del Film, che è già alla sua sesta edizione, dal 14 al 19 luglio, organizzato dal Film Statale Cecoslovacco. Dal regolamento del festival si apprende che ogni stato ha diritto di parteciparvi, con al massimo due film a lungometraggio e due film per le altre categorie (documentari, "reportages", disegni animati, film educativi e di marionette), presentando però agli organizzatori per la scelta un numero illimitato di film. Gli organizzatori si riservano il diritto di richiedere film non offerti dalle rispettive nazioni, in cambio di film che non corrispondano all'indirizzo del festival, il cui scopo è quello di « presentare, per apprezzarli e giudicarli, tutti i migliori film del mondo che combattono per la pace, per il progresso e per la felicità degli uomini ». Sono previsti tre premi principali: "gran premio" per un film a lungometraggio, "premio di pace" per un film che esprima nel modo migliore l'idea della pace, e "premio del lavoro" per il miglior film sull'idea del lavoro; ai quali si affiancano numerosi premi (una quindicina circa), per i migliori collaboratori e per i migliori film di ciascuna specialità (dal film scientifico al film per ragazzi).

CANADA

L'importazione...

...dei film americani sarà probabilmente ridotta: serie misure sono previste da parte delle autorità competenti, preoccupate dell'abbondanza di « film neri » riversati sul mercato nazionale da un anno a questa parte. La Commissione dei censori cinematografici dell'Ontario ha rilevato in proposito che l'anno scorso sono stati operati trecentocinquante tagli di pellicole per motivi vari: volgarità di dialoghi, torture di donne, brutalità, omicidi, danze suggestive, scene macabre o a base di nudi e altre piacevolezze del genere.

Due film stereoscopici...

...sono stati recentemente condotti a termine dal noto cineasta canadese Norman McLaren: si tratta di due cortometraggi di disegni animati, ai quali per la prima volta viene applicato un procedimento tridimensionale. In uno di tali film, che oltre ad essere in rilievo sono anche a colori, e precisamente in Around is Around, la cui musica è stata composta appositamente da Louis Applebaum, direttore musicale dell'Ente Nazionale della Cinematografia canadese, vengono utilizzati i disegni prodotti da un oscilloscopio (strumento usato per il controllo delle onde sonore). Secondo un comunicato sull'argomento le immagini di questi film destinati alla Mostra del Film Sperimentale d'Inghilterra, « sembrano sospese sopra la testa del pubblico, che è munito di occhiali speciali ».



Sopra: un'inquadratura di Campione del mondo, documentario di Massimo Mida. Sotto: dal cortometraggio Reti e fuochi diretto da A. Baruffi.



titolo provvisorio è Le jour et la nuit.

U. R. S. S.

Numerosi film a colori...

...sono attualmente in lavorazione: I. Pyriev dirige un film sugli operai d'avanguardia, intitolato La famiglia Lutonin, da un soggetto dello stesso Pyriev sceneggiato con la collaborazione dei fratelli Tur; M. Donskoi dirige L'oceano verde, ambientato fra i tagliaboschi, da un soggetto di A. Sofronov e di N. Rojkov; M.V. Petrov dirige un film sulla gioventù sportiva, da un soggetto di N. Erd-

zione: il soggetto è stato scritto da A. Korneikuk.

Fra i più recenti film...

...a colori usciti a Mosca figurano: Giorni di pace, diretto da I. Braun, su soggetto e sceneggiatura di I. Prut, sulla vita dei marinai russi addetti ai sottomarini, in tempo di pace, prodotto dal Cine-Studio di Film Artistici di Kiev; e I minatori del Donetz, diretto da L. Lukova, che descrive la vita dei minatori del bacino carbonifero del Donetz, prodotto dal Cine-Studio di Mosca, e già proiettato in anteprima nella sala della

NUOVA SERIE

15 GIUGNO

1951

CINEMA

64

L'AVVIAMENTO A MANOVELLA

ANCHE Berlino ha voluto il suo festival cinematografico, e vi partecipano numerosi Paesi, quasi tutti con film già presentati in altre manifestazioni, ma di buon livello. La Germania è un mercato di prim'ordine, interessa un po' tutti; e principalmente dovrebbe interessare noi, che dei mercati stranieri abbiamo necessità, quindi l'Italia non poteva mancare a questo festival. Ma l'Italia ha anche una tradizione da difendere, e dall'anno già lontano in cui dominò a Bruxelles con *Paisà e Sciuscià*, ha sempre mantenuto un posto d'onore in ogni manifestazione cinematografica. Forse per interrompere tale monotonia, al festival di Berlino partecipiamo con *Vita da cani*, *Il Cristo proibito* e *Il ladro di Venezia*, il che potrebbe sembrare uno scherzo, ed è invece malinconica realtà.

Non siamo maniaci dell'arte per l'arte, non usiamo pretendere la facillazione immediata di chiunque produca film di solo mestiere, quindi non abbiamo niente da dire contro *Vita da cani*, lavoretto abbastanza riuscito che anzi emerge tra gli altri « film da cassetta » per un mestiere piuttosto abile. Ma che qualcuno consideri tale film come rappresentativo della nostra cinematografia maggiore, che qualcuno lo abbia scelto fra cento per inviarlo a un festival internazionale, ci lascia sbalorditi. Siamo dunque così poveri? No, perché sullo stesso argomento di *Vita da cani* abbiamo *Luci del varietà* di Lattuada e Fellini, film dignitoso, estremamente ben fatto, di primissimo ordine. Eppure *Luci del varietà* non è andato a Cannes, ed ora viene sostituito in Germania da un sottoprodotto, che non ha in sé il minimo brivido d'arte, e non ha mai neppure desiderato d'averlo, nato com'è all'insegna del più spicciativo mestiere.

Il Cristo proibito, sebbene su un altro piano, rappresenta un secondo mistero; questo film, più noto ai lettori di giornali che agli spettatori, è il primo lavoro cinematografico d'un uomo d'ingegno, che ha avuto il torto d'accostarsi al cinema con presunzione, creando un'opera messianica, presentando il suo « messaggio » come un *do* di petto: Le belle scene contenute nel film non bastano a dargli validità artistica, e nemmeno coerenza narrativa: tuttavia *Il Cristo proibito* viene mandato in Germania, e invece resta a casa quell'ammirevole *Il cammino della speranza* di Germi, che potrebbe ottenere il gran premio in qualsiasi festival e che, comunque, è il nostro miglior film del 1950.

Fin qui si tratta di misteri, ma con *Il ladro di Venezia* entriamo decisamente nel campo delle barzellette poco spiritose. Diretto da un regista tedesco naturalizzato americano, costruito su misura attorno al seno (ragguardevole) di una protagonista dominicana, e alla sciabola di un protagonista svizzero, questa melensaggine lagunare, incerta tra il « sex-appeal » e la questione sociale, tra lo « Zorrismo » e la difesa del paesaggio, non soltanto non rappresenta l'Italia cinematografica, ma non rappresenta addirittura niente. E' un oggetto di pellicola, ricco e analfabeta, che può dare qualche brivido di commo-

zione nelle sottoprefetture, e la cui sfera d'influenza è limitata agli operosi centri agricoli. Tuttavia tale oggetto viene inviato all'estero, e vi parlerà in nome di De Sica, Visconti, Blasetti, Castellani, Germi, Lattuada e quanti altri italiani hanno dimostrato ingegno e coraggio nel campo cinematografico.

Il nostro è un Paese dove solitamente chi prende decisioni importanti evita poi di spiegare i veri concetti cui s'è informato, ma per una volta tanto gradiremmo sapere a chi dobbiamo la selezione dei tre film, e i motivi che la giustificano. Non ci si dica che, trattandosi di partecipazione non ufficiale, i vari produttori sono stati invitati direttamente; qualcuno fra gli organizzatori avrà pur discorso con i nostri dirigenti, avrà pur chiesto indicazioni di massima; e i mezzi per correggere una scelta errata erano numerosi. Per la semplice esportazione d'una pellicola da sfruttare commercialmente occorre il marchio Anica; possibile che non occorra niente a film che devono rappresentare l'Italia in una manifestazione internazionale? Non possiamo credere che *Vita da cani* e *Il ladro di Venezia* abbiano affascinato qualcuno coi loro meriti artistici; ci si dica quindi quali altri meriti vantano per ottenere un passaporto semidiplomatico che li manda a rappresentarci davanti al pubblico forse più evoluto d'Europa. Il danno morale che ci viene da simile scelta è grande, grandissimo il danno materiale; perché la Germania, dicevamo, è un ricco mercato che desidera film italiani, e finora ne ha ottenuti pochi. Dopo questo festival sarà ben lieto d'accontentarsi dei pochi, visto che film d'avventure come *Il ladro di Venezia* l'America ne sforna a dozzine, « messaggi » apocriefi come *Il Cristo proibito* la Germania stessa è in grado di produrne quanti vuole, e commedie sul tipo di *Vita da cani* ne può fare chiunque disponga d'un vecchio e simpatico attore di varietà. Ben altro aspettano da noi gli stranieri, ben altro è l'impegno con cui la più discussa e premiata cinematografia di questo decennio deve presentarsi ai confronti internazionali. « Non si tratta di una rappresentanza ufficiale » si dirà. Ma se alla fiera di Chicago qualche ditta italiana mandasse automobili con l'avviamento a manovella o locomotive simili a quelle dei film « western », indubbiamente tutto il Paese griderebbe allo scandalo, perché è noto che sappiamo fabbricare magnifiche Alfa-Romeo e impareggiabili locomotori. S'intrometterebbe la Camera di Commercio, le autorità in un modo o nell'altro impedirebbero la cosa. Quando invece lo stesso scandalo si verifica nel mondo del cinema, che è contemporaneamente una grandissima industria e un prodotto dell'ingegno, ciascuno sembra disinteressarsene. Non è giusto, da noi ci sono uomini capaci di fare film ammirabili: è loro diritto d'artisti, e nostro diritto di cittadini, sapere perché, in una mostra internazionale importante, vengono mandati a rappresentarci film con l'avviamento a manovella.

B.

LO SFONDO CULTURALE DEL CINEMA ITALIANO

DIVERSO il caso di Giuseppe de Santis, perché esaminando l'opera di codesto regista è necessario tenere conto di parecchi elementi. De Santis è uomo di notevole cultura cinematografica, che sa ricordarsene fruttuosamente; possiede una considerevole abilità tecnica, perché conosce a fondo il suo mestiere; la sua etica marxista poi contribuisce a completare la sua figura di uomo, ma contrasta singolarmente con una sua dichiarata, innegabile, visibilissima tendenza al sadismo ed al decadentismo. Proprio da questo conflitto nasce la mancata piena riuscita dei film di De Santis: siamo dinanzi ad opere benissimo montate, sapientemente ambientate, in cui non mancano brani da antologia, ma il capolavoro non c'è, perché la vicenda ed i personaggi sono visti contemporaneamente in due diversi modi. Accanto all'evidente desiderio del racconto sociale epico, riaccostandosi ai film russi del grande periodo, il realismo nasconde qualcosa che è molto vicino al compiacimento morboso. Così anche per le gambe ed il resto di Silvana Mangano e

nelle altre mondine in *Riso amaro*: nello stesso film, la punizione del colpevole antisociale è un pretesto per la scena della macelleria, di evidente ispirazione sadica; parimenti sadica è la scena in cui Gassmann sferza lungamente la Mangano, confondendo l'ira col furore erotico. Il risultato è che in tutto ciò il realismo socialista passa in terzo se non in quarto piano, e *Riso amaro* ottiene all'estero strepitosi successi di pubblico non certo per le oneste intenzioni ideologiche da cui De Santis era animato all'inizio della lavorazione. Analogo discorso si può tenere per *Non c'è pace tra gli ulivi*; anche qui non mancano accenti sadici (l'agnello che Folco Lulli squarta nella capanna), ma prevale in compenso una singolarissima tendenza estetizzante: i poveri, i derelitti, i lavoratori, non sono visti come tali, ma unicamente come spunti paesistici, folcloristici, come elementi di bellezza. Le ciocce ed i paragambe di pelli di pecora non sono interpretati da De Santis come indizi dell'arretratezza sociale della regione, ma come "caratteristiche", "pittoresche", senza pensare che l'Italia sarà veramente un paese civile soltanto quando avrà perso i suoi costumi regionali, le sue millenarie tradizioni e la sua più che millenaria povertà, ed un pastore della Sila non sarà più riconoscibile all'aspetto, e potrà benissimo confondersi con un operaio milanese. De Santis, in questo, è rimasto al gusto di cinquanta e più anni fa, quando appunto l'interpretazione estetizzante del vero trovò il bello ed il mitico là dove avrebbe dovuto trovare del brutto, da mutare al più presto possibile in un meglio, sia pure prosaico e meno suscettibile di trasfigurazione estetica. I pastori di De Santis sono personaggi dannunziani, il « pastore inconsapevole come al tempo di Numa », dei *Motivi per un esodio sinfonico* in *Più*

che l'amore; e se vogliamo un raffronto anteriore, pur se meno raffinato, ecco il Carducci che in *Alle fonti del Clitunno* ci mostra proprio Raf Vallone, delineandoci il pastore umbro « di caprine pelli - l'anche ravvolto come i fauni antichi ». Allo stesso modo, nel medesimo film, è presentata Lucia Bosè, longilinea settentrionale del tutto aliena dal tipo ciociaro; le sue pose, i suoi lezzi, i suoi vezzi quando col saltarello inganna la Benemerita, dimostrano anche troppo come ormai il realismo sia andato a farsi benedire. Qui non c'è più Pudovkin, c'è Rostand, quando, nella *Samaritana*, fa descrivere da Gesù le ragazze che van-

Oggi come oggi non possiamo ancora dire, nonostante alcune lo-devolissime eccezioni, che la nostra cultura abbia dato al film italiano neppure una parte di quello che avrebbe potuto dare.

no ad attingere acqua: « Et leur forme s'ajoute à la forme de l'urne, - Et tout leur corps n'est plus qu'un vase svelte auquel - Le bras levé dessine une anse sur le ciel! ». Io non so se De Santis riuscirà mai a superare l'evidente "impasse" tra le sue tendenze politiche ed i suoi gusti più profondi; in ogni modo per conto mio glielo auguro di cuore perché, comunque

L'attore Raf Vallone in *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950). In questo film, diretto dal significativo e polemico Giuseppe De Santis, « i pastori della vicenda sono personaggi dannunziani ».



egli componga il dissidio, ciò non sarà senza grande vantaggio suo e del cinema italiano.

Altro discorso è da tenere, parlando di Vittorio De Sica: bisogna infatti, nella sua opera, distinguere ciò che a De Sica appartiene e ciò che invece deriva dall'apporto del soggettista-sceneggiatore Zavattini. Per De Sica poi, io credo, è necessario anche considerare la sua personalità non solo di regista, ma di interprete: ci troveremo così di fronte ad un uomo profondamente simpatico, mite e gentile, sul quale non è certo stato senza influsso l'esempio di un Camerini nei suoi anni migliori, e che, accordandosi in ciò con certe tendenze cameriniane, predilige apertamente i toni minori. Con De Sica, attore e regista, ci troviamo sempre di fronte ad un approfondimento della realtà quotidiana attraverso la cura minuziosa dei particolari, lo studio intimista dei caratteri e degli ambienti, preferibilmente piccolo borghesi. Sentiamo la malinconica poesia un po' stanca delle vecchie cose, delle piccole infelicità inutili, delle decorose rinunzie, delle dignità sempre costrette alla umiliazione. Nessuno come De Sica rammenta a me non solo Gozzano (ben gozzaniana è l'atmosfera di *Un garibaldino al convento*, con la vecchia signorina che racconta la sua lontana, romantica avventura d'amore e, all'inizio, quell'arrivo sull'automobile che sembra tolto di peso da *Totò Merìmeni*: « s'arresta un'automobile fremendo e sobbalzando: villosi forestieri picchiano la gorgone »); non ricorda, dicevo, soltanto Gozzano, ma, "horresco referens", anche Rovetta e Giacosa. In *I bambini ci guardano*, certe scene disperatamente eloquenti nei loro silenzi rammentano molto da vicino *Come le foglie*: e dappertutto, nell'opera di De Sica, avvertiamo costante la presenza di una calda umanità sensibile e penetrante, capace di scorgere il dramma grande nelle piccole cose, e di narrarcelo con sobria ed evidente sensibilità. Non



Brunella Bovo e Francesco Golisano in *Miracolo a Milano* (1951): film dove il mondo letterario di Zavattini è messo al servizio di De Sica.

siamo dinanzi ad un Eschilo né ad un Omero: è un "poëta minor" De Sica, ma la sua voce di tenore di grazia ha il potere di giungerci diretta ed esatta, di commuoverci e di colpirci senza scrollare i lampadari del teatro. E piace in lui la capacità di alternare il pianto al sorriso, il rifuggire da ogni amplificazione retorica, e, quasi sempre, il non indulgere a facili effetti intellettualistici. Se si deve esaminare invece l'apporto di Zavattini all'opera di De Sica, è necessario in primo luogo conoscere l'opera e la personalità di Zavattini scrittore: dirò subito, a tale proposito, che a me essa non sembra accordarsi molto con le tendenze più vive di De Sica stesso. Zavattini infatti si è conquistato un posto a parer mio notevolissimo nella nostra letteratura contemporanea per tre piccoli libri soprattutto: *Parliamo tanto di me*, *I poveri sono matti*, *Io sono il diavolo*. Sono tre volumetti strettamente e raffinemente intellettualistici, talora di un'asprezza polemica tale da rasentare la crudeltà: ma la polemica è astratta, è nascosta, bisogna leggerla tra le righe, i personaggi sono ridotti ad ombre ed a simboli, coperti da una sola iniziale; della loro umanità è stato scavato tutto, resta solo quel tanto che a Zavattini è piaciuto lasciare, e che deve suggerire il resto. La fantasia di Zavattini si compiace sovente di descrizioni ultraterrene, ma anch'esse amare e grigie: il cielo di Zavattini sa di cenere come l'inferno. Anche Zavattini, come De Sica, sa scoprire con stupenda acutezza la tragedia nelle vicende quotidiane (l'odio per coloro con cui attacchiamo briga in tram, la vergogna di quando ci umiliamo ad ingrati un bambino ed esso ci respinge): ma la sua formazione culturale è un'altra.

Tra i due, culturalmente, c'è una generazione intera, quella generazione che ha visto mutare i gusti da Favretto a Picasso: l'amarezza dell'umanità delusa di De Sica ricorda certi racconti dell'ottocento, i vinti di qualche novella di De Marchi, mentre il risentimento di Zavattini è più sulfureo, meno ingenuo, senza possibilità di evasione, di soluzione né di compromissione generica. Non ho mai creduto così poco a Zavattini come quando fa il buono. Per quanto la collaborazione tra De Sica e Zavattini, la quale diede i frutti che tutti sanno in *Sciuscìà* e in *Ladri di biciclette*, dove i due trovarono un terreno d'intesa (e De Sica, nel complesso, ebbe la prevalenza), non si è mostrata così feconda nel recente, e tanto più ambizioso, *Miracolo a Milano*. Qui abbiamo una troppo netta preminenza dell'intellettualismo astratto, in cui il ragionamento, o, peggio, il sofisma si sostituisce alla semplice forza evocativa dell'immagine e del fatto. Il desolato mondo di Zavattini, di gesso di fili di ferro e di tronchi finti e senza foglie — che pure è un mondo ben nostro, ed in cui purtroppo sovente ci riconosciamo — non si è fuso con il commosso sentimento di De Sica, e ne è uscita una creatura ibrida, dove le cose migliori sono proprio quelle di De Sica: il funerale della signora Lolotta, l'ingresso e l'uscita di Totò dall'orfanotrofio mentre, nel cortile, dopo tanti anni, i bambini eseguono sempre gli stessi esercizi ginnastici (qualcosa del genere c'era in un vecchio libro del Lucreti, *Bururuffe e Patatina*). In realtà, il film, oltre alla mancata fusione dei mondi artistici dei due autori, presenta un'altra tara, ben più grave: in esso Zavattini ha ampiamente prevalso su De Sica, ma il li-

bro da cui la pellicola è tratta è senza dubbio la più debole di tutte le opere zavattiniane. L'esile vena di poesia che alimentava di sé gli scritti precedenti qui non circola più: si direbbe che Zavattini abbia chiesto troppo a se stesso, affrontando problemi troppo grandi per lui; e l'impressione di una sostanziale inadeguatezza tra intenzioni e risultati è continua, tanto alla lettura del libro quanto alla visione del film. Come sempre, la "pars destruens", la critica negativa, è più facile della "pars construens", della critica positiva: Zavattini e De Sica hanno affrontato un peso troppo grave per le loro spalle. Speriamo che ora se ne siano accorti. Fatto sta che *Miracolo a Milano* è pieno di una falsa intelligenza e di una falsa ingenuità, che sono il fondo peggiore di Zavattini scrittore, e che si ricollegano direttamente a certo intellettualismo internazionale, che fu di moda ventisei anni fa in Francia ed in Germania, e che Zavattini stesso, giungendo all'arte, aveva superato nelle sue cose migliori.

Da tutto quanto ho detto appare chiara una considerazione: il cinema italiano, pur vantando numerose opere egregie, attende ancora, e attenderà probabilmente a lungo, il suo Dante. Il suo pericolo maggiore sta qui, nella possibilità che i registi, esaltati da alcuni buoni successi, credano di essere altrettanti dèi in terra ed affrontino temi di gran lunga superiori alle loro forze, sia poetiche sia culturali. Oggi come oggi, non possiamo ancora dire, nonostante alcune lodevoli eccezioni, che la nostra cultura abbia dato al nostro cinema neppure una parte di quel che dare avrebbe potuto.

GUIDO BEZZOLA

QUELLO delle influenze della letteratura sul cinema e del cinema sulla letteratura è un discorso vecchio, un discorso destinato ad annoiare, troppo spesso esposto a equivoci, troppo spesso vittima della confusione. In verità, nella maggior parte dei casi, queste influenze sono puramente negative: la letteratura, cioè, cede al cinema qualcuna delle sue idee più trite, qualcuna delle sue meno decorose banalità, qualcuno dei suoi più ripugnanti e morbosi convenzionalismi e il cinema cede da parte sua alla letteratura la vistosità d'una tecnica grossolana, la superficialità della cronaca, certi arbitri e certa retorica dell'immagine. Naturalmente tali influenze negative è possibile riscontrarle nella media produzione sia letteraria che cinematografica. I temperamenti meno artistici, quelli degli istrioni megalomani o degli artigiani a corto d'idee, sono molto spesso portati a puntare tutto sulla tecnica o sulla suggestione, sulla retorica e sulla vistosità. I veri artisti possono servirsi, invece, con la massima libertà, dei vari mezzi d'espressione arrivando sempre, anche nei casi più sperimentali, alla dignità.

Oggi vogliamo occuparci di un episodio abbastanza curioso. Alberto Moravia, si sa, è tra gli scrittori italiani, quello che più caparbiamente ha affrontato in questi anni il problema della narrativa. Dotato di effettive capacità di resa, di un'attenzione crudele da moralista, si è imposto, ormai sono tanti anni, con quello che rimane a tutt'oggi il suo miglior libro, *Gli indiffe-*



Lo scrittore Alberto Moravia in veste di regista cinematografico: sta dirigendo *E' colpa del sole*: un cortometraggio che apparirà nel primo numero del Documento Mensile di R. Ghione.

LA PIGRIZIA DEI BRUTTI FILM nel "conformista" di Moravia

renti. Un romanzo sulle vicende di una poco pulita famiglia borghese, un'analisi davvero spietata, su colpe e menzogne piccole e grandi. All'epoca della pubblicazione di quel romanzo, Moravia era giovane, giovanissimo, e quel suo piglio davvero insolito nella letteratura italiana contemporanea gli attirarono l'attenzione sia della critica che del pubblico. E' luogo comune ormai affermare che Moravia non è riuscito a superare quel suo romanzo giovanile. Tutte le pagine che sono venute poi, quelle dei romanzi *Le ambizioni sbagliate*, *La mascherata*, *Agostino*, *La disubbidienza*, *La Romana*, quelle dei racconti *La bella vita*, *L'imbroglione*, *I sogni del pigro*, *L'epidemia*, *L'amante infelice*, *L'amore coniugale* non hanno saputo, pur nel loro accanimento, nella loro robustezza e nella loro qualità, imporsi all'acre storia di *Gli indifferenti*. *Gli indifferenti* era apparso la promessa di altri migliori risultati, è invece rimasto la prova più viva di un narratore capace e puntiglioso. Per quanto si sia sempre impegnato, Moravia non ha potuto risalire la corrente: invece di allargare il campo della propria indagine, nonostante tanti abili camuffamenti, ha finito per restringerlo. Le sue armi così acute, così pungenti si sono andate, anzi, via via spuntando. I suoi veleni di moralista si so-

no andati addomesticando in un sempre aumentante compiacimento di narratore di storielle erotiche. Moravia si è rifatto il verso e, certe volte, se l'è rifatto male, ha buttato giù sulla carta addirittura la parodia delle sue pagine più riuscite. L'uscita di un suo nuovo libro ha finito un poco per significare un'ulteriore tappa della sua decadenza. Sia chiaro che parlando di queste sue opere narrative, e giudicandole con tanta severità, teniamo sempre d'occhio come termine di paragone quel suo romanzo giovanile, ma le opere di Moravia hanno sempre un loro interesse, e nessuno dei nostri narratori ha altrettante capacità e altrettanta vocazione a narrare. Lo scrittore ha perso sempre più piede nella sua lotta contro la realtà, ha finito per accontentarsi di situazioni stanche, di osservazioni non più sul vivo, ma piuttosto di derivazioni da una retorica. L'ultimo suo libro, appena uscito, un grosso romanzo dal titolo inte-

ressante e significativo *Il conformista*, è una delle opere peggiori di Moravia, forse la peggiore, ma prima di attribuirle definitivamente tale qualifica occorre tener conto dei brutti "cartoni surrealisti" di *I sogni del pigro* e di *L'epidemia* e della troppo manierata e tendenziosa artificialità di *La mascherata*. Ebbene, proprio in questa estrema tappa della sua decadenza di narratore, Alberto Moravia si dimostra più particolarmente attento e sensibile alla suggestione del cinema.

Da qualche tempo, Moravia scrive di cinema, recensendo film. Tra i tanti letterati passati alla critica cinematografica è, anzi, uno dei migliori osservatori. La sua intelligenza, i suoi interessi di narratore lo portano a colpire nel segno molto spesso e con molta efficacia. Tra i letterati che si occupano di critica cinematografica gli è preferibile, secondo noi, il solo Ennio Flaiano, più acuto nell'osservazione, più mordente nei giudizi, meno pesante nelle misure. Recentemente Moravia ha pure diretto un cortometraggio. E recentemente ha pure circolato la voce di un'intenzione di Moravia di abbandonare addirittura la produzione letteraria per interessarsi esclusivamente della narrativa cinematografica. Una voce che non ha avuto né conferme, né smentite. Non si sa cosa possa fare Moravia per il cinema, di certo si sa soltanto che il cinema ha fatto male a Moravia. *Il conformista* vorrebbe essere il ritratto dell'eroe del nostro tempo. Se l'eroe del secolo passato era il ribelle, se l'uomo nel secolo passato mirava ad affermarsi, distinguendosi dagli altri uomini, l'eroe del nostro tempo, secondo Moravia, è l'uomo che vuole confondersi con gli altri, essere vera-

Alcuni scrittori, stanchi della lotta sulla pagina, cercano di risolvere le vicende dei loro romanzi ricorrendo alle immagini di un cinema quanto mai retorico.

mente loro simile, insomma il conformista. Prologo: il protagonista di Moravia, Marcello Clerici che, da bimbo, si era messo in testa di essere diverso dagli altri perché stroncava piante e torturava insetti, cose abbastanza in uso tra i bimbi, un giorno uccide un gatto con la fionda e si sente condannato. Figurarsi poi quando un ex-prete spretato che fa l'autista, i soliti autisti che imperversano nella narrativa di Moravia, tenta di sedurlo. Il bimbo reagisce, sparando contro l'uomo che si abbatte e così termina il prologo. Parte prima: il protagonista è cresciuto, ha il padre in manicomio e la madre tra le braccia di autisti vari. Va in biblioteca a consultare in un giornale dell'epoca la cronaca del suo delitto, vuole constatare cosa sia capace di provare leggendo quella notizia. Fatte le sue constatazioni se ne va al Ministero presso il quale presta servizio come poliziotto del servizio segreto. Attraverso una porta socchiusa assiste alle effusioni erotiche di un non meglio specificato ministro. Poi con questo ministro concerta di recarsi in Francia a spiare l'attività di un vecchio fuoruscito. Per non dare nell'occhio agli antifascisti, Marcello Clerici propone di abbinare al viaggio politico il proprio viaggio di nozze. Nella sua corsa alla normalità oltre al fascismo il nostro protagonista, infatti, si è dato ad abbracciare una certa ragazza che gli pare il prototipo del viver comune. Senonché sul treno, in viaggio di

nozze, costei gli rivela di essere stata violentata a quindici anni da un vecchio amico di famiglia e di esserne l'amante da sei anni. Una piccola sosta del viaggio per istruzioni avviene in una città della riviera e precisamente in una casa di malaffare, ecc. ecc. Il romanzo è lungo e tutto così: vi sono alcune lesbiche, alcuni pederasti, alcuni assassini, alcune morti in guerra e il famoso autista, creduto morto, ricompare d'improvviso, interrompendo, con la sua lampada di custode della pubblica morale, un amplesso del nostro protagonista con la legittima moglie su un prato di Villa Borghese, il venticinque luglio, giorno della caduta del fascismo. La vicenda è gonfia e sciocca. Per fortuna che tra tante banalità, in una così generosa esibizione di cattivo gusto, Moravia che, con tutti i suoi sbagli, rimane scrittore di razza, ha indovinato un gran personaggio: quello della moglie del protagonista, una figura di donna così viva nei suoi desideri e nei suoi calcoli, una figura veramente indimenticabile. Ma questa non è sede di critica letteraria, e nel nostro appunto ci interessiamo dell'ultima fatica del romanziere Moravia solo per la sua eccessiva accondiscendenza ad un deteriore gusto cinematografico.

Non vogliamo neppure insistere sul fatto che nella sua prosa si possono incontrare più volte termini tecnici cinematografici. In-

vece di narrare sembra che Moravia facendo addirittura della critica a qualche film. Nel prologo, tutto il lavoro d'immaginazione del protagonista, bimbo, si basa su grossolani equivoci. Si veda questo brano, ad esempio, così volgare: « Quasi si illudeva [Marcello] di ritrovare vuoto il luogo dove prima aveva veduto il gatto esanime. Invece il gatto non se ne era andato, era sempre là, grigio e immobile nella corona funeralesca degli iris bianchi e violetti. E la morte era accusata, con un senso macabro di carogna in putrefazione, da una nera striscia di formiche che partendo dal viale risalivano l'aiuola fino al muso, anzi agli occhi della bestia. Guardava e, tutto ad un tratto, quasi per sovraimpressione, gli parve di vedere in luogo del gatto, Roberto [un bimbo amico], anche lui disteso tra gli iris, anche lui esanime, con le formiche che andavano e venivano dagli occhi spenti e dalla bocca semiaperta » (pag. 25). Oppure si veda questa piccola serie d'errori psicologici: « A questo pensiero, passando da l'uno all'altro estremo con rinnovato impulso desiderò la punizione, perché venisse presto e fosse decisiva. Quale? Ricordò che Roberto, un giorno aveva parlato di collegi come di luoghi dove i genitori mettevano i figli discolti per punizione, e si sorprese a desiderare vivamente questo genere di pena. Era l'inconsapevole stanchezza della vita familiare disordinata e poco affettuosa che si espri-



Alberto Moravia spiega a Strelsa Brown e a Giancarlo Sbraglia il significato di *E' colpa del sole*: brevissima storia psico-sessuale.



Moravia attore; ha interpretato una piccola parte in *Monastero di S. Chiara* di Mario Sequi.

meva in questo desiderio; non soltanto facendogli vagheggiare ciò che i genitori avrebbero considerato un castigo, con il calcolo quasi furbo che in tal modo avrebbe al tempo stesso calmato il proprio rimorso e migliorato il proprio stato. Questo pensiero gli suggerì subito delle immagini che avrebbero dovuto essere scuoranti e invece gli riuscivano grate: un severo, freddo edificio grigio dai finestrini sbarrati da inferriate; camerate gelide e disadorne con file di letti allineati sotto alti muri bianchi; aule smorte, piene di banchi, con la cattedra in fondo; corridoi nudi, scale buie, porte massicce, cancelli invalicabili: tutto, insomma, come in una prigione eppure tutto preferibile alla libertà inconsistente, angosciosa e insostenibile della casa paterna» (pag. 29). Non vogliamo più insistere su esempi di tal genere. Si pensi solo che il piccolo Marcello, a quanto dichiara Moravia poco più avanti (pag. 39) non era mai stato a scuola, e possiamo pensare neppure in prigione, come faccia a vedere tutto quello che lo scrittore gli fa vedere, evidentemente lo sa solo Moravia. Il cinema, in fondo, per molti del pubblico rappresenta, rispetto alla letteratura, semplice-

mente una concessione alla pigrizia. E così capita anche a qualche scrittore ormai stanco della lotta sulla pagina di risolvere le vicende che sta narrando, con un ricorso alla facilità di immagini quanto mai retoriche. Non è però tanto in questi particolari, in queste piccole manchevolezze del libro di Moravia che risulta la soggezione del romanziere alla più trita convenzione cinematografica, quanto proprio nella grossolanità senza scampo della sua storia. A questo punto qualcuno potrebbe obiettare che per il movimentato e, in fondo, pochissimo originale canovaccio allestito da Moravia, non ci sarebbe bisogno di scomodare il cinematografo, ma basterebbe pensare a quella particolare letteratura che è la narrativa d'appendice. E si potrebbe obiettare che il romanzo d'appendice esisteva ben prima del cinema e che tutti i narratori di vera forza hanno sempre lavorato al limite del romanzo d'appendice e si potrebbero fare come esempi grandi nomi: Balzac e Dostoevskij. Ma la narrativa d'appendice ha ormai da un pezzo conquistato lo schermo, e proprio sullo schermo si è gonfiata, si è dilatata sino alle estreme conseguenze. La retorica ha dimostrato di amare le immagini ancor più delle parole. La tecnica è venuta in aiuto nella diffusione delle banalità. Con l'avvento del cinema, insomma, la narrativa d'appendice ha conosciuto il vero e proprio trionfo. Ecco perché consideriamo l'episodio di Moravia come abbastanza curioso e perché gli abbiamo dedicato questa nota. Disponendo il suo romanzo secondo un assurdo desiderio di totale vistosità visiva, Moravia, il narratore che in *Gli indifferenti* aveva saputo incidere in una materia viva, in una convincente seppure sgradevole realtà, ha rinunciato al proprio lavoro di scrittore per appagarsi della retorica cinematografica. Qualcosa di simile è accaduto ad altri narratori significativi dei nostri tempi. Si pensi alla differenza intercorrente tra l'Erich Maria Remarque di *Nulla di nuovo sul fronte occidentale* e l'Erich Maria Remarque del recente cinematografico *Arco di trionfo*. Si pensi a Graham Green che si dibatte in una vergognosa confusione tra soggetto cinematografico, film e opera di narrativa. Altro che complementarità tra le varie arti come qualcuno ha detto; i rapporti tra letteratura e cinema e cinema e letteratura sono compromessi dagli equivoci.

E questo caso di Moravia, a chi voglia leggere *Il conformista* con attenzione, può apparire veramente istruttivo. Due critici di valore, anche se di diversa natura e diversa vivacità di umori: Arrigo Cajumi e Pietro Pancrazi, hanno scritto che questo ultimo romanzo di Moravia si legge tutto d'un fiato. E' naturale: leggerlo è come mettersi a sedere in un cinema ed assistere ad un film falso dal principio alla fine. Non si fa alcuna fatica. Moravia non compie lavoro d'introspezione né di vera rappresentazione: si accontenta di disporre in una successione rapida scene sempre più vistose. La narrativa d'appendice, servendosi del cavallo di Troia del cinema, ha conquistato definitivamente la cittadella della letteratura.

ORESTE DEL BUONO

Che cosa pensano del pubblico

Di Pietro Germi, che in questi giorni ha meritatamente vinto il Premio Roma per il cinema con *Il cammino della speranza*, pubblichiamo le risposte alle seguenti domande a lui rivolte da Guidarino Guidi e Luigi Malerba: 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 le risposte:

1) - *La media del pubblico è stupida con una minoranza di persone capaci di intendere e apprezzare i film nel loro valore. Devo confessare tuttavia che ancora non sono riuscito a capire che cosa voglia il pubblico. A volte, di fronte a certe cose, ha reazioni giuste, davanti ad altre le ha completamente sbagliate.*

2) - No.

3) - *Il pubblico delle sale popolari è quello che segue di più i miei film. Però non ho ancora capito se segua i valori buoni o quelli cattivi. Per buoni intendo i valori estetici e per cattivi gli elementi di richiamo: il melodramma, la trama, i colpi di scena: che, in fondo, a me piacciono. (Io non sono un "puro", forse sono stupido anch'io, non lo so). In nome della legge è andato benissimo in tutte le visioni perché è il più spettacolare di tutti i miei film. Il cammino della speranza invece va bene nelle seconde visioni e in provincia, e sempre meglio via via che incontra il pubblico popolare. Si vede che il popolo sente di più i valori emotivi che sono nell'opera, e riesce a superare le mancanze spettacolari del film.*

4) - *Tengo dunque conto del pubblico. Non penso invece alla critica; seguo i miei principi, io. Penso al pubblico solo in casi in cui ritengo di seguire una linea troppo cerebrale, e quando vedo che posso raggiungere gli stessi risultati con mezzi che le masse possono seguire più facilmente. I critici si distinguono per varietà e contraddittorietà d'opinioni. Se dovessi seguire la critica, non farei più niente.*

5) - *Per ora non mi è possibile dire quale dei miei film è piaciuto di più al pubblico: infatti, se a tutt'oggi il maggior successo lo ha riscosso *In nome della legge*, il cammino della speranza non ha ancora terminato il giro delle programmazioni. Posso invece dire con sicurezza che fra tutti i miei film mi è piaciuto di meno *Il testimone*: e con ragione, perché era noioso.*

PIETRO GERMI



Caravaggio: La Maddalena.



Caravaggio: Fanciullo morso da un ramarro.

IL REGISTA CARAVAGGIO

FACENDO i conti nelle tasche degli altri, e sentenziando per sentito dire, dopo il sesto viaggio a Roma, nel 1828, Stendhal fece suo il calcolo d'un amico pittore che diceva d'aver veduto tutta l'Italia in cento giorni, con millecinquecento lire. E parimenti, per sentito dire, si lasciava convincere, nel visitare la chiesa di Sant'Agostino, che le figure di Michelangelo da Caravaggio fossero « grossolane ma energiche » e s'affrettava poi, per rimirare ancora una volta, nella stessa chiesa, al terzo pilastro nella navata grande, *Il profeta Isaia* di Raffaello. E là Stendhal si beava a quella vista magnificata da tutti, si riconfortava dopo i modelli brutti del Caravaggio. Anche allora, e poi dopo, in pochi perdonarono al Caravaggio d'aver detto, quasi come Velázquez a Roma, a proposito di Raffaello: « Non me piace niente ». E' antica consuetudine che il terzo pilastro della navata di sant'Agostino debba concludere, in modo definitivo e trionfale, il paragone con tutte le opere del Caravaggio, o se non proprio quel pilastro, tuttavia si è creduto per molto e troppo tempo che bastasse il nome di Raffaello per screditare subito quell'altro di Michelangelo da Caravaggio. E a nessuno, dai primi del Seicento agli ultimi dell'Ottocento, in quasi trecent'anni di critica dura e di commenti astiosi, venne il pensiero, un po' fuor dell'ordinario, come senza dub-

bio quel pittore era già fuori della sua epoca; il dubbio cioè ch'egli vedesse da un altro punto di vista la sua composizione, con un occhio talmente diverso, insolito e lontano dal suo tempo, che soltanto oggi si può comprendere, invece, quanto fosse "cinematografico".

"Figure grossolane ma energiche", come diceva Stendhal, era la sintesi dei giudizi avversi al Caravaggio, poiché anche quell'energia, quella vitalità, parve a moltissimi soltanto un trucco del « lume alto »; e per grossolanità s'intendeva anche e piuttosto una ricerca curiosa di particolari, che parevano quasi offendere per disgusto, ma spesse volte eran più inusitati, e forse fastidiosi a taluni, che disgustevoli veramente; e si dovrà riconoscere che sono quei particolari a confermare la verità del tutto,

L'equivalente cinematografico, in termine di montaggio, che il grande pittore intuiva senza poterlo definire, è che talune rappresentazioni particolari danno una nuova idea e un nuovo significato all'immagine che si viene così determinando.

proprio come nei documentari cinematografici il valore, il significato delle piccole cose intensifica, rafforza l'atmosfera. Hanno rimproverato al Caravaggio la invenzione di natura: « Onde nel trovare, e disporre le figure, quando incontravasi a vederne per la città alcuna... egli si fermava a quella invenzione di natura, senza altrimenti esercitare l'ingegno »; però il Bellori, e gli altri che gli andarono dietro nel giudizio, non si accorsero che il modo di presentare quelle figure, in una rivelazione di luce o, se si vuole, in un isolamento di tenebra, era già diverso da come si presentavano nella loro realtà, e presupponeva uno studio, un esercizio d'ingegno se non altro nello scegliere le inquadrature — si direbbe oggi — da uno speciale angolo visuale. I critici del Caravaggio si soffermarono ai particolari che, per loro, imitavano cose vili e a quelle parti che rivelavano sozzure e brutture, come nell'un caso calze, brache, berrettoni, panni popolari-schi insomma; e nell'altro rughe, difetti della pelle e infermità delle membra per così dire di povera gente malandata: e in questo ritrarre le persone del volgo, come il pellegrino laido di Sant'Agostino, o il bevitore in una delle sette opere della Misericordia, i raffinati censori notarono e vollero biasimare, in termini di pittura ma pavidi d'un tempo nuovo, il decadimento dell'arte e più ancora del costume, l'indif-

ferenza morale d'un pittore che innalzava agli onori dei quadri le figure della strada, e pertanto dispregiando le cose belle toglieva « ogni autorità all'antico, ed a Raffaele ». Ma era proprio la strada che il Caravaggio voleva rappresentare. Intuiva che era l'unico modo di assicurarsi e stabilire un rapporto diretto con la realtà, e nel far ciò denotava tale e quale la mentalità di John Grierson, quando trecento e più anni dopo si dedicò a *Drifters* (1929), che è l'analisi d'un fatto comune, per riscontrare il senso drammatico anche dei fatti comuni. Alla base d'ogni documentario, sia cinematografico e sia pittorico, sta l'osservazione diretta della realtà. Flaherty, chiamato in Inghilterra da Grierson, riuscì a fare un vivido documentario, *Industrial Britain* (1935), con le tette colline, le fabbriche fuliginose e gli operai di Manchester. Il Caravaggio scandalizzò i contemporanei con i suoi « corpi vulgari », i panini sporchi, i piedi sozzi, la Maddalena che si asciuga i capelli, l'oste accanto al Signore, e san Matteo che si gioca i denari a gambe incavalcate come un villano all'osteria. Dissero che mancava di colore, ma soprattutto di decoro. La critica del Seicento e del Settecento, sbigottita e ipocrita, era la meno adatta a capire l'osservazione diretta della realtà da parte di Michelangelo da Caravaggio.

Strani documentari invero quelli del Caravaggio, poiché se risentivano in ogni momento della verace osservazione, e riportavano alla strada, per immaginazione sorta dalle figure ancora popolari, tuttavia della strada non rivelavano la luminosa chiarezza declinante nelle ore del giorno, non l'aria o il calore o il tempo o l'atmosfera della strada, eppure quella vita di fuori s'avvertiva anche nel chiuso delle ombre invadenti attorno alle persone bagnate di luce, ma era come un ricordo. Sono documenti drammatici, come *Drifters* di Grierson, dove la drammaticità non vien suggerita dalle persone della rappresentazione che rimangono aderenti alla loro realtà, alla loro vivacità popolare, ma cresce attorno ad esse per il modo come vengono presentate. Edgar Anstein, che fu allievo di Grierson, scrisse a proposito di *Drifters* che « se la maniera di presentare le scene differiva dal modo comune di osservare le cose, ciò era dovuto soprattutto al montaggio ». Il procedimento tecnico del Caravaggio non era inferiore al montaggio di Grierson, e pur rispettando la realtà nello stesso tempo emanava una densa drammaticità: forse teatralità delle cose accanto a persone come vere. Ma i suoi primi critici dicevano che non era buon pittore perché mancava d'invenzione e d'intelligenza della prospettiva, e, tolto al suo modello naturale, era bell'e spacciato, non sapendo fare altro che colorire come ad un lume di notte le figure disposte sopra un sol piano. « E s'inoltrò egli tanto in questo suo modo d'operare, che non faceva mai uscire all'aperto del sole alcuna delle sue figure, ma trovò una maniera di campirle entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa, pigliando un lume alto ». Dopo la maldicenza del Bellori, che lo qualificava poco meno che un pittore in cantina e sovvertitore del buon costume in arte, con le querele del Baglione che lo giudicava spacciato maledetto piuttosto che maneggiatore di pennelli, e l'altra malizia del Bal-

dinucci che per l'uso fatto delle mezze figure lo reputava meschino d'idee e cieco alle vaghissime apparenze, si venne determinando l'equivoco su quell'aria bruna e morta, intesa come un fondo nero soltanto, senza virtù d'ispirazione, addensato appena per pigrizia, incapacità o addirittura predilezione d'occhi altrettanto foschi e di un torbido temperamento. Ma il Caravaggio, più furbo e accorto di tutti quei critici, non ostante l'oscurità da sottopalco e l'ignoranza che gli si attribuiva, vide quale doveva essere il risalto dei corpi, la sovrapposizione del gesto allo sfondo oscuro dell'atmosfera, l'impulso al movimento quanto più ingagliardiva anche gli oscuri. Con le zone d'ombre non soltanto creò uno stacco nello spazio, ma anche il distacco di successive azioni. I suoi quadri non si vedono o intendono d'un solo colpo d'occhio, bensì egli sapeva attrarre l'occhio sulla progressione degli elementi visivi significativi, sino al senso compiuto della composizione.

La sua pittura era così nuova, che fa pensare a una messa in scena nel *Piccolo teatro* di Reinhardt, all'astrattezza simbolica, alla tenda nera nella *Sonata dei fantasmi* di Strindberg, alla panoramica nera sotto i riflettori in *Gas* di Kaiser. E, come in quegli spazi vuoti e atri, spalancati, epperò spazi visivi, da non relegare nel fondo alla stregua di scenari, il personaggio dalla vicinanza di essi traeva spicco, dominava, non come proiezione spirituale dei protagonisti, ma corposo, energico e violento, ben vivo, possente. Nel restringere il campo dell'azione, e accrescere l'importanza del personaggio, il Caravaggio dava libertà all'espressione dei volti e più ancora, ancor più notevole, dei gesti: recitazione e mimica del teatro, tecnica del cinema anticipata e già così evidente che la persona si stacca dal fondo, e per il contrasto e il rilievo pare che si avvicini all'osservatore. Pur mancando il paesaggio e l'indicazione di questo o quell'ambiente, non vien meno il suggerimento o la suggestione della particolare atmosfera che da quell'ombra isolata, da quell'incalzare di ombre sino al centro dell'azione consegue, con un sentore di mistero, in una notte fan-

tastica del personaggio, che danno a tutta la pittura del Caravaggio il tono inquieto e l'intensa drammaticità. Da cui, poi, una apparizione o apparenza irreali anche delle cose o persone in realtà non deformate, ma tanta è l'illusione d'un sortilegio magico, che si accrescono di significato insolito le singole parti delle figure o degli oggetti, vive e vere e motivo di stupore ai nostri occhi abbagliati. Però, notava il Baldinucci, «era tacciato Michelangelo... d'aver poco gusto in prospettiva ». Ed ecco che, mancando di proposito l'approfondimento della prospettiva, una prima impressione del movimento s'avverte per quel prendere forma e rilievo, ogni personaggio, di contro all'ombra e come se dall'immobilità oscura si proiettasse in avanti il corpo o il viso illuminato. Racchiusa in un alone di luce, e così indicata la visione e l'azione, il procedimento è inverso a quello di Gregg Toland e del suo "pan-focus": Caravaggio si affida, per la drammaticità dell'episodio, più al montaggio dell'immaginazione, all'intensificazione della superficie, che non alla scoperta del fondo o alla profondità del campo. Se il "pan-focus" permette allo spettatore la vista immediata di tutti i particolari nitidi, anche a distanza, un quadro del Caravaggio, invece, si approssima alla nostra percezione, a poco a poco, per successive rivelazioni di significato dei dettagli informativi, con i suoi elementi essenziali in primo piano.

Rare volte (nel *Riposo in Egitto*, nel *Sacrificio di Abramo*), Michelangelo da Caravaggio si lasciò distrarre dall'ambiente. Altrimenti il pittore ha fiducia nell'uomo come attore: la sua pittura è basata sulla interpretazione. Teatralità? Eppure l'accrescimento della potenza drammatica non ha una sovrastruttura istrionica, poiché misura dell'espressione è sempre l'uomo. Con l'ispirazione dal vero, l'uomo non si spericola sino a smarrirsi nell'assurdità di un personaggio incomprensibile. Il Caravaggio teneva d'occhio gli insegnamenti della realtà. Sarebbe stato un regista aderente alla realtà, non si sarebbe lasciato andare a invenzioni strambe che avvilissero la dignità dell'uomo, e appunto in questa sua sostenutezza che poteva sembrare unifor-

L'attore Amedeo Nazzari in Caravaggio, *Il pittore maledetto* (1940): falsificazione biografica da romanzo d'appendice che porta la firma di un regista mestierante: Goffredo Alessandrini.



mità, egli poi rimediava estrosamente con un contrasto meraviglioso, che poneva di fronte l'uomo — il suo attore preferito — a un mondo irreali. Poiché quel suo uomo che pareva solo a intessere un monologo nelle tenebre, in realtà a quelle tenebre si volgeva, ed era tensione drammatica quel suo stesso allineamento contro una notte lunga e profonda. I personaggi del Caravaggio vivono accanto alle tenebre, in quella loro zona di luce essi sono al confine di un'altra terra della quale intendono messaggi, con la quale comunicano: dialoghi con le tenebre. Non muro d'ombra, ma quella fascia oscura potenzia l'espressione delle poche figure davanti all'obiettivo in cui si affissano gli occhi fantastici del Caravaggio. La stessa atmosfera creata da Carl Th. Dreyer in *La passion de Jeanne d'Arc* (1927): l'azione ridotta al minimo,

trasto luce-ombra, dove la base di partenza è l'ombra e il movimento avviene in luce. Il Caravaggio indica solo quello che gli pare e piace, sceglie l'inquadratura, le diverse inquadrature nella medesima composizione, e all'una e all'altra guida l'occhio dello spettatore. Del poco lume si serve non tanto per far vedere un'espressione, e più e meglio per rivelare un gesto: l'azione più che la maschera drammatica. Distingue, mette in rilievo l'azione secondaria e principale, l'esalta in un bagliore di luce. Le mani l'interessano per l'azione che compiono e che suggeriscono. Chiarisce subito e dà a credere il movimento. Il significato dell'episodio s'intende, nel quadro, progressivamente, lungo l'indicazione della luce. Le zone oscure corrispondono ad altrettanti stacchi d'immagine. Ogni macchia di luce contribuisce a comporre una se-

taggio. Il tracciato dell'occhio, delimitato dal chiarore, consente di intravedere un ordine del movimento, quello cioè voluto dall'artista e che si deve ripetere per convinzione da parte dello spettatore. Ogni qualvolta il Caravaggio giunse all'immagine compiuta, attraverso il procedimento di un montaggio associativo, immaginò di porre anche altre, infinite generazioni nelle condizioni di vedere dal suo stesso punto di vista, nella distribuzione dei particolari, e indicò — come si è detto — per illuminazione, i graduali momenti essenziali del suo montaggio: da questa a quella rappresentazione parziale sino all'immagine intera. Egli pertanto suggerì uno svolgersi d'azione, nelle sue composizioni, invitando l'occhio a seguire un tracciato di movimento, secondo una panoramica nella direzione luminosa.



Caravaggio: Conversione di San Paolo. A destra: Vocazione di San Matteo.

per dar valore solo alle fisionomie, alle espressioni e poche volte si vedeva il cielo, si spaziava nell'ambiente circostante, eppure la sensazione netta dell'ambiente era riportata dagli innumerevoli primi piani, dalle mezze figure. Il Caravaggio ha limitato lo spazio, l'attenzione che rimane concentrata sopra una figura, o meglio sulla parte di una figura, di solito le mani che informano: inquadrata così la rappresentazione, fra zone e pause d'ombra o di penombra, questa resta quasi staccata nello spazio, ma l'azione visibile non s'interrompe. La persona sorpresa nell'atto, illuminata e dalla luce fermata in quell'atto decisivo, accentuato contro la morbida parete fosca, eccita in chi guarda il suggerimento dell'azione.

Il Caravaggio visualizza il movimento variando in luce l'ombra e, mentre attenua o addirittura dirada la densità di questa, invita l'occhio a spostarsi da una forma a un'altra corporea, da una struttura coloristica a un'altra, quale appunto nel con-

quenza, nel quadro stesso, con altrettanti momenti caratteristici, decisivi d'una azione. Il "cine-occhio" di Dziga Vertov aveva un precursore, come folgorazione del momento, nel Caravaggio. Pittura immediata e in svolgimento sott'occhio. Il Caravaggio favorisce una sorta di montaggio, che gli sparsi elementi indicati portano a una conclusione deduttiva. L'equivalente cinematografico, in termine di montaggio, che il Caravaggio intuiva senza poterlo definire, è che talune rappresentazioni particolari danno una nuova idea, e un nuovo significato all'immagine che si viene così determinando. Ciò è possibile perché il Caravaggio seleziona le parti essenziali che devono comporre un tutto, agevola l'analisi di queste parti, dei « pezzi », precisa il contenuto delle singole inquadrature, in vista d'un contenuto unitario. La luce insegna il tracciato dell'occhio, secondo un coordinamento di significato. La luce del Caravaggio offre alla nostra percezione i motivi di una impressione. Tutto ciò presuppone, in embrione, la tecnica del mon-

Se si considera quindi l'opera del Caravaggio come una primissima « sceneggiatura », nella quale vi siano appunti di momenti successivi e di movimenti, e ipotesi di spostamenti dell'angolo visuale — primi piani, mezze figure, panoramiche, carrelate — è evidente l'errore dei suoi contemporanei che accorgendosi dell'artista diverso da quelli d'allora più noti e già celebri, lo giudicarono però ad essi inferiore. Attraverso il cinematografo si può comprendere meglio, compiutamente, il Caravaggio che vedeva in atto il suo modello, e l'atto era in luce, mentre l'ombra divideva i momenti dell'azione. E anche rinunciava alla prospettiva, però avanzava con i primi piani, svolgeva panoramiche, si avvicinava con lunghe carrelate. Soprattutto il lampo del fotogramma, ignoto anche ai critici del primo Novecento, rivela la loro ultima ignoranza nel riguardare l'invenzione moderna della tecnica caravaggesca.

GASTONE TOSCHI

FUORI STAGIONE

IL N. 59 di questa rivista ha pubblicato le risposte al referendum indetto dal Sindacato giornalisti cinematografici lombardi intorno al film *Miracolo a Milano*. I referendum sono iniziative sempre interessanti: da un certo punto di vista, più interessanti ed utili dei pubblici dibattiti. Ognuno che vuole rispondere può pensare a ciò che scrive; le stesse persone timide non debbono affrontare le difficoltà dell'oratoria. Se le risposte vengono pubblicate, come nel caso nostro, chi vi ha partecipato può confrontare il proprio parere con quello di molti altri; chi ha interessi di studio può fare bilanci, iniziare statistiche e trarre qualche conclusione. Ad esempio, chi abbia voglia di leggersi le risposte al referendum per *Miracolo a Milano*, tra le diverse affermazioni abbastanza acute e niente affatto peregrine, potrà osservare che una gran parte dei pareri è viziata da una pericolosa unilateralità nei riguardi di un film che si presenta invece come un fatto ideologico ed artistico « complesso ». C'è chi lo vede tendenzialmente progressivo; c'è chi lo vede cristiano e umanitario in senso generico. Quindi il giudizio diventa positivo o negativo a seconda se chi scrive è schierato ideologicamente da una parte o dall'altra. Il referendum è perciò utile per stabilire l'indirizzo ideologico di chi ha risposto e le sue personali simpatie; è pure utile per capire quali ripercussioni sentimentali ha avuto il film, quali idee ha suscitato nella mente di quegli spettatori. Ma esso mostra anche che il film non fu visto nella sua interezza, poiché esso era proprio un incontro di impostazioni progressive, umanitarie e cristiane: cioè di tutti i motivi che quegli spettatori avevano individuato, cogliendone chi l'uno e chi l'altro. Si potrebbe obiettare che quei giudizi, necessariamente sintetici, cercavano di individuare il significato conclusivamente predominante. E l'obiezione avrebbe un qualche fondamento. Però noi abbiamo avuto l'impressione che la maggior parte degli scriventi avessero visto il film solo in un modo o solo nell'altro, formulando, così, giudizi monchi. Ciò che, proprio nel caso in questione, mostrerebbe il diffondersi di un costume critico, tra gli stessi spettatori, troppo poco analitico ed esageratamente sintetico. Il fenomeno sarebbe, del resto, coerente con un clima civile nel quale lo « slogan », cioè l'estrema sintesi, domina sempre più incontrastato. Ma non potrebbe essere questo un pericolo grave per la nostra cultura?

Danièle Delorme, Mireille Perrey e Louis Jouvet in *Miquette et sa mère* (« Un marito per mia madre », 1950): forse uno dei film più « neri » e spietati dello sconcertante regista francese Henri-Georges Clouzot.



MOLTI hanno considerato *Un marito per mia madre*, l'ultimo film di Clouzot (a nostro avviso, decisamente superiore ad *Occupati d'Amelia*), come un semplice divertimento, una vacanza allegra dell'autore di *Il corvo* e di *Manon*: mentre si tratta forse di uno dei film più « neri » e spietati del regista francese. Il carattere sostanziale del film è, anzi, proprio quello di aver sostituito l'indulgenza che fin qui aveva indotto al divertimento delle « pochades », con un moralismo intransigente che spezzava quel divertimento riducendolo al grottesco, per mettere a nudo l'intollerabile marcio delle situazioni prospettate da quel genere teatrale. Sono nati così i casi di una figlia calcolatrice e falsa ingenua, di una madre ipocrita e un poco « chienne », in un clima di lavandino dove l'amore ha il volto di un idiota (*Bourvil*) oppure di un lurido vecchio (*Saturnin Fabre*), capaci alla fine di comprendere soltanto il tipo di donna che si conviene alla loro età: null'altro. Clouzot, certamente una delle personalità più spiccate di questo dopoguerra, più ancora che un artista è un riassuntivo caso psicologico. Egli ha una vendetta da compiere: e la compie, con argomentazioni negative e totali, adoperando le armi del moralista deluso, il quale infierisce sui contemporanei, rinfacciando loro la frattura tra gli ideali e la realtà della cronaca, tra la « Marsigliese » e la prostituzione, per non citare che un esempio tratto da *Manon*. Le sue immagini, così compatte nella negazione, così totalmente negative, sono il riflesso e l'origine di una mentalità totalitaria. I sospetti di collaborazionismo nei suoi riguardi potrebbero anche essere gratuiti; ma è certo che egli riflette, come per una sorta di affinità elettiva, uno stato d'animo che del nazismo conserva almeno l'eco distruttrice. Egli offre un'immagine originaria di uno dei tanti manicheismi oggi di moda, facili ad intorbidare le acque anche nelle battaglie più legittime, perché legati ad una cupa psicosi, incapace di razionalizzare completamente i propri motivi di rivolta e nello stesso tempo ansiosa di ancorarsi a posizioni squadrate e riconoscibili. Le opere di Clouzot, che non raggiungono una completa autonomia artistica anche perché rappresentano piuttosto un'attualizzazione di vecchi schemi che non l'invenzione di nuovi e personali, possedendo una singolare coerenza di umore ed una notevole forza espressiva, servono tuttavia a rivelare qualcosa di fondato del nostro tempo ed i dettagli della cronaca che lo alimentano: servono a rappresentare un trapasso d'epoca che si realizza con alcuni tratti ritornanti del medioevo, dove Buchenwald, è, purtroppo, perfettamente concepibile. Ma non è preoccupante soltanto Clouzot: è preoccupante anche il fatto che egli trovi ragioni credibili per documentarsi.

GLI AMERICANI, nei loro film storici, dalla guerra di Troia ai nostri giorni, mostrano continuamente un Robin Hood che combatte contro il tiranno, per la libertà. Essi cioè riflettono sempre, nel passato, un loro mito di oggi: cioè non fanno mai veri film storici. Ma c'è un particolare che merita di essere segnalato. Ed è questo: che l'eroe, il rivoluzionario sostiene sempre ragioni assolutamente ovvie ai nostri occhi, di fronte ad un antagonista che ha inoppugnabilmente torto. Se, ad esempio, l'eroe combatte contro il « *jus primae noctis* » di un signorotto feudale, la sua azione è già scontata in partenza, poiché noi sappiamo benissimo che il « *jus primae noctis* » è un'ingiustizia: e la nostra attenzione è orientata soltanto sul lato meccanico della cosa, sui modi che porteranno l'eroe alla vittoria. Così il film perde ogni altro interesse: soprattutto, storicamente, non significa nulla. Infatti, che cosa ci interesserebbe di più in un simile contrasto? Ci interesserebbe conoscere proprio le ragioni dell'antagonista, quelle che rendevano normale agli occhi dei contemporanei il suo diritto e che il rivoluzionario rovescia, « rivelandone » l'ingiustizia, a compimento di un più generale processo. Perciò, in film siffatti, sarebbe interessante soprattutto rappresentare, inizialmente, la normalità dell'ingiustizia: e il tiranno, semmai, dovrebbe apparirci come un uomo pressoché normale, tra gente che gli crede; poiché è ovvio che ogni tirannide riesce a reggersi proprio in quanto « illude », sostenendo ragioni credibili, credute dalle folle. C'è, insomma, sempre bisogno, anche da parte della tirannide, di un certo consenso (sulla cui strada si possono raccogliere molti umori e credenze e bisogni dell'epoca). Infatti, se il vecchio e il nuovo, il giusto e l'ingiusto, fossero, d'un colpo, tanto palesi alla coscienza generale, vi sarebbero assai minori complicazioni; nel travaglio storico, poiché i tiranni si troverebbero immediatamente isolati. I film americani, assieme al continuo ripetersi dello stesso semplice mito, raccontano una storia che non è vita. Raccontano sempre la stessa favola perché non sanno ancora cos'è la storia: e una esperienza sola, senza problemi, colma tutte le prospettive.

RENZO RENZI

SANDOKAN HA PERSO LA BATTAGLIA CON I REGISTI

I romanzi di Emilio Salgari non reggono al confronto con i film da essi desunti; neppure una pellicola significativa e interessante è nata dalle avventure narrate dal fantasioso scrittore.

UN GIORNALISTA spagnolo, che girava l'Europa per conoscere e intervistare le personalità più famose, andò un giorno a far visita ad Emilio Salgari nella sua villetta alla Madonna del Pilone (Torino). Appena fu alla sua presenza, gli chiese: «Desidero conoscere il segreto della sua popolarità... Ho letto tutti i suoi romanzi tradotti nella mia lingua e mi sembra di averlo scoperto». Salgari, accendendo una sigaretta, gli rispose: «Lo dica anche a me, giacché io non lo conosco». Lo spagnolo tentò di spiegarsi: «I suoi romanzi, signor Salgari, sono vere e proprie cinematografie. Ecco perché piacciono tanto!». Lo scrittore rimase pensoso qualche istante. Poi aggiunse: «Forse lei ha ragione, signore. Ma cosa piace al pubblico nei film? Ecco il problema. Io credo che il gran pubblico, specialmente giovanile, cerchi sia nel cinema che nel romanzo, di seguire le gesta che corrispondono a quanto ciascuno vorrebbe fare nella vita e non è ancora riuscito a fare. Il segreto della popolarità, per uno scrittore, è narrare ciò che il lettore vorrebbe essere; è stimolare con l'esaltazione del personaggio fantastico lo spirito d'avventura che arde nell'animo di ogni lettore».

Questa fu la ricetta di cui Salgari si servì scrivendo i suoi 100 romanzi d'avventura. Esploratori, lupi di mare, scorridori della giungla, sultani e principesse, corsari e pirati, ammutinamenti ed arrembaggi, davvero un mondo esotico e favoloso, quale nessun autore italiano aveva mai rappresentato. «Prima ancora che nascesse il cinematografo», scrisse Salgari, «io concepivo le mie trame come uno svolgersi di quadri che rapidamente mutavano nella mia fantasia. Chiamavo la mia fantasia una specie di lanterna magica. Ora la chiamerei una macchina di produzione cinematografica. Voglio scrivere qualche trama di soggetto». E infatti vi si provò. Ma si accorse ben presto che la stesura della trama cinematografica non differiva molto dalle trame dei romanzi. Ogni romanzo di Salgari è un po' un soggetto cinematografico sviluppato in capitoli, con una schematica psicologia intesa ad esteriorizzare nell'azione i pensieri dei personaggi. Gli sviluppi della narrazione hanno il ritmo rapido e il carattere impreveduto propri della vicenda cinematografica, con molteplicità di motivi, scene, episodi, figure sino all'epilogo ottimista dell'eroe trionfante sul male. «Era sempre giusto coi suoi personaggi», scrivono i figli di Emilio Salgari. «I suoi pirati sono generosi e questo senso dell'abnegazione e dell'eroismo, che nostro padre sapeva trasfondere nei suoi libri, forma senza dubbio il segreto del suo successo. Il lettore sente che pur nelle più audaci avventure,

l'inverosimile diventa in un certo modo vero...». Emilio Salgari meditava nei rari momenti d'ozio sul nuovissimo prodigio «delle» film (allora «film» era di genere femminile), sulla trionfante «arte» di narrare avventure per immagini viventi. Sorrideva, un po' urtato, che i personaggi dello schermo aprissero coscienziosamente la bocca senza far udire la loro



Emilio Salgari

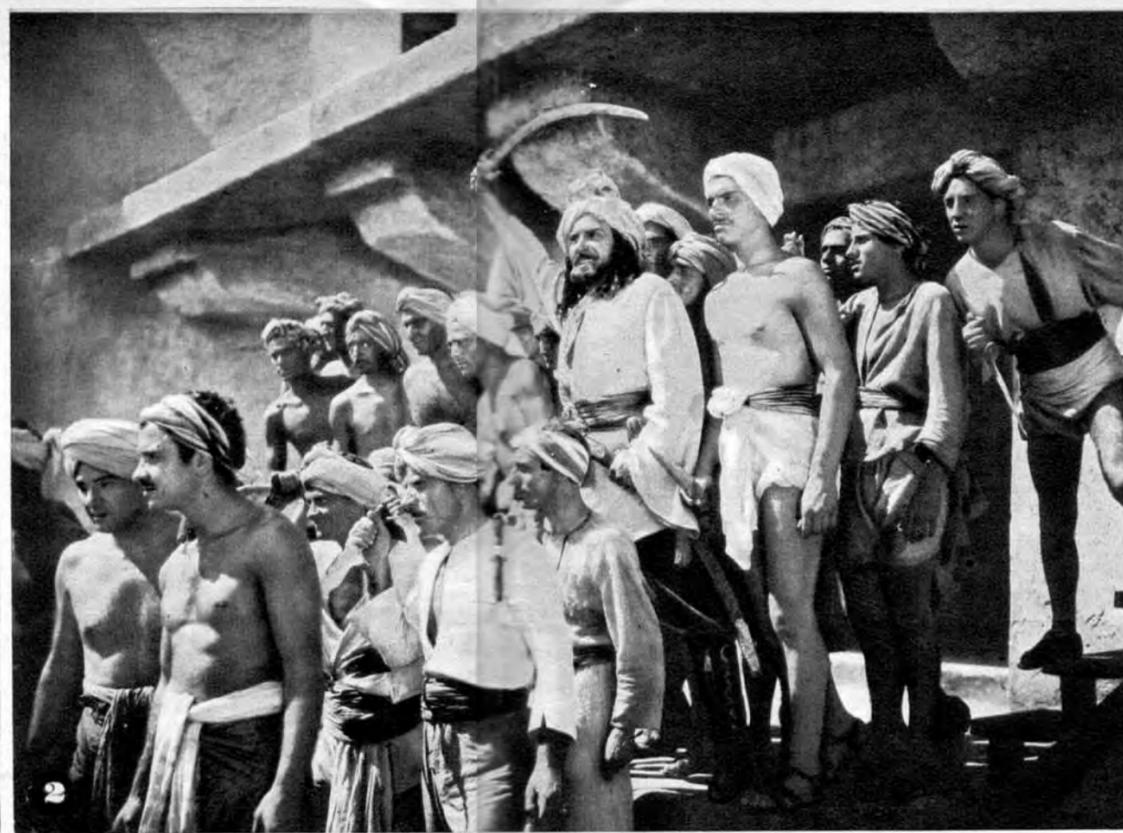
voce e precorreva la certezza che un giorno essi ricevessero dalla tecnica il dono della parola. «Il cinema è muto, ma la scienza gli darà la parola», egli sosteneva «ed allora assisteremo o almeno voi assisterete a fenomeni straordinariamente interessanti. Vedrete nel mondo milioni di sorrisi uguali, milioni di bellezze uguali, milioni di gesti uguali tutti assimilati nelle scure sale dei cinematografi. Ma vedrete anche fenomeni di maggiore interesse. Vedrete persone avviliti e depresse ritrovare la loro energia assistendo alla visione della energia altrui. La vista del gesto eroico induce all'eroismo; la vista dello sforzo induce allo sforzo. Vedrete una nuova umanità trasformarsi per virtù del cinematografo, perché la visione ha una forza suggestiva irresistibile... Ma il cinema è un'arma a doppio taglio. Guai se gli si permetterà di abbandonarsi alla produzione di film immorali o canaglieschi. E' molto più pronta del libro l'influenza del cinema sugli animi...».

Queste idee palesano quanto vicino fosse la tecnica narrativa del Salgari al processo cinematografico e quindi spiegano una delle ragioni del suo successo in tutto il mondo, dalla Francia alla Spagna, dalla Russia all'America, ove generazioni di gio-

vani fecero per Yanez, Sandokan, Tremal Naik e gli altri personaggi famosi, il tifo che oggi riserbano ai campioni sportivi. Il cinema non poté non tener conto del favore che il pubblico di ogni paese riservava alle opere di Salgari. E così furono portati sullo schermo alcuni dei più noti romanzi d'avventura. A differenza di tante altre opere la riduzione cinematografica dei romanzi salgariani non era difficile, perché in essi il dialogo è continuo e il paesaggio nitido e preciso. Salgari era davvero un «regista» nato; le sue descrizioni sono sobrie ed evidenti, i suoi personaggi còtti nel vivo della realtà, le vicende rappresentate con lucida percezione. Troppo «cinematografici», i suoi romanzi non potevano reggere il confronto con i film da essi derivati: la realtà che lo schermo presentava era inferiore a quella che la fantasia aveva costruito. Nessun capolavoro è stato tratto dal mondo avventuroso di Salgari. Nel 1937 fu girato in Italia *Il Corsaro Nero*, il più fortunato almeno in sede commerciale perché, esportato in Germania, incassò ben 11 milioni di marchi. Nel 1940 vi fu una fioritura di film salgariani: *I pirati della Malesia*, *Le due tigri*, *Capitan Tempesta*, *Il leone di Damasco*, *Il figlio del corsaro rosso*, *Gli ultimi filibustieri*, *La figlia del corsaro verde* (1941). Realizzate con i modesti mezzi tecnici ed artistici a nostra disposizione, tali pellicole ebbero varia sorte, dovendo accontentare insieme i piccini con il vortice delle avventure e gli adulti con un intreccio sentimentale, a rischio di deludere gli uni e gli altri. Omar Salgari, il superstito figlio dello scrittore, ha ceduto all'A.T.A. di Roma tre soggetti che verrebbero presto tradotti in film a Cinecittà. Omar Salgari ci ha pure confidato un'indiscrezione: il soggetto del film di Pastrone *Cabiria* (1914), per il quale D'Annunzio preparò le didascalie, sarebbe stato tratto da un racconto di Salgari del 1905: *Cartagine in fiamme*. Ipotetico plagio oppure occasionale avvicendamento, l'episodio conferma la somma potenza fantastica del Salgari, che con il cumulo e la varietà dei suoi racconti mette a repentaglio la spontaneità creatrice degli altri autori. Suicidatosi per povertà ed esaurimento nervoso nel 1911 (proprio quando il cinema iniziava da Torino il suo rapido volo per il mondo), Salgari non possiede un monumento a Verona ove nacque, né a Torino ove visse. Un grande film, degno della sua popolarità (una di quelle gustose biografie romanzate che gli americani hanno dedicato ai loro scrittori), potrebbe nel 1951, a 40 anni dalla sua morte, celebrare, sia pur nella labile vicenda della celluloida, la sua vita.

BRUNO SEGRE

—SEGUE—



I personaggi di Salgari, vivi sulla pagina, risultano sprovvisti di qualsiasi interesse in film anonimamente diretti e che vorrebbero accontentare piccoli e adulti insieme: i primi con vertiginose avventure, i secondi con intrecci sentimentali. Ecco alcuni attori e attrici che portarono sullo schermo figure salgariane: 1) Clara Calamai in I pirati della Malesia; 2) Luigi Pavese nello stesso film; 3) Carlo Duse e Doris Duranti in Leone di Damasco; 4) Fosco Giachetti in La figlia del Corsaro Verde; 5) Sandro Ruffini in Le due tigri; 6) Carla Candiani in Capitan Tempesta; 7) Carlo Ninchi in una inquadratura dello stesso film, diretto da D'Errico nel 1941.



IMPIEGATI: VIA COL VENTO

SU CIRCA 3000 impiegati da noi interrogati, soltanto 804 hanno risposto al nostro questionario: il raffronto fra le due cifre denuncia, negli impiegati, un atteggiamento che va dall'indifferenza per tutto ciò che non li riguarda direttamente, a una paura indefinita di dover esprimere per iscritto le loro opinioni. Di qui deriva il carattere soltanto indicativo che gli specchiati accanto possono avere, particolarmente in questa occasione: è chiaro infatti che, delle risposte ricevute, molte sono di "appassionati" evidentemente meno restii ad esprimere il loro parere. Precisiamo che il termine "appassionato" è più spesso da intendersi nella accezione di frequentatore abituale di sale cinematografiche (oltre l'80% degli intervistati vi si reca più di una volta la settimana), che in quella di spettatore non completamente sprovvisto. Infatti, tolte le solite eccezioni, che non possono far testo, la stragrande maggioranza degli interrogati annega in quel mare di conformismo più o meno in costume, più o meno in "technicolor" che costituisce la massima attività delle case cinematografiche hollywoodiane. Di Via col vento, che di questa produzione è il

caso limite, ci siamo già occupati altre volte, durante lo svolgimento di questa inchiesta; tuttavia è necessario ritornare sull'argomento, e cercare di approfondirlo, dato che questo film ha ottenuto il maggior numero di voti con uno scarto assai netto. (Ricordiamo, ancora una volta, che il film a tutt'oggi è stato presentato soltanto in sale di prima visione, a prezzi particolarmente alti). Ci sembra che ciò che attrae maggiormente nel film sia l'ambiente in cui la vicenda si svolge, il carattere della protagonista e i sentimenti che determinano il modo di vivere di tutte le figure di contorno. Siamo di fronte a un personaggio (Scarlett O'Hara) di raffinati natali e di indomabili ambizioni, smaniosa di possedere l'uomo amato e di ritornare a regnare sui buoni negri. Le crinoline ottocentesche,

un consolante e evasivo scioglimento. Va tuttavia notato che per il film di Delannoy, come per L'adriano, hanno votato la maggior parte degli spettatori più preparati.

Per quanto riguarda gli altri film meglio accolti, non abbiamo nulla da aggiungere a quanto detto altra volta, limitandoci, se mai, a sottolineare come Amleto piaccia più di Enrico V (7 voti), come Giungla d'asfalto sia il solo film "gangster" che abbia ottenuto voti, come le preferenze complessive per i film di De Sica, siano meno di un sesto di quelle ottenute da De Sica come regista. Mentre, ad esempio, William Wyler, che oltre ai voti per La voce nella tempesta e L'ereditiera, ne ha ottenuti 14 per I migliori anni della nostra vita (per un totale complessivo di 88 voti), è stato indicato come il regista preferito soltanto da otto persone. E faremo ancora notare come i voti per Ford, Capra e Rossellini siano sproporzionati a quelli ottenuti dai loro film. Indichiamo alcune delle



Silvana Pampanini e Scotti in *E' arrivato il cavaliere di Steno e Monicelli*. La Pampanini ha ottenuto, tra gli impiegati intervistati, il massimo numero di voti dopo la Bergman e la Garson.

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

Vittorio De Sica	314
Frank Capra	82
Roberto Rossellini	73
John Ford	55
René Clair	41
Cecil B. De Mille	34
Laurence Olivier	26
Pietro Germi	21

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

Ingrid Bergman	187
Greer Garson	91
Silvana Pampanini	70
Alida Valli	51
Olivia De Havilland	50
Katharine Hepburn	37
Lana Turner	37
Annamaria Pierangeli	35
Bette Davis	33
Jennifer Jones	33
Barbara Stanwyck	32
Anna Magnani	31
Greta Garbo	30

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

Spencer Tracy	132
Gary Cooper	121
Amedeo Nazzari	67
Clark Gable	66
Laurence Olivier	51
Raf Vallone	39
Gregory Peck	38
Errol Flynn	35
Totò	32
James Stewart	32
Walter Pidgeon	30

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

Via col vento	101
Domani è troppo tardi	76
La voce nella tempesta	48
Dio ha bisogno degli uomini	43
Ladri di biciclette	31
Amleto	26
L'ereditiera	26
Giungla d'asfalto	24
Miracolo a Milano	22
Giustizia è fatta	20

la guerra di secessione, la nostalgia per un "bel mondo" scomparso, il tutto impastato con abbondanti dosi di "technicolor", suscita in questi spettatori l'adesione più calorosa al film citato. Adesione che viene espressa la molte persone con la frase: «Mi sono veramente divertito!». Per di più Via col vento "finisce male", come "finiscono male" La voce nella tempesta e L'ereditiera: altri due film in costume, con attori notissimi e con protagonisti femminili. Il mondo di questi film, fittizio, retorico, romanticheggiante su sfondi di facile pessimismo, piace, evidentemente, alla gran massa di un particolare pubblico. Il quale, con i numerosi consensi a Domani è troppo tardi, ha mostrato chiaramente di voler vedere i problemi più angosciosi della vita moderna, soltanto sotto una luce ipocrita nella sua audacia apparente. Per cui anche Dio ha bisogno degli uomini ha avuto molto successo, soprattutto perché la grossa questione affrontata, è risolta in

preferenze ottenute da film particolarmente significativi: Il cammino della speranza (16); Roma, città aperta (11); Il silenzio è d'oro (10); Manon (9); Viale del tramonto, L'amante indiana (8); In nome della legge, Cielo sulla palude (6); Cristo fra i muratori, Le diable au corps, Les enfants du Paradis, Il terzo uomo (5); Stromboli (4); Giorni perduti e La canzone della terra siberiana (3); Odio, La terra trema, Enamorata, Il processo, Breve incontro (2); La fiamma del peccato, La bellezza del diavolo, Anime ferite, Dies Irae, L'educazione dei sentimenti, Monsieur Verdoux, La città nuda, Furore, L'orgoglio degli

A questa quarta parte della nostra inchiesta hanno risposto 804 impiegati di: Azienda Elettrica Municipale; Banca Commerciale Italiana; Cassa di Risparmio delle Province Lombarde; Comune di Milano; Istituto Nazionale di Previdenza Sociale; Michelin Italiana; Pirelli; Tecnomasio Italiano Brown-Boveri.

Amberson, Macbeth, Paisà, Cronaca di un amore, Occupati d'Amelia e Les casse-pieds (1). Da queste cifre risulta anzitutto un interesse abbastanza vivo per il cinema francese, per quanto molti dei suoi film siano stati presentati senza un adeguato lancio commerciale; in secondo luogo va notato lo scarso séguito dei film britannici, forse troppo letterari; infine quello minimo dei film sovietici, e questo per ragioni ovvie. Per quanto riguarda il cinema americano, notiamo ancora una volta la decadenza di due dei generi più tipici: il "western" (13 voti) e il comico (2); per il resto si nota che molti film importanti hanno ottenuto voti, con un'accentuata preferenza per i "colossi" in technicolor (Per chi suona la campana: 12; La saga dei Forsyte: 11) e per i film cosiddetti sociali (Fiori nella polvere: 11; La vita è meravigliosa: 8; La fonte meravigliosa: 6). All'accennata decadenza del comico americano, fa riscontro un vivo interesse per i film comici italiani, più che per quelli di Totò (5 voti) che interessa assai più come attore, per gli altri

della Casbah: 4) e pochi italiani (La corona di ferro, L'assedio dell'Alcazar, Quattro passi fra le nuvole e I bambini ci guardano: 4). Non mancano voti per i "classici" dello schermo: da La febbre dell'oro (14) a Ombre rosse e Il vampiro (7) da Il traditore e La passione di Giovanna d'Arco (4), a Tabù e La folla (3), Cabiria, Il milione, Ossessione, Nostro pane quotidiano e Sotto i tetti di Parigi (2). Chiudiamo questa parte della nostra inchiesta con un accenno ai voti ottenuti dagli attori. Ancora una volta fra le attrici ha prevalso con netto scarto di voti Ingrid Bergman: sospettiamo che questa preferenza così spiccata sia una sorta di plauso nazionale a chi ha lasciato Hollywood per l'Italia; giocano naturalmente anche altri fattori, soprattutto l'aspetto di buona donna di casa, di gentile compagna che costituisce parte del fascino dell'attrice svedese. Per il resto il "sex-appeal" italiano nei suoi prodotti più vistosi (la Pampanini, la Mangano, la Lollobrigida: 20; la Barzizza: 12) attrae più di quello americano (la Turner, la Jo-



Centotrentadue impiegati su ottocentoquattro preferiscono, tra gli attori, Spencer Tracy.



Leslie Howard e Olivia de Havilland in *Gone with the Wind* («Via col vento», 1939) di Fleming, il film preferito dagli impiegati che hanno risposto alle domande di A. Pitta e E. Capriolo. (4 - continua)

nes, Jane Russel: 13; la Hayworth: 12; la Gardner: 11; la Bacall e la Darnell: 10). Accanto alle attrici (e si vedano anche i voti ottenuti dalla Valli, dalla Pierangeli e dalla Magnani) anche gli attori italiani hanno ottenuto un notevole numero di preferenze (ai voti per Nazzari, Vallone e Totò, si aggiungono i 24 di Chiari, i 20 di Girotti, i 13 di Gassmann, i 12 di De Sica, i 10 di Fabrizi e Cervi). Tuttavia prevale nettamente ancora il "divismo" americano, soprattutto per gli attori ormai vicini alla cinquantina. Fra i più giovani hanno ottenuto voti Alan Ladd (27) Van Johnson (12) Danny Kaye, Dana Andrews e Widmark (7) Holden e Lancaster (2). Pochi i voti ottenuti dagli attori e dalle attrici del cinema europeo e messicano, con l'eccezione del fenomeno Olivier: fra i primi 10 voti a Gabin, 5 a Fresnay, 4 a Jouvet, 3 a Barrault, 1 a Armendariz, Auclair, Blanchar, Chevalier; fra le attrici 6 voti a Cécil Aubry, 4 a Maria Felix e a Michèle Morgan, 3 a Jean Simmons, 1 a Arletty e Micheline Presle.

A. PITTA e E. CAPRIOLO

(per un totale di 23 voti) con particolare riguardo a Arrivano i nostri! e Bellezze in bicicletta. Nell'insieme, il cinema riscuote il pieno favore di soli 186 impiegati, mentre 290, pur approvandolo, deplorano generalmente la "scarsità di mezzi" e il "troppo realismo"; altri 272 sono risolutamente avversi alla corrente neorealista e rimpiangono i film d'anteguerra. Va notato però che parecchi fra gli aderenti plaudono ai film patriottici (Il caimano del Piave e Romanticismo: 15 voti) o i polpettoni sentimentali (La sepolta viva: 11).

Alla domanda «Quale film visto parecchio tempo fa vi è rimasto particolarmente impresso?», le risposte hanno indicato di preferenza film americani appartenenti a una linea di decoroso mestiere (Rebecca: 15; Primavera: 11; La tragedia del Bounty, Viva Villa, San Francisco e Accadde una notte: 10) nonché qualche film francese del periodo 1930-40 (Carnet di ballo: 11; Alba tragica, Pel di carota e Il bandito

Justice est faite, l'interessante se pur discutibile film di Cayatte che ha vinto nel 1950 a Venezia il Leone di San Marco, non ha ottenuto successo tra gli impiegati della nostra inchiesta.



LETTERA DAGLI STATI UNITI

commedia sentimentale del medesimo regista attualmente in distribuzione sugli schermi italiani. Gli attori sono i medesimi: Spencer Tracy, Elizabeth Taylor, Joan Bennett. Il film non è privo di qualche spunto felice, ma denuncia la sua appartenenza a schemi prevalentemente commerciali. Di diverso tono è *Kon Tiki*, girato da Thor Heyderdahl, capo della nota spedizione composta da cinque norvegesi e da uno svedese, durante la navigazione del pugno di scienziati dalle coste del Perù alle isole polinesiane, avvenuta a bordo di una zattera rudimentale nella primavera del 1947. Heyderdahl aveva anni orsono tentato di dimostrare che le isole della Polinesia non erano state colonizzate da appartenenti a razze asiatiche — come generalmente sostengono gli studiosi — bensì da abitanti dell'America meridionale del periodo precolombiano. A sostegno della sua tesi, lo scienziato norvegese citava il fatto che le correnti marine sono favorevoli alla navigazione velica dalla costa occidentale del Sud America verso la Polinesia, e che in concomitanza con questo fattore le nubi e i venti spirano appunto

Inquadratura tratta da *Bullfighter and the Lady*, film hollywoodiano realizzato nel Messico; gli attori sono Robert Stack e Gilbert Roland. Anche John Wayne realizzerà un film nel Messico.

LA MOGLIE DI PILATO NELLE MANI DI CLAIR

MENTRE a Broadway si vanno delineando gli ultimi successi cinematografici della stagione, a Hollywood e a Washington proseguono i lavori del Comitato per le attività antiamericane. Di quindici persone accusate di filo-comunismo, sette sono ritornate al lavoro senza subire danno alcuno. Per altre invece, le accuse formulate a loro riguardo non sono rimaste senza conseguenze. *The Brave Bulls* — tanto per citare un esempio fra i più interessanti — un ottimo film di Robert Rossen che si svolge in un ambiente di corride e

di toreri, non ha avuto una critica troppo favorevole in taluni ambienti, perché Rossen e lo sceneggiatore John Bright sono sospetti di abbracciare ideologie progressiste. Un critico, che aveva pronunciato la propria approvazione per l'opera, venne in seguito tacciato di simpatie comuneggianti.

In questi giorni è stato presentato in prima visione il film della Metro *Father's Little Dividend*, diretto da Vincente Minnelli, che è il seguito di *Father of the Bride*,

Robert Rossen è sospetto di appartenere a partiti di sinistra, e il suo ultimo film ha avuto una critica sfavorevole. - Wayne si appresta a debuttare come regista.

da occidente a oriente. Ciò avrebbe favorito le trasmigrazioni dei popoli sudamericani verso le lontane terre dei mari del Sud. Heyderdahl, per dimostrare la possibilità di un viaggio talmente lungo e pericoloso anche a navigatori dotati di mezzi primitivi, organizzò una spedizione che si attenesse il più possibile alle condizioni di navigazione dell'epoca, costruendo una zattera di tipo arcaico e seguendo la rotta immaginaria percorsa dalle antiche tribù Maya. Il film consiste in una fedele descrizione documentaria dei preparativi della spedizione, del viaggio e dell'arrivo in Polinesia, e in una succinta ma obiettiva esposizione delle teorie scientifiche che stanno alla base degli studi di Heyderdahl e dei suoi collaboratori.

Si attende frattanto la prima visione di *The Great Caruso*, interpretato da Mario Lanza, e di *Along the Great Divide*. Da Hollywood giungono notizie di un certo interesse. René Clair e la scrittrice Clara Boothe Luce stanno per porre mano all'adattamento cinematografico del romanzo epico della Luce, *Pilate's Wife* («La moglie di Pilato»). Il film, che è il primo della serie che verrà iniziata da Jerry Wald e Norman Krasna per conto della R.K.O., parte da premesse alquanto ambiziose. La costruzione delle scene richiederà, ad esempio, oltre sei mesi. La R.K.O. realizzerà inoltre, su iniziativa di Howard Hughes, un altro film sul conflitto coreano, che probabilmente sarà intitolato *The Korean Story*, e che verrà girato in Corea e in Giappone. Non si conosce ancora il nome del regista incaricato di dirigere le riprese di

Mel Ferrer e Miroslava in *The Brave Bulls*: un ottimo film la cui vicenda si svolge nel mondo messicano delle corride e dei toreri. Regista Robert Rossen; sceneggiatore John Bright.



questo film di guerra. La Republic Pictures ha deciso di affidare la regia di *The Alamo* a John Wayne, l'attore che oggi è considerato il "testa di serie" nella scala dei valori del "Box Office" (in altri termini, l'attore i cui film incassano di più). Wayne segue quindi l'esempio di numerosi altri "divi" di Hollywood — uno degli ultimi in ordine di tempo è Ray Milland — i quali, più per ambizione che per esigenze culturali, prendono la decisione di dedicarsi alla regia. *The Alamo* sarà realizzato nel Messico. Noto a questo proposito come la Repubblica confinante con gli Stati Uniti stia esercitando un'attrattiva sempre più intensa sui cineasti di Hollywood. Dopo *The Brave Bulls* di Rossen — che ho citato più sopra — e dopo *The Bullfighter and the Lady* (il primo della Columbia, il secondo della Republic), anche il film del principiante (come regista) John Wayne si inserisce nella tendenza.

La Paramount ha recentemente ingaggiato i fratelli Epstein, per soggetti e regia. Contemporaneamente, mentre Frank Capra e George Stevens troncano ogni rapporto con la casa, si annuncia un film "western" parodistico interpretato da Bob Hope e dall'asso dei "western" tradizionali (horse-operas), Roy Rogers. Il film sarà intitolato *Son of Paleface*. Si ricordi che lo stesso Hope interpretò, tre anni orsono, un analogo film sul West dalle intenzioni parodistiche: *Paleface*. Tra i progetti vanno altresì segnalati *When in Rome*, che la M.G.M. realizzerà in Italia verso la fine dell'estate con la regia di Clarence Brown, e *The Fivethousand Fingers of Doctor T.* (trad. lett.: *Le cinquemila dita del dottor T.*), una fantasia che immagina il mondo visto attraverso gli occhi di un fanciullo di nove anni colto in un momento di estrema ribellione (produzione Columbia). Probabilmente questo film rientrerà nella categoria delle pellicole pseudo-scientifiche e fantastiche che sono state girate o sono in corso di allestimento negli studi hollywoodiani. Citiamo alcuni titoli: *The Man from Planet X* (Columbia), *The Thing* (R.K.O.), *The Day the Earth Stood Still* e *When Worlds Collide* (Paramount). Significative le traduzioni letterali del primo e degli ultimi due: *L'uomo del pianeta X*, *Il giorno in cui la terra stette ferma* e *Quando i mondi cozzano*. L'altro si limita più modestamente a chiamarsi *La cosa*. Non è difficile però prevedere che la "cosa" cui il film accenna dev'essere tutt'altro che innocua. L'origine di questa tendenza di Hollywood (cui si deve ascrivere anche un film da poco proiettato in Italia: *RXM, Destination Moon*) è da ricercarsi nel successo riportato recentemente in campo letterario (o pseudo-letterario che dir si voglia) da varie associazioni di autori di romanzi fantastico-avveniristici, ricalcanti più o meno goffamente le orme di H. G. Wells. Tale corrente "letteraria" si propone di annunciare la fine della nostra civiltà, e l'avvento — in un futuro quanto mai prossimo — di un nuovo tipo di civiltà interplanetare. Questione di gusti.

GIORGIO N. FENIN

INFLUENZA ITALIANA NEI FILM BRASILIANI

AL MIO ritorno dal Brasile, non c'è stato cineasta o cineamatore che non mi abbia chiesto notizie di questa "cineematografia brasiliana di cui si sente parlare". Credo perciò interessante la testimonianza di chi ha visto nascere qualcosa che veramente può essere chiamata una nuova industria cinematografica. Dico "veramente" perché, in un certo senso, in un certo cattivo senso, la cineematografia brasiliana esisteva già. Ma all'Europa, grazie a Dio, la sua produzione veniva risparmiata. Si trattava di pellicole fatte alla carlona, senza "studios", con vecchie macchine da ripresa e soprattutto con uomini che avevano superato da poco l'abc del cinema. Qualche volta la

buona volontà aveva fatto compiere miracoli: L'Atlantida Film, una piccola società di Rio, usava sfornare ogni anno, per esempio, un film musicale più o meno film o più o meno musicale, che sfruttava le colorite scene di quel baccanale moderno che si scatenò a quell'epoca nella capitale Carioca.

Lo scorso anno un primo serio tentativo industriale è stato fatto da una società costituita "ex novo": la Vera Cruz di San Paulo. Un giovane italiano, Celi, sotto la guida del noto regista Cavalcanti, è riuscito finalmente a produrre una pellicola interessante, *Caiçara*, con attori, attrici, comparse e tecnici brasiliani: pellicola che,

Il nuovo cinema brasiliano non dimentica l'interessante settore del cortometraggio. Da un documentario realizzato da Maristela sulla macumba; danza religiosa dei negri brasiliani.





Attrici del cinema brasiliano: Hermine Sinclair in *Vento grande* di Ludovico Minchella.

nonostante i molli appunti mosseli proprio dai critici locali, ha rappresentato il Paese ai festival di Punta del Este (Uruguay) e di Cannes. Da un anno a questa parte, la Vera Cruz non ha prodotto che una seconda pellicola: La terra è sempre terra di Tom Payne. Ha però in programma altri film, uno su Zequinha de Abreu, un leggendario compositore di "sambas", fra cui la notissima Tico-Tico. Ma il giorno inaugurale della cinematografia brasiliana deve considerarsi il 10 maggio scorso: Getulio Vargas ha assistito alla prima di gran gala di un film prodotto dalla nuova casa Maristela, regista Ruggero Jacobbi, un giovane che molti in Italia ricordano. Il film, *Presença de Anita*, tratto dall'omonimo romanzo del brasiliano Mario Donato, ha soddisfatto la critica. Ma il vero successo della Maristela sta nell'aver lanciato sul mercato il suo primo film con soli trenta giorni di anticipo rispetto al suo secondo e con sessanta rispetto al terzo. Poiché la Maristela ha questo ambizioso programma: un film al mese. Fino ad oggi il ritmo è puntualmente mantenuto e tutto lascia sperare che

sarà mantenuto in seguito. Per poter realizzare un così vasto programma, la Maristela ha dovuto attrezzarsi. Una città cinematografica è sorta nella borgata di Jaçana, presso Sao Paulo: cinque "studios" di grandi dimensioni permettono la contemporaneità delle riprese. Un provvedutissimo parco-lampade può dividersi fra le squadre che lavorano in interno e in esterno. Il teatro di sincronizzazione è quanto di meglio si possa desiderare. Inoltre la società, provvista del migliore materiale inglese nord-americano francese e italiano, possiede un proprio stabilimento di sviluppo e stampa. La società appartiene alla famiglia Audrà, brasiliani di origine piemontese, considerati i re della juta nel Sud-America. Animatore e creatore dell'impresa, un altro giovane italiano, Mario Civelli. Nella Maristela sono impiegati tecnici e artisti di 13 nazionalità differenti. Il reparto "sonoro" è, si può dire, particolarità dei francesi; il personale di macchina e specialmente gli artigiani sono in gran

GINO DE SANCTIS

(Continua in terza di copertina)

MAX OPHÜLS IN CASA TELLIER

TRA I FILM presentati alla Mostra veneziana del 1950 due ve n'erano cui si prevedeva la censura avrebbe reso la vita difficile, in Italia. Ma il pronostico si è avverato a metà. Il semieretico *Dieu a besoin des hommes* ha avuto via libera; i cattolici hanno cercato di farne propria la tesi, ed hanno concluso che un bel film, convenientemente interpretato da un punto di vista ideologico, poteva fare "buon brodo". Il che non impedisce, naturalmente, che la parte avversa abbia dato, dell'opera di Delannoy, una non irragionevole interpretazione in senso diverso, e comunque acattolico. Il fatto sta, comunque, che la Lux, importatrice di quel film, ha fatto un gran buon affare. Esso sta "spopolando", pur senza presentare facili lusinghe esteriori per il grosso pubblico. Segno che questo avverte il bisogno di pensare alla anima sua? Meno fortunata è stata la Mi-

nerva Film, che non è riuscita per ora a demolire le opposizioni a che *La ronde* di Max Ophüls abbia libera circolazione nel nostro paese. Il sesso spaventa i censori, evidentemente più che non la scelta, da parte delle coscienze, di un modo di comunicazione con Dio. Sarebbe, è chiaro, difficile per i cattolici annettere un film come *La ronde*, darne un'interpretazione edificante. Ma è anche doveroso riconoscere che quel film riusciva a temperare di elegante e scintillante spirito parigino la soffocante atmosfera sensuale di cui è impregnato il dramma di Arthur Schnitzler da cui prende le mosse. Di *La ronde* si fece gran parlare al tempo della proiezione veneziana; il film tornò da Venezia con un paio di premi; venne presentato poco dopo ad un festival torinese, venne negato agli organizzatori di un festival milanese, e sparì, inghiottito dalla occhiuta voragine

censoria. Non è il caso di ritornare sopra l'opera di Ophüls. Ridotta in pillole, essa può definirsi la storia, narrata ad amabile girotondo, di dieci coppie che vanno a letto insieme. Ma che vi vanno in dieci modi diversi, secondo differenti psicologie. Ricoducibili poi tutte alla psicologia dell'amore. Che è quella di cui i censori hanno paura. Può darsi che un giorno i signori della Minerva Film riescano a far breccia, e ottengano quanto meno l'ipocrita soluzione che consenta di presentare il film in edizione originale con sottotitoli. Per ora, chi non l'ha visto si accontenti di assaporarsi, grazie a un disco da poco edito, le garbate note del valzer di Oscar Strauss che, cantando *La ronde de l'amour*, accompagna l'intera proiezione.

I seguaci di Ophüls, espertissimo cantore dell'amore romantico e di quello sensuale, si rassegnino fin d'ora a non vedere in Italia neppure il film che il regista franco-tedesco si appresta a girare in Normandia: anch'esso ha al suo centro l'amore, anzi, come dice il titolo, *Le plaisir*. E si tratta di amore decisamente nato dai sensi, poiché alle origini dello scenario sta il nome di Guy de Maupassant, straordinario novelliere che ebbe questo tema quale "costante" in moltissimi tra gli innumerevoli racconti da lui scritti. Il film di Ophüls è stato suggerito al regista anzi tutto dalle insistenti proposte che, dopo *La ronde*, gli piovvero addosso perché girasse un altro film in episodi. La scelta non era facile, ma Ophüls, ricorrendo ai propri ricordi letterari, si disse giustamente che un maestro della narrazione breve, come Maupassant, poteva venirgli in aiuto. Pare che quest'idea sia balenata al regista mentre egli, in macchina, diretto alla sua residenza di L'Etang-la-Ville, si trovava a passare per Bougival, dove Maupassant appunto soggiornò volentieri. Una volta presa la sua decisione e scelti i tre racconti che, ri-

GIULIO CESARE CASTELLO

(Continua in terza di copertina)

Fernand Grévey e Danielle Darrieux in *La ronde* di Ophüls. Questo regista, particolarmente sensibile ai soggetti erotici, si appresta a realizzare in Normandia un nuovo film: *Le plaisir*.



WISE, ROBSON E ROSSEN

LA DISPERATA aridità interiore della vita della società americana, tesa essenzialmente alla conquista del benessere materiale e in continua feroce lotta con se stessa nella jungla di città rettilinee di cemento e di amianto, ha offerto occasioni notevoli e importanti all'arte per affermarsi con documenti il cui valore, oltre che poetico, è anche di apprezzabile indagine umana e di studiosa ricerca dei bisogni e delle ansie di un mondo e di una società. Elementi, questi ultimi, non sufficienti ovviamente a conferire ad un'opera dignità d'arte, ma idonei ad investirla di significativa importanza storica. In questo senso le opere dei principali esponenti della letteratura americana, da Faulkner a Hemingway, da Steinbeck a Caldwell, da Williams a Capote, ed anche ai « minori » quali Lardner o Fante, assumono il valore e la portata di documenti « storici » anche quando la assenza di un autentico sentimento poetico (il che accade in molte opere degli autori citati, eccettuati forse Faulkner ed Hemingway) neghi ad esse l'alta qualità di arte. Sotto questo profilo « storico » trovano spesso una giustificazione anche la brutalità, la sensualità, la crudeltà, il sadismo che intessono di un sotto fondo di frementi orrori la trama delle situazioni narrative e il disegno psicologico dei personaggi, nonché le turpitudini e le violenze verbali che di continuo affiorano in un linguaggio teso soprattutto a cogliere l'aspetto infinitesimale e sfuggente di una realtà cruda e vertiginosa.

In tale ricerca di verità il cinema americano ha indubbiamente meriti assai minori della letteratura: il che si spiega molto facilmente con il complesso di ipocrisie e di menzogne facenti capo al codice Hays che tendono un pudico velo sulle piaghe della società moderna. E questo atteggiamento ottimistico del cinema è giustificato anche dal fatto che ad esso è affidato il compito di provvedere giornalmente alla provvista di sogni e di illusioni di una quantità di uomini (simili al protagonista di *Zoo di vetro* di Williams, che ogni sera va a vivere nelle sale di proiezione la vita che gli è negata da una dura realtà). Voci « ribelli » come quelle di un Huston sono destinate a rimanere solitarie, o peggio, a tacere: per vivere, la ricerca di una verità umana deve abilmente camuffarsi in film d'avventura e prenderne il piglio e la superficialità (come accade per la maggioranza dei film « gangster »), o rifugiarsi in un « realismo minore » che di alcuni ambienti denunci cautamente loschi compromessi e violenze. Questo carattere essenziale del « realismo minore » apparve evidente quando venne indotto in America una specie di festival tra i film sulla vita dei pugili e sull'ambiente pugilistico. La grande maggioranza dei film presentati si servivano dell'elemento base, soltanto per la consueta presentazione di riprese boxistiche con trionfo finale del pugile imbattibile; ben pochi erano quelli in cui fosse palese il tentativo di una analisi approfondita della personalità psicologica dei pugili, dell'ambiente sociale in cui essi vivono,

della tristezza della povertà delle sofferenze di molti nei confronti della fortuna di pochi, della rete di loschi intrighi e di violenze che opprime la vita dei pugili alterandone e sconvolgendone l'essenza nei suoi complessi valori. I precedenti illustri nella storia del cinema si restringevano intorno a *The Champ* (« Il campione », 1931) di Vidor, in cui peraltro l'esame realistico di un'America minore investiva piuttosto l'ambiente che la vera essenza del triste mondo dei pugili, e in cui la presenza di diversi elementi melodrammatici tendeva a spostare l'interesse e la commozione dalla figura del campione a quella del bam-

bino. Nel festival suddetto, tre opere soltanto si imposero all'attenzione per la violenta drammaticità che investiva valori umani intesi nella loro cruda realtà: il premiato *The Champion* (« Il grande campione », 1949) di Mark Robson, *The Set-Up* (« Stasera ho vinto anch'io », 1949) di Robert Wise e *Body and Soul* (« Anima e corpo », 1947) di Robert Rossen.

The Champion è indubbiamente un film abile: accentrando tutti gli elementi narrativi, e quindi emotivi, sulla figura di un pugile volitivo e senza scrupoli pervaso da una frenetica volontà di successo a cui tutto sacrifica, Robson si è preoccupato anche della possibile creazione di un « eroe »: elemento essenziale per la validità spettacolare del film. Tale esaltazione della figura del protagonista non la rende però convenzionale o superficiale in quanto es-



Sopra: Kirk Douglas in *The Champion* (« Il grande campione », 1949), di Mark Robson. Sotto: *da Home of the Brave* (« Odio », 1949), interessante opera dello stesso regista sul problema negro.





Audrey Totter e Robert Ryan in *The Set-Up* («Stasera ho vinto anch'io», 1949) di Wise: amara storia di un boxeur in declino e che denuncia l'immoralità di un ben determinato ambiente.

sa è esaminata con notevole acutezza di indagine soprattutto nei confronti della struttura narrativa del film: quel creare attorno al «boxeur» continui legami affettivi o affaristici, che egli infrange per la sua ambizione, contribuisce a chiarire psicologicamente il personaggio senza pause e staticità narrative. D'altra parte però, la sommarietà e la inconsistenza delle figure di contorno, se servono a porre in maggior rilievo la figura centrale, ed è quindi giustificata sotto un profilo «soggettivo» della narrazione, finiscono col divenire elementi meccanici di un gioco sche-

matico, in cui si inseriscono per forza riflessa e senza alcuna autonoma validità. Si vedano le varie mogli e amanti del campione e la figura della madre del protagonista e quella del fratello, che incarna piuttosto goffamente e convenzionalmente l'inascoltato spirito del bene (con minorazione fisica a rendere più patetico il contrasto). Tali compromessi intenzionali, in Robson, sono palesi anche nella denuncia dell'ambiente degli scommettitori e degli incontri «truccati»: denuncia appena accennata e riscattata dal rifiuto e dalla «gloriosa» morte del campione. Questa man-

Claire Trevor in una inquadratura di *Born to Kill* («Perfido inganno», 1946) di Robert Wise; storia truce e rocambolesca di un maniaco sanguinario: personaggio privo di ogni coerenza.



canza di sincerità totale dell'autore di fronte alla propria opera, vieta al film di elevarsi al di sopra di un livello di buon mestiere cui assurge soprattutto per merito di una notevole fluidità narrativa. Tale fluidità narrativa non è riscontrabile invece in *Home of the Brave* («Odio», 1949), altra opera di Robson peraltro assai più significativa sul piano tematico. Essa investe infatti, con accenti alquanto coraggiosi, il problema negro sostenendo il nobile assunto di una sincera fratellanza umana. Anche in questo film l'autore ha concentrato l'attenzione sul personaggio centrale, il negro, e sbiaditi, e talvolta re-

FILMOGRAFIA

ROBERT WISE

FILM: 1943-44: *The Curse of the Cat People* (*Il giardino delle streghe*), con Simone Simon e Kent Smith e in collabor.: con Gunther V. Fritsch. - 1944: *Mademoiselle Fifi*, con Simone Simon e Kurt Kreuger. - 1945: *The Body Snatcher* (*La jena*), con Boris Karloff e Bela Lugosi. - 1946: *A Game of Death*, con John Loder e Audrey Long; *Criminal Court*, con Tom Conway e Martha O'Driscoll; *Born to Kill* (*Perfido inganno*), con Claire Trevor e Lawrence Tierney. - 1947-1948: *Mystery in Mexico* (*La collana insanguinata*), con William Lundigan e Jacqueline White. - 1948: *Blood on the Moon* (*Sangue sulla luna*), con Robert Mitchum e Barbara Bel Geddes. - 1949: *The Set-Up* (*Stasera ho vinto anch'io*), con Robert Ryan e Audrey Totter. - 1950: *Two Flags West* (*Due bandiere all'Ovest*), con Joseph Cotten e Linda Darnell; *Three Secrets*, con Eleanor Parker e Patricia Neal. - 1951: *The House on the Telegraph Hill*, con Richard Basehart e Valentina Cortese (in n.ghilterra).

MARK ROBSON

Film: 1943: *The Seventh Victim*, con Kim Hunter e Tom Conway; *Ghost Ship*, con Richard Dix e Edith Barrett. - 1944: *Youth Runs Wild*, con Bonita Granville e Kent Smith; *Badlam* (in Inghilterra). - 1945: *Isle of Dead* (*Il vampiro dell'Isola*), con Boris Karloff e Ellen Drew. - 1949: *Home of the Brave* (*Odio*), con James Edwards e Jeff Corey; *The Champion* (*Il grande campione*), con Kirk Douglas e Marilyn Maxwell; *Roughshod* (*Donne di frontiera*), con Robert Sterling e Claude Jarman jr. - 1950: *My Foolish Heart* (*Questo mio folle cuore*), con Dana Andrews e Susan; *Edge of Doom* (*La porta dell'inferno*), con Dana Andrews e Farley Granger. - 1951: *Lights Out*, con Arthur Kennedy e Peggy Dow.

ROBERT ROSSEN

Film: 1947: *Johnny O'Clock* (*A sangue freddo*), con Dick Powell e Evelyn Keyes; *Body and Soul* (*Anima e corpo*), con John Garfield e Lilli Palmer. - 1950: *All the King's Men* (*Tutti gli uomini del re*), con Broderick Crawford e Joanne Dru. - 1950-51: *The Brave Bulls*, con Mel Ferrer e Miroslava.

torici, risultano gli altri che dovrebbero costituire gli elementi di contrasto drammatico. E se in qualche sequenza (come quella in cui il protagonista torna indietro a cercare l'ufficiale catturato, e si odono le sue urla laceranti) il clima è raggiunto, il finale risponde troppo ovviamente a quei canoni di ottimismo caratteristici nel cinema americano, e riconferma la mancanza in Robson di un preciso mondo poetico e quindi di autentiche qualità creatrici. *This My Foolish Heart* («Questo mio folle cuore», 1950), mostra con maggiore evidenza un affievolirsi della fantasia di Robson: questa volta il modello letterario da

cui il film ha preso le mosse non ha certo l'aspra violenza della prosa di Lardner (che ha fornito il canovaccio a *The Champion*), e fa affondare Robson nel «feuilleton» della peggiore maniera, salvo rari e fuggevoli momenti: gli originari intendimenti anticonformistici di Robson appaiono pienamente piegati e assuefatti alle consuete esigenze del cinema americano.

The Set-Up è opera superiore a *The Champion*: l'interesse di Wise non è concentrato su un unico personaggio, ma su un intero ambiente. E il dramma psicologico e umano dei due protagonisti, prendendo le mosse dalla triste condizione umana di un «boxeur» vecchio e in declino (motivo che aveva già fornito a London felici occasioni per *La bistecca*) si arricchisce durante la narrazione di una serie di motivi sociali che finiscono col fornire un quadro complesso e significativo, denso di dolorose risonanze, della triste vita dei pugili, veri gladiatori della società moderna e pedine spesso incoscienti, o peggio vittime, dei loschi giochi di sordide bande di sfruttatori. Sicché il film, iniziatosi con una descrizione ambientale straordinariamente accurata (in cui prendono vivo risalto le diverse immagini umane della professione di pugilatore, i «managers», gli allenatori, i dottori, la folla nei suoi mille volti tutti spietati ed egoisti), assume gradatamente ad un atto di accusa verso una società in cui gli interessi più bassi finiscono col trionfare al riparo di una inefficace legalità. In questa descrizione di un mondo in cui l'individuo è costretto ad affidarsi alle sue sole forze per sopravvivere, Wise inserisce con perfetto equilibrio il dramma intimo e familiare del vecchio pugilatore. Della approssimazione narrativa e della sciattezza dell'altro film di Wise, (*Born to Kill*: «Perfido inganno» 1946), non è più traccia in *The Set-Up*: se pur è talvolta notevole una certa predilezione dell'autore per certe caratterizzazioni un po' troppo marcate.

Lo spunto psicologico del personaggio centrale di *Body and Soul* («Anima e corpo», 1947), è ancor più coraggioso: l'alone di bontà e di purezza che fittiziamente ha creato intorno a sé, per accrescere la propria popolarità, un pugile disonesto e dissoluto. È altrettanto coraggioso è l'atteggiamento di Rossen nei confronti delle «gangs» che vivono ai margini dello sport, i cui esponenti sono presentati con notevole evidenza e spregiudicatezza. Così pure la figura della loro vittima, il pugile negro ammalato al cranio, assume una precisa e valida significazione drammatica. Peccato che tale coraggioso atteggiamento del film sia spesso falsato dall'accettazione di elementi retorici, specie nel finale, che ne turbano l'omogeneità, e che la struttura narrativa (in cui è apprezzabile un impiego piuttosto efficace del racconto a rovescio) denunci pause e fratture notevoli. Nonostante tali difetti, l'impegno nella descrizione di taluni personaggi, e la correttezza e fluidità nella narrazione, autorizzavano a credere nelle possibilità di Rossen. Il soggetto di *All the King's Men* («Tutti gli uomini del re», 1950) gli offriva felice occasione per una indagine sul malcostume politico. Ma il dramma della involuzione morale e psicologica che il trionfo politico genera nell'animo di un dittatore, facendolo divenire sinonimo di oppressione e oscu-



Una inquadratura tratta dall'interessante *All the King's Men* («Tutti gli uomini del re», 1950): Robert Rossen vuole indagare, con questo film, sul malcostume politico di certi ambienti.

rantismo, è stato soltanto genericamente intuito e superficialmente sentito da Rossen: tanto genericamente e superficialmente, che ogni emozione drammatica si disperde in un seguito di azioni frammentarie, prive di ogni conseguenza e in un dedalo di personaggi mancanti di coerenza, di significazione precisa. Anche la figura centrale del dittatore, pure tratteggiata efficacemente in qualche spunto (la mancanza di scrupoli, l'egoismo), appare nel complesso vaga sia nell'aspetto familiare che in quello politico. Ciò forse in dipendenza del difetto essenziale del film, che risiede nel-

l'aver l'autore continuamente oscillato fra gli elementi drammatici offerti dalla corruzione, che provoca l'ascesa politica nell'animo di cittadino del dittatore, e quelli costituiti dall'egoismo nascente in lui dall'allontanamento dal nucleo familiare. Altrettanto dicasi per i personaggi di contorno, alcuni retorici e convenzionali (i familiari, il vecchio magistrato), altri improbabili e freddi con un'unica eccezione costituita dalla figura della segretaria, ricca di sfumature psicologiche e il cui conflitto appare chiaramente impostato.

NINO GHELLI

Mej Ferrer, l'interprete, con Miroslava, di *The Brave Bulls*: recentissimo film di Robert Rossen.



L'ATALANTE

E' BEN NOTO quale serbatoio di ragionamenti sociologico-politici, o di scoperte estetiche, sia stata e sia tuttora la provincia francese: Vigo, dopo la tristezza (gli agguati! ed ecco farsi sottana di prete il fruscio di una gonna al primo angolo di strada sassosa) della cittadina di provincia, scopre l'orrore delle zone campagnole nel « corteo per nozze » che apre *L'Atalante* (1934). Ci sono uomini e donne in vesti di festa, uno zoppo e un barbuto e facce aritmiche come il passo che tengono avviandosi alla chiesa: il clima che poteva raggiungere Clair, se dal gioco fosse passato alla sferzata, alla sofferenza. E' l'« avanguardia » (evasione dalla realtà, rifluidificazione degli schemi estetico-sociali) che si fa carne; riesce a evitare di risolversi in stile, in formalismi, e scopre il mondo (lo interpreta; e in quel momento medesimo lo cangia poiché propone i modi per evaderne). L'impasto delle prime scene, il modo d'inquadrare paesaggi e personaggi (ancora sulle teste, ferocemente, come in *Zéro de conduite*) chiamano in mente i disegni caricaturali di Daumier: e come mai allora Juliette (carne bianca e bionda di Dita Parlo), provenendo da un mondo di questo genere, non si sente liberare nel lungo e pacato viaggio per i canali? Vigo non lo dice; non lo esprime cinematograficamente: la contrapposizione città-barca non ha giustificazioni estetiche. E' affermata contenutisticamente dal soggetto, dal racconto: « lui » (Jean) è sempre occupato nei lavori che riguardano la navigazione; la barca è infestata di gatti sinuosi, appiccicosi e allusivi come tutti gli animali chiusi dentro un piccolo spazio; « le père » Jules trasuda sesso, ma è sporco e vecchio. E allora capiamo fin dal principio che Vigo, in fondo, si disinteressa del « racconto »; il viaggio dell'« Atalante » è una scusa per raffigurare il mondo dentro cui il regista si dibatte, per aprire (e fendere la dura scorza della realtà) feritoie donde giunga un richiamo, un attimo di luce. Nella barca, certo, è un mondo conchiuso e diverso. Io stesso ho detto, altra volta, « il mondo che Vigo sogna »; e ora penso che no; è un mondo libero, certamente, ma libero « en dehors » come i girovaghi (il finale di *A' nous*

la liberté, ricordate?) o i giocolieri che, quando vogliono ricongiungersi con il resto del mondo, modo non hanno, e dovranno inventarsene uno da cui precipitando, scarduffati e mezzo morti, ripiombare tra la gente comune (anche se, nel film, l'incredibile giocoliere corre sulla sua bicicletta sobbalzando gioiosamente). L'unica vera « fuga e conquista del mondo » sarà nell'episodio del ladro che tenta di derubare Juliette confusa e trepida dopo che ha abbandonato la barca. Il grido più alto di Vigo, a parer mio: e nasce come un giuoco, ancora, un giuoco però che affonda le sue radici nelle sabbie mobili della società in cui Vigo stesso si divincola, un giuoco di poveri che si dibattono nella morsa del danaro, di una miserevole proprietà per opera della quale tutti sono estraniati, « alienati », dall'umano e mutati in oggetti. Sì, per Vigo la gente è bene spesso oggettificata; i suoi personaggi si

L'Atalante (o *Le chaland qui passe*). - Regia: Jean Vigo - Soggetto e sceneggiatura: Jean Guinée - Adattamento e dialoghi: Jean Vigo, Albert Riera - Fotografia: Boris Kaufman e Louis Berger - Scenografia: Francis Jourdain - Musica: Maurice Jaubert - Interpreti: Dita Parlo (Juliette), Jean Dasté (Jean), Michel Simon (Père Jules), Gilles Margaritis (il marinaio), Louis Lefebvre (il mozzo) - Produttore: J. L. Nounez - Produzione: Gaumont-Franco Film Aubert, 1934.

muovono per ragioni compositive, non psicologiche o comunque umane (ma appunto! nulla d'umano è più in questi schiavi, contadini commercianti burocrati operai, poveri e ricchi, della società capitalistica): si badi al tipico modo di camminare dei suoi personaggi, il modo che terrebbero uomini e donne disegnati,

E poi c'è il sesso a cantare. Come in tutte le posizioni veramente rivoluzionarie, il sesso gioca carte fondamentali con Vigo (esse rimanevano allusive in *Zéro de conduite*, ma l'atmosfera aguzza e continuamente pungente di quel film non è forse, a pensarci bene, suscitata dal sesso? Non sorge dalla nascente sessualità dei ragazzi? Comprimentandola, si arriva ai nani-direttori, alle deformazioni fisiche e psichiche degli istitutori e dei borghesi benpensanti, oppure al grido di ribellione dei ragazzi). Qui Jean e Juliette si amano fisicamente in modo totale; eppure non basta; non basta il mare, la pace delle riviere, la vita incredibilmente



naturale dell'acque; il possesso dei due corpi è troppo allusivo, a ben pensarci, per essere libero. Sarà perciò la liquida, pesante sensualità da periferia della canzone « le chaland qui passe » a riunire i due; una canzone sporca, in fondo; greve come un profumo troppo a lungo intasato: e ne resta inquinata la felicità delle ultime inquadrature, quando l'obbiettivo riprende dall'alto *L'Atalante* che naviga si direbbe con gioia; ma la felicità non è esclusiva; la felicità non è possibile se la gente fa coda per trovare lavoro, se non esiste la libertà e non ci si adopera per conquistarla. Arriverei a dire che è questa forza sessuale (e il contemporaneo riconoscimento che essa nemmeno nel mondo apparentemente libero de *L'Atalante* si esprime come dovrebbe), a salvare Vigo. Come in *Zéro de conduite* la violenza delle cariche sociali gli permisero di non decadere in vane esercitazioni stilistiche (quali i primi film, documentari a soggetto, potevano suggerire). E' così che Jean Vigo esce dall'avanguardismo banalmente letterario, evita di scadere nell'ontologismo (che è tuttavia presente: si osservi come nella nuotata di Jean abbandonato, a un certo punto nasce nell'acque il corpo di Juliette: è veramente la « forma » che si fa « essere ») regolarmente conducente alle più conservatrici metafisiche (secondo Tomaso d'Aquino o secondo il materialismo dialettico, è la stessa cosa).

CARLO DOGLIO



SI E' TENUTA al Cinema Arlecchino di Milano, dal 26 maggio al 6 giugno, la III Mostra retrospettiva del cinema organizzata dalla Cineteca Italiana con la collaborazione del «National Film Library of the British Film Institute». Il programma della manifestazione comprendeva tra l'altro: *Ma l'amor mio non muore!* (1913) di Mario Caserini con Lyda Borelli; *Cenere* (1916) di Eleonora Duse e Arturo Ambrosio, con la Duse; *Paris qui dort* (1923) e *Sous les toits de Paris* (1930) di René Clair; *Der blaue Engel* (« L'angelo azzurro », 1930) di von-Sternberg; *The Great Train Robbery* (1903) di E. S. Porter; *Cimarron* (« I pionieri del West », 1931) di Wesley Ruggler con Richard Dix; *Der letzte Mann* (« L'ultima risata », 1924) di F. W. Murnau con Emil Jannings; *L'Atalante* (1934) di Jean Vigo; *La petite marchande d'allumettes* (1927-28) di Jean Renoir; *Die*

freudlose Gasse (« La via senza gioia », 1925) di G. W. Pabst; *Das Kabinett des Dr. Caligari* (« Il gabinetto del dottor Caligaris », 1919) di Robert Wiene; *Le sang d'un poète* (1930) di Jean Cocteau; *Long Pants* (1927) di Frank Capra con Harry Langdon; *Shoulder Arms* (« Charlot soldato », 1918) e *The Circus* (« Il circo », 1928) di Chaplin. Dalla interessante manifestazione sono stati esclusi alcuni "classici" in un primo tempo annunciati, come ad esempio *Bronenosez Potemkin* (« L'incrociatore Potemkin », 1925) di Eisenstein.

Tra le opere più vive e considerevoli esposte, figura in primissimo piano *L'Atalante*. Del capolavoro di Vigo diamo una interpretazione critica a firma Carlo Doglio. (Foto della Cineteca Italiana).



DI MARCONI O DI POPOV

IL PRIMO TELEGRAMMA?

accolta così bruscamente. Ma la colpa è sua. Il suo progetto mi ha esaltato. Farò quindi tutto quello che sta in me perché il rompighiaccio Jermak venga mandato in esplorazione nell'Artico. La prego... (Accenna a Makarov una sedia).

MAKAROV: Oggi sono fuori di me, Dimitri Ivanovic. Le mani mi prudono.

MENDELEEV: E la ragione? a meno che si tratti di un segreto...

MAKAROV: Ecco la causa: mentre venivo qui ho letto...

MENDELEEV: Electrician. Non ho ancora visto il numero di giugno.

MAKAROV: Guardi! Ecco tale e quale lo schema dell'apparecchio del nostro Popov. E gli inglesi affermano che l'inventore è un certo Marconi.

MENDELEEV: Aspetti, aspetti. Mi ricordo benissimo la dimostrazione dell'invenzione di Popov. Verifichiamo subito. (Si avvicina alla biblioteca).

MAKAROV: Esattamente; Dimitri Ivanovic. Le giuro che si tratta della stessa scoperta.

MENDELEEV: Mi fido della sua parola, ma è mia abitudine basarmi sui fatti... Permetta che veda.

MAKAROV: La prego.

MENDELEEV: Qui per accogliere le vibrazioni elettriche Popov utilizza un tubo che contiene polvere di metallo. Come fa Marconi? Ah, lo stesso tubo!

(Makarov si mette a passeggiare in su e in giù).

MENDELEEV: Poi... nell'apparecchio di Popov le vibrazioni del tubo sono automatiche...

MAKAROV: Anche in quello di Marconi.

MENDELEEV: C'è anche un filo verticale per aumentare la sensibilità... Vede? la stessa cosa anche nell'apparecchio del suo Marconi.

MAKAROV: Perché "mio"?

MENDELEEV: Non ci badi. Noti, noti. E un "relais", un "relais". Noti anche quello. Mi scusi. E che vuole di più?

MAKAROV: E' la domanda che vorrei fare a lei.

MENDELEEV: C'è altro?

MAKAROV: No, Dimitri Ivanovic. Solo un aggettivo qualificativo... Come si chiama? Marconi, vero? Allora: Marconi inventore...

(Mendelev va vicino alla finestra).

MAKAROV: Come possiamo definire questa faccenda?

MENDELEEV: In linguaggio matematico questo si chiama identità. Nel gergo giudiziario: plagio. Ma in lingua russa si dice: ha preso, ha rubato, ha portato via!

MAKAROV: Guardi un po', Dimitri Ivanovic, che razza di trucchi si possono fare nel campo della scienza!

MENDELEEV: Non della scienza, ma con la scienza. Nel nostro secolo di mercanti la scienza è quasi diventata un oggetto di baratto. I pigmei legano il gigante addormentato che non può schermirsi. Non basta fare scoperte, bisogna anche difenderle. Bisogna difenderle contro l'agiotaggio, il mercantilismo, i profittatori dalle borse ben fornite. Andiamo...

DALLA rivista Kino di Praga (vol. VI n. 4 del 15 febbraio 1951) riportiamo alcuni brani di sceneggiatura del film sovietico Il primo telegramma, che ci sembra un esempio di come la verità storica possa venir ricostruita su misura col cinema, e possa anche risultare efficace per spettatori che non hanno altre fonti d'informazione. La rivista commenta nei seguenti termini il film:

« Il film dei due insigni registi G. Rappoport e V. Eismont Il primo telegramma racconta la vita e l'opera del grande inventore russo Alessandro Popov. Non c'è scolaro in Russia che non sappia chi fu Popov e la scienza sovietica è, a buon diritto, fiera di questo primo e vero inventore del telefono senza fili che sta alla base della scoperta della radiofonia. Tuttavia, benché la priorità dell'inventore russo sia incontestabile, i maneggioni borghesi, che non riuscirono a costringere Popov a vendere loro la sua scoperta, hanno proclamato inventore del telegrafo senza fili l'italiano Marconi. Il film Il primo telegramma racconta tutta la vicenda e mostra come questo furto sia avvenuto. Abbiamo scelto due scene che illustrano gli avvenimenti ».

I

IL SEGRETARIO: Mister Marconi.

ISEX: Faccia entrare.

LEHMKE: Signor Marconi, la prego! I signori non si conoscono: il signor Marconi, Mister Isex.

ISEX: S'accomodi. Che ne pensa di Londra, signor Marconi?

(Marconi si sfilia i guanti).

ISEX (alzandosi dalla sedia): Come dice?

LEHMKE: Se le riesce difficile parlare inglese, posso far da interprete.

MARCONI: No, no; per nulla. Sono a metà inglese. Mia madre è irlandese. Il che è press'a poco lo stesso.

ISEX: Veramente non è lo stesso, ma in questo caso non importa. Il mio amico Lehmké mi ha parlato di lei, signor...

LEHMKE: Marconi. (Isex gli offre un sigaro).

ISEX: Signor Marconi, se ho ben capito...

MARCONI: Grazie.

ISEX: Lei desidera vendere un'invenzione. Quanto la valuta?

MARCONI: Le idee, mister Isex, non hanno prezzo... La mia invenzione è il mio contributo al progresso umano.

ISEX: Mi piace vedere com'ella consideri le cose sotto un sano punto di vista... M... m... m... ma si tratta, hum, è necessario... hum, come dire?, bisogna concretare...

MARCONI: E il suo consiglio, Mister Isex?

ISEX: Ebbene, si può costituire una società anonima. Lei ci cederà la sua invenzione e noi faremo tutto quanto sta in noi perché diventi uno strumento del progresso umano.

MARCONI: La proposta sembra ragionevole...

ISEX: Benissimo!

MARCONI: Vuol dire che diventerò un azionista della vostra anonima.

ISEX: Dispone di fondi?

MARCONI: Il denaro lo avete voi. Io ho la mia scoperta...

ISEX: Ah, ah! Che ne pensa lei, Lehmké? Non sarebbe forse meglio prendere contatto con Pietroburgo?

MARCONI: Lei vuole alludere probabilmente al signor Popov. Faccia pure. Ma in tal caso era inutile che Lehmké venisse da Pietroburgo a Londra. (Lehmke si avvicina a Marconi).

LEHMKE: Allo stesso modo che lei, signor Marconi, ha lasciato la soleggiata Bologna per recarsi tra le nebbie di Londra. Spera trovarvi del denaro? Noi possiamo trovare a Londra un secondo Marconi.

MARCONI: Può darsi, ma il brevetto del telegrafo senza fili l'ho in mano io.

ISEX: Bene, bene. Perché dovremmo bisticciare? Sono d'accordo. Lei entrerà a far parte dell'anonima.

MARCONI: In che proporzioni?

ISEX: Del 15 %.

MARCONI (facendo un inchino): Molto lieto d'aver avuto l'occasione di conoscerla!

ISEX: Aspetti. Si accomodi. Quanto chiede?

MARCONI: Il 50 %.

ISEX: Bene. Le daremo il 25 %.

MARCONI: Credo che mister Isex abbia capito male. Vuole aver la cortesia di fare da interprete e tradurre: 50 %?

ISEX: Ho detto chiaramente il 25 %.

LEHMKE: Lei sa, signor Marconi, che è abbastanza rischioso scoprire il telegrafo senza fili. Può nuocere agli interessi delle società telegrafiche. Ed è pericoloso nuocere alle società telegrafiche. Il primo che passa per la strada può darle un urtone e lei cadere sotto un autobus.

MARCONI: Mi ha suggerito un'ottima idea. Forse è meglio vendere il brevetto alle società telegrafiche. Quelle possono chiuderlo sotto chiave, possono distruggerlo. A me non importa nulla.

ISEX: Cosa va dicendo? E' un delitto. E il progresso umano? E gli interessi dell'Impero? Lei è inglese, mister Marconi. No, per me la civiltà e il progresso sono i più alti valori.

MARCONI: Anche per me, mister Isex, anche per me.

ISEX: Giovinotto, sento che mi affeziono a lei. Credo che potremo metterci d'accordo.

IV

Il laboratorio di Mendelev

MENDELEEV: Cosa? Chi c'è? Entrate, se avete bussato. Su i libri... (Entra Makarov).

MENDELEEV: ...non può sedersi su i libri. Oh Stefano Osipovic, non l'aspettavo, ma sono felice di vederla. Mi scusi di averla

FILM DI QUESTI GIORNI

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

MISCELLANEA

DA ALCUNE settimane si alternano sui nostri schermi pellicole di irrilevante valore e tali da giustificare la generica classificazione di opere "estive". L'estate a dire il vero non è ancora sopraggiunta, ma la si direbbe già iniziata da un pezzo a volerne stabilire i limiti in termini cinematografici. Di una dozzina di film recentemente prenotati, solo tre o quattro rivelano qualche pregio formale, che del resto si perde in strutture psicologiche e contenutistiche inconsistenti. Parleremo pertanto di questi pochi lavori (*The White Tower*, *Out of the Wall*, *Mister 880*, *Bitter Victory*) nel corso della presente "miscellanea", poiché i loro meriti non sono tali da richiedere una trattazione più estesa.

Quattro film italiani, nel giro di poche settimane, rivelano una comune mancanza di gusto e di misura nei rispettivi registi. *Stasera sciopero* (1951), di Mario Bonnard e *Libera uscita* (1951), di Duilio Coletti, vorrebbero appartenere al genere comico; ma di comico c'è soltanto la persistenza dei produttori nella scelta di siffatti argomenti, che unicamente una prospettiva di lauti incassi potrebbe giustificare sul piano speculativo: ci risulta invece che, almeno nelle prime visioni, tali pellicole hanno incontrato un identico disinteresse da parte del pubblico. Più ambiziosa nelle sue intenzioni satiriche, ma egualmente fallita nei risultati, è la recente fatica del tedesco R. A. Stemmler, il quale ha realizzato in Italia, un film comico a sfondo politico-macchietistico: *Abbiamo vinto!* (1950). L'opera trae ispirazione da una barzelletta che circolò alcuni anni orsono nei salotti: quella dell'antifascista cui viene fatto credere che i tedeschi abbiano vinto la guerra, allo scopo di carpirgli denaro. Stemmler ha creduto di poter impostare una satira politica dei costumi della media borghesia italiana; ma una preoccupante assenza di ispirazione ha costretto la comicità dell'opera entro i limiti del più abusato e banale giornalismo umoristico. Fiacca e svogliata risulta altresì la recitazione, che punta su attori di teatro altrove più sicuri: Paolo Stoppa, Camillo Pilotto, Walter Chiari. Al genere drammatico appartiene invece *Lebbra bianca* (1951) di Enzo Trapani, un film sul traffico degli stupefacenti e sui sistemi impiegati dalla polizia per combatterlo. Riappaiono (più accentuati) alcuni elementi negativi di *Persiane chiuse*: ad esempio la predilezione ingiustificata e gratuita per le forzature ambientali e le violenze esteriori, la tendenza a presentare situazioni morbose più per ottenere risultati spettacolari che per inquadrare aspetti umani e sociali. Se il traffico di cocaina è al centro della confusa vicenda di *Lebbra bianca*, quello dell'oppio e dell'"hascish" costituisce la base del britannico *Cairo Road* (1950): in parte realizzato in Egitto con la collaborazione di tecnici del luogo. La

narrazione è tenuta su un tono più misurato e in certo senso "scientifico", in quanto l'attenzione dello spettatore è diretta a seguire nei suoi più minuti particolari una azione repressiva della polizia egiziana. Ancora una volta, però, la macchinosità della vicenda compromette ogni possibilità di approfondimento psicologico. Gli interpreti di questo film sono francesi (Maria Mauban), inglesi (Eric Portman) ed egiziani (Camelia).

Numericamente più cospicua è la presenza, sui nostri schermi, di film americani. *The White Tower* («La torre bianca», 1950) raggiunge a tratti effetti drammatici sapientemente dosati nella descrizione di una scalata alpina effettuata da un gruppo di uomini di varia nazionalità e di diverso carattere. Ma l'opera, nel tentativo di illustrare i motivi che spingono i componenti a prendere parte alla spedizione, ricorre ad argomentazioni facilmente smontabili. In particolare, risulta gratuito il personaggio del nazista, il quale raggiunge la "Torre Bianca" soltanto per dimostrare la superiorità della propria razza, mentre l'americano partecipa alla scalata per conquistare il cuore di una donna. Ciascun personaggio risulta l'esemplificazione di un'individualità schematica e comunque non sufficientemente motivata alla prova dei fatti. Dignitosa appare comunque la recitazione, soprattutto quella di Alida Valli e di Glenn Ford. Regista è l'ex-operatore Ted Tetzlaff. Psicologico vuole essere anche *Bitter Victory* («La mia vita per tuo figlio», 1950), diretto da William Dieterle e interpretato da Elizabeth Scott, Robert Cummings e Diana Lynn. La trama è molto banale; un certo interesse tuttavia è con-

ferito all'opera dal tono sommesso e misurato con cui sono presentati alcuni personaggi: un tono che a tratti si potrebbe definire "intimistico". Toni violenti si trovano invece in *Out of the Wall* («La gabbia di ferro», 1950), che reca la firma di Crane Wilbur, il regista cui si deve *Canon City* («Ultima tappa per gli assassini», 1948). Pur appartenendo a un filone genericamente avventuroso-passionale, questo film si raccomanda in virtù di alcune descrizioni ambientali. Ottima la recitazione dei giovani Richard Basehart, Marilyn Maxwell e Dorothy Hart. Comico-sentimentale, infine, è il quarto film americano di qualche pregio presentato in questi giorni: *Mister 880* («L'imprendibile signor 880», 1950), diretto da Edmund Goulding e interpretato da due attori intelligenti: Dorothy McGuire e Burt Lancaster. L'opera raggiunge una sua comunicatività nella presentazione di certi aspetti "minori" della vita di una grande città americana (i negozi affollati, la spiaggia popolare di Coney Island, presso New York, in un giorno di festa, ecc.). Banale invece il pretesto da cui trae origine il film, ossia la caccia effettuata dalla polizia tributaria americana a un ameno tipo di falsario, modesto quanto inafferrabile. Quest'ultimo personaggio è incarnato, non senza una punta di gignoneria, da Edmund Gwenn.

Kid Glove Killer («Delitto al microscopio», 1942) di Fred Zinnemann, è uno dei primi film hollywoodiani del regista tedesco: trattasi di un giallo consueto, che non riesce a evitare un'atmosfera di monotonia e di pesantezza. Musicale è *The Barkleys of Broadway* («I Barkleys di Broadway», 1949) di Charles Walters, che riporta sullo schermo la nota coppia Fred Astaire e Ginger Rogers: molto spreco di mezzi, coreografie dai colori scintillanti, e situazioni già viste decine di volte. Altrettanto risaputa la struttura di *And Baby Makes Three* («E col bambino fanno tre», 1949) di Henry Levin, film pseudo-comico di poco conto, perfettamente intonato alle programmazioni "estive" di questi giorni.

VICE

Dorothy McGuire e Lancaster in *Mister 880* («L'imprendibile signor 880», 1950) di Goulding.



RETROPRIME

LE SANG D'UN POÈTE di Jean Cocteau, al «Cine Club Universitario» di Torino, il 21 maggio 1951.

ALLORCHÉ Jean Cocteau, su ordinazione del visconte di Noailles, pose mano al suo primo film, *Le sang d'un poète*, egli era ancora nell'ambito di una delle sue tipiche esperienze abnormi, quella dell'oppio. Dai disegni di *Maison de Santé* a *Opium*, a *Le sang d'un poète*, vi è una evidente continuità tematica, basata sulla psicopatologia, sulla nevrosi e sulla patologia. Il carattere anormale e ripugnante del film è subito



evidente, tanto chiare e trasparenti sono le oscure allegorie di cui è composto. Il primo episodio rappresenta l'omosessualità, il narcisismo e la masturbazione; il secondo è una semplificazione dello stato psicopatico del «voyeur»; nel terzo episodio predomina, fino al parossismo, il gusto sadico del sangue; nel quarto, infine, il gratuito, l'assurdo premono fino a rompere qualsiasi significato, fino a distruggere persino le allegorie. Tutto ciò non stupisce; il film è in carattere con quel movimento surrealista e astratto ch'ebbe impropriamente il nome di «avanguardia», e i cui tratti tipici sono l'ossessione sessuale, il perversimento e la mistificazione. Alcuni «classici» di questa tendenza, a ben vedere, sono basati nientemeno che sul «triangolo» lei lui l'altro, ovvero non fanno che trasporre in una sfera snobistica la più banale tematica del teatro e della letteratura borghesi. Così *Le sang d'un poète* esemplifica in forme «raffinate» ed «eleganti» certe produzioni di Cocteau, e la retorica del vizio.

Non bisogna quindi credere che il film sia esclusivamente in funzione dell'esperienza dell'oppio. Nella sua *Histoire d'un art*. *Le cinéma*, Georges Sadoul giustamente osserva che «l'autore esegue delle variazioni da "virtuoso" su motivi per lui tradizionali». *Le sang d'un poète* infatti è una sorta di compendio narcisistico dei motivi, delle immagini e delle espressioni di Cocteau: la bocca che vive nel palmo della mano del «poeta» deriva da una poesia di *Vocabulaire*, il viaggio all'«Hotel des Folies-Dramatiques» è un ricalco del viaggio agl'inferi del lavoro teatrale *Orphée*, le varie scene ridicole o perverse che il «poeta» avidamente scruta nell'«Hotel» derivano da diverse poesie, tra le quali *Les voleurs d'enfants*; la palla di neve del terzo episodio proviene non solo dai ricordi di Cocteau, ma soprattutto dalla poesia *Par lui-même* di *Opéra* e dal romanzo *Les enfants terribles*; l'angelo nero è evidentemente il «plongeur noir» del prologo ai *Discours du grand sommeil*, e l'allegorica vacca che si presenta nel finale come un taxi, altro non è che una delle «vaches géographiques» dell'*Ange heurtebise*. Al suo significato di testimonianza clinica, *Le sang d'un poète* aggiunge dunque questo, di compendio dei vari temi di Cocteau. «Ho pro-

vato a girare la poesia», ha detto l'autore. Sarebbe stato assai più nel vero se avesse detto «la mia poesia», ma evidentemente egli riteneva che la sua produzione letteraria e la poesia fossero la stessa cosa. Il che non è, anzi è vero il contrario. *Le sang d'un poète* provoca nello spettatore soltanto una forma di oppressione psichica, appena rotta da momenti di ilarità, ed esasperata dal disgusto fisico. La compiacenza con cui Cocteau tiene in primo piano il ragazzo colpito dalla cui bocca sgorga orrendamente, lungamente, sangue, è davvero significativa, perché avviene «per gioco», avviene «per niente». E' un sangue falso e gratuito, perciò repellente. Vi sono alcune poesie di Catullo che di solito non si traducono in italiano, o certi epigrammi di Marziale, confronto ai quali i momenti più scabrosi del film di Cocteau fan proprio magra figura; eppure nessuno ha mai pensato, eccetto i clericali, di cassare dalla storia della poesia quei lavori di Catullo, o di Marziale, o certi capitoli di Petronio e di Apuleio, eccetera. Il fatto è che i tempi cambiano, e certi temi, comprensibili in epoche ben determinate, risultano aberranti e assurdi in altre, pena il ridicolo e la noia. La poesia esprime sempre i motivi tipici e fondamentali della propria epoca, del costume e della moralità della propria epoca. E il suo valore artistico dipende dall'atteggiamento del poeta rispetto alla vita, alla realtà. Certa poesia erotica dell'antichità rappresenta la norma morale di quel tempo: ma nessuno potrebbe sostenere con possibilità di esser creduto che la norma morale del nostro tempo risieda nella psicopatologia sessuale, e che la poesia, come voleva Cocteau in *Thomas l'imposteur*, consista nel «libero arbitrio, la disobbedienza, l'assurdo, l'eccezionale». Libero arbitrio rispetto a che cosa, disobbedienza verso chi? Cocteau polemizza contro la vita in nome del sonno e della morte. E ciò è tipico.

Creato per una ristretta cerchia di aristocratici e di finanziari francesi, vent'anni fa, *Le sang d'un poète* è un film «di corte», o meglio, come scrive lo storico Georges Sadoul, uno «spropolquio», «un film realizzato da una piccola cricca divertente per le sue buffonate, le sue malizie, le sue truffe: gli ultimi salotti in cui conversavano gli ultimi "uomini di mondo"». Questo carattere di classe, evidentissimo, è uno degli aspetti più significanti del film. Cocteau lo confermò nella sua presentazione al «Vieux Colombier», allorché definì il pubblico ivi convenuto (l'«élite» mondana di Parigi) «un pubblico scelto composto di persone che indovinano le parole prima ancora ch'esse sian pronunciate e le immagini prima che sian mostrate» (cito la traduzione di Gianni Boni), e considerò un elogio la dichiarazione di una sua operaia, che lo aveva ringraziato per il film in questo modo: «Si passa un'ora in un altro mondo». «Il che mi sembra un bell'elogio, non vi pare?», commentò Cocteau. Figurarsi se il pubblico del Vieux Colombier non era d'accordo. Visto oggi, *Le sang d'un poète* serve utilmente a sfatare certi miti critici che gli furono creati d'attorno, e a inquadrare meglio il significato e il valore di quell'astratta «avanguardia» che oggi trova adepti solo negli Stati Uniti, e che laddove si era maggiormente sviluppata, in Francia, si è trasformata in una formula di divulgazione. S'è già notato che la fine dell'«avanguardismo» di Prévert è stata segnata dall'immissione di *Voyage surprise* nei normali circuiti commerciali. Si trattava di una volgarizzazione di *L'affaire est dans le sac*. Oggi vien proiettato sugli schermi italiani il film *Orphée* di Jean Cocteau: si tratta, in fin dei conti, di *Le sang d'un poète* diluito, innestato su una drammatizzazione astratta del vecchio lavoro teatrale *Orphée*, e commercializzato. Una poesia che sente il bisogno di rendersi «accessibile» dato che non lo è, non è poesia, e non lo è mai stata. Con le maschere di fil di ferro non si fa arte, arte si fa coi volto reale dell'uomo.

GLAUCO VIAZZI



NEL CAMPO della filmologia sono stati fatti, in questi ultimi anni, molti passi avanti. Penso al lavoro compiuto in Inghilterra dal « British Film Institute » (gli « Index » allegati alla rivista Sight and Sound, i « Records ») e in Francia dall'« I.D.H.E.C. » (le Analyses de Films, in parte raccolte in volumi e in parte pubblicate sul Bollettino dell'Istituto, che è l'equivalente del nostro Centro Sperimentale) e dalla « Fédération des Ciné-clubs » (la collezione della rivista Ciné-Club, di cui ho già detto su « Cinema ») e penso al lavoro di « educazione alla filmografia » che, in Italia, compiono Cinema e Bianco e Nero attraverso saggi e rubriche. Ogni iniziativa tende a superare le precedenti, la revisione dei dati è continua, gli errori e le lacune sono in costante diminuzione per il sempre più ampio contributo degli studiosi e delle stesse personalità cui le monografie sono dedicate.

Superato il mezzo secolo di vita, il cinema — si direbbe — ha preso coscienza della sua « Storia »: il lavoro di ricerca e di documentazione che, dieci anni fa, fu iniziato da pochi appassionati, oggi ha preso corpo e significato, pone in vetrina i risultati raggiunti, e si tratta di notevoli risultati. La raccolta, la catalogazione e il ragionamento dei dati non ha ancora trovato — come sarebbe augurabile — un'unica formula che tenga conto di tutto, ma una formula come quella sperimentata dal « British Film Institute », per esempio, è intelligente, gli « Index » essendo dei fascicoli di piccolo formato atti ad esser conservati e consultati indipendentemente dalla rivista Sight and Sound cui sono allegati e formanti una collezione a sé stante. Agli « Index », del resto, s'ispira questo Bulletin international nato col proposito di esserne anche un superamento. Il suo primo numero (e, finora, l'unico) è dedicato a Feyder. Si potrebbe discutere su questa scelta: perché Feyder, la cui filmografia principale è notissima, e non piuttosto Kirsanoff, von Sternberg, Sennett, L'Herbier, Dreyer, per fare alcuni nomi? Cioè autori sulla filmografia dei quali esistono ancora tante incertezze e non poche notizie contraddittorie. Di Feyder s'interessò Bianco e Nero nel 1937 e poi ancora nel 1948 (curatore Georges Sadoul) e, nello stesso anno, su Ciné-Club apparve una lezione quasi identica; dopo di che, c'era da pensare che di Feyder,

TRADIZIONE

figura notevole ma non tra le più interessanti, se ne sapesse abbastanza. Non proprio di questa opinione doveva essere invece il comitato redazionale del Bulletin International se con Feyder ha ritenuto opportuno esordire. Questo comitato, tuttavia, per i nomi che lo compongono, lascia sperare che, nel futuro, la scelta cada su filmografie più tempestive poiché vi troviamo Iris Barry (della cineteca di New-York), Sales Gomes (della cineteca di San Paolo del Brasile), Serge Lang (della cineteca di Basilea), André Thirifays (della cineteca di Bruxelles), Oliver Vaughan (Londra), Lotte E. Eismar (Parigi), Luigi Rognoni (della cineteca di Milano) e Henri Langlois (della cineteca di Parigi), cioè persone di sicura competenza e, soprattutto, persone le cui ricerche si baseranno assai spesso — possiamo esserne certi — su documenti di prima mano, dato il numero e l'importanza delle cineteche che sta loro alle spalle.

Ora, dopo queste osservazioni, un sincero elogio a questo primo fascicolo bisogna pur farlo. Esso si apre con una prefazione di Jean Grémillon e continua, in una sessantina di pagine, con la filmografia ordinata e ragionata di Claude Soueff, che si è valso della visione di quasi tutti i quaranta film citati (la « Cinémathèque Française » ne conserva trentacinque, con i negativi originali) e delle testimonianze di madame Feyder (ovvero Françoise Rosay), Gaston Ravel (regista del « muto » che, nel 1915, diresse alcuni film nei quali, come attore di secondo piano, apparve il futuro regista della « Kermesse éroïque »), Gaston Modot, Musidora, Grémillon, Langlois e altri. Il fascicolo è illustrato, ma questa volta non si tratta dei soliti « clichés » più o meno riusciti bensì di vere fotografie (incollate sulle pagine, come si usa nei libri d'arte). L'idea è bella e piuttosto nuova: le illustrazioni (ventisette) non perdono nulla, in tal modo, della loro nitidezza. Il testo di Soueff è accurato. Di quasi tutti i film egli riporta la « generica » al completo, racconta diffusamente il soggetto ed analizza l'opera con osservazioni e critiche sia di penna sia che tolte dalla stampa dell'epoca. Le noti-

zie a carattere biografico sono notevoli per la precisione e l'abbondanza e nessuna delle altre attività di Feyder viene trascurata, così come sono ricordati i suoi molti progetti e le non poche imprese preparate e poi interrotte. Rispetto alla Filmografia curata da Edouard Berné dell'« I.D.H.E.C. » e pubblicata su Ciné-Club del novembre 1948, questa di Soueff contiene molti nuovi dati e cita dieci nuovi titoli di film. Si tratta, per sette di essi (e cioè: Un conseil d'ami, Tiens vous êtes à Poitiers, Le frère de lait, Le billard cassé, Abrégeons les formalités, La trouvaille de Buchu e Le pardessus de demi saison), di cortometraggi comici realizzati nel biennio 1916-17. L'ottavo è L'instinct est maître, di metri 1192, di genere drammatico, datato 1916: « c'est une tres belle chose », si leggeva su Hebdo-Film di quell'anno. Il nono è un documentario realizzato in Indocina nel 1927: Au pays du Roi Lépreux, unica testimonianza visiva di un film che Feyder avrebbe dovuto realizzare laggiù, ispirato dal Roi Lépreux di Pierre Benoit. L'ultimo è Matura Reise (nell'edizione francese: Jeunes filles d'aujourd'hui), film svizzero diretto nel 1942-43 da S. Steiner con la supervisione di Jacques Feyder. Dopo di che, è lecito sperare che, su Feyder, questa di Soueff sia la lezione definitiva.

CORRADO TERZI

BIANCO E NERO - Il fascicolo di aprile di Bianco e Nero, la rivista di studi cinematografici diretta da Luigi Chiarini, reca: un articolo di Franca Venturini sul regista messicano Fernandez; uno scritto di Phil Mori sul carattere della composizione in Murnau; alcune relazioni sul problema del cinema e i giovani dibattuti al congresso del Cidalc e tenute dai proff. Pellicci, Volpicelli, Croizé e Persson; la critica del film, dovuta a F. Di Giammatteo, che analizza opere importanti e discusse come Miracolo a Milano, Le luci del varietà, Macbeth, Cronaca di un amore. Apre il fascicolo uno scritto di Luigi Chiarini nel quale sono riuniti i suoi interventi nella polemica sul rinnovamento della critica cinematografica: polemica aperta dalla nostra rivista. Un panorama di G. Aristarco su le più recenti pubblicazioni cinematografiche, le consuete rubriche — note e rassegna della stampa — e alcune tavole fuori testo completano il fascicolo.

Una inquadratura tratta da Maly partyzán (« Il piccolo partigiano »), film cecoslovacco di Pavel Blumenfeld sul contributo dei ragazzi alla lotta clandestina contro gli invasori nazifascisti.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

GIANFRANCO BATELLI (Chianciano Terme). - Per il Cristo proibito ti rimando a quanto scrive Guido Aristarco in altre pagine. Parlando di Malaparte, mi sapresti dire per quale motivo s'è sfogato su Epoca ingiuriando i critici? Perché s'è attaccato agli anni di galera (che noi rispettiamo ma che non avremmo chiamato in causa essendo totalmente estranei ad una questione puramente estetica)? Ho l'impressione che Curzio — al quale siamo grati per averci dato, in altri tempi una rivista come « Prospettive » — si sia lasciato prendere per mano dagli applausi di Cannes. Ma tant'è, Malaparte è convinto di averci regalato la pietra miliare del cinema e non dobbiamo toglierli le illusioni: si parla di nuovi progetti, di film in preparazione. Aspettiamoli senza preconcetti. Intanto, se Malaparte s'è un pochino raddoppiato ed è sicuro di non "scattare" in pubblico come è "scattato" su Epoca, perché non organizza una conferenza-stampa? Mi pare questa una proposta interessante, e spero che l'Eco della stampa la porti sotto gli occhi dello scrittore-regista.

G. F. (Vicenza). - Mi chiedi uno strappo alla regola che mi sono imposto. E sia! Abita a Roma, in via Bertoloni 44.

SANDRO C. (Bologna). - Se vuoi che ospiti la tua richiesta di riviste, devi inviarmi il nome per esteso e l'indirizzo. Quanto al disco, ti confesso di non sapere il titolo originale della canzone e non ho modo di consultare quel fascicolo. Però ti prometto che appena saprai darli i dati, io ti fornirò le indicazioni; in ogni caso puoi indirizzare alla Fox Film, piazza Indipendenza 4, Roma. Per « Sight and Sound » cerca nella libreria Vallardi di Milano, in via Santa Margherita, 9.

SALVATORE MASSARA (Vibo Valentia). - D'accordo: faccio sapere a Chiarini che i suoi articoli dedicati alla didattica del cinema ti sono parsi molto intelligenti e che proponi la presentazione alla Camera di un progetto di legge in favore appunto della didattica del cinema. Potrebbe essere finalmente l'ingresso, nelle scuole, di questa disciplina attraverso la porta principale. Ti annuncio intanto — senza propositi pubblicitari ma col puro intento di rendere nota un'iniziativa interessante, che Guido Aristarco sta tenendo da tempo delle conferenze d'indole cinematografica alla Università Bocconi di Milano.

GIUSEPPE GRASSIA (Roma). - Qualche volta i francesi pubblicano in volume le sceneggiature. Jacques Prévert, ad esempio, ha riunito in volume quella di Les visiteurs du

soir; Jeanson quella di Entrée des Artistes e così via per la casa « La nouvelle édition ». Ma a conti fatti sono sceneggiature per modo di dire, in quanto si riducono ai dialoghi. Dei due film da te indicati, nessuno ha mai raccolto lo "scenario". Appena avremo notizia di una impresa simile daremo l'annuncio ai lettori dalla apposita rubrica di Cinema.

LUIGI CAMPAGNA (Pesaro). - Non ti deve stupire l'abbondanza dei film interpretati dalla coppia Wallace Beery-Marjorie Main. Queste produzioni rientrano in un programma ben definito della Metro-Goldwyn-Mayer, che mirava a far rivivere la coppia Beery-Mary Dressler, sostituendo alla defunta Mary la sin troppo viva Marjorie Main. Hai visto quel film venuto in Italia col titolo Vecchio squalo? Voleva essere un vago rifacimento di Tugboat Annie e, per la verità, la vecchia Main si prodigava per non farci troppo rimpiangere la grande Dressler. Il Big Jack che tu hai visto nella filmografia è proprio Jack il bucaniere, il canto del cigno di un attore indimenticabile. Fu terminato nell'autunno del 1948; Wallace si spense il 15 aprile del '49. Di il bravo di Venezia Paola Barbara era la protagonista; aveva quindi diritto al nome prima di Valentin Cortese. Così vuole il cerimoniale del cinema. Dei titoli che tu elenchi, mi risulta che Anne Baxter abbia recitato solo in You're My Everything. Sai di che si tratta? E' la storia di un ballerino di varietà, nell'epoca tra il '20 e il '30, e di sua moglie. Lei diventa attrice del cinema (muto) e la famiglia piomba in un mare di difficoltà; soprattutto — tema che gli americani adorano — per conflitti d'orgoglio. E' in sostanza la storia di Clara Bow anche se Anne Baxter — nel film diretto da Walter Lang e gremito di charleston, "yo yo" e lustrini — porta il nome di Hannah Adams. Arrivederci.

UN GRUPPO DI AMICI (Parma). - No, il Postiglione non è Tom Granch, come vi ha premurosamente detto quel giovanotto. Per i dati su Eyda Borelli, provvederò.

MARIANO L. (Firenze). - Nessuna galleria su Louis Jourdan, signora. Ricordo di averlo visto per la prima volta, in maglione scuro e calzoni attillati, nel film di L'Herbier Ecco la felicità (da Clô che più importa di Evreïnove). Poi fu in Premier rendez-vous, in L'Arlesienne, in Felicie Nanteuil, in Monsieur La Souris; è tornato nel 1942 sotto la guida di L'Herbier in La vie de Bohème. Con la Presle ha recitato in Ecco la felicità e Felicie Nanteuil. Jourdan ha terminato da po-

co il film The Bird of Paradise ovvero il rifacimento, a cura di Delmer Daves, di un vecchio successo diretto da King Vidor e interpretato da Dolores Del Rio e Joel McCrea; era Luana, la vergine sacra, anch'esso intitolato nell'originale The Bird of Paradise (1932).

SERGIO RICCI (Forlì). - Interessante, seppur troppo forzato talvolta, il tuo parallelo tra You Live Only Once ("sono innocente!") e The Asphalt Jungle ("Giungla d'asfalto"). Il fotografo che tanto t'ha entusiasmato è Leon Shamroy, l'uomo di fiducia della Fox e tre volte premiato con l'Oscar. Hai visto di recente Two Flags West (cioè "Due bandiere all'ovest")? La fotografia è sua: s'è ispirato alle immagini di Matthew Brady, il fotografo privato di Lincoln (alcune foto scattate da questo arcifamoso Brady sono pubblicate fuori testo nell'antologia Americana di Bompiani; di recente è uscito in America un volume veramente interessante). Shamroy, ti interesserà, è venuto in Italia per fotografare — ahimè! — il principe delle volpi. Quanto alla tua condanna di John Huston, mi sento decisamente all'opposizione: il suo film non offre sufficienti elementi per stabilire un rapporto o un confronto con il lavoro di Lang. Ma sta ottimamente "in piedi" in virtù di una sua decisa e continua potenza: il personaggio principale (ma c'è veramente un protagonista?) cioè Sterling Hayden, non ha bisogno di "antefatto", come tu invece vorresti. Si presenta da solo, preciso, prevedibile e vivo: è il piccolo rapinatore con un fondo sentimentale, toccato nell'infanzia e avrete l'uomo. E' il ragazzino del Kentucky che non ha bisogno di raccontarci la sua storia; ormai immaginiamo perché e come è arrivato alla rapina nei "drugstores", alla prestazione in qualità di "gunman", di tiratore infallibile. E' la giungla d'asfalto che l'ha incanalato verso la teppa e tra la teppa Sterling prova schifo. Ma è senza uscita. Quanto all'avvocato Emmerich, le sue parole « L'assassino in fondo non è che una forma sinistra di lotta per la vita », non ti ricordano la conclusione di Monsieur Verdoux? Mi pare, in questo caso, di aver ricevuto del materiale d'accatto; ma Giungla d'asfalto non soffre certamente per le eventuali defezioni del dialoghista, anche se questi altri non è che John Huston. Aspetto intanto, con molta fiducia, il film più recente del regista: The Red Badge of Courage ispirato al romanzo di Stephen Crane pubblicato da Einaudi col titolo La prova del fuoco.

NERIO T. (Taranto). - Solo in questi giorni mi capita sott'occhio la tua lettera. Un vero guaio, a quel che vedo. Potrei prometterti interessanti (ci sono già stati, per la verità, proprio in questi giorni), raccomandazioni (sarei anche disposto a fornirtene, sempre che le mie risultassero valide o comunque bene accette) e "spinte"; potrei dirti: « Nerio, ci sono possibilità grandi in vista ». Sarebbe un espediente per mettere il tuo cuore in pace, ma mi sentirei colpevole. Sì, perché di posti a Milano non ve ne sono, almeno per ora, nel campo di cui tu parli. Revisore? Ti rendo l'idea dicendoti che questi amabili artigiani non desiderano intrusioni, proprio come i doppiatori di Roma? Nelle case editrici gli impieghi sono scarsi, e parlo con conoscenza di causa perché un paio di mesi fa mi sono interessato per dare lavoro (senza risultati positivi, aggiungo) ad un mio conoscente di Novara. Chiedo scusa ai lettori per questa digressione, ma sono certo che mi perdoneranno: un vecchio lettore di Cinema come te si tratta di togliere delle spe-

ranze, purtroppo.

VINISI (Napoli). - Va bene. Da queste colonne trasmetto ai lettori napoletani il tuo appello affinché intensifichino l'attività culturale, sia in seno ai circoli del cinema, sia con iniziative individuali. Per la "Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici" posso dirti ben poco. Il film di Carlo Lizzani Achtung! Banditi! è a buon punto, tant'è vero che il neoregista — un giovane molto dotato e già ricco di esperienza avendo collaborato a Germania anno zero, Il mulino del Po e ad altri film importanti — pensa di poterlo presentare alla mostra di Venezia. Altri film in programma? Uno di Gianni Pucini che, speriamo, non si lasci più abbattere dallo sconforto. Strano! Un uomo di cinema come lui, con tante belle iniziative sulle spalle, permettere che gli scrupoli (inevitabili nell'esordiente alla regia) lo costringano ad abbandonare il lavoro e a trasmettere il posto di comando ad altri!

La Cooperativa, dicevi? Nel 1945 — scusa il preambolo, che ti sarà più chiaro in seguito — furono stampate delle cedole con su scritto « Per la realizzazione di un film da Uomini e no di Vittorini ». Era l'Anpi a organizzare una sottoscrizione affinché il romanzo desse lo spunto ad un film di Luchino Visconti: voi pagavate cinque o dieci lire, ricevevate la cedola ed era come acquistare un'azione. Non se ne fece più niente dell'iniziativa, ma il procedimento fu ricordato da diversi organizzatori. E penso che appunto con questo sistema i produttori di Achtung! Banditi! abbiano permesso al pubblico di divenire coproduttore. Epstein ha realizzato La chute de la maison Usher nel 1928; il film è muto, l'operatore è Lucas, il soggetto è tratto dal famoso racconto di Edgar Allan Poe ed è interpretato da Margaret Ganca, Jean Deboucourt e Charles Lamy. L'or des mers è del 1932; Epstein l'ha girato muto e — come avverte Campassi — è stato post-sincronizzato. L'ambiente è simile a quello di Dieu a besoln des hommes; le scene sono state girate nell'isola Hoëdic, la fotografia è di Christian Hoëdic, la musica di Albert Brès, la musica di Theodor Krauss-Hartmann e di Marcel Desaux.

NANDO GATTI (Firenze). - Ti sono grato della segnalazione; ma già sapevo che il film apparso in Italia col titolo "Destinazione luna" non è il Destination Moon di George Pal e Irving Pichel bensì il Rocketship X M di fattura mediocre e di scarso effetto.

R. P. ASPIRANTE REGIA (Napoli). - L'esame di regia al Centro Sperimentale, secondo le informazioni che ho avute, contempla la conoscenza della storia del cinema e una buona cultura tecnica, senza dimenticare che gli insegnanti possono domandarti le impressioni su un certo film, su una corrente o su un regista. E infine ti puoi aspettare tra capo e collo un problema. « Se tu dovessi inquadrare una auto che raggiunge la porta di una villa, come faresti, ecc. ecc. ». Per la sceneggiatura che intendi presentare, ti esorto a completare i dialoghi; possono anche non servire, ma agli insegnanti darai l'impressione di aver fatto le cose a puntino. Non cruciarti per le battute; spero che gli esaminatori vogliano badare solo al "taglio" della sceneggiatura. Per gli altri problemi di carattere burocratico, perché non scrivi alla segreteria?

DOMENICO MANZELLA (Via Galdoni 7, Milano). - Avverto i lettori — così tu desideri — che ti mandino i loro scritti poiché pensi di poter allestire una pagina cinematografica nel periodico Pensiero letterario.

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pag. 334)

parte italiani; il settore organizzativo è costituito da brasiliani con il rilevante apporto di italiani. Due direttori di produzione sono Alberto Attili e lo spagnolo Mario Del Rio.

Il Museo d'Arte di San Paulo, diretto da P. M. Bardi, ha istituito corsi per tutti i settori della cinematografia. I corsi sono condotti con serietà. Dopo il primo anno di studi, già dieci giovani brasiliani sono stati scritturati dalla Maristela, per la necessaria pratica presso gli studi, dove i futuri cineasti trovano alloggio, vitto e, oltre al lavoro pratico, corsi teorici supplementari. Molti, fin dal primo anno, si cimentano nel documentario. Così la Maristela, oltre ad essere una organizzazione industriale di larghe vedute internazionali, è divenuta un "seminario" dei futuri soggettisti, sceneggiatori, registi, artisti e tecnici del cinema nazionale. Il cinema nazionale ha già scoperto un attore giovane: Orlando Villar, e una giovane attrice, Antonieta Morineau, interpreti principali di Presença de Anita. Nello stesso film è passata dal teatro al cinema la brava e apprezzata Vera Nunes, che è un po' la Merlini del Brasile. Dal teatro al cinema son passati anche i due più grandi attori del Brasile: Procopio Farcira e Henriette Morineau che stanno per ultimare le riprese di Comprador de Fazendas, un film tratto da una novella di Monteiro Lobato e diretto dall'italiano Alberto Pieralisi. Ruggero Jacobbi, dopo il successo del suo primo film, ha terminato la commedia Susana e o presidente, che vedrà riuniti ancora una volta Villar e Vera Nunes. Al regista messicano M. Peluffo, la Maristela ha affidato il compito di portare sullo schermo uno dei drammoni più popolari del Brasile: Meu destino è pecar: e già agli ordini di Peluffo e di Mario Civelli, Direttore generale della produzione e produttore egli stesso, l'architetto Gregory ha fatto sorgere sugli "studi" una antica casa di campagna di ricchi quanto spietati e misteriosi fazendeiros dell'800. Nella prossima estate dirigerà Il nemico. La vicenda si svolge in parte in uno sperduto paese dello stato di San Paulo e in parte in una trincea sul fronte italiano. Altri lavori in programma per il 1951 sono: A féra estã desperta, Ultima noite, Amanda, Sanguie na estrada, Carnaval e Un raio de sol. Tra gli altri italiani chiamati a San Paulo ci sono Camillo Mastrocinque e l'operatore Aldo Tonti. Mastrocinque, che è già negli "studios" di Jaçaña, firmerà un contratto per dirigere una pellicola dove il Brasile apparirà proprio in quegli aspetti folcloristici che interessano particolarmente il mercato europeo.

Molti amici mi domandano quali siano le peculiarità artistiche della neonata cinematografia. Uno "stile brasiliano" non è ancor nato. Io penso che lo stile brasiliano lo inventeranno solo i brasiliani quando dopo il primo periodo di tirocinio, l'odierna "scuola" avrà dato i suoi registi. Fino ad oggi è evidente un influsso diretto della "scuola italiana". Il nostro cinema realista occupa il primo posto nella scala dei valori. Ma sono così differenti dai nostri, paesaggio, clima, luci, colori, abitudini, e reazioni psicologiche brasiliani che, a mio parere, uno stile nazionale non tarderà a

venir fuori anche ad opera degli europei che collaborano al sorgere di quella cinematografia. Basti pensare all'influenza della tradizione negra nell'arte e nella cultura brasiliana. E' sintomatico il fatto che i più noti scrittori del paese si interessino alla nuova arte con straordinario ed acceso entusiasmo. In pochi paesi come nel Brasile è così viva ed acuta la critica cinematografica. Il problema principale e immediato che la Maristela, con la sua produzione a catena intende risolvere, è quello industriale e commerciale.

GINO DE SANCTIS

(Continuazione dalla pag. 334)

conducibili all'unico tema di *Le plaisir*, avrebbero dovuto dar vita al film, Ophüls risolse di sfruttare a fini narrativi anche il modo inconsueto in cui lo spunto gli si era presentato alla mente. Il film dovrà quindi aprirsi con un produttore cinematografico, interpretato da Fernand Gravey, il quale, trovandosi a passare in macchina per Bougival, viene fermato da un invisibile individuo che prende posto accanto a lui. Il fantasma è quello di Maupassant, il cui narrare le tre novelle si animerà sullo schermo in immagini. Il primo dei tre episodi del film nasce dal racconto *Le masque*, ed è la storia di un uomo ossessionato dalla paura di invecchiare, il quale, per non perdere la propria fortuna in amore, si applica sul volto una maschera da giovinetto. Protagonista di questo episodio avrebbe dovuto essere Jules Berry, che disgraziatamente è morto nel frattempo. Ma vi saranno certamente Gaby Morlay e Claude Dauphin. L'episodio principale è il secondo, che trae le proprie origini da uno dei racconti più noti e più perfetti di Maupassant: *La maison Tellier*, storia di un gruppo di prostitute che si trovano inopinatamente a godere di una giornata di "vacanza" in occasione di una prima comunione, e di un piccolo ambiente di borghesi provinciali, privati per ventiquattro ore dello sfogo per i loro sensi. Protagonista dovrebbe esserne Madeleine Renaud, e al suo fianco forse compariranno Danièle Darrieux e Jean Gabin. Il tritico si concluderà tragicamente con la scabrosa *Femme de Paul*, interpretata da Danièle Delorme e Daniel Gélin.

Mezzo cinema francese, come vedete, coadiuverà Ophüls in questo stimolante tentativo. Del resto, una buona parte del successo di *La ronde* andava attribuito allo splendore della distribuzione. E il nuovo "cast" non sembra cedere di fronte al precedente. Tanto più che qualche nome andrà aggiunto ai già ricordati, a cominciare da quello di Ginette Leclerc. La bella "équipe" di *La ronde* continuerà a funzionare anche per quanto riguarda scenario e dialoghi, che sono di nuovo del commediografo Jacques Natanson, un esperto in materia d'amore, e per quanto riguarda l'operatore, che sarà di nuovo il raffinatissimo Christian Matras. Inedita è invece la sigla della casa produttrice, una Stera Films, al suo primo esperimento. Dai primi di giugno le rive della Senna, in Normandia, si animano di figure, care, in quei luoghi stessi, alla fantasia dello scrittore, che là veniva ad immaginare le sue "parties de campagne", immancabilmente sacre a Venere terrestre.

GIULIO CESARE CASTELLO

CIRCOLI DEL CINEMA

PARMA - Il Circolo Parmense del Cinema ha ospitato in aprile Joris Ivens. In suo onore il Municipio di Parma ha organizzato un ricevimento, al quale hanno partecipato alcune tra le più eminenti personalità della cultura locale nonché i rappresentanti della stampa emiliana. Successivamente Ivens si è recato a Suzzara dove, organizzato dal Circolo del Cinema locale in collaborazione col Circolo Parmense del Cinema, ha avuto luogo la proiezione di alcuni documentari del noto regista.

REGGIO CALABRIA - Il Circolo del Cinema «Sequenze», proseguendo la «Rassegna del cinema francese sonoro» ha presentato: *Quai des brumes, Entrée des artistes, Le jour se leve, La mort du cygne di Benoit-Lévy e Epstein*. Il programma di giugno comprende: *Iris, fiore del nord di Sjöberg, Strada sbarata di William Wyler, Molta brigata, vita beata di Stevens, Notturmo, Liebele di Ophüls, una «Rassegna del documentario sovietico» e una «Rassegna sui fanciulli e il cinema» comprendente: I ragazzi della via Paal, Proibito rubare di Comencini, Paisà (episodio del negro), Maria Luisa, La maternelle, Children on Trial di B. Cooper, Children of the City di Bryant.*

ROMA - Il Circolo Romano del Cinema ha tra l'altro presentato, negli ultimi mesi i seguenti film: *Film and Reality di Alberto Cavalcanti, Sono innocente di Fritz Lang, Faust di F. W. Murnau, Easy Street di Charlie Chaplin, Il gabinetto del dr. Caligari di Robert Wiene, Miracolo a Milano di Vittorio De Sica, Tempeste sull'Asia di Vsevolod Pudovkin, Himlaspelet di Alf Sjöberg, Acciaio di Walter Ruttmann, Drifters di John Grierson, La terra trema di Luchino Visconti, Roma città libera di Marcello Pagliero, Accadde... domani di René Clair, Un palmo di terra di Frigyes Bán, Matteo, guardiano d'ocche di Nadassy, Giorni perduti di Billy Wilder, Anna Szabo di F. Mariassy, I primi anni (Polonia), Borinage, Zuiderzee di Joris Ivens, I gangsters di Robert Siodmack, Coal Face di Alberto Cavalcanti, Louisiana Story di Robert Flaherty.*

Con la collaborazione dello stesso Circolo Romano del Cinema, si è iniziata la III Mostra retrospettiva del cinema, organizzata dalla Cineteca Italiana. Diamo il programma della manifestazione: *Ma l'amor mio non muore! con Lyda Borelli (1913) di Mario Caserini, The Great Train Robbery (1903), Cimarron di W. Ruggles (1931), Long Pants di F. Capra (1925) con Harry Langdon, Turksib di V. Turin (1928), Le sang d'un poète di J. Cocteau (1930), La coquille et le clergyman di Germaine Dulac, Il pellegrino (1923) e Il circo (1928) di Chaplin, film di Léger, Man Ray, Autant-Lara, Dréville, Paris qui dort (1923) e Sous les toits de Paris (1930) di Clair, La via senza gioia (1925) di G. W. Pabst, L'ultima risata (1924) con Emil Jannings.*

TORINO - Il Cine Club Universitario ha organizzato in maggio un ciclo di proiezioni sul cinema francese. Il programma comprendeva: *L'école buissonnière di Jean-Paul Le Chanois (presentazione di Guido Aristarco), La Marsigliese di Jean Renoir, Le sang d'un poète di Jean Cocteau. Nella serata di chiusura dell'attività 1950-51 del Circolo è stato proiettato il film Il carrettiere della morte di Victor Sjöström. Lo stesso Circolo ha organizzato un festival del documentario e una conversazione di Guido Aristarco sui «Rapporti tra il pubblico e il cinema».*

Aldo Fabrizi in *Roma-Parigi-Roma* di Luigi Zampa. Prendono parte a questo film anche Peppino De Filippo e Julien Carette.

