

# CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO  
LIRE **65**

NUOVA SERIE - 30 GIUGNO 1951

Rho, giugno

Caro « Cinema »,

quando, or è un anno, ti inviai la traduzione di parte del resoconto stenografico del processo dei « Dieci di Hollywood », mi si disse che la cosa non era pubblicabile, poiché « non interessava o non riguardava il cinematografo ». Vedo che hai cambiato idea, dato che dedichi una paginetta a quello che definisci il « caso » Dmytryk. Ne sono lieto; l'operato di Dmytryk si giudica da sé (« ha anche fornito al comitato una lista di membri del partito »), e quindi è bene sia portato a conoscenza di tutti. Senonché mi devi permettere di farti notare che i tuoi lettori continuano a ignorare quant'ebbero a dire, nel corso del loro interrogatorio, i cineasti americani che hanno dovuto scontare poi, in conseguenza delle cose dette o non dette, una pena carceraria. Parimenti il lettore può farsi un'idea erranea degli avvenimenti, se si limita a sapere quanto riportati senza alcun commento da « Time » e « News Week », che cioè gli attori Gale Sondergaard e Howard da Silva « si sono rifiutati di rispondere » al comitato per le attività anti-americane. E' falso. Essi si sono rifiutati di render note le loro affiliazioni politiche e sindacali perché questo è, nei testi costituzionali degli Stati Uniti, un diritto di tutti i cittadini. Ma Gale Sondergaard e Howard da Silva non hanno potuto rispondere come desideravano ai loro interrogatori, poiché ne sono stati impediti. Essi hanno successivamente comunicato alla stampa il testo delle dichiarazioni che volevano fare dinanzi al comitato, e che il comitato aveva vietato loro di pronunciare.

Gale Sondergaard ha detto: « Se stasera io, vi dicessi: "Gettate la bomba atomica su Mosca", "La guerra è inevitabile", "Chiamate alle armi i sedicenni", sarei definita una buona americana dal Comitato anti-americano; mi sarebbe permesso di ritornare alla mia carriera di attrice, carriera che io amo con la più profonda passione. Mi sarebbe forse permesso di interpretare una parte importante in un film che potrebbero girare presto, un film di esaltazione della grande umanità dello sterminio in massa di popoli, della eliminazione dell'intera popolazione dei rossi atei, per far finire la loro miseria. Perché mi è difficile pronunciare, magari con un po' di entusiasmo forzato, due parole che mi darebbero sicurezza, lodi e un passaporto per la mia libera professione? "Guerra preventiva": basterebbero queste due parole e la mia fotografia apparirebbe di nuovo sulle riviste cinematografiche. Non sono negra, non sono ebrea, non sono russa o cinese. Che cosa sono questi popoli per me? Perché non posso accettare l'idea che tutti questi popoli sono miei nemici e che noi dobbiamo trionfare su di essi? Basterebbe che io accettassi quest'idea, e non vi sarebbero limiti alle ricompense che mi verrebbero offerte. Non posso accettare questa idea perché è una menzogna, una menzogna fascista ed io non sono e non posso essere fascista. E poiché non sono fascista, mi sento sicura e faccio causa comune con chiunque crede in se stesso e nella fraternità, con chiunque, comprendendo quale disastro sarebbe una terza guerra mondiale, continuerà in qualsiasi circostanza la lotta per ottenere la pace ».

Howard da Silva ha detto: « La mia opinione può non coincidere sempre con quella della maggioranza degli americani, ma in quanto cittadino io devo esprimere queste opinioni. Il mio dovere di cittadino mi conferisce la responsabilità di resistere se si tenta di costringermi a dire la mia opinione, o si cerca d'intimidirmi acciò io la cambi. Oggi ho un'opinione. Essa è condivisa dalla stragrande maggioranza del popolo americano, ed è che la pace dev'essere fondata, che un'altra guerra è impensabile. Ho poi un'altra opinione, ed è che vi sono degli uomini nelle alte sfere del nostro governo i quali preferiscono la guerra alla pace. Quest'opinione non è ancora condivisa dalla maggioranza del popolo americano. Credo anche che quegli uomini di governo cercano di soffocare la discussione e le opinioni contrarie, dichiarandole sovversive. Penso che sia per questo che ora mi trovo qui. Questa è la mia opinione. Non posso sfuggirle scegliendo la « via più facile ». Me l'hanno raccomandato assai spesso. « Imparate le vostre parti, prendete chèques e sdraiatevi al sole di California ». Non ritengo questa la « via più facile ». Non posso confortarmi con l'idea puerile che se qualcosa succede, non succederà a me. Non posso convincermi che se le bombe atomiche cadranno, cadranno molto lontano dal mio posto al sole per non disturbarmi, o per non disturbarvi. Amo profondamente il mio lavoro. Ma esso può attendere. Non mi lascerò intimidire dalla minaccia della « lista nera ». Non mi lascerò intimidire dalla minaccia della calunnia o dai traditori. Non aiuterò chi desidera

# LETTERE

distruggere la nostra Costituzione, chi vuole abolire le garanzie ch'essa offre. Non mi presterò a un gioco simile. Sono un attore che ha più talento di alcuni altri, e meno di molti altri. Ma né il mio talento né la mia esperienza serviranno a questa commissione nella sua attuale inquisizione. Non ho l'ambizione di recitare la parte del traditore. Non scorgo alcun avvenire nel denunciare i miei amici e la mia coscienza, nel distruggere la mia integrità, per vivere il resto dei miei giorni come un cane miserabile e abbandonato. Il mio amore per il mio paese è sufficientemente profondo per rendermi capace di distinguere tra il mio popolo e le politiche del momento. Mi identificherò sempre con gli interessi del popolo americano. Sosterrò la politica del mio governo o ad essa mi opporrò nella misura in cui capirò ch'essa serve o nuoce al popolo di questa nazione. Questa è la mia posizione. E la manterrò ».

Come vedi, caro Cinema, Gale Sondergaard e Howard da Silva non è che si siano « rifiutati di rispondere ». Tutt'altro. Cordialmente, tuo

**Glauco Viazzi**

Milano, giugno

Caro « Cinema »,

ho seguito fin dalla prima puntata, il servizio di Pitta e Capriolo su « Il cinema e il pubblico », che trovo interessante ma (specie per quanto riguarda l'ultima inchiesta, fra gli studenti universitari) non obiettiva e troppo generalizzata. Sono ormai cinque anni che frequento l'università, e ti posso assicurare che l'interesse per il cinema, quale fatto culturale-storico è enorme nell'ambito degli universitari (almeno fra gran parte di essi). Ciò che i suddetti Pitta e Capriolo chiamano « roseo pessimismo », io lo chiamerei più appropriatamente « sano problematicismo », in quanto negli studenti non si è affatto formata una « Weltanschauung » basata su principi negativi, vi è invece un giustificatissimo riserbo e cautela nei riguardi delle opere e delle dottrine, che in questa epoca di transizione germinano e prosperano come le mode più superficiali. Oggi purtroppo molti valori e non ultimi quelli estetici, si sono polverizzati e troppi altri si sono gonfiati e saliti nel cielo della verità, o meglio dell'attualità. Non nego che vi siano università « confessionali » dove il cinema resta lettera morta per gli studenti. (Ho visto io stesso nell'atrio di una università una tabella con elencati i film permessi e quelli proibiti, selezionati in base a principi tutt'altro che raccomandabili per una cultura vera e propria). Ma non è così per grandissima parte degli altri studenti. Io ricordo di aver sostenuto per ore e

ore discussioni sul cinema e di aver trovato molti colleghi con una eccellente preparazione; soprattutto va notato che tutti dimostravano un grande interesse per il cinema, e intendo ovviamente il cinema valido. Io penso che i tuoi collaboratori abbiano totalizzato voti e pareri contrastanti o addirittura inutili proprio in quelle masse di studenti in cui l'oscurità più completa regna nei confronti non solo del cinema, ma di quasi tutte le arti. Si è affermato poi che il cinema italiano è visto dalla maggioranza degli universitari come una cosa che « fa schifo ». Ciò non è vero, se vogliamo almeno riferirci agli studenti maschi che, come ho notato, hanno una maggior volontà di comprendere. Si capisce facilmente che per le studentesse, specie quelle giovani, la tematica del cinema neorealista risulti un poco sconcertante, perché la loro mente rifiuta al cinema una importanza sociale oltre a quella facilmente emotiva, e la loro preferenza sentimentale le porta a sostenere quelle opere che più appagano il loro ideale di vanità e di amore. (Ecco i voti totalizzati da opere mediocri come Via col vento e Per chi suona la campana). Quanto poi alla grave affermazione che i suddetti tuoi collaboratori hanno fatto, tacciando di conformismo se non addirittura di dabbenaggine gli studenti in merito alle preferenze date a un De Sica, io posso smentirle facilmente, invitando gli inviati della tua rivista a compiere una più attenta inchiesta fra gli universitari (specie poi fra quelli che frequentano le facoltà letterarie), fra essi troveranno un vero e proprio entusiasmo per il regista napoletano; e non basta, ti posso assicurare che le opere e i travagli di altri grandi autori, quali Visconti, Germi, Antonioni, sono seguiti attentamente (ricordo di avere assistito ad una discussione intorno a Cronaca di un amore e di avere udito molte osservazioni acute che, francamente, non ho trovato su giornali e riviste preposte a tale scopo). Non dunque « roseo pessimismo » o facile comodismo degli universitari nei riguardi del cinema, ma vivo interesse, attenzione più che sincera. Questa è la verità, e ciò è tanto più vero in quanto più si pensi che la forza del nostro entusiasmo per il cinema italiano è tanto grande, che ad ogni delusione che esso ci dà (e non sono poche) noi reagiamo in maniera semplice e spontanea, cadendo nell'altro estremo; vale a dire denigrandolo e negandolo proprio per troppo amore. Con tutto questo non voglio assumermi la responsabilità di affermare che in tutte le facoltà esiste, come in quelle letterarie, la stessa attenzione; ma allora sarebbe stato necessario fare delle distinzioni onde non coinvolgere in definizioni troppo spericolate e sbagliate centinaia di studenti, che al cinema dedicano molta parte di sé; e ciò non deve essere scambiato per mero dilettantismo.

Cordialmente,

**Alfonso Canziani**

Bologna, giugno

Caro « Cinema »,

sul numero 48 di questa rivista Franco Venturini asserisce in un suo scritto di vedere in Ballet mécanique di Fernand Léger un'opera di profonda sostanza umana, che impegna il fondamento stesso dell'esistenza dell'uomo e pone interrogativi polemicamente anche sul piano dei rapporti cosiddetti sociali...». Francamente, dopo aver visto il film (incluso nel programma della II Mostra retrospettiva del cinema organizzata dalla Cineteca Italiana in collaborazione col Cineclub Bolognese), non mi sento di condividere il suo giudizio. Il Venturini, nel suo articolo, riconosce sì che il film del pittore-regista francese denota una struttura astratta e difetti derivanti da una dadaistica compiacenza dell'assurdo, ma non dice che sui motivi umani (vedi a esempio lo stanco e rassegnato andare della donna sulla scala o quei grovigli di macchine che sembrano figure umane in movimento) prevalgono con decisione quelli meramente formalistici: che in effetti la ricerca di elementi umani da parte del regista soccombe a quella plastica ed effettistica e la sostanza umana e polemica, di conseguenza, cede il passo quasi sempre alle esigenze di una esercitazione esteticizzante. (Si pensi, per convincersi dello spiccato gusto intellettualistico, astratto del pittore francese, alla sua collaborazione al recente Dreams that Money can Buy di Richter). Pertanto, se si vuol considerare il film di Léger opera d'avanguardia, ci si deve, a parer mio, riferire unicamente ai pregi sorprendenti del suo ritmo, per cui, concludendo col Venturini, Ballet mécanique a buona ragione « può essere considerato una specie d'antologia dei vari modi di movimento interno ».

Cordiali saluti.

**Rocco Musolino**



— No, signor Paoletta, non cerchi di sguagliarsela, come hanno fatto gli altri spettatori. Lei se lo deve sorbire tutto, il film. (Romolo Cicalè, Roma)

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO  
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie  
Volume V

FASCICOLO 65

Anno IV - 30  
Giugno 1951

Questo fascicolo contiene:

Lettere . . . . .	Seconda di copertina
Cinema-gira . . . . .	346
B.	
Comitati e Vulcani . . . . .	349
GUIDO ARISTARCO	
Lo scenario base del film e nuovo "genere" letterario . . . . .	350
LUIGI CHIARINI	
Arte e politica . . . . .	353
ALDO PALADINI	
I soggetti di Zavattini senza cavallo a dondolo. Dagli schemi comici a quelli satirico-sociali . . . . .	355
B. VIGEZZI e V. SPINAZZOLA	
Necessità di un collegamento tra i cineclub universitari . . . . .	358
FR. BER.	
Viaggi al fronte del caporale Bill . . . . .	359
GIORGIO N. FENIN	
Disco verde per Dmytryk non più tra i muratori . . . . .	362
NADIR GIANNITRAPANI	
Proiezioni straordinarie al "Film Advisory Center" . . . . .	363
CORT.	
Cinema indiano senza ingerenze straniere . . . . .	365
G. GUIDI e L. MALERBA	
Che cosa pensano del pubblico (Inchiesta. Risposta di Renato Castellani) . . . . .	366
***	
Maupassant e Dupont fra cineasti indipendenti . . . . .	367
GIULIO CESARE CASTELLO	
Galleria: Anne Baxter . . . . .	368
S. M. EISENSTEIN	
Retrospective: Nascita e significato del "Potemkin" . . . . .	370
VICE	
Film di questi giorni . . . . .	372
MARIO VERDONE	
I cortometraggi . . . . .	373
GLAUCO VIAZZI	
Retroprime: "L'infanzia di Gorki" di Donskoi . . . . .	373
VIRGILIO TOSI	
Circoli del cinema . . . . .	374
GASTONE TOSCHI	
Biblioteca . . . . .	375
IL POSTIGLIONE	
La diligenza . . . . .	376

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1  
Tel. 573.850-500.63 - 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: Jackie Frost in "È l'amor che mi rovina", film di Mario Soldati.



La donna di « Estasi » nelle mani di Cecil B. De Mille. Edy Lamarr come appare in Samson and Delilah, "colosso" spettacolare hollywoodiano.

## ITALIA

**Sono terminate le riprese...**

...dei seguenti film: Senza bandiera (Elfo Film), regista Lionello De Felice, interpreti: Vivi Gioi, Massimo Serato, Umberto Spadaro, Paolo Stoppa, Carlo Ninchi, Walter Rilla, Heim Moog, Guido Celano; Totò terzo uomo (Ponti - De Laurentiis), regista Mario Mattoli, interpreti: Totò, Franca Marzi, Aroldo Tieri, Alberto Sorrentino, Fulvia Mammi, Diana Dei, Carlo Romano.

**Sono in lavorazione...**

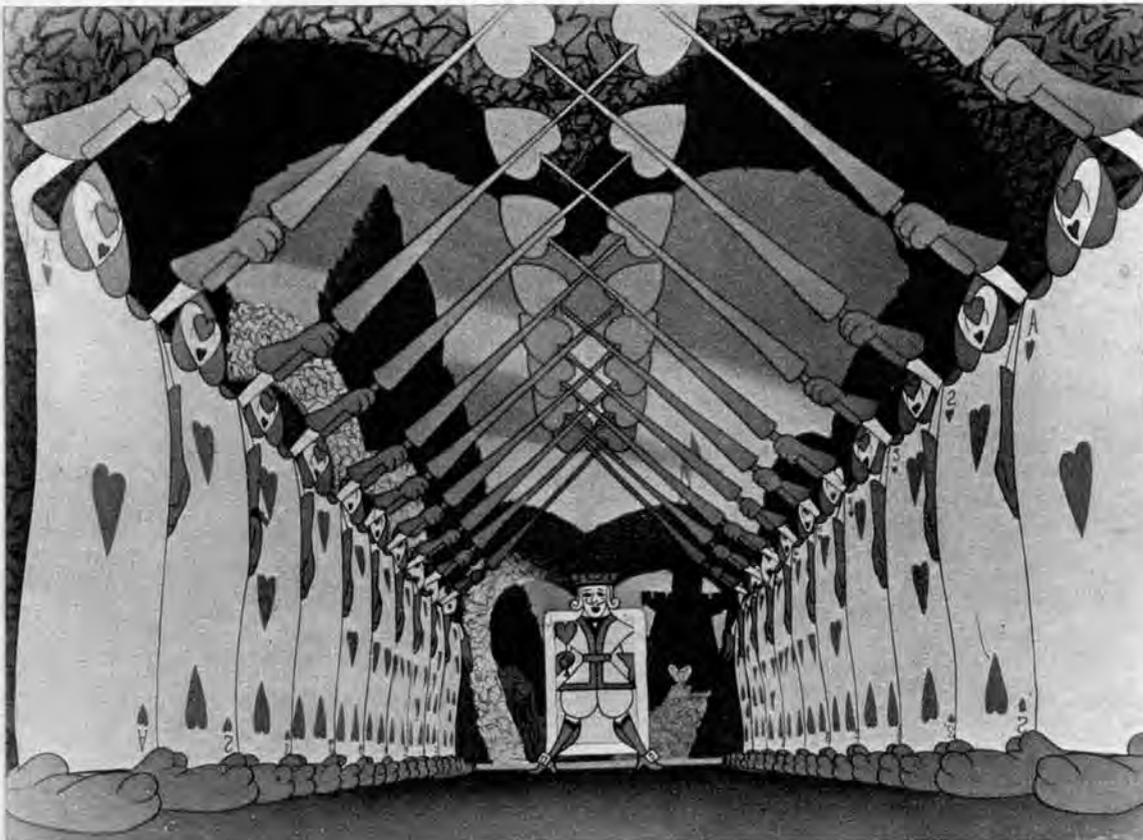
...i seguenti film: Achtung! Banditi! (C.S.P.C.), regista Carlo Lizzani, interpreti: Andrea Checchi, Gina Lollobrigida, Lamberto Maggiorani, Vittorio Duse, Maria Laura Rocca, Franco Bologna, G. Taffarel; Camicie rosse (P.G.F.), regista Goffredo Alessandrini, interpreti: Anna Magnani, Raf Vallone, Serge Reggiani, Michel Auclair, Alain Cuny, Carlo Ninchi, Gino Leolini, Enzo Coppola; Due soldi di speranza (Ghenzi-Universalcine), regista Renato Castellani, interpreti: attori non professionisti: Vincenzo Musolino e Maria Fiore; Perdizione (Ponti - De Laurentiis), regista Gianni Franciolini, interpreti: Alida Valli, Amedeo Nazzari, Jean Pierre Aumont, Leda Gloria, Vittorio Sanipoli, Laura Carli, Giovanna

gista Antonio Leon Viola, interpreti: Michel Simon, Michel Auclair, Anna Maria Ferreiro, Lilli Drago; Anna (Ponti - De Laurentiis-Lux), regista Alberto Lattuada, interpreti: Silvana Mangano, Raf Vallone, Vittorio Gassmann, Gaby Morlay, Jacques Dumesnil, 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: Carlo Battisti e Maria Pia Casiglio; I sette nani alla riscossa (P.W.T. Prod. Films), 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, Virgilio Riento, Giacomo Rondinella; 'Na criatura sperduta (Golden Film-Humanitas), 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;



L'attrice Silvana Mangano, rivelata da Giuseppe De Santis con *Riso amaro*, sta interpretando il nuovo film di Alberto Lattuada: *Anna*.

# CINEMA GIRA



Personaggi desunti dalle carte da gioco nel disegno animato a colori *Alice in Wonderland*, di Walt Disney.

Galletti; Lorenzaccio (Rovere), regista Raffaello Pacini, interpreti: Giorgio Albertazzi, Franca Marzi, Anna Maria Ferreiro, Folco Lulli, Marcello Giorda, Arnoldo Foà, Lia Di Leo; Le due verità (Villani-Carretta), re-

Schiave della legge (Pro Film Cinematografica), regista Mario Bonnard, interpreti: Charles Vanel, Eleonora Rossi Drago, Jacques Sernas, Antonella Lualdi, Paolo Panelli, Harry Feist, Erno Crisa; Caruso - Leggen-

da di una voce (Malenotti-Asso Film), regista Giacomo Gentilomo, interpreti: Ermanno Randi, Gina Lollobrigida, Carlo Sposito, Maria De Tansady, 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 (Schermi Associati - EDIC), regista Giorgio Simonelli, interpreti: Carlo Croccolo, Delia Scala, Maria Grazia Francia, Maria Frau, Aroldo Tieri, Ugo Tognazzi, Enrico Luzi, Virgilio Riento, Frank Colson; Destino (Eva Film), regista Enzo Di Gianni, interpreti: Eva Nova, Mario Vitale, Renato Valentè, Loris Gizzi; Nel vortice (Prod. Megale), regista Anton Giulio Majano, interpreti: Gianna Maria Canale, Marcello Mastroianni, Marco Vicario, Aldo Nicodemi, Leda Gloria, Umberto Spadaro, Carlo Croccolo, Lia Billi; La vendetta del corsaro (Athena Cinematografica), regista Primo Zeglio, interpreti: Maria Montez, Jean Pierre Aumont, Milly Vitale, Franca Marzi, Roberto Risso, Paul Muller, Enrico Glori, Mario Castellani, Saro Urzì, Sidney Gordon; Robinson Crusò (P.W.T. Prod. Films - Metropolis), regista Jeff Musso, interpreti: Georges Marchal, Mauro Sambucini, Amedeo Trilli; Fuoco nero (Venere Film), regista Silvio Siano, interpreti: Franca Marzi, Delia Scala, Otello Toso, Attilio Dottesio, Renato Valente, Giovanna Scotto, Charles Rutherford, Saro Urzì; Miracolo a Viggù (Cancellieri-Giachino), regista Luigi Giachino, interpreti: Teddy Reno, Silvana Pampanini, Antonella Lualdi, Mario Carotenuto; O. K. Nerone! (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. - Lux France), regista Luigi Zampa, interpreti: Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Tino Scotti, Vera Nandi, Sophie Desmarests, Julien Carette, Gino Leolini, Nando Bruno, Ernesto Almirante, Giovanna Ralli, Geraldina Parrinello; Cuore ingrato (Manenti Film), regista Guido Brignone, in-

terpreti Carla Del Poggio, Frank Latimore, Gabriele Ferzetti, Tina Latanzi, Carlo Sposito, Nino Pavese, Olinto Cristina, Olga Solbelli; Suor Teresa (Colamonic-Montesi), regista Aldo Vergano, interpreti Lea Padovani, Luigi Tosi, Sandro Ruffini, Paolo Stoppa; Missione speciale (Colamonic-Montesi), regista Max Neufeld, interpreti Nino Taranto, Carlo Croccolo.

#### Il Comitato tecnico...

...per la Cinematografia ha esaminato, nella prima quindicina di giugno, i seguenti film a lungometraggio: Stasera sciopero di Bonnard, Libera uscita di Coletti, Amore di Norma di Martin, ritenuti tutti meritevoli del contributo governativo del 10%, Il principe ribelle di Mercanti, che oltre al 10% ha avuto anche il premio suppletivo del 6% (in quanto prodotto anteriormente alla nuova legge che ha portato il premio all'8%), Malavita di Furlan, e Serenata tragica (Guapparia) di Guarino, i quali invece non hanno ottenuto alcun premio. Dei cortometraggi esaminati nello stesso periodo, i seguenti hanno meritato il contributo del 3%: Le maschere e la vita, Come nasce un cartone animato, Venezia vive sul mare, Mito dei Greci, Tesoro Umbro, Immagini e simboli, Le voci senza volto, La città del lupo, e Trilussa: la casa del poeta; mentre Nave in cantiere, Città senza ruote e A sua immagine e somiglianza, realizzati a colori, hanno anche ottenuto il premio suppletivo del 2%.

#### L'organizzazione...

...della XII Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia è quasi ultimata. Ecco il calendario delle manifestazioni: dall'8 al 18 agosto, III Festival internazionale del film per ragazzi e II Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte; dal 20 agosto al 10 settembre, XII Mostra d'arte cinematografica; dall'8 agosto al 15 settembre, II Mostra Mercato del Film. Le nazioni partecipanti alla Mostra d'arte, potranno presentare un massimo di quattro film, mentre la direzione della mostra ha la facoltà di richiedere ai produttori la presentazione di opere di particolare interesse artistico. Viene comunicato inoltre che, a parte la prevista esclusione di film insufficienti dal punto di vista tecnico o artistico, o che possano offendere un sentimento nazionale di uno dei paesi partecipanti, verranno esclusi dalla mostra anche quei film che abbiano « evidenti finalità di propaganda ideologica e politica ». Hanno finora assicurato il loro intervento le seguenti nazioni: Francia, Inghilterra, Messico, Germania, Irlanda, Canada, Danimarca, Finlandia, Austria e Svizzera, e per quanto riguarda gli Stati Uniti d'America, la M.P.A.A. ha invitato le case produttrici a partecipare alla manifestazione, ed hanno già confermato la loro presenza la Fox, la Paramount e la Columbia. Si spera che anche l'U.R.S.S., la Polonia e la Cecoslovacchia vogliano accettare quest'anno l'invito loro rivolto dalla direzione della mostra.

#### Fra i film...

...di prossimo inizio, o in avanzata preparazione, segnaliamo i seguenti: Carne inquieta, dal romanzo di Leonida Répaci, per la regia



di Silvestro Prestifilippo, con Raf Vallone e Marina Berti; La signora senza camelle, che sarà la storia di un'attrice cinematografica, e verrà diretto da Michelangelo Antonioni, con Lucia Bosè quale protagonista; La scala delle ragazze (già annunciato col titolo Scala B, interno 5), alla cui sceneggiatura stanno lavorando Augusto Genina, che dirigerà il film, e Vitaliano Brancati, da un soggetto ispirato al tragico fatto di cronaca delle trecento dattilografe travolte dal crollo di una rampa di scale in una palazzina di Roma: dal medesimo episodio trarrà spunto, a quanto si annuncia, il nuovo film di Giuseppe De Santis, che ne sta preparando la sceneggiatura insieme con Cesare Zavattini, Basilio Franchina, Gianni Puccini e Rodolfo Songeo.

#### « Europa 1951 »...

...di Rossellini, con Ingrid Bergman, di cui era comunicato l'inizio delle riprese a Parigi, verrà invece probabilmente realizzato in Italia; il film sarà prodotto da Ponti e De Laurentiis, e fra i protagonisti appariranno due attori americani di fama internazionale.

#### BRASILE

##### Il primo film a colori...

...dell'industria cinematografica brasiliana è attualmente in avanzata lavorazione. Si tratta di un film in doppia versione, francese e brasiliana, intitolato Vento grande, diretto da Ludovico Minchella e interpretato da Hermine Sinclair, già apparsa in Les portes de la nuit di Carné. Gli esterni del film vengono girati nella regione di Rio Claro, e il procedimento di ripresa a colori adoperato è un perfezionamento dell'Anscolor, effettuato da due giovani ungheresi, Jorge Jonas e José Illes, che viene chiamato « Quimico-lour ». E' anche in progetto un altro film, da girarsi con lo stesso sistema, intitolato Areião, tratto anch'esso, come Vento grande, da un

Linda Sini e Tina Apicella interpreti, con Anna Magnani, di Bellissima: storia di una madre che vuol fare della figlia un'attrice cinematografica. Il soggetto di questo film, che Luchino Visconti ha recentemente iniziato, è di Cesare Zavattini; operatore il bravissimo Pietro Portalupi.



soggetto di Francisco Brasileiro. La direzione generale della produzione è affidata all'italo-brasiliano Attilio Grossi; e la casa produttrice, la «Titan Film», fa parte della «Companhia Brasileira de Industria e Comercio».

## BELGIO

Una settimana...

...del Documentario turistico e sul folclore, organizzata dal CIDALC Belga e dall'Unione turistica internazionale, si è tenuta recentemente a Bruxelles: il documentario italiano in ferranicolor, Siena città del Palio, diretto da Glauco Pellegrini, ha ottenuto il primo premio per il film sul folclore.

## CECOSLOVACCHIA

«La lotta finirà domani»...

...è uno dei più recenti film usciti sugli schermi del paese: esso è imperniato sulla situazione politica del-

berazione nazionale, il regista Pavel Blumenfeld ha affrontato per la prima volta il lungometraggio a soggetto, valendosi dei seguenti collaboratori: J. Circl, per la sceneggiatura, Vladimir Novotny, per la fotografia, D. C. Vackar per la musica, e dei seguenti attori principali: V. Janura, A. Kauckà, Vl. Bejval, e il ragazzo Josef Slosar, nel ruolo del protagonista.

## FRANCIA

Dal romanzo...

...di Jean de La Varende, Nez de cuir, ambientato intorno al 1815, e che narra la storia di un individuo molto avvenente, sfigurato durante una battaglia, è stato tratto il soggetto di un film da poco iniziato, per la regia di Yves Allegret. Si tratta di una co-produzione italo-francese (Cines-Alcine Pathé), alla quale prendono parte anche alcuni attori italiani, come Massimo Girotti e Mariella Lotti. Protagonista è

metraggio a colori Etna, della Incom.

## JUGOSLAVIA

«Il dio dell'amore»...

...è il titolo di un film attualmente in lavorazione: esso è diretto da Vjerslav Afric, che è anche autore del soggetto e della sceneggiatura. E' stata definita...

...la partecipazione jugoslava alla prossima Mostra di Venezia: essa consisterà in un lungometraggio a soggetto, intitolato Il ragazzo Mita, e in un film di pupazzi animati, Lo scolaro e la brutta pagella, destinato al Festival del Film per Ragazzi.

## U. R. S. S.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film a soggetto: Le canzoni dell'amicizia, diretto da V. Stroev, da un soggetto di I. Maksimenko, sul grande teatro accademico dell'U.R.S.S., premiato con l'ordine di Lenin; Le nostre canzoni, diretto da S. Vassiliev, e sceneggiato da L. Liubascevski e S. Kara, al quale prende attiva parte la compagnia dei canti e delle danze dell'Armata Sovietica; Sadko, diretto da A. Ptuschko, da un soggetto ispirato ad antiche leggende, che si propone di narrare la creazione e lo sviluppo dell'arte del canto in Russia; e I dormitori delle cime, diretto da D. Rondeli, che ha sceneggiato il film con la collaborazione di N. Tihonov, sulla vita avventurosa e sull'eroismo quotidiano degli alpinisti della Georgia.

A Mosca...

...è stata recentemente istituita una scuola di perfezionamento per i giovani autori di soggetti cinematografici, presso il Ministero della Cinematografia. Si tratta di un corso speciale il cui scopo è quello di educare i giovani sceneggiatori, organizzato dal Ministero in collaborazione con l'Unione degli scrittori sovietici, e riservato agli studenti diplomati dalla facoltà dei soggetti dell'Istituto cinematografico di Mosca ed ai giovani scrittori di talento. Ogni studente lavora a un soggetto originale, il cui tema viene assegnato dai più esperti registi e commedianti, i quali dirigono direttamente il lavoro degli allievi: in genere i giovani lavorano in gruppi di due o tre, sotto la sorveglianza di un insegnante. I corsi durano un anno e mezzo, mentre il lavoro è distribuito in tre semestri: in tale periodo i giovani autori, che godono di stipendi elevati, compiono lunghi viaggi per arricchire la loro fantasia, e per attingere idee e spunti per soggetti dalla realtà quotidiana.

Più di cinquanta...

...film a disegni animati a colori, destinati all'infanzia, sono stati prodotti negli ultimi cinque anni. I soggetti vertono per lo più sulla favolistica più nota e si ispirano ai classici della letteratura, ma non mancano racconti che prendono lo spunto dalla vita contemporanea, dall'ambiente scolastico, o dalla vita degli allievi nelle accademie di Suvorov e di Nakhimov. Le sceneggiature di tali film sono state affidate a scrittori specializzati nella letteratura per fanciulli, fra cui Sergei Mikhalkov, Samuel Marsiack, Lev Kassic e August Jakobson.

## U.S.A.

E' imminente...

...la riduzione cinematografica della commedia di Miller Morte di un commesso viaggiatore, adattata per lo schermo da Stanley Roberts: il film, prodotto da Stanley Kramer, verrà diretto da Laslo Benedek. Per quanto riguarda gli attori, si fa per ora solo il nome di Frederic March, scritturato da Kramer in questi giorni, come protagonista.

370.000 dollari...

...vengono stanziati ogni anno dall'Amministrazione del Piano Marshall in favore delle case cinematografiche che esportano film in Austria, in Francia, in Germania e in altre nazioni d'Europa: tale somma viene assegnata come copertura parziale, in attesa della realizzazione degli incassi dei film in questi paesi.

## UNGHERIA

Fra i film più recenti...

...segnaliamo i seguenti, la cui lavorazione è appena terminata: A tutto vapore, diretto da Felix Mariaszy, che descrive l'emulazione fra i ferrovieri ungheresi; Colonia segreta, che racconta la storia della filiale ungherese della Standard Oil; e infine un'operetta imperniata sulla vita di una famosa attrice del teatro ungherese, la Signora Dery, il cui personaggio è interpretato da Klari Tolnay: quest'ultimo film, la cui sceneggiatura è opera di Bekaffi, è stato diretto da Kalmár.

Una serie di cortometraggi...

...è attualmente in lavorazione negli studi della impresa di produzione «Film d'Attualità e Documentari»: La palla vola, sullo sport della pallanuoto, assai popolare in Ungheria; La lotta dell'industria tessile per la qualità, che mostra i progressi dell'industria del tessile; Lotta contro la tubercolosi, che illustra l'opera del governo per combattere il male nelle campagne; e I giovani nella produzione, che descrive la vita e il lavoro dei giovani operai di una grande fabbrica di autocarri.

## MESSICO

L'ippodromo di...

...Las Americas di Città del Messico, uno dei più grandi e meglio attrezzati dell'America Latina, è stato monopolizzato dalla Columbia per girarvi gli esterni di The Sure Thing. Regista del film è William Dieterle, attore principale William Holden, che di recente è apparso in Sunset Boulevard accanto a Gloria Swanson. Il film viene girato con due, tre e perfino cinque macchine da presa contemporaneamente. Responsabili della fotografia sono: Charles Lawton (al quale si debbono tra l'altro La signora di Shanghai con Rita Hayworth e Orson Welles, Tokio Joe con Humphrey Bogart, e Santa Fé) e Alex Phillips, forse il miglior fotografo messicano. Della «troupe» fanno pure parte Kit Carson (operatore) e Henry Lippman (fotografo di scena) che erano già venuti nel Messico con Floyd Crosby per la lavorazione di The Brave Bulls di Rossen.



Si gira Perdizione: il regista Gianni Franciolini spiega un'inquadratura a Vittorio Sanipoli e ad Alida Valli, recentemente tornata in Italia.

la prima repubblica cecoslovacca, e narra, in particolare, le vicende di uno sciopero dei lavoratori intenti a costruire un'importante linea ferroviaria, realmente avvenuto nel 1932. Il film, diretto da Miroslav Cikán, che si è valso della collaborazione del soggetto e sceneggiatore Vladimir Minác, dell'operatore Karol Krsha, e del musicista Eugen Suchon, è dedicato al 30° anniversario della fondazione del Partito Comunista Cecoslovacco. Ecco i nomi degli interpreti principali: R. Romancik, Vl. Petruska, J. Sándor, S. Adamec, L. Galka, R. Debnàrik.

Sono terminate...

...le riprese del film Il piccolo partigiano, i cui esterni sono stati girati nella Boemia settentrionale. Il soggetto è tratto da una novella del celebre attore scomparso Václav Vanátka, animatore del «Teatro della Giovinetta», e scrittore di numerose commedie dedicate all'infanzia e ai suoi problemi. Con questo film, il primo che tratti della partecipazione attiva dei giovani alla lotta per la li-

Jean Marais, accanto al quale appare Suzanne Cloutier.

## GRAN BRETAGNA

Il prezzo dei biglietti...

...dei locali cinematografici subirà in questi giorni un notevole aumento: viene infatti comunicato che la seconda clausola della legge delle Finanze, che prevede appunto l'aumento della tassa sui biglietti d'ingresso ai cinematografi, è stata recentemente approvata, senza scrutinio, dalla Camera dei Comuni.

Al secondo Festival...

...del film italiano, tenutosi a Londra al «Royal Empire Society Theatre», sotto gli auspici del «London Film Club» e dell'«Italian Institute», hanno partecipato i seguenti film: Luci del varietà di Lattuada e Fellini, Il cammino della speranza di Germi, Cielo sulla palude di Genina, Cronaca di un amore di Antonioni, e 1860 di Blasetti, ai quali si sono affiancati alcuni documentari di Emmer, Blasetti e Pasinetti e il corto-

NUOVA SERIE

30 GIUGNO

1951

CINEMA

65

# COMITATI E VULCANI

ESISTEVA un « comitato tecnico », incaricato d'esaminare i film di nuova produzione, assegnando a quelli meritevoli il rimborso del dieci o del diciotto per cento. Tale « comitato tecnico » si coprì di ridicolo in parecchie occasioni, venne deplorato e beffeggiato da tutti, tranne coloro che ne facevano parte, e coloro che li avevano nominati; il risultato si è che attualmente esiste più che mai lo stesso « comitato tecnico », il quale continua a coprirsi di ridicolo, (il che sarebbe affar suo) e a distribuire malamente milioni statali (e qui la cosa diventa anche affare nostro). E' noto, ad esempio, che *Il cammino della speranza* di Germi, e *Luci del varietà* di Lattuada e Fellini hanno dovuto ricorrere in appello per ottenere l'otto per cento suppletivo, che era stato loro negato in un primo tempo; meno noti sono invece i titoli dei film che recentemente hanno ottenuto, oltre al contributo normale del dieci, quello suppletivo dell'otto per cento, cioè il massimo che lo Stato conceda come premio a un lavoro artisticamente e tecnicamente riuscito: vi troverete *I bastardi*, *Il caimano del Piave*, *Il capitano nero*, *Romanticismo*, *Il conte di Sant'Elmo*, *Arrivano i nostri*, *Mamma mia che impressione!*, *Carcerato*; precedentemente lo stesso premio era già stato concesso a film come *Sambo*, *Le sei mogli di Barbablù*, *La bisarca*, *Tototarzan*, *Fenesta ca lucive* e altri simili.

Forse sarebbe necessario esprimere la nostra indignazione, e quella di tutti coloro che... eccetera, invocare immediati e severi provvedimenti, eccetera, spiegare che è immorale concedere lo stesso premio a *Ladri di biciclette* e *La bisarca*, eccetera; ma per antica esperienza sappiamo che nel nostro Paese di liberissima stampa, non v'è protesta, non v'è indignazione, non v'è scandalo capace di far dire a un funzionario ministeriale: « E' vero, la tal faccenda non funziona, bisogna provvedere ». Se uno dei nostri dirigenti avesse stabilito che tutti i veneti debbono essere alti uno e sessantacinque, si continuerebbe per anni, malgrado ogni protesta, a tagliare l'eccellenza ai veneti di statura superiore; sempre nell'ordine e nella legalità, naturalmente, con fiere espressioni di « Democrazia o morte! » registrate in proposito dalla *Settimana Incom*. Perciò noi non chiediamo nulla, non offriamo il minimo suggerimento, non ci diciamo indignati; quegli inconvenienti che in ogni nazione sensata verrebbero eliminati dopo sei mesi di prova, da noi diventano ineluttabili come il cammino del tempo, la rotazione delle stagioni, lo scatenarsi degli elementi; quindi diremo semplicemente che molte sciagure croniche affliggono il nostro Paese, dai vulcani in eruzione ai fiumi in piena, e ai comitati tecnici. Ma poiché ognuno conosce il nome dell'Etna che infuria e dell'Adige che straripa, è giusto anche che siano universalmente noti i nomi dei componenti il comitato tecnico in questione: eccoli. Avv. Nicola de Pirro, Dott. Annibale Scicluna Sorge, Dott. Nino Angioletti, Dott. Goffredo Lombardo, Giovanni Amati, Alberto Vecchietti, Edmondo Albertini, Dott. Gae-

tano Carancini, Dott. Andrea Montella, Architetto Giovanni Sangiorgi, Dott. De Fidio, segretario. Tutte ottime e stimabili persone, metà delle quali sono nostri amici, sebbene piacciono loro così intensamente film come *Arrivano i nostri*.

SEMPRE in tema di premi governativi: il comitato in un paio di mesi, ha trovato meritevoli del rimborso del tre per cento, ottantasette cortometraggi. Sapete, quelle brevi pellicole che le case distributrici comprano per arrotondare i loro guadagni, e che generalmente il pubblico accoglie con urla, turpiloquio e svitamento delle poltrone; quei filmetti cari al cuore dei borsaioli, perché nel tumulto che accompagna la loro proiezione è facile sfilare il portafogli di tasca a una persona senza che essa se n'accorga. Ottantasette di essi, al dieci maggio, avevano già ricevuto la loro brava medaglia, il bacio in fronte, e un bel po' di soldi. Ora noi vorremmo proporre un semplice giochetto ai nostri amici e lettori; facciamo conto d'essere membri d'un comitato tecnico, e ogni volta che assistono alla proiezione d'un cortometraggio pensino: « Merita questo filmetto d'esser pagato con denaro pubblico? ». Una colonna di taccuino per il sí, una colonna per il no; alla fine dell'anno poi facciamo la somma, e potranno calcolare quanti secoli occorrono per reperire ottantasette cortometraggi interessanti e ben fatti.

A PROPOSITO di cortometraggi: da qualche tempo a questa parte, in ciascuno di essi, a un certo punto, appare qualche scena religiosa, nei momenti più impensati. Un documentario sulle anguille può chiudere con il Papa benedicevole, uno sugli Etruschi con una Madonna in una cappelletta di campagna, uno sulle rane con una Croce in campo lungo sulla cupola d'una Basilica. Non sappiamo spiegarci perché ciò accada, né ci permetteremo di pensare che il neopietismo dei produttori di documentari derivi dal fatto che abbiamo al potere un governo democristiano. No, ricordiamo troppo bene certi articoli di nostri colleghi, che descrivendo il trapianto dei pioppi, in regime fascista, inneggiavano al duce approfittando d'ogni interstizio fra un pioppo e l'altro; c'immalinconiamo troppo nel leggere oggi altri articoli, di quegli stessi colleghi, che mentre stanno descrivendo il paesaggio valdostano, scostano brutalmente il lago di Viverone per sostituirlo con un devoto inno a Stalin. No, il desiderio di riuscir graditi all'attuale governo, non c'entra; ma qualche maligno potrebbe invece pensare che sí. E allora, non è meglio smetterla? I dittatori sono piccoli uomini ambizioni, che compiono il male loro consentito, poi spariscono; ma la religione è cosa seria, importante, meritevole di rispetto. Sventolarla a proposito di cavalli da corsa o di officine modello, come le canterine di caffè concerto sventolano il tricolore attaccando la canzone di Trieste, prima che il pubblico cominci a fischiare le loro stonature, è cosa davvero umiliante.

B.



Una inquadratura tratta da Ciapaiev, diretto dai fratelli Vassiliev nel 1934. Questo film, il cui scenario ha una importanza determinante, è uno dei capolavori del cinema sovietico sonoro.

E' NOTO che ai sovietici si debbono le teorie sul montaggio inteso come "specifico filmico", come base dell'arte cinematografica. Oggi, nell' U.R.S.S. si verifica un fenomeno inverso rispetto alle teorie di ieri. Base dell'arte cinematografica non è più considerato il montaggio, qualsiasi forma di montaggio (da quello "scientifico" o "arbitrario" di Dziga Vertov a quelli "a priori" di Pudovkin e "a posteriori" di Eisenstein). Base del film è invece lo scenario, inteso come rappresentazione veridica e completa del tema, della realtà dialettica della vita; e pertanto il tema stesso non è più visto come concetto estraneo all'arte. « La drammaturgia cinematografica », dichiara I. Bolshiakov, « è alla base del film » (1). « In nessuna parte come nel cinema », rinalza V. Scerbin, « è evidente la preminenza del contenuto sulla forma: i pregi del film vengono determinati dai

Oggi, nell'Unione Sovietica, si verifica un fenomeno inverso rispetto alle teorie di ieri. Base dell'arte cinematografica non è più considerato il montaggio, qualsiasi forma di montaggio, ma lo scenario, inteso come rappresentazione veridica e completa del tema, della realtà dialettica della vita.

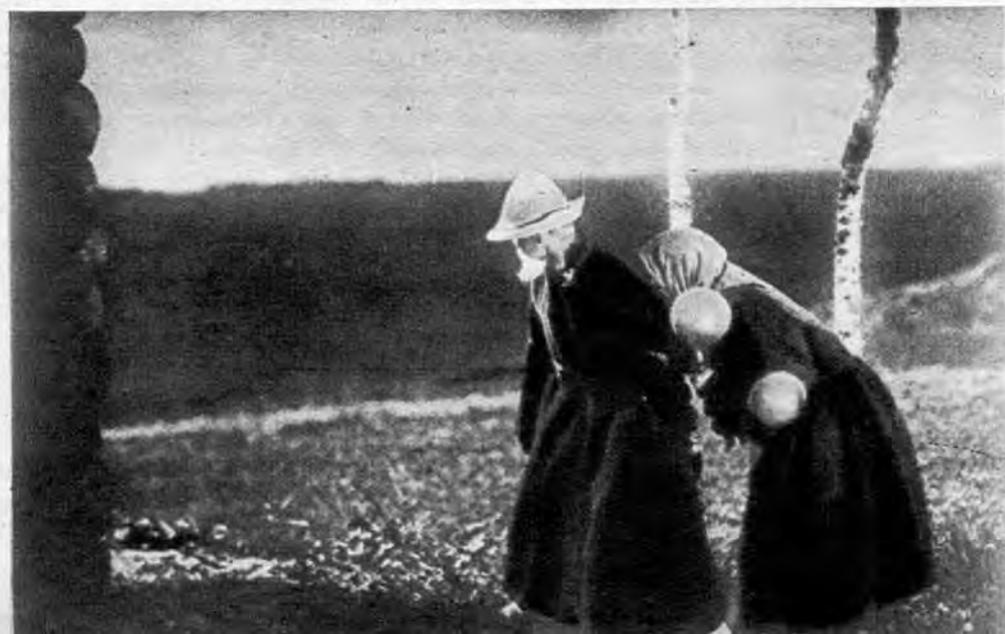
## LO SCENARIO BASE DEL FILM E NUOVO "GENERE" LETTERARIO



Film con montaggio "a priori": Potomok Gingis Khana (« Tempeste sull'Asia », 1928) di Pudovkin. Film con montaggio "a posteriori": Staroje i novoje (« La linea generale », 1926-29) di Eisenstein.

pregi dello scenario. Ha arrecato enorme danno la teoria del così detto "specifico filmico", che non ha nulla in comune con le vere leggi dell'arte cinematografica. I professionisti sono autentici e progressivi quando l'originalità deriva dall'originalità della vita... E' il vecchio professionismo che presuppone la conoscenza di una specie di alchimia dello scenario. Si intende con ciò l'insieme degli "eterni procedimenti" con i quali si dovrebbero costruire gli scenari, indipendentemente dal tema, dai caratteri, dall'idea dell'opera. Una siffatta concezione dello "specifico filmico" si riduce praticamente a un muro che divide le leggi della creazione dello scenario dalle singole regole di tutta la letteratura sovietica, dal realismo socialista » (2).

Di qui l'importanza estrema che gli stessi Bolshiakov e Scerbin, e con loro i critici sovietici in genere (esclusi, naturalmente, quelli appartenenti al gruppo dissidente, estetizzante-formalistico, che fa capo a L. Trauberg, V. Sutyryn, N. Otten), danno allo scenario: inteso inoltre come nuovo genere letterario e il cui valore, "artisticamente autonomo", viene paragonato a quello del testo poetico nella rappresentazione teatrale; e pertanto, così come il dramma, esso non ha soltanto uno spettatore, ma anche un lettore (e infatti gli scenari, nell' U.R.S.S., vengono pubblicati in volume, e nelle riviste essi trovano posto accanto alla prosa, alla poesia, al teatro). Di qui tutta una letteratura sovietica contro gli apologeti di schemi morti, l' "alchimia dello scenario", i libri di Turkin e Volkenstein, di Popov e Cirskov. S. Dmitriev ne revisiona alcuni, prendendo in particolar modo in esame l'opera di un vecchio insegnante, V. Iumakovskij, il quale vede (o vedeva) la natura dell'opera drammatica





A sinistra: una inquadratura di *Kliatva* (« Il giuramento », 1946) di *Mikhail Ciaureli*. A destra: una inquadratura tratta da *Miciurin* (1949); diretto da *Aleksandr Dovzhenko*, questo film costituisce uno dei massimi risultati raggiunti dal cinema a colori sul piano tecnico e artistico.

nella "tecnica", della sua costruzione, nei procedimenti formali, spesso separati dai problemi del realismo e della partitività dell'arte. I. Grinberg critica, a sua volta, V. Volkenstein, che ignora il contenuto dell'arte interessandogli la "forma pura", le "categorie formali", il concetto scolastico dello "spazio monumentale" inteso come "specifico filmico": cioè un cinema evulso dalla vita. E lo stesso Grinberg, insieme con Bolshakov e altri, respinge i testi di un Turkin o di un Palmer, i quali si rifanno alle trentasei situazioni drammatiche di G. Polti. Il Palmer afferma, appunto, che « in tutte le vicissitudini umane, e specialmente in quelle drammatiche, ci imbattiamo continuamente nelle medesime situazioni fondamentali, che derivano da medesimi conflitti emotivi. Si può considerare la situazione come una crisi o un apogeo del conflitto emotivo. Si è stabilito che esistono trentasei emozioni umane; la legge delle trentasei situazioni è un'interessante deduzione di questa tesi. La vita dell'umanità è fondamentalmente identica, indipendente dal fatto che noi la studiamo com'era nella antica Grecia e com'è nell'America contemporanea, nell'Estremo Oriente o sotto i cieli dei Tropici. In un lontano futuro, quanto lontano lo si possa immaginare, i conflitti emotivi della natura umana saranno sempre gli stessi... Noi troviamo le stesse passioni, lo stesso amore, la stessa invidia nella storia dell'antico Egitto e di Babilonia, nei poemi di Omero, nelle tragedie di Shakespeare, come nelle opere degli scrittori contemporanei » (3). Contrapporre, allo schematico ragionamento di un Palmer, argomentazioni ben più valide, sarebbe certo facile; magari prendendo in esame il particolare problema dei film che alla letteratura si ispirano o che comunque da essa prendono l'avvio (si vedano, a esempio, le fondamentali differenze tra *I Malavoglia* e *La terra trema*). Ma qui ci preme vedere se, in seguito alle accennate revisioni, sia nata una bibliografia positiva, altrettanto soddisfacente. Il caso inverso venutosi a creare (non più il montaggio base del film, ma lo scenario) ha condotto al pericolo opposto: non cioè di natura astrattamente formalistica, ma troppo acutamente contentistica. Infatti, i saggi della nuova letteratura cinematografica sovietica (almeno i saggi che conosciamo) sono sopra tutto volti a informare sui contenuti senza accen-



Sopra: da *Molodaja guardia* (« La giovane guardia », 1947) di *Gherassimov* e tratto dall'omonimo libro di *Fadaeev*. Sotto: da *Sin polka* (« Il figlio del reggimento », 1946) di *Ivan Pronin*.





Inquadratura tratta da Gisz v' zítadeli (« La vita nella cittadella », 1947), film di G. Rappoport.

nare alle forme, così che spesso la verità dei "temi" diventa elemento non soltanto necessario ma addirittura sufficiente per dare di un'opera un giudizio del tutto favorevole. La qual cosa deriva più da un difetto di applicazione del metodo che da una insufficienza del metodo stesso: Lenin poneva l'accento sull'arte in quanto "verità" e "bellezza"; e già un precursore del marxismo, Bielinskij, sottolineava l'interdipen-

contrario, spalancarla... Il primo atto della critica materialistica (l'indagine sociologica), lungi dal render superfluo il secondo (l'indagine estetica) lo esige come suo necessario complemento » (4).

Appunto sviluppando tali basi V. Scerbin, dopo avere indicato la funzione fondamentale dello scenario, specifica che elevate forme artistiche debbono esprimere il tema



Dal film Akademik Ivan Pavlov (« L'accademico Pavlov »), realizzato da Grigori Roshal nel 1949.

denza tra critica storica e critica estetica, e uno dei primi storici del marxismo, il Plekhanov, affermava che « cercando l'equivalente sociale del fenomeno letterario dato, la critica socialista tradisce se stessa se non comprende che non è sufficiente scoprire questo equivalente, e che la sociologia non deve chiudere la porta all'estetica ma, al

e la verità dello scenario stesso. E il difetto di applicazione del suddetto metodo viene del resto denunciato anche dai sovietici, che non nascondono l'insoddisfazione per gran parte della loro letteratura cinematografica. Manevic e Pogozheva sottolineano come il giornale *Sovietskoje Iskusstvo*, pur denunciando che la critica non assolve i propri

compiti, continui a pubblicare recensioni "mediocri" e "banali", frasi come « Il regista ha saputo... », « Il regista è riuscito... ». « Ma in che modo è riuscito? Perché ha saputo? Con quali mezzi ha raggiunto il suo scopo? Come ha scoperto quell'unica via che poteva portarlo, e lo ha portato al successo? A queste domande, i critici non rispondono » (5). E "con grande rincrescimento", Pudovkin e la Smirnova affermano che « la teoria del cinema sovietico è il settore più arretrato del film. Si scrive molto poco, esistono poche indagini, pochi saggi, poche monografie capaci di offrire materiale per uno studio approfondito sulle vie del cinema sovietico. Il ripensamento teorico dell'esperienza del nostro cinema è tuttavia necessario perché esso possa svolgere con successo il lavoro futuro » (6). E i già citati Manevic e Pogozheva aggiungono: « Da noi mancano, tanto per citare alcuni esempi, saggi sul problema dell'eroe, della natura del conflitto drammatico, del rapporto fra l'elemento drammatico e quello epico, del dialogo, del colore, del linguaggio. Tutti questi problemi vengono posti dalla pratica del film, che domanda alla critica analisi e generalizzazioni... Un rapido sguardo alla letteratura esistente sul cinema, ci persuade facilmente del fatto che da noi esiste una stridente frattura fra la pratica e la sua teoria. La teoria e la storia del cinema restano indietro rispetto al film... Da noi non vi è e non vi può essere alcuna tendenza alla sopravvalutazione della funzione e del significato della forma, alcuna tendenza a considerarla misticamente, come indipendente ed estranea. Ma non per questo il problema della forma viene a cessare nell'estetica marxista-leninista. La vera opera artistica, che non si ferma alla superficie della vita, ma ne scopre l'essenza, non può essere una copia meccanica della vita stessa. E' per questa ragione che nasce appunto il problema della forma, che è quel mezzo che dà possibilità all'artista di elevarsi a una generalizzazione per immagini della realtà, abbandonando in una certa misura l'esteriorità apparente dei fenomeni e degli avvenimenti » (7). « La vita », scrive infine Dmitriev, « chiede insistentemente che si elabori la vera estetica leninista dell'arte cinematografica, e che si elaborino libri destinati alla risoluzione di questo importante e complesso problema » (8). Ma più che elaborare una estetica del film, come abbiamo altre volte visto, si tratta di inserire il cinema in una estetica: in quella valida. Infatti, il problema aperto nel campo specifico del film, è lo stesso problema latente nell'estetica marxista.

**GUIDO ARISTARCO**

(1) I. Bolshiakov: *L'arte cinematografica sovietica negli anni della grande guerra patriottica*, Moskva, Goskinoisdat, 1949.

(2) V. Scerbin: *Problemi della drammaturgia cinematografica*, in *Movy Mir*, Moskva, numero 4, 1949. La traduzione in italiano si trova in *Il cinema nell'U.R.S.S.*, di prossima pubblicazione.

(3) Cfr. Bolshiakov, op. cit.

(4) Citato da Jean Prévile nei due studi introduttivi a *L'art et la vie sociale* di G. Plekhanov, Paris, Editions Sociales, 1949.

(5) I. Manevic e L. Pogozheva: *Della teoria e della critica cinematografica*, in *Il cinema nell'U.R.S.S.*, op. cit.

(6) V. Pudovkin e E. Smirnova: *Sul problema del realismo socialista nel cinema*, in *Il cinema nell'U.R.S.S.*, op. cit.

(7) Manevic e L. Pogozheva: saggio cit.

(8) S. Dmitriev: *Alchimia dello scenario*, in *Il cinema nell'U.R.S.S.*, op. cit.

# ARTE E POLITICA

PER L'INTERESSE che presenta in se stesso il problema dei rapporti tra arte e politica e l'interpretazione in proposito del pensiero di Antonio Gramsci, la cui altissima coscienza morale e l'esemplare onestà intellettuale si sposavano a un'acutezza di ingegno non comune mi sembra interessante ricapitolare una polemica svoltasi su l'Unità di Roma e trarne le conclusioni. Il 29 maggio il giornale pubblicava questa mia lettera:

Caro Ingrao,

leggo l'Unità dell'11 corrente, nel resoconto di una conversazione da me tenuta sul cinema ungherese, una grossa imprecisione che desidero correggere. Secondo il resocontista io avrei detto che «una concezione ideologica determinata può limitare la completezza della rappresentazione artistica». Niente di più inesatto giacché io, in effetti, ho osservato che se l'ideologia, il mondo

come riferisce lo stesso comunicato, ma che non poteva darsi opera d'arte valida al di fuori di quel determinato contenuto politico che è l'idea del socialismo. Al De Santis ho ribattuto che Gramsci non ha mai fatto simili affermazioni e confusioni giacché la sua preparazione e il suo acuto ingegno lo portavano a distinguere i problemi e a una precisa coscienza di quello estetico. Non avendo avuto modo di dirglielo a voce vorrei segnalare al De Santis, che si ripromette di leggere con più attenzione gli scritti del Gramsci, due punti fondamentali. La lettera dalla Casa Penale di Turi del 5 settembre 1932 in cui è detto testualmente: «Non ho potuto mai scrivere una simile... banalità... Forse io ho distinto il godimento estetico e il giudizio positivo di bellezza artistica, cioè lo

sito. Da esso si può desumere una serie di proposizioni che il Gramsci accettava dall'estetica idealistica e alcune affermazioni e distinzioni che mi paiono molto precise:

- 1 - L'enunciazione del Croce che «l'arte è educatrice in quanto arte, ma non in quanto arte educatrice, perché in tal caso è nulla e il nulla non può educare».
- 2 - L'arte è arte e non propaganda politica "voluta" e proposta.
- 3 - E' da escludersi che un'opera sia bella per il suo contenuto morale e politico e non già per la sua forma in cui il contenuto si è fuso e immedesimato.
- 4 - Il giudizio critico e il giudizio politico sono da tenere ben distinti. Si può ricercare se un'opera



Gail Russell e Macdonald Carey in *The Lawless* («Linciaggio», 1950) di Joseph Losey, l'interessante regista di *The Boy with Green Hair* ('48-'49).

morale dell'autore non divengono nell'opera d'arte rappresentazione, ma restano una semplice enunciazione teorica, l'opera stessa ne viene inficiata nella sua validità artistica. La giustezza di questa affermazione è stata riconosciuta dallo stesso De Santis il quale, peraltro, citando impropriamente Gramsci, sosteneva, d'accordo col Barbaro, l'esistenza non soltanto «di una sola cultura e una sola arte, quelle illuminate da un'idea realistica»

stato d'animo di entusiasmo, per l'opera d'arte come tale, dall'entusiasmo morale, cioè dalla partecipazione al mondo ideologico dell'artista, distinzione che mi pare criticamente giusta e necessaria. Posso ammirare esteticamente Guerra e Pace di Tolstoj e non condividere la sostanza ideologica del libro». Il paragrafo del libro Letteratura e vita nazionale intitolato Criteri di critica letteraria (pagg. 11-14), è molto significativo in propo-

d'arte non sia fallita perché l'autore sia stato deviato da preoccupazioni pratiche esteriori, cioè politiche e insincere. Il fatto che si giunga a negare il carattere artistico di un'opera può servire al critico politico per denunciare l'artista, non come tale, ma come "opportunista politico".

5 - Le pressioni dell'uomo politico perché l'arte del suo tempo esprima un determinato mondo culturale sono attività politica, non di critica artistica.

Se il mondo culturale per il quale si lotta è un fatto vivente e necessario, la sua espansività sarà irresistibile, esso troverà i suoi artisti.

6 - Per l'uomo politico ogni immagine fissata "a priori" è reazionaria: il politico considera tutto il movimento nel suo divenire. L'artista deve invece avere immagini "fissate" e colate nella forma definitiva. Perciò, dal punto di vista politico, il politico non sarà mai contento dell'artista e non potrà esserlo.

7 - Una nuova arte è frutto spontaneo del rinnovamento dell'uomo. Questo rinnovamento non è improvviso. Prima che il "nuovo uomo" abbia dato poesia si può assistere al "canto del cigno" del "vecchio uomo", rinnovato negativamente: e spesso questo canto del cigno è di mirabile splendore.

8 - Porsi dal punto di vista di una sola linea di movimento progressivo per cui ogni acquisizione nuova si accumula e diventa la premessa di nuove acquisizioni è grave errore: non solo le linee sono molteplici, ma si verificano anche dei passi indietro nella linea "più progressiva".

E' vero che quelli del Gramsci sono appunti presi saltuariamente e senza un proposito organico, ma è anche vero che questi concetti fondamentali Egli ribadisce senza contraddizioni e che la sua distinzione tra arte e politica culturale o politica, semplicemente, è categorica e di conseguenza quella tra la critica estetica e quella politica, così come è precisa la sua affermazione sulla spontaneità del fatto artistico. Sono stato, forse, un po' abbondante nelle citazioni, ma mi sembra opportuno, anche a prescindere dalla mia questione personale (nessuno ama che gli si faccia dire quello che non ha detto), insistere su certi concetti fondamentali che occorre tenere ben fermi perché sia possibile un proficuo dialogo sui problemi dell'arte e della critica.

Grato se vorrai pubblicare ti saluto cordialmente.

Alla mia lettera l'Unità faceva seguire il presente commento:

La lettera di Luigi Chiarini va evidentemente molto al di là della pur opportuna precisazione su un dettaglio di resoconto giornalistico; essa investe problemi di fondo dell'attività artistica e culturale e soprattutto per questo, ci sembra, merita una particolare attenzione. Giacché, se per quanto riguarda il resoconto della conversazione sul cinema ungherese non resta che prendere atto dell'interpretazione autentica dell'interessato, le cui affermazioni su quel punto, d'altra parte, sono anche da condividere (come già aveva fatto il nostro amico De Santis nella discussione ricordata), altrettanto non si può dire per quell'altra parte della lettera in cui si tende a dare una interpretazione che ci pare unilaterale, e quindi non esatta, del pensiero di Gramsci.

Chiarini ricorda alcune pagine di Letteratura e vita nazionale e ne estrae otto punti che a lui sembrano fondamentali; e lo sono anche per noi, purché s'intendano nel loro contesto e in rapporto con le altre pagine dello stesso libro. E' ovvio invece che se non si fa questo si rischia di ricavare da ciascuno di questi punti delle conseguenze arbitrarie. E' riuscito Chiarini a evitare questo rischio? Temiamo di no. Se è vero che Gramsci insiste nella distinzione tra arte e politica, tra critica estetica e critica politico-culturale, non si deve però dimenticare che egli non si ferma a questa distinzione, ma insiste nello stesso tempo, e certo con non minore energia, sul momento dell'unità, sul momento del rapporto organico e della fusione tra quei due aspetti dell'attività umana. Appunto su questo problema Gramsci notava una differenza fondamentale tra Croce e De Sanctis: « Piace sentire in lui (De Sanctis) il fervore appassionato dell'uomo di parte, che ha saldi convincimenti morali e non tenta neanche di nascondersi. Il Croce riesce a distinguere — (nel senso, qui, di tenere separati, giacché anche Gramsci, come s'è visto, distingue) — questi aspetti diversi del critico, che nel De Sanctis erano organicamente uniti e fusi... Insomma, il tipo di critica letteraria propria della filosofia della prassi è offerto dal De Sanctis, non dal

Croce, essa deve fondere la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo, con la critica estetica o puramente artistica... » (pag. 7).

Se Chiarini è disposto ad aggiungere questa citazione, come non punto, ai suoi otto, sarà più facile evitare eventuali equivoci. Come quello, ad esempio, di credere che Gramsci abbia accettato quelle tesi « dall'estetica idealistica ». In realtà, da marxista, egli accettava e faceva propria l'eredità positiva della cultura precedente; così non aveva difficoltà a sottoscrivere a singole tesi di Croce, senza però mai accettarne il significato idealistico, che era sempre, al contrario, esplicitamente respinto. E all'estetica crociana, che finiva col sacrificare il momento dell'unità a quello della distinzione, astraendo l'individuo dalla società, Gramsci faceva giustamente risalire la responsabilità di molte delle successive degenerazioni "secentistiche" delle varie convenicole artistiche e letterarie. « L'estetica del Croce ha determinato molte degenerazioni artistiche, e non è poi vero che ciò sia poi avvenuto sempre contro le intenzioni e lo spirito dell'estetica crociana stessa; per molte degenerazioni, sì, ma non per tutte, e specialmente per questa fondamentale, dell'"individualismo" artistico espressivo antistorico (antisociale o antinazionale-popolare) » (pag. 65).

D'accordo quindi con Chiarini nel suo richiamo a non perdere di vista le necessarie distinzioni, che Gramsci sottolineava appunto da marxista e non da idealista; ma è necessario anche non perdere di vista il concetto fondamentale che sta al centro di tutta l'analisi gramsciana sull'arte e sulla letteratura: il concetto di "nazionale-popolare" che è il contrassegno dei più grandi artisti: Shakespeare, i classici greci, i grandi romanzieri russi moderni, Verdi nella musica, ecc. Alla letteratura popolare in senso deteriore (tipo Sue e C.) Gramsci contrappone la letteratura popolare artistica, ma ricorda che « la "bellezza" non basta: ci vuole un determinato contenuto intellettuale e morale che sia la espressione elaborata e compiuta delle aspirazioni più profonde di un determinato pubblico, cioè della nazione-popolo in una certa fase del suo sviluppo storico » (pag. 81). Se si tengono ben fermi questi concetti l'insegnamento di Gramsci rivela tutta la sua fecondità, e rende possibile quel "proficuo dialogo sui problemi dell'arte e della critica" che noi, insieme a Chiarini, auspichiamo.

Non mi pare che vi sia disaccordo tra quello che io ho scritto, citando Gramsci, per controbattere l'affermazione di Barbaro e De Santis che « esiste una sola cultura e una sola arte, quelle illuminate da un'idea realistica » e che non può darsi opera d'arte valida al di fuori di quel determinato contenuto politico che è l'idea del socialismo (v. anche *Filmcritica* n. 4, Barbaro: *Importanza del realismo*, in cui esplicitamente è detto che il realismo è la caratteristica stessa dell'arte e che al di fuori di esso arte non c'è; che l'arte della nostra epoca è il realismo socialista) e quanto è scritto nella nota redazionale di l'Unità. Non mi sono mai sognato di far passare il Gramsci per un idealista, ma mi sembra che il dire che « da marxista egli accettava e faceva propria l'eredità positiva della cultura precedente » autorizzi a ricercare nel suo pensiero quanto derivato anche dal Croce e dal Gentile. A me premeva dimostrare che l'amico De Santis cadeva in equivoco quando citava il Gramsci a sostegno di una tesi così arrischiata come la sua. Nessuna difficoltà ad accettare come non punto la citazione (p. 7) riportata nel commento di l'Unità, soprattutto se essa verrà integrata da quanto è detto in tutto il capitolo (*Arte e lotta per una nuova civiltà*) da cui risulta chiaro che anche lot-

tando per una nuova cultura e, quindi, fondendo la critica estetica con quella del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo, non significa spostare i termini della valutazione artistica. « Un determinato momento storico-sociale non è mai omogeneo, anzi è ricco di contraddizioni... E non è rappresentativo del momento anche chi ne rappresenta gli elementi reazionari e anacronistici?... Che si debba parlare, per essere esatti, di lotta per una nuova cultura, e non per una nuova arte (in senso immediato), pare evidente. Forse non si può dire, per essere esatti, che si lotta per un nuovo contenuto dell'arte, perché questo non può essere pensato astrattamente, separato dalla forma (la sottolineatura è mia). Lottare per una nuova arte significherebbe lottare per creare nuovi artisti individuali, ciò che è assurdo, perché non si possono creare artificiosamente gli artisti ». Mi par chiaro che il Gramsci, considerando l'artista nella sua realtà umana e sociale e la sua opera come espressione di codesta realtà, respinge ogni formalismo senza cadere in un altrettanto deprecabile contenutismo: cioè una tipizzazione di contenuti. Del resto il richiamo del Gramsci a De Sanctis è molto significativo e basterebbe che i miei contraddittori si rilegessero il capitolo su Metastasio della *Storia della letteratura italiana* per rendersi conto di tutto ciò. « Il mondo metastasiano può parere assurdo innanzi alla filosofia, come innanzi alla filosofia pareva assurda la società ch'esso rappresentava. Come arte niente è più vero per coerenza, per armonia, per interna vivacità. E' il ritratto più fiorito di una società vicina a sciogliersi, le cui istituzioni erano ancora eroiche e feudali, materia vuota dello spirito che un tempo l'animo, e che sotto quelle apparenze eroiche era assonnata, spensierata, infeminita, idillica, elegiaca e plebea » (Edizione Laterza, p. 341). « Oggi la ragione e l'estetica condannano quella vita come convenzionale e incoerente; ma essa è là, nella sua giovinezza immortale, e le basta rispondere: — Io vivo. — E, se l'estetica non l'intende, tanto peggio per l'estetica ». A questo punto si può riportare quanto Marx scriveva nell'Introduzione al *Contributo alla critica dell'economia politica*: « La difficoltà non sta tanto nel capire che l'arte e l'epica della Grecia sono legate a determinate forme sociali dello sviluppo storico. La difficoltà sta nel capire perché esse continuino a darci un godimento estetico, e, in un certo senso, conservino l'importanza di norma e di modello irraggiungibile ». Bisogna guardarsi dall'indulgere a un'estetica che non sia in grado di capire l'arte o che addirittura scambi per arte quello che arte non è. Bisogna guardarsi dalle facili formule e ricordarsi di quanto Gramsci scrive all'inizio del capitolo che l'Unità ha citato: « Il rapporto artistico mostra, specialmente nella filosofia della prassi, la fatua ingenuità dei pappagalli che credono di possedere, in poche formule stereotipate, la chiave per aprire tutte le porte (queste chiavi si chiamano propriamente grimaldelli) ». E l'esempio è dato proprio, secondo il Gramsci, da quella critica di contenuto storico-sociale che « non sfiora neppure il problema artistico ».

LUIGI CHIARINI

LA PASSIONE per il cinema cominciò ad assumere aspetti violenti, in Zavattini, verso il 1927 o giù di lì. Zavattini è nato a Luzzara, un piccolo paese dell'Emilia, nel 1902; aveva dunque allora poco meno di venticinque anni e tutti i suoi capelli, portava basette a punta, fazzoletti che gli sbocciavano dal taschino della giacca con una certa abbondanza, e faceva

**Ragazze ipocondriache e infermieri innamorati, poveri in automobile e poliziotti privati, fabbricatori di giocattoli e soldati contro la guerra: questi sono i primi personaggi ideati da Zavattini e che non vennero mai portati sullo schermo.**

l'istitutore al Collegio nazionale Maria Luigia di Parma. Poco più tardi sarebbe entrato a far parte della redazione d'un quotidiano locale — e andava già tracciando su sparsi fogli di taccuino le frizzanti "storielle", le umbratili puntesecche del *Parliamo tanto di me* — ma intanto doveva tener d'occhio i convittori, aiutarli nei compiti e, la domenica, accompagnare a passeggio la squadra affidata alle sue cure. Invece, contro il regolamento, portava i ragazzi al cinema; e siccome non tutti avevano in tasca la lira necessaria, si vedeva nell'obbligo di offrire l'ingresso a molti. Capita l'antifona anche i "ricchi" andarono pian piano dichiarandosi al verde, in numero sempre più alto da una domenica all'altra, e finì che se il giovane istitutore voleva vedere il film bisognava pagasse lui per la squadra al completo. Ma erano i tempi di *La febbre dell'oro* e dei tetri splendori di Keaton, valeva la pena di svenarsi per assistere a quei giuochi di ombre che alimentavano impossibili fantasie e aprivano un credito così largo alla metafisica dei sogni. Ciò che nel cinema incantava maggiormente il nostro giovanotto, in quel tempo, era infatti il potere della macchina da presa di dar corpo all'assurdo, ai paradossi dell'immaginazione e alle vacanze della logica, senza però spostarsi da un piano realistico ma anzi accentuando la credibilità dei fatti con l'evidenza dell'immagine. E si capisce che quel potere dovesse senz'altro affascinarlo, poiché gli si presentava come un mezzo certissimo per realizzare il mondo delle bizzarre invenzioni al quale credeva allora di sentirsi particolarmente chiamato, quel singolare senso del comico, tra discorsivo ed attonito, che avrebbe dato l'impronta alle pagine più fortunate di lui scrittore.

Comici furono dunque i primi soggetti che immaginò, a pochi anni di distanza dal successo internazionale del suo primo libro, soggetti dove il taglio lunatico delle situazioni e un certo numero di *gags* alla maniera di Mack Sennett s'inserivano in una vena di malinconica umanità cui non era forse estraneo l'influsso di Chaplin. Al 1934 risale *La casa dei tic nervosi*. E' questa la storia d'un infermiere innamorato che fa entrare di soppiatto, nella casa per malattie nervose in cui presta servizio, una ragazza ipocondriaca. L'infermiere la sistema nella propria camera, e fa di tutto

SOGGETTI DI ZAVATTINI SENZA CAVALLO A DONDOLO

## DAGLI SCHEMI COMICI A QUELLI SATIRICO-SOCIALI

per custodirla, benché il suo lavoro lo porti di continuo da un capo all'altro della clinica dietro le richieste e gli straordinari capricci della gente che ha bisogno di lui. Tuttavia si sente abbastanza tranquillo, visto che bene o male gli riesce di tener d'occhio la porta della camera; ma non ha tenuto conto della finestra (che dà sul cortile d'una palestra) davanti alla quale un giovane saltando con l'asta passa e ripassa con la rapidità d'una meteora. L'amore tra il giovane e la ragazza nasce dunque a scatti successivi, e si sviluppa tra l'una e l'altra di quelle fantomatiche apparizioni, mentre il povero e fiducioso inserviente monta di guardia alla porta. D'altronde la camera viene assalita via via da un numero considerevole di strani signori — poiché vi si trovano, nascosti, documenti che interessano un personaggio politico di primo piano — e tutti coloro si fingono strambi o fissati per

aver il pretesto d'entrare nella camera e impadronirsi delle preziose testimonianze. L'infermiere crede invece che quel vertiginoso andirivieni sia motivato dalla ragazza al cui fascino, secondo lui, nessuno saprebbe resistere. Smania, soffre le pene dell'inferno, provoca uno scandalo generale; la ragazza s'invola col giovane delle apparizioni, i falsi maniaci raggiunto il loro scopo dileguano, nessuno più si occupa di lui che un momento prima sembrava così importante agli altri e a se stesso. Lo licenziano, rimane solo e fa il cavallo ai giardini pubblici, governato da briglie lunghissime, per i bambini. Questo soggetto fu acquistato da un produttore milanese, Peroni, e avrebbe dovuto realizzarlo Christian Jaque con l'interpretazione di Fernandel (invece Zavattini l'aveva immaginato per il nostro Totò, del quale intravedeva quelle possibilità che nessun regista ha mai saputo mettere a fuoco). Non se ne fece poi nulla.



1927: Cesare Zavattini (il primo a destra) istitutore al Collegio nazionale Maria Luigia di Parma; contro il severo regolamento, Cesare Zavattini portava spesso i giovani allievi al cinema.



1929: Cesare Zavattini (il primo a destra) soldato nel II Genio R. T. a Firenze. Zavattini, in collaborazione con altri, ideò nel 1936 un soggetto su un soldato, dal titolo *L'ultimo eroe*.

benché tutti gli accordi preliminari fossero stati già presi, come spesso accade nel mondo del cinema; ma è chiara nei lineamenti del soggetto l'intenzione di sfruttare al massimo le possibilità motorie che il mezzo cinematografico consente, e insieme d'innestare sui toni di una favola farsesca la psicologia d'un povero diavolo, l'amarezza d'un uomo comune di fronte alla caduta delle proprie illusioni. Caratteristiche analoghe, benché più accentuate in quest'ultimo senso, presenta il soggetto di *Cinque poveri in automobile*, pure del '34. Qui si tratta d'un'automobile vinta alla lotteria da cinque poveri con un solo biglietto; e ognuno di loro prima di venderla vuole usarla per un giorno, inseguendo un suo particolare assillo d'ambizione o di vanità, di ricchezza o d'amore. Infine l'automobile si sfascia in un fosso, simbolo generico della inconsistenza d'ogni miraggio, ma specifico di quella dei sogni che i poveri nutrono e coltivano con tenerezza nel più profondo di sé, nell'angolo dei desideri irragionevoli e delle segrete follie. Il soggetto subì varie vicissitudini (Zavattini assicura che si potrebbe scrivere un soggetto, assolutamente romanzesco, sulleventure e sventure dei soggetti cinematografici). Acquistato nel '34 dall'editore Rizzoli il cui figlio, Andrea, aveva partecipato alla primitiva stesura, avrebbe dovuto valersi della regia di Camerini, il quale invece preferì realizzare nello stesso anno *Darò un milione*. Venne quindi ceduto a Francesco Curato dell'Elica Film con varie modifiche ai singoli episodi, anzi Curato lo comprò due volte, avendo lasciato scadere i termini di proprietà dopo qualche anno, e non è improbabile che lo ricomprò di nuovo. Attualmente la "storia" si svolge a Napoli, a

ziché a Milano, e due soli episodi sono rimasti com'erano nella prima versione. In essa, evidentemente, il giuoco spettacolare nasceva dalle complicate avventure dei protagonisti, e dal loro sviluppo sino alle dimensioni del dramma che le avrebbe concluse per tutti. Ma nello stesso tempo si dava il caso che quei cinque poveri, penosamente in corsa dietro le loro umane e private fantasie, rappresentassero un'Italia assai diversa da quella retorica e "gloriosa" sulla quale insistevano le celebrazioni ufficiali, rendessero immagine d'una folla assai più vicina alla lotta per il pane e per una modesta felicità, che non al mondo delle parate e del benessere littorio.



Del resto si trattava allora, per molti intellettuali, di sfuggire alla noia e al sentimento d'oppressione che colorivano quegli anni. Così, nel '35, Zavattini presentò a Rizzoli il progetto per un tipo di cortometraggio che avrebbe dovuto chiamarsi « Giornale Zavattini ». Era una specie di "cine-attualità" con luoghi e personaggi immaginari, un "giornale LUCE" a rovescio, dove assumevano eccezionale risalto gli eventi più minuti e dimessi della vita quotidiana, i suoi aspetti spassosi in quanto deformati da una particolare prospettiva umoristica; e s'intende che una parte non piccola dell'efficacia comica che poteva derivarne risiedeva, per sottinteso, nella contrapposizione alle sforzature imposte dall'alto al corso della vita pubblica. L'idea piacque a Rizzoli, che cominciò a studiarla; senonché Zavattini si separava poco dopo da lui, interrompendo quei rapporti che avrebbe ripresi solo nel '49. (Il progetto venne sottoposto di nuovo a Sandro Pallavicini nel 1940, con la formula degli « umoristi associati »: scrittori che avrebbero lavorato collettivamente alla realizzazione dei vari cortometraggi. Pallavicini s'interessò vivamente della cosa, ma i tempi ormai volgevano al tragico e il "giornale" sarebbe parso irrispettoso della realtà del momento).

Nel '36 Arturo Tofanelli invitò Zavattini a scrivere un soggetto in cui fosse possibile introdurre la pubblicità di qualche importante Casa industriale. Nacque così il soggetto dell'*Agenzia Volpe* dove un giovane di paese, venuto in città, era assunto come "detective" privato e messo a lavorare in un grande stabilimento dolciario al quale, in realtà, doveva carpire delicatissimi segreti di fabbricazione. Tuttavia, nel soggetto, la pubblicità serviva da pretesto per descrivere la vita e le stravaganze d'un vecchio ricchissimo. (Costui dava un ricevimento, ad esempio, e annunciava d'aver nascosto un anello di gran valore. Gli invitati si affannavano, il vecchio si divertiva un mondo a dire « acqua acqua, fuoco fuoco », l'anello non esisteva). Da notare che mentre Zavattini rivolgeva la sua attenzione di scrittore ai giuochi amari dei poveri (*I poveri sono matti* è del '36: « Voglio insegnare ai poveri un giuoco molto bello... »), sviluppava puntualmente la contropartita in questo soggetto dell'*Agenzia Volpe*: dove l'orgoglioso disprezzo dei ricchi, l'egoismo e la crudeltà che così spesso si accompagnano al nudo possesso del danaro, vengono configurati come la premessa indispensabile a quei bizzarri passatempi. Sempre nel '36 — con Giacomo Gentilomo, Domenico Meccoli e A. G. Maiano — Zavattini stese il soggetto di *L'ultimo eroe*. A un soldato, esattamente un minuto dopo la proclamazione dell'armistizio, un colpo di cannone partito per sbaglio butta giù la casa; perciò il soldato indignatissimo, mentre tutti smobilitano, resta in guerra ed esige che la casa gli venga ricostruita. Sorgono varie difficoltà: famosi giureconsulti, durante le sedute d'un areopago internazionale che somiglia maledettamente alla Società delle Nazioni, obiettano che la casa non è stata distrutta nel corso d'un'operazione di guerra; altri invece con sottigliezza di cavilli e copia di dotte argomentazioni sostengono esattamente il contrario, e tutto in vista di con-

dizioni più favorevoli per il proprio Paese nelle trattative di pace. D'altronde la pace non può venir firmata poiché i rappresentanti della Potenza cui appartiene il cittadino della casa distrutta fuori tempo assumerebbero il falso, qualora dichiarassero di firmare a nome di tutto il popolo (difatti bisogna tener conto del cittadino rimasto in guerra). Le cancellerie sono a rumore, discussioni sempre più vaste e impegnative si susseguono, relazioni ed atti protocollari vanno accumulandosi negli archivi segreti. Infine tutte le Nazioni concordano d'equipaggiare un minuscolo esercito, col compito di metter fuori giuoco il cittadino che non ha smobilitato. Ma quest'ometto irriducibile, quest'ultimo eroe, riesce con astuzia diabolica a sconfiggere l'esercito degli Alleati, e obbliga i capi dei vari Stati a ricostruirgli la casetta con le loro mani. Scritto in chiave di satira nel '36, subito dopo la conclusione dell'impresa etiopica e mentre perdurava la guerra di Spagna, il soggetto poneva in realtà un problema assai serio: quello del diritto dell'uomo comune a difendere la propria personalità, i frutti del suo lavoro e insomma tutta la sua vita, di fronte alle decisioni genericamente collettive degli uomini di governo. Pubblicato sulla rivista *Star* nel 1940, alla vigilia della nostra entrata in guerra, il soggetto venne acquistato nel '44 da Salvo D'Angelo.

Intanto l'orizzonte di Zavattini veniva allargandosi, i suoi interessi umani guadagnavano in precisione e profondità pur rimanendo negli schemi comico-satirici che gli parevano allora più conformi al suo temperamento. Così, nel '37, stendeva il soggetto di *Diamo a tutti un cavallo a dondolo*. Riappare qui il mondo degli umili e dei sacrificati che aveva già fatto la sua comparsa nei *Cinque poveri in automobile*, ma direttamente profilato a contrasto con la classe di coloro che il Belli chiamava, fin dai tempi suoi, i « padroni-padroni ». Un operaio che lavora in una fabbrica di giocattoli, e ha moglie e un bambino, prepara l'albero di Natale: ci mette il proprio orologio da tasca, varie cianfrusaglie e un anellino di stagno, di quelli che si trovano comunemente nelle uova di cioccolato « a sorpresa ». Poi esce e va al lavoro. Durante la sua assenza il bambino scopre l'albero e resta un po' mortificato dalla povertà dell'addobbo. La mamma, per consolarlo, gli mette al dito l'anellino assicurandogli che quel cerchietto da quattro soldi ha poteri miracolosi: basta chiedere per ottenere. Il bimbo chiede di aver subito vicino suo padre e in quello stesso momento, l'operaio, di ritorno a casa, compare sulla porta. Il bimbo chiede che suo padre abbia molti quattrini indosso e l'operaio, con grande meraviglia di tutti, cava fuori un portafoglio gonfio di biglietti da mille (in realtà era nato un equivoco di portafogli scambiati). Marito e moglie si guardano perplessi; ma i loro dubbi sui poteri dell'anellino diventano certezza quando altre richieste del bimbo vengono immediatamente soddisfatte, con tutte le apparenze del prodigio, mentre si tratta ogni volta di casi fortuiti. Intanto i vicini, poveri anche più dell'operaio e spioni per temperamento, hanno intravisto la scena dalla finestra e orgogliando si confermano a loro volta nella persuasione sulle magiche facoltà dell'anel-



lo: in breve tutto il quartiere se ne convince, l'invidia si fa strada, il bimbo col suo cerchietto al dito è sottoposto a una continua doccia scozzese di lusinghe e minacce, moine e intimidazioni, a seconda degli umori di chi lo avvicina. Anche il padrone della fabbrica dove l'operaio lavora viene d'altronde a conoscenza della strana faccenda, e subito architetta di sgraffignare l'anello. Questo padrone è ricco e temuto — ha una fabbrica di giocattoli tra le maggiori del ramo — e neppure gli mancano le idee perché aumentino i suoi profitti o si accresca il rendimento di chi lavora per lui: distribuisce le gratifiche in palloncini anziché in danaro, ad esempio, ed ha istituito una camera speciale, la « Camera Zeta », nella quale gli operai più scontenti possono entrare uno alla volta per dire peste e corna sul suo conto ritornando poi, sereni e soddisfatti, al proprio posto di lavoro. Tuttavia gli manca qual-

che cosa: è basso di statura, e vorrebbe diventare più alto di cinque centimetri. Cerca perciò di far toglier l'anello dal dito del bimbo, ma l'operazione non riesce perché il dito si è leggermente gonfiato; organizza allora il ratto del bambino, ma anche questa volta i suoi piani falliscono. Esasperato, propone addirittura all'operaio di entrare come suo socio nella fabbrica, e ne ascolta con angelica pazienza i primi consigli (tra l'altro l'operaio vorrebbe che fosse dato a tutti un cavallo a dondolo, persuaso com'è che in tal modo si contribuirebbe al miglioramento del genere umano); ma quando infine s'accorge che l'anellino manca di qualsiasi potere — in una scena durante la quale la folla dei presenti s'affanna ad esprimere fulmineamente i propri desideri — butta fuori a calci l'operaio che ritorna, senza più sogni e segreti, alla sua vita di prima e di sempre. Il soggetto piacque a De Sica, che lo comprò nel '38 (la collaborazione Zavattini-De Sica, così feconda di risultati, cominciò precisamente col *Cavallo a dondolo*). Tuttavia il regista di *Miracolo a Milano* non poté mai realizzarlo: la censura fascista, in sede preventiva, espresse parere sfavorevole al trattamento, al quale aveva partecipato Ivo Perilli. Dispiaceva soprattutto il finale, sconsolatamente realistico; ma era chiaro che tutto il tono della "storia", con la viva satira d'un costume e la sua scoperta polemica di classe, contraveniva agli ideali "corporativi" del tempo. Si potrebbe realizzare oggi? Allora De Sica lottò a lungo, e senza esito, per ottenere il *nulla-osta* delle autorità ufficiali. A noi il *Cavallo a dondolo* sembra importante perché — sia pure chiudendo i propri limiti in un estroso clima da balletto — segna per Zavattini un più concreto orientamento verso l'indagine di quella realtà sociale che avrebbe fornito i temi più efficaci alla sua posteriore attività di soggettista.

ALDO PALADINI

(2. - Continua)

1951: Cesare Zavattini, Isa Miranda, Alfredo Guarini e il produttore-regista Gabriel Pascal. Zavattini ha scritto da qualche mese un interessante soggetto sulla vita d'attrice della Miranda.



# NECESSITÀ DI UN COLLEGAMENTO TRA I CINECLUB UNIVERSITARI

I LEGAMI via via piú stretti fra cinema e cultura pongono oggi in primo piano il problema dei rapporti fra cinema e università, ma se si avverte sempre piú l'urgenza di una soluzione, nel delinearla si obbedisce poi a criteri tradizionali, che non tengono conto alcuno della singolarità e complessità del problema. Data per scontata la necessità di un inserimento del cinema nella struttura universitaria, occorre però un'analisi approfondita di quest'ultima, onde trovare il modo perché l'inserimento sia organico e valido. Non basta affermare giustamente l'assoluta parità teorica fra il cinema e tante altre discipline, perché da ciò non ne deriva una soluzione concreta, ma si giunge solo a generiche "rivendicazioni", che poi danno luogo a inevitabili delusioni, perché di nessun valore pratico. Così si riduce spesso il problema all'istituzione di una cattedra di filmologia e oltre all'astrattezza inerente a tale richiesta si finisce col prestare il fianco a facili critiche. E da una parte si nega la possibilità di tale cattedra perché si obietta che non esiste in ogni studente una preparazione complessiva al cinema quale esiste a esempio per la letteratura italiana, il che non consente l'istituzione di una specializzazione: dall'altra si replica che l'istituzione di una cattedra è il primo passo per raggiungere le condizioni già esistenti

Paul Muni in *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932): il coraggioso film di Mervyn Le Roy che viene riproiettato in questi giorni. *Le Roy da tempo è diventato un mediocre regista.*



per le altre discipline — e dall'una all'altra parte ci si perde in sterili argomentari. E al tempo stesso si dimentica in genere nelle soluzioni prospettate un accurato esame delle forze oggi attive nella vita universitaria (e che hanno in sé la capacità di risolvere il problema) e si rimane in attesa di un tradizionale riconoscimento dall'alto. E si fa questo proprio quando, spostando il punto di vista (lasciando cioè da parte per ora cattedra e Ministeri ecc.), esiste la possibilità di un proficuo lavoro.

***Nell'unità su scala nazionale di queste organizzazioni culturali risiede la base per la risoluzione di un importante problema: quello riguardante i rapporti cinema - università.***

Se è indubbio, infatti, che non esiste per il cinema quella "tradizione culturale" che è in atto per le altre discipline e che costituisce l'indispensabile premessa per una specializzazione (è generalmente diffusa cioè a esempio una coscienza del valore "letteratura italiana", e anche su questo si basa senza discussione la legittimità di una cattedra) non bisogna però dimenticare che il mondo universitario (studentesco) può costituire una ottima base per un lavoro generale di diffusione. Lo studente pur con tutte le insufficienze, lo sbandamento, la mancanza di costruttività che gli vengono rimproverati, è dotato pur sempre di una preparazione generale la quale assicura che il mondo studentesco può essere un futuro pubblico cosciente e preparato (nel quale cioè sia operante la "tradizione culturale" di cui si parlava) capace di apportare alla cinematografia grande beneficio. E' dunque in questo senso che occorre lavorare. Ogni universitario è ovviamente oggi in rapporto col cinema; occorre sorvegliare, indirizzare, mutare in meglio tale rapporto in ogni studente. Il problema primo è essenzialmente problema di pubblico; lavorare sul gran numero, compiere un'opera a larga base per determinare un interessamento piú cosciente e piú critico nella cerchia piú ampia possibile di universitari. Solo con questa ampiezza d'impostazione può essere risolto il problema del rapporto cinema-università. Il che non vuol dire rinunciare alle soluzioni particolari; anzi in questa luce esse stesse ridiventano plausibili e necessarie. La cattedra di filmologia, la istituzione di biblioteche specializzate non devono essere che il logico portato di un interesse piú diffuso.

Passando al piano concreto rimane forse ancora il dubbio sulla rispondenza o meno della massa studentesca, e resta ancora da esaminare a quali forze possa essere affidato un movimento di tal genere. Ci si

permetta di riferirci a un esperimento personale. Il Circolo universitario cinematografico milanese, impostando la sua attività con questi criteri, ha raggiunto nel giro di pochi mesi la cifra di circa 2.000 iscritti. Segno è che la base risponde, quando si mettono in opera gli accorgimenti necessari. Ma è forse ancor piú importante notare che si è riusciti a coordinare a questo scopo l'attività degli organismi rappresentativi studenteschi delle quattro università milanesi, che si son fatti ufficialmente promotori dell'iniziativa, concedendo il loro necessario valido appoggio. Si è così messo definitivamente in luce quale debba essere il logico punto di partenza per iniziative del genere. Impostare infatti una attività come quella cui s'è accennato, che interessi tutti gli studenti, che abbia una sua intrinseca validità culturale (si tratta di giovare al cinema in quanto gli studi cinematografici hanno assoluto bisogno dell'università per trovarvi appoggio e per giungere finalmente a una serena discriminazione in essi del valido dal non valido, nel piú profondo contatto con quella cultura che nel migliore dei sensi si può dire "ufficiale"; — e si tratta al tempo stesso di giovare allo studente mettendolo in condizioni di affinare il suo gusto, d'acquistare piú sicuro giudizio, di rendersi cosciente di tutti i problemi che al cinema son collegati —), un'attività che contribuisca insomma al potenziamento della struttura universitaria è nello spirito dell'organizzazione rappresentativa studentesca. E' appunto giovandosi di queste forze nuove che il cinema sta facendo il suo ingresso nell'università. Del resto una mozione dell'U.N.U.R.I. (Unione nazionale universitaria rappresentativa italiana) parla chiaro a questo proposito: «...Si raccomanda agli organismi rappresentativi studenteschi di sede di aiutare quelle iniziative cinematografiche che, al di fuori di ogni monopolio e su un piano di sufficiente serietà, si affermino come utili allo sviluppo culturale dell'universitario».

Il movimento parte dal basso e si ricollega alle tante rivendicazioni degli studenti per una piú piena adesione dell'università alla vita contemporanea, ma ad esso danno il loro riconoscimento, o s'avviano a darlo, le autorità accademiche. Così, sempre a Milano, si è ottenuto di tenere corsi e discussioni sul cinema nelle aule universitarie con l'appoggio dei magnifici rettori. Il rimanere ancora in attesa dell'istituzione di una cattedra con decreto ministeriale di fronte a questo integrarsi reciproco di forze; il non secondare e appoggiare queste iniziative risulta ormai solo da un attaccamento alle soluzioni viete. O a concetti vietati della "cultura". Perché, a dire il vero, c'è anche chi ci rimprovera tenacemente quelle iniziative a larga diffusione che comprometterebbero la serietà culturale dell'iniziativa. Il cinema può avere un gran pubblico, è un suo privilegio e non un suo danno. E' una condizione da valorizzare, non un ostacolo da superare. Bisogna creare un pubblico, non eliminarlo per restringerci agli "eletti". Né, si torna a ripeterlo, un termine esclude l'altro. Occorre insomma fare opera di diffusione per poter fare opera di approfondimento. Ed è piú che mai necessario al tempo stesso difendere la peculiarità e la vitalità di que-

**B. VIGEZZI e V. SPINAZZOLA**

(Continua in terza di copertina)

# VIAGGI AL FRONTE DEL CAPORALE BILL

UN GIORNO dell'ottobre 1944, al Gran Quartiere Generale di Eisenhower in Francia si fermò una "jeep" battezzata "Jeanie". Ne discese un caporale. « Venite avanti. E' già nel mio ufficio », urlò "Ike" Eisenhower al piccolo autista della "jeep", e insieme scomparvero. Mezz'ora dopo il caporalino risaliva sulla "jeep" e conchiudeva così il più curioso incontro della seconda guerra mondiale. Il graduato di truppa era noto come Bill Mauldin, il disegnatore di *Stars and Stripes*, quotidiano dell'esercito americano, e l'importante personaggio che l'attendeva nell'ufficio di Eisenhower altri non era che George S. Patton junior, generale comandante della Terza Armata. I disegni, o meglio le vignette di Mauldin, non erano piaciuti al "condottiero" e di conseguenza egli aveva vietato la diffusione del giornale tra le sue truppe. Di qui la convocazione patrocinata da Eisenhower, sempre pronto a far da paciere, e stavolta particolarmente interessato alla cosa perché sapeva di quanta popolarità godesse il pittore-caporale Mauldin. L'intrepido Patton girava con la sua famosa giacchetta da battaglia, corta alla vita per lasciar liberi i movimenti delle braccia; due pistole del tipo Colt erano sempre appese alla cintura, e il fodero portava le tre stelle del grado. « Terribile, il vecchio Giorgetto? », dicevano i soldati a chi li interrogava. E ridevano, di un riso così bruciante che toglieva la possibilità di altre domande. Chi voleva informazioni doveva invece rivolgersi alla stampa americana che ripetutamente metteva alla berlina il curioso umore del generale, gli schiaffi che in una corsia d'ospedale egli aveva dato ad un soldato ricoverato per disturbi nervosi, credendolo un mentitore; e sovente neppure le straordinarie vittorie della Terza Armata riuscivano a far tacere i nemici acerrimi del Figlio del Texas. Ma a dispetto di tutto questo, nonostante la fama di "son of a bitale" che Patton scherzosamente amava farsi, Mauldin uscì intatto — e in cuor suo vittorioso — dal colloquio con il generale. Si limitò ad un commento: « Sono tornato a casa con indosso ancora la mia pelle ». E *Stars and Stripes* non fu bandito dal territorio della Terza Armata.

Se Patton non fosse morto, a guerra terminata, in un banale incidente d'auto presso Francoforte, oggi gradirebbe il film che il regista Alexander Hall ha tratto (ricucendo battute, situazioni, spunti) dalle vignette di Mauldin. Lo gradirebbe perché uno dei caposaldi della polemica mauldiniana ha ceduto (« i generali sono arroganti » si intitolava); non solo, ma anche quelle caratteristiche che tanto avevano irritato gli alti comandi sono state mutate in divertenti "gags" approvati idealmente da Washington e dalla American Legion. Willie e Joe, per fortuna sono rimasti. Quei due soldati sempre con un palmo di barba da tagliare, con la divisa sovente a pezzi e

un "sense of humor" greve greve non potevano andarsene, anche se la loro natura rozza aveva fatto esclamare — in tempo di guerra — a più di un ufficiale generale: « Con queste macchiette si scredita l'esercito degli Stati Uniti ». Hollywood non ha rifiutato Willie e Joe perché della stessa pasta erano fatti i soldati che il giornalista Ernie Pyle descriveva (che William Wellman in seguito considerava per il suo *Forzati della gloria*), perché di Willie e di Joe la fanteria americana era piena. Il

**Se il generale George S. Patton non fosse morto, oggi gradirebbe Up Front, il film che Alexander Hall ha tratto (ricucendo battute, situazioni, spunti) dalle vignette di Mauldin.**

verbo italiano "mugugnare" si adegua solo in parte ai discorsi — anche sconnessi — che i due personaggi creati da Mauldin fanno. Il loro è piuttosto l'acre sarcasmo del "risentito", ed è difficile stabilire se il risentimento fosse di Willie, di Joe oppure del loro disegnatore. Mauldin non sopportava l'arroganza dei generali, abbiamo detto. Sì, ma gli ufficiali delle retrovie che prendono possesso di una città — dopo che la fanteria l'ha conquistata — e immediatamente stabiliscono la rete dei bar, credete voi che siano più simpatici dei generali, al caporale Mauldin? E dove li mettete quei tali che al fronte fanno rispettare l'etichetta, proprio l'etichetta, con relativa appendice di bottoni da lucidare, di bustina da portare in continuazione, di barba rasata, di scarpe lustre? Willie e Joe e Mauldin non se la fanno con tutto questo, e su *Stars and Stripes* ogni due o tre giorni — infuriò la battaglia ad Anzio o sia al culmine l'offensiva sul Reno, non importa — sotto forma di disegno con "battuta" appaiono le loro proteste. Un soldato, sotto il fuoco nemico, passa una borraccia d'acqua a Willie e a Joe: « Bevetela tutta, ragazzi. Quel tale che diede l'ordine della rasatura oggi non viene a ispezionarci ». E non è solo polemica interna, è anche gioco sentimentale, vena patetica, quello che insomma fa dire a Mauldin: « I fanti sono rozzi e il loro linguaggio è sconcio. Ma la loro nobiltà e la loro dignità nascono proprio dal modo disinteressato in cui vivono, da come rischiano la vita per aiutarsi l'un l'altro ». E poiché dei 161 disegni della raccolta *Up Front*, lo sceneggiatore Stanley Roberts poteva giovare solo di pochi, per ovvie ragioni, nella elaborazione della trama del film intitolato — come il libretto — *Up Front*, gli spunti acquistati da Hollywood nascono proprio da quei "cartoons" che meno hanno dato sui nervi agli alti comandi, cioè dai quadretti commoventi.

E' la commozione asciutta, per intenderci, quella — scusate il confronto — praticata anche da Chaplin; la commozione "congelata" dall'improvviso sopraggiungere della trovata comica. Prendete, a esempio, la vignetta in cui Willie e Joe sono immersi sino alle ginocchia nella melma di una palude. Il combattimento è terminato. Uno dice all'altro: « Joe, ieri mi hai salvato la pelle e io t'ho promesso di ripagarti. Ecco il mio ultimo paio di calze asciutte ». E' Willie che parla, lo stesso che durante una estenuante marcia con il plotone — una marcia che non lascia una sola divisa impeccabile — indica Joe al sergente: « Forse egli ha bisogno di un po' di riposo. Parla nel sonno ». Joe, inutile dirlo, dorme ma cammina al passo con gli altri.

Come sono nati i due soldati di Mauldin? Lo racconta l'autore stesso nel suo libro: era stato arruolato nella 45ª divisione di fanteria americana e aveva ritrovato, sotto le armi, gli stessi individui conosciuti in tempo di pace. Gli "stessi" nel senso che non differivano dai suoi amici del New Mexico, e il personaggio di Willie — soprattutto — tende a condensare le caratteristiche dei veri soldati della 45ª Divisione con un tocco di "Pop", ovvero con lontane reminiscenze del padre di Mauldin. Pensava forse, il disegnatore Bill, mentre sulla "jeep" Jeanie realizzava le sue vignette: « Papà si sarebbe comportato così? ». Possiamo sospettarlo, dopo quanto hanno detto gli amici di casa Mauldin, nel New Mexico, il giorno in cui — distribuite dalla Union Feature Syndicate — le vignette hanno raggiunto anche i quotidiani americani. Nel film la parte di Willie è toccata a Tom Ewell, un attore di mezza età, e quella di Joe al giovane David Wayne, lievemente invecchiato dal truccatore per l'occasione. Chi ha buona memoria certo non li troverà troppo diversi

Bill Mauldin nella divisa del soldato americano, come appare nel film *Teresa* di Zinnemann.





«Balle S-2 dice che quella mitragliatrice è stata messa a tacere molte ore fa. Smettila di agitarmi le dita sotto il naso». La battuta racchiude una « situazione », e pare si rifaccia veramente alla realtà, così come l'ha vista il disegnatore Bill Mauldin sul fronte italiano. A sinistra: una inquadratura tratta dal film Up Front con gli attori Tom Ewell e David Wayne. A destra: la vignetta del caporale Mauldin e che ha ispirato il regista Alexander Hall.



Un'altra vignetta di Bill Mauldin che ha dato origine a un episodio di Up Front di Hall, il film recentemente realizzato a Hollywood seppur ambientato in Italia ai tempi dell'occupazione alleata. Sono ancora protagonisti i due fanti Joe e Willie, e uno di essi fa una domanda, che in fondo esprime una idea comune a molti soldati: «Perché diavolo non sei nato una bella donna?». La vignetta, che in origine riportava la battuta, si trova qui a destra.



dai meravigliosi soldati disegnati da Novello e descritti da Monelli in *La guerra è bella ma è scomoda* e tanto nel libro che nel film *Up Front*, alcune situazioni ci rimandano all'opera dei due italiani. Diverso è, semmai, il vigore della notazione, la ferocia di certi appunti. Le situazioni che *La guerra è bella ma è scomoda* erano trattate con mano leggera, quasi indulgente, in *Up Front* hanno assunto il carattere di un libello, violento ed esclusivo. Nel film però questo furore ha ceduto, ed è forse per questo che Mauldin non ha ancora voluto assistere a una proiezione. Egli, d'altronde, ha altri interessi, anche se essi rientrano nel giro cinematografico: dopo aver sostenuto la parte di un soldato in *Teresa*, un soldato che combatte nel 1945 in Italia, ha vestito la divisa degli unionisti ed ha recitato — sotto la guida di John Huston — in *The Red Badge of Courage*. Ma è al corrente del successo che il film

*Up Front* sta riscuotendo in America. Durante la preparazione i produttori della Universal non mancavano di interpellarlo per consulenza e soprattutto per l'approvazione alla scelta degli attori. Poiché *Up Front* è interamente ambientato in Italia, e in particolare nel Meridione, quelli di Hollywood hanno avuto bisogno di una italiana autentica per dare al film quello che Mauldin aveva dimenticato di fornire: l'emozione amorosa.

E' la vera guerra, quella di *Up Front*? Lasciamo che parli ancora Mauldin, con quelle sue frasi sbrigative e non per questo, poco esaurienti: «Io non ho tentato di raccontare questa guerra in forma ampia, solenne. Non sono abbastanza vecchio per capire di che si tratta». Sarà, ma le sue vignette avevano un enorme successo al fronte proprio tra la gente che era abba-

stanza anziana per sapere che la guerra non è uno scherzo. Mauldin, a esempio, s'accorgeva che tutti i soldati, nei momenti di sosta, cercavano il conforto della lettura. Lo cercavano al punto di leggere e rileggere le etichette delle razioni K, i volantini della propaganda tedesca e gli avanzi dei giornali. La più popolare, fra tutte le rubriche dei quotidiani, era quella della cronaca mondiale. E nacque la vignetta di Willie che legge a Joe: «Così Arcibaldo la baciò ancora e con delicatezza le fece appoggiare il bel volto sul guanciaie. Lei lo guardava con gli occhi socchiusi — tremando — e non dimenticate di comprare la prossima puntata alla vostra edicola». Uno spunto da nulla, ma la situazione è resa perfettamente. Ma in *Up Front*, nonostante l'impegno "bellico" di Mauldin, non fa difetto la previsione per i tempi di pace. E' una delle ultime vignette della raccolta che la denuncia. Un caporale, seduto, man-

giando il rancio, dice ad un maggiore che gli sta davanti, in piedi: «Ancora uno scherzo così, e non riavrete il vostro posto, finita la guerra». Questo spunto tanto lo sceneggiatore Roberts che il regista Alexander Hall l'hanno voluto caritatevolmente evitare. Ma sappiamo che a Mauldin poter pubblicare la vignetta ha dato un senso diffuso di benessere. S'era sfogato. E poiché un'idea, quando si radica nella testa di un individuo, trova a intervalli l'occasione per affiorare, il disegnatore, tornato in patria e messosi al lavoro per il libro *Back Home*, sparò ancora una cannonata contro gli ufficiali di complemento. Due individui, con magnifici abiti tagliati dal miglior sarto di New York, entrano in un albergo della Grande Città e nell'atrio vedono un fattorino che viene a ritirare la loro valigia. «Oh, maggiore Wilson, ancora in divisa a quanto pare».

FR. BER.



Un momento di Up Front con una situazione ereditata dai disegni di Bill Mauldin, che iniziò la sua attività su Stars and Stripes, il quotidiano dell'esercito americano in tempo di guerra. Il fante Joe, tra un'operazione e l'altra, legge: «Così Arcibaldo la baciò ancora e con delicatezza le fece appoggiare il bel volto sul guanciaie. Lei lo guardava con gli occhi socchiusi, tremando - e non dimenticate di comperare la prossima puntata alla vostra edicola».



Altre due vignette che hanno dato l'avvio a due inquadrature di Up Front di Alexander Hall. Sopra: «Joe, ieri mi hai salvato la pelle e io ti ho promesso di ripagarti. Ecco il mio ultimo paio di calze asciutte». Il disegnatore Mauldin assicura che era abbastanza normale, al fronte, ricambiare una grande «cortesia» con favori che in altri tempi sarebbero parsi meschini. Sotto: Joe a Willie: «Di' al vecchio che sto vegliando due amici ammalati».

# DISCO VERDE PER DMYTRYK NON PIÙ TRA I MURATORI

LA NOTIZIA che Edward Dmytryk, dopo aver scontato la pena inflittagli per essersi rifiutato di dichiarare la sua fede politica, è stato riassunto a Hollywood per dirigere una serie di film, è caduta come un fulmine a ciel sereno nell'atmosfera elettrica dei lavori del Comitato per le attività antiamericane. Essa ha ridato speranza a coloro che recentemente avevano confessato la loro passata appartenenza al partito comunista degli Stati Uniti, o passate simpatie per movimenti di sinistra. Dmytryk, il quale in tutti questi anni era stato considerato il più autorevole dei "die-

ci" cineasti di Hollywood sospetti di progressismo, è stato incaricato di girare, per conto della King Brothers, il film marinarresco *Mutiny*. Le riprese hanno avuto inizio il 5 giugno. Incerto invece è il destino di Larry Parks, Sterling Hayden e Richard Collins, i quali a tutt'oggi non sono stati riassunti dalle rispettive case. Quanto a Howard Da Silva, egli è stato senz'altro rimpiazzato da Brian Donlevy.

Nel campo delle innovazioni tecniche, sono stati annunciati in questi giorni i risultati di studi, recentemente condotti a

*L'ex capolista dei "dieci di Hollywood" sta realizzando *Mutiny - Progressi del cinema stereoscopico - Mezza Fabiola* sugli schermi di New York - Disney alle prese con *Don Chisciotte*.*

termine, sul cinema a rilievo. Un nuovo sensibile progresso in tale campo è stato rivelato dalla Natural Vision Corporation, di cui è presidente M. L. Gunzberg. Il nuovo apparecchio sperimentato consiste in una torretta in cui sono posti di fronte due normali apparecchi da ripresa. Essi ricevono le immagini da due specchi, montati tra gli obiettivi a forma di V, e separati dalla normale distanza esistente fra gli occhi di un uomo. Gli specchi possono essere rettificati ad un angolo conveniente, in modo che il punto di convergenza ottica corrisponda a qualsiasi punto focale su cui siano



Sopra a sinistra: Melvyn Douglas, Ava Gardner, Janis Carter e Robert Mitchum in una inquadratura di *My Forbidden Past* di Robert Stevenson. Sopra a destra: da *Apache Drums* con Stephen McNally. Sotto: William Castle (con la giacca a scacchi) mentre dirige il film *Hollywood Story*.



indirizzate le macchine da presa. Ogni apparecchio riprende un completo negativo, che può essere usato per stampare consuete pellicole bidimensionali ad uso della normale programmazione. Fino ad oggi, l'effetto tridimensionale richiedeva l'uso di due stampe pellicolari, di due negativi, di due proiettori, e di un paio di lenti polaroidi per lo spettatore. Con il nuovo sistema, ferma restando la necessità di munire il pubblico di lenti speciali, si ottengono risultati assai più efficaci, e il senso della profondità comunicato allo spettatore risulta più evidente. D'altra parte, sussiste lo svantaggio di dover ricorrere a quattro anziché a due proiettori, allo scopo di garantire una visione ininterrotta senza che vi siano perdite di tempo nella carica delle bobine. Inoltre la spesa — non certo indifferente — degli occhiali per proiezioni tridimensionali rimarrebbe, almeno nei primi tempi, a carico dell'esercente.

A Broadway, frattanto, si sono avute le ripresentazioni di *Romeo and Juliet*, di *Dark Victory* e di *The Maltese Falcon*: il film poliziesco-psicologico diretto da John

Huston, tratto da un ottimo romanzo giallo di Dashiell Hammett, e interpretato da Humphrey Bogart (la cui recitazione raggiunge in questo film una perfezione che forse in nessun altro lavoro l'attore ha saputo eguagliare) da Mary Astor e da Sidney Greenstreet. *The Maltese Falcon*, che risale al 1941, e che apparve anche in Italia, subito dopo la fine del conflitto, con il titolo di *Il mistero del falco*, è da molti critici considerato il "classico" della cinematografia gialla americana. Sugli schermi è apparso anche *Fabiola* di Blasetti, sia pure tagliato di quasi la metà con risultati non certo felici. Per la prima volta, un film italiano appare nei grandi circuiti, tramite il gruppo di distribuzione della United Artists. La reazione della critica newyorkese nei confronti di *Fabiola* è stata cauta, anche perché i tagli effettuati — e le manipolazioni eseguite in sede di doppiaggio — non consentivano un giudizio obiettivo. La produzione nazionale ha intanto presentato l'atteso film dedicato alla vita del grande cantante napoletano Antonio Caruso, assai popolare anche in America: *The Great Caruso*. Si tratta di una pellicola commerciale, realizzata con dispendio di mezzi e con una certa fantasia nella creazione delle scene di massa, ma completamente fallita ove si considerino gli aspetti biografici e psicologici del tenore. Caruso vi appare un individuo di tipo americano, una sorta di "self made man" che trionfa in virtù dell'amore e della sua tenacia. Mario Lanza, il cantante che incarna Caruso, si esibisce in una ventina di motivi, tra i quali però

non figura il cavallo di battaglia di Caruso, l'*Otello* verdiano. Ciò significa che Lanza non è ancora all'altezza del difficile personaggio shakespeariano, sia come doti canore che come capacità di interprete. Un altro film da segnalare è *On the Riviera* di Walter Lang, in cui Danny Kaye riveste il doppio ruolo di un ricco gentiluomo e di uno spiantato. Non mancano scene divertenti, ma la vicenda, nonostante l'abilità di Kaye, risulta prolissa e non eccessivamente ricca di fantasia e di spirito. La Warner ha presentato un discreto "western": *Along the Great Divide*, di Raoul Walsh.

Nei prossimi giorni si attendono alcune interessanti novità, quali *Go for Broke* di Robert Pirosh (l'autore dello scenario di *Battleground*) e *Goodbye My Fancy* di Vincent Sherman. Si annuncia inoltre che Walt Disney ha incaricato Larry Watkin, lo sceneggiatore di *Treasure Island* e di *The Story of Robin Hood*, di stendere un soggetto sul *Don Chisciotte* di Cervantes, che egli ha intenzione di girare entro il 1951. I produttori associati Perlberg e Seaton partiranno per l'Europa alla ricerca di attori e di materiale storico da utilizzarsi in alcuni prossimi film della Paramount. La stessa Paramount ha affidato un ruolo di rilievo ad Anna Maria Albergheggi, la soprano quattordicenne rivelatasi l'anno scorso in America. Il film sarà intitolato *The Goddess*; non si conosce ancora il nome del regista. La M.G.M. ha annunciato che



Un cartellone pubblicitario hollywoodiano per il film *Katie Did It* interpretato da Ann Blyth.

il suo dirigente, Dore Schary — di cui si parla come del futuro successore di Louis B. Mayer — è in trattative con la Garbo assente dalla casa dal 1941 (*Two Faced Woman*). Infine, si apprende che Samuel Goldwyn intende investire nove milioni di dollari in quattro film da realizzarsi entro il 30 maggio 1952, tra i quali *South of Samoa* per la regia di Mark Robson.

GIORGIO N. FENIN

## PROIEZIONI STRAORDINARIE AL "FILM ADVISORY CENTER"

**Notevole tentativo di curare la diffusione di film artistici e culturali che non riescono a varcare i confini dei paesi d'origine.**

ri paesi, non riescono, se non raramente, a varcare i confini dei paesi d'origine; e il più delle volte hanno una diffusione irrisoria anche in patria. Il Centro si rende altresì conto che una distribuzione su va-

sta scala di tali opere — per lo più appartenenti al genere del film documentario — risulta spesso ostacolata dalla duplice mancanza di informazione sull'opera stessa e di preparazione culturale del pubblico non

Robert Flaherty, Edmondo Ricci, Jean Renoir, il nostro Giannitrapani, J. J. Sweeney e William Wells all'inaugurazione del « Film Advisory Center », di cui Robert Flaherty è il presidente.

UN SINTOMO che anche in America si va sviluppando una seria tendenza a intendere il cinema come un fatto di arte e di cultura, è dato dall'inizio delle attività di un organismo culturale di notevole importanza: il "Film Advisory Center". Si tratta, come dice anche il nome di questa associazione, di un organismo consultivo, la cui funzione presso i produttori potrà essere, almeno nei primi tempi, essenzialmente di stimolo, di incitamento ad abbandonare gli schemi involutivi e commerciali che attualmente stanno alla base della produzione. Tuttavia, se si tiene conto dell'ottimo inizio delle attività del Centro, è lecito sperare in risultati positivi su tutta la linea. Quali sono i programmi e gli intendimenti del "Film Advisory Center"? Lo dice un opuscolo illustrativo distribuito ai critici in occasione della prima manifestazione, tenutasi a New York il 3 maggio scorso. « Il "Film Advisory Center, Inc." è un'organizzazione non commerciale, formata da un gruppo di attori e cineasti americani ed europei. Il Centro si rende conto che numerose opere di rilievo culturale, realizzate da registi dei va-



specializzato. Il "Film Advisory Center" ritiene che all'attuale stato delle cose esistano in America possibilità notevoli, maggiori di quanto generalmente si creda, di curare il lancio su scala industriale di tali pellicole; e che, d'altra parte, anche in Europa debbano necessariamente sussistere condizioni favorevoli per la diffusione di film culturali prodotti negli Stati Uniti.

Per concretizzare questo programma, che consiste soprattutto, come si vede, nell'organizzazione di forme efficaci di lancio di pellicole che per la loro struttura vengono scartate dal circuito commerciale di sale, il "Film Advisory Center" intende, per prima cosa, effettuare una serie di proiezioni straordinarie di documentari europei, invitando a queste proiezioni personalità dell'arte e delle scienze, nonché rappresentanti della produzione, e svolgendo in precedenza una accurata campagna pubblicitaria attorno all'avvenimento. La prima manifestazione del Centro, come si diceva, ha avuto luogo a New York City il 3 maggio di quest'anno. Il suo successo è stato ta-

le che gli organizzatori hanno subito ripetuto la manifestazione, una settimana più tardi, con un programma leggermente modificato e alla presenza di un pubblico altrettanto numeroso e di personalità. Ecco i nomi dei film che figuravano nella proiezione del 3 maggio: Paysages du silence di Jacques-Yves Cousteau; Il demoniaco nell'arte di Enrico e Carlo Castelli Gattinara; Pacific 231 di Jean Mitry; Zanzabella à Paris di Sonicka Bo; Palle, Alene I Verden di Bjørne e Astrid Henning-Jensen; Images médiévales di William Novik. Alla proiezione inaugurale, oltre al presidente del Centro (Robert Flaherty) ai vice-presidenti (Arthur Knight, Theodore Rousseau jr.), al direttore (Perry Miller) e ai consiglieri (George Amberg, Jean Benot-Lévy, Francis Brennan, Howard Devree, Vera Falconer, Paul Falkenberg, David Flaherty, Helen M. Franc, Alfred Frankfurter, Pierre Guedenet, Marie Hamilton, Fred Hift, Frederick Hoffherr, Lewis Jacobs, H. Janson, Rohama Lee, Aline Louchheim, Hans Richier, Meyer Schapiro, R. Lawrence Siegal, Cecile Starr, James Johnson Sweeney,

Archer Winsten, Lothar Wolff) erano presenti Benjamin Cohen, vice-segretario generale dell'O.N.U. per la Pubblica Informazione, il regista Jean Renoir (che era appena ritornato dall'India, dove aveva realizzato il suo ultimo film, The River) e numerosi invitati. Il direttore del Centro, che fu per un lungo periodo consulente cinematografico del Dipartimento per gli affari sociali delle Nazioni Unite, illustrò brevemente i particolari tecnici e organizzativi del funzionamento del F.A.C., i cui scopi aveva precedentemente illustrato il grande documentarista Robert Flaherty. Miller spiegò che oltre 600 film aventi carattere e intendimenti culturale-educativi erano stati esaminati, in Europa, da un gruppo di 25 cineasti e critici europei. Duecento film furono selezionati dagli esaminatori e inviati negli Stati Uniti, dove venne effettuata una ulteriore selezione, fino a ridurre il numero delle opere prescelte a cinquanta. « I sei film che proietteremo stasera », ha detto Perry Miller, « non sono necessariamente i migliori dei cinquanta inclusi nella lista definitiva; ma sono certa-

## CINEMA INDIANO SENZA INGERENZE STRANIERE

I CONTATTI della critica e del pubblico europei con il cinema indiano sono piuttosto esigui; riteniamo pertanto utile dare al lettore alcune notizie su quest'ultimo che, nato molti anni or sono, si è particolarmente sviluppato subito dopo il secondo conflitto mondiale. Oggi l'India dispone di settanta teatri di posa, suddivisi fra Bombay, Calcutta e qualche centro minore, e che provvedono agevolmente alla produzione annua di 250 film. Questa vasta produzione nazionale necessita di un'ampia e bene organizzata rete di sale. Alla fine del 1950, infatti, esistevano oltre duemila cinematografi; oggi un piano governativo ne prevede un ulteriore aumento del trenta per cento. Ogni anno, dunque, vengono realizzati negli stabilimenti indiani 250 film: tale cifra è inferiore unicamente alla produzione annua americana e a quella giapponese. Un confronto con la produzione italiana conduce alla seguente proporzione: 250 film indiani contro 100 realizzati in Italia. Eppure, se si considera il notevole divario nel numero di cinematografi (2000 in India e 8000 circa in Italia), si vedrà come l'assorbimento dei 250 film annualmente prodotti comporti una riduzione fortissima delle importazioni di film stranieri. Pochissimi sono i film di provenienza este-

ra proiettati in India: non più dell'otto per cento. Si spiega pertanto facilmente lo sviluppo continuo dell'industria cinematografica nazionale, che una rigorosa legislazione protegge da ingerenze straniere. Per contro, il materiale tecnico in uso presso i teatri di posa (proiettori, macchine da ripresa, attrezzature per laboratori di sviluppo e stampa, pellicola e materiale sonoro) è generalmente di provenienza este-

**Dai teatri di posa esistenti a Calcutta, a Bombay e in altri centri, ogni anno escono 250 film, la maggior parte dei quali doppiati in quattro dialetti.**

ra. Per quanto riguarda le varie tendenze della produzione, si può dire che il cinema indiano tratta tutti i "generi" e affronta tutti i temi: dal comico al drammatico, dal poliziesco al musicale, dallo storico al satirico-sociologico; gli argomenti tratti dalla storia del paese o dalla tradizione popolare che è vastissima, hanno la prevalenza. Sol tanto in pochi casi i produttori attingono

al repertorio europeo o americano, o ricorrono ai modelli hollywoodiani. Di tipo nettamente "occidentale" è, invece, il lancio pubblicitario dei film. Anche i rapporti fra distributori ed esercenti seguono grosso modo i canoni americani ed europei.

Uno dei problemi più ardui che l'industria cinematografica indiana deve risolvere è quello del doppiaggio dei film nelle varie lingue — o per meglio dire dialetti — che corrispondono alla molteplice provenienza razziale e geografica dei 350 milioni di abitanti del paese. Di questi vari dialetti, almeno quattro sono di fondamentale importanza, in quanto parlati da decine di milioni di persone. Pochi sono comunque oggi i film che non vengono doppiati contemporaneamente, nelle principali lingue parlate nella penisola. Da un paio d'anni, i produttori indiani stanno inoltre orientandosi verso la realizzazione su vasta scala di film a colori. Due sono i sistemi usati: il gevacolor e il cinecolor. Confrontati con i film a colori (procedimento technicolor o agfacolor, o anche lo stesso cinecolor) provenienti dagli Stati Uniti o dalle nazioni europee, i film a colori indiani appaiono però scadenti e tecnicamente arretrati. La ragione di queste deficienze, secondo la stampa specializzata locale, che comprende numerose pubblicazioni in più lingue, sta nella scarsa preparazione tecnica e non nella insufficienza dell'attrezzatura, che è di prim'ordine. Quanto alla eventualità di una distribuzione, sia pure su scala ridotta o sperimentale, di film indiani in Europa, e particolarmente in Italia, la situazione non si presenta certo favorevole, e difficilmente nel prossimo futuro si potranno vedere film indiani all'infuori del giro ristretto dei festival internazionali. I distributori temono che la differente impostazione tematica e psicologica di questi film rispetto a quelli "occidentali" rappresenti un ostacolo insormontabile alla loro normale immissione nei circuiti di sale.

CORT.



Una inquadratura tratta dal recente film indiano Chhai, firmato dal regista Shankar Mehta.

mente fra i più significativi, e comunque tali da illustrare ampiamente le varie tendenze cui si ispira il cinema culturale europeo ».

Un rapido esame delle opere presentate permette di rendersi conto del loro indiscutibile contenuto educativo. *Paysages du silence*, che vinse a Venezia, nel 1948, il premio per il miglior film documentario, descrive l'immersione di cinque palombari al largo della costa mediterranea francese, e si sofferma sull'esplorazione della flora e della fauna rinvenuta sott'acqua. Su *Il demoniaco nell'arte*, che vinse pure un premio, al Festival del documentario di Parigi (1950), Cinema ha già riferito ampiamente in altra occasione. *Pacific 231*, vincitore a Cannes nel 1949, segue il viaggio di un treno espresso attraverso visioni alternate del convoglio e del paesaggio circostante, e contrappone alle immagini un interessante commento musicale appositamente scritto da Arthur Honegger. *Zanzabelle à Paris* è un pregevole film a pupazzi francese, basato sulle umoristiche avventure di una giraffa a Parigi. *Images médiévales* è un cortometraggio a colori e contiene alcune buone soluzioni cromatiche in rapporto alle miniature del quattordicesimo e del quindicesimo secolo che l'autore ha impiegato. Il film danese *Palle, Alene I Verden*, anch'esso vincitore di un premio al Festival di Cannes del 1949, descrive con sensibilità il sogno di un fanciullo che immagina di essere rimasto l'unica persona vivente su questa terra. La successiva proiezione (10 maggio 1951) tenuta come la precedente nell'Auditorium del Museo di Arte Moderna di New York, richiamò un pubblico di invitati altrettanto numeroso, e personalità della cultura e dell'arte. In luogo di Benjamin Cohen e di Jean Renoir, parlarono ai convenuti il produttore inglese Filippo del Giudice (il cui nome è legato alla realizzazione di opere quali *Henry V* e *Hamlet*) e il critico e giornalista Alfred M. Frankfurter, direttore del periodico *Art News*. Particolarmente interessante è stata la prolusione di Del Giudice, il quale prospettò alcune vie d'uscita alla crisi in cui si dibatte l'industria cinematografica. « Il pubblico di minorenni che affolla le sale cinematografiche », ha dichiarato, « deve essere sostituito con un pubblico maturo e cosciente, se non si vuole assistere al progressivo e inevitabile decadimento dell'industria del film ». Il programma di questa seconda manifestazione del Film Advisory Center fu quasi uguale a quello della settimana precedente. L'unica modifica fu l'inclusione di *Hippocampe*, il documentario di Jean Painlevé, in luogo di *Zanzabelle à Paris*. Anche qui, successo pieno e incondizionato. Gli organizzatori del "Film Advisory Center", Robert Flaherty in testa, hanno ben ragione di essere soddisfatti, e di auspicare che la loro iniziativa possa dare frutti considerevoli in un prossimo futuro. Attività come quelle esposte nel programma del Centro, opposte al commercialismo dilagante nel mondo dello spettacolo, dovranno avere un'influenza sempre maggiore, se si vorrà, come afferma il produttore e industriale cinematografico Filippo Del Giudice, « evitare il decadimento dell'industria del film ».

NADIR GIANNITRAPANI



Sopra: Flaherty, Renoir, Perry Müller, Sweeney e Wells dopo la prima proiezione al « Film Advisory Center ». Sotto: miss Müller sottopone a Robert Flaherty il nuovo programma del « Center ».



Abbiamo rivolto a Renato Castellani le seguenti domande:

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

1) A me pare presuntuoso giudicare il pubblico perché penso che debba essere il pubblico a giudicare noi. Il pubblico comprende una massa così vasta di spettatori che è quasi logico che il suo gusto non sia molto elevato, tuttavia ha in sé tale forza che quando si trova dinanzi a una cosa buona la capisce, l'afferra e la condivide. Il fatto riprovevole non consiste nel fare un film che il pubblico vede volentieri, ma nel



Una inquadratura tratta da Due soldi di speranza, il film che Renato Castellani sta realizzando con attori non professionisti e che probabilmente sarà pronto per la Mostra di Venezia.

## CHE COSA PENSANO DEL PUBBLICO

(Inchiesta di Guidarino Guidi e Luigi Malerba)

lusingare i suoi cattivi istinti. D'altra parte non è possibile fare film per venticinque "snobs".

2) No. Può accadere che uno spettacolo non giunga ad essere compreso dal pubblico per due ragioni: o perché anticipa troppo i tempi o perché è eseguito male. Ciò non può succedere col film perché il film non si interpreta, ma è stabilito "a priori". Nel primo caso c'è una contraddizione interna, in quanto il pubblico è sem-

pre attuale e quindi un film non può anticipare i tempi. E' raro che un buon film non abbia successo di pubblico, ma è semmai comune il contrario, che riscuota larghi consensi un film che solletica i bassi istinti degli spettatori. A esempio film crudi, spietati e audaci come Femmine folli ebbero un successo di pubblico enorme. Come del resto Tempi moderni di Chaplin, film difficile a capirsi quanto altri mai, al quale il pubblico tuttavia decretò il successo.

3) Ho individuato un pubblico a cui non piacciono i miei film: ovvero un pubblico di mentalità "borghese", ma prego di intendere il termine borghese non in senso polemico. A me particolarmente è capitato di constatare una cosa curiosa, a questo proposito, e che credo possa illustrare meglio di ogni altra spiegazione il perché ho adoperato il termine "borghese"; ed è questa. Il mio film E' primavera... è piaciuto molto al pubblico delle "visioni sperimentali" (1). Il successo è diminuito alle prime visioni, per poi riprendere nelle seconde visioni. Qui va considerato che lo spettatore, al cinema, non è più individuo, è pubblico. Non è più se stesso perché interviene quella che si può chiamare sensibilità collettiva. Infatti avviene che appena si forma un pubblico, ovvero una somma di più elementi, le reazioni sono quasi sempre esatte rispetto alle intenzioni dell'autore. Mi riferisco evidentemente al mio genere di film, cioè al film allegro. Ciò che è curioso talvolta, però, è che le reazioni sono del tutto impreviste riguardo a certe situazioni.

4) In modo assoluto non tengo conto del pubblico o della critica. Quando scrivo la sceneggiatura di un film non penso mai se piacerà o non piacerà una data situazione o un dato gesto. L'atteggiamento davanti al pubblico per me deve essere di assoluta onestà con se stessi e di fronte al lavoro, all'opera in elaborazione, di assoluta umiltà.

5) A un dato genere di pubblico è piaciuto dei miei film Un colpo di pistola di cui personalmente non mi sono mai ritenuto soddisfatto. Nel senso di successo grosso Zazà, dovunque fu proiettato, perché, come si ricorderà, è uscito durante l'occupazione tedesca ed ebbe una programmazione assai limitata. Nel dopoguerra Sotto il sole di Roma, che in Argentina particolarmente, è stato accolto in maniera veramente entusiastica. A me, il migliore sembra E' primavera...

**RENATO CASTELLANI**



Da Sotto il sole di Roma: il film di Renato Castellani che ha avuto, nel dopoguerra, il maggior successo di pubblico e di critica. Anche gli attori di questo film non erano professionisti.

(1) Castellani segue il costume, molto in uso in America, di presentare i propri film, prima della programmazione normale, a un pubblico "di prova" composto, ad artificio, di persone appartenenti alle varie categorie sociali.



## MAUPASSANT E DUPONT FRA CINEASTI INDIPENDENTI

UN GRUPPO di cineasti indipendenti ha realizzato, a New York, *The Knife-Thrower*: un film ispirato a un racconto di Maupassant e al *Variété* di Dupont. Nelle intenzioni del regista Maxwell Weinberg e del riduttore-sceneggiatore Eric Arthur, questo film (che dura venti minuti in sala di proiezione), vuole essere anticonformista nel senso di un ritorno ai mezzi espressivi peculiari del cinema. *The Knife-Thrower* sarà distribuito in ottobre dalla Warner Bros, la quale, « per renderlo più commerciale », lo ha « rimaneggiato »; nonostante ciò la stessa Casa intende ottenere, con il film, un Oscar. Il medesimo gruppo di cineasti indipendenti sta preparando un secondo lavoro: *The Bartender and the Lady*. Nelle fotografie: David Kurlan (in alto a sinistra), Nikki Green e David Kurlan (in basso a sinistra), Eric Arthur e Nikki Green (in alto a destra).

# ANNE BAXTER

QUANDO, nel 1945, riprendemmo contatto, con il cinema americano, dopo una frattura che la guerra aveva soltanto reso più netta, ma che aveva cominciato a determinarsi col 31 dicembre 1938, data dell'entrata in vigore del monopolio sull'importazione dei film, trovammo materia per amareggiarci più che per rallegrarci. Ci si offriva infatti il panorama di una cinematografia precipitosamente invecchiata e nella quale la guerra, con le sue esigenze propagandistiche, economiche e militari, non aveva fatto che accelerare un processo di involuzione già in atto. I "generi" — sui quali lo schermo di Hollywood aveva poggiato la propria fortuna — mostravano la corda e denunciavano una urgenza di rinnovamento, cui faceva riscontro, d'altro canto, un inaridimento sostanziale di sceneggiatori un tempo fertilissimi. Non si era, d'altro canto, ancora profilata una via di salvezza sotto forma di una corrente realistica, cronistica, polemica, nata, in parte in seguito a suggestioni giunte dall'Europa, in parte rifacendosi a illustri tradizioni locali. E il cinema americano sembrava in procinto di morire per asfissia. Di questa situazione erano indice anche i quadri degli attori, ricolmi di relitti rugosi e semibolsi di un passato pur glorioso e di più o meno inefficaci surrogati di certi grandi "miti", tramontati ed incapaci di risorgere validamente (da Valentino a Barrymore, dalla Harlow alla Lombard, e via dicendo). A rischiarare questo panorama deficitario si impose, fin dai primi momenti, all'attenzione una pattuglia di attori per noi del tutto inediti. I quali svolgevano magari la loro attività, ormai, da cinque sei sette anni, ma le cui ombre ancora non avevano avuto modo di giungere fino agli schermi italiani. In questa pattuglia, con comprensibile sollievo, ci fu dato individuare attori i quali, se raramente erano in grado di costituire "mito", alla maniera tradizionale e clamorosa di Hollywood, apparivano tuttavia in possesso di virtù interpretative di netto rilievo. Facemmo così la conoscenza di Richard Conte e di Dana Andrews, di Montgomery Clift e di Robert Mitchum, di Dorothy McGuire e di Susan Hayward, di Jennifer Jones e di Anne Baxter. Capite benissimo che ho citato solo alcuni nomi, quasi a caso, secondo mi venivano sulla penna.

Ma fermiamoci invece un momento su Anne Baxter, nata, dicono gli annuari, a Michigan City, nell'Indiana, il 7 maggio 1923, e reduce, quando, nel 1940, si presentò per la prima volta davanti alla macchina da presa, da un tirocinio scolastico e professionistico di natura teatrale. Gli inizi di Anne Baxter furono piuttosto mediocri. Troviamo perfino nella sua filmografia *Charley's Aunt*, cioè la veneranda *Zia di Carlo*, di cui una decina d'anni fa si fece un'ennesima riedizione cinematografica, con Jack Benny. E vi confesso che

stento a richiamare alla memoria il visetto di Anne, estraendolo fuori dal groviglio di quei casi farseschi, più o meno mediocrementemente trasferiti in immagini. Subito dopo i primi esperimenti, la Baxter ebbe però la fortuna, che non a tutti capita, di incontrarsi, uno dopo l'altro, con parecchi registi in grado di insegnarle qual-

## FILMOGRAFIA

**FILM: 1940:** *Twenty Mule Team* di Richard Thorpe, con Wallace Beery e Leo Carrillo; *The Great Profile*, di Walter Lang, con John Barrymore e Mary Beth Hughes. - **1941:** *Charley's Aunt* (*La zia di Carlo*) di Archie Mayo, con Jack Benny e Kay Francis; *Swamp Water* (*La palude della morte*) di Jean Renoir, con Walter Huston e Dana Andrews. - **1942:** *The Magnificent Ambersons* (*L'orgoglio degli Amberson*) di Orson Welles, con Joseph Cotten e Dolores Costello; *The Pied Piper* di Irving Pichel, con Monty Woolley e Roddy McDowall. - **1943:** *Five Graves to Cairo* di Billy Wilder, con Erich von Stroheim e Franchot Tone; *Crash Dive* (*Agguato sul fondo*) di Archie Mayo, con Tyrone Power e Dana Andrews; *The North Star* (*Fuoco a Oriente*) di Lewis Milestone, con Dana Andrews e Walter Huston. - **1944:** *The Sullivans* (*La famiglia Sullivan*) di Lloyd Bacon, con Thomas Mitchell e Edward O'Ryan; *Eve of St. Mark* di John M. Stahl, con Michael O'Shea e William Eythe; *Guest in the House* (*Veleno in Paradiso*) di John Brahm, con Ralph Bellamy e Ruth Warrick; *Sunday Dinner for a Soldier* di Lloyd Bacon, con John Hodiak. - **1945:** *A Royal Scandal* (*Scandalo a Corte*) di Otto Preminger, con Tallulah Bankhead e Charles Coburn. - **1946:** *Angel on My Shoulder* (*Infernale avventura*) di Archie Mayo, con Paul Muni e Claude Rains; *Smoky* (*Smoky*) di Louis King, con Fred MacMurray e Burl Ives. - **1946-47:** *The Razor's Edge* (*Il filo del rasoio*) di Edmund Goulding, con Tyrone Power e Gene Tierney. - **1947:** *Blaze of Noon* (*Bagliore a mezzogiorno*) di John Farrow, con William Holden e Sonny Tufts. - **1948:** *Walls of Jericho* (*Le mura di Gerico*) di John M. Stahl, con Cornel Wilde e Linda Darnell; *Homecoming* (*La lunga attesa*) di Mervyn Le Roy, con Clark Gable e Lana Turner; *The Luck of the Irish* (*L'isola del desiderio*) di Henry Kostler, con Tyrone Power e Cecil Kellaway; *Yellow Sky* (*Cielo giallo*) di William A. Wellman, con Gregory Peck e Richard Widmark. - **1949:** *You're My Everything* di Walter Lang, con Dan Dailey e Anne Revere. - **1950:** *A Ticket to Tomahawk* di Richard Sale, con Dan Dailey e Rory Calhoun; *All About Eve* (*Eva contro Eva*) di Joseph Mankiewicz, con Bette Davis e George Sanders. - **1951:** *Follow the Sun* di Sidney Lanfield, con Glenn Ford e Dennis O'Keefe.

che cosa: il primo fu Jean Renoir, a cui seguirono tra gli altri Orson Welles, Billy Wilder, Lewis Milestone, William A. Wellman, Joseph L. Mankiewicz. Questa serie di nomi indica già di per sé una cosa: che la Baxter divenne ben presto un'attrice ricercata dai registi seri o, quanto meno, impegnati. Oggi, dopo una decina d'anni

di attività piuttosto assidua, è lecito cercar di ricostruire una prima immagine di Anne Baxter, un'immagine che non potrà, si intende, non subire ritocchi e magari radicali trasformazioni con lo scorrere del tempo: l'attrice, come avete visto, non ha ancora trent'anni. Se dovessi cercar di individuare in lei un tratto caratteristico che valga a distinguerla e serva d'avvio ad un discorso, direi che è l'ambivalenza. La didascalica di un "prossimamente" potrebbe con efficacia sovrapporre ad un primo piano di Anne Baxter la scritta: « Angelo o demonio? ». Ed in realtà essa è stata fin qui di volta in volta l'uno o l'altro. Ma è stata pure — e qui è il punto più interessante — l'uno e l'altro ad un tempo, racchiudendo nel proprio sguardo di bimba ormai cresciuta un'ambiguità fertile di risultati drammatici.

Partita come "angelo", con Renoir, nel suo primo film americano, *Swamp Water* (« La palude della morte », 1941), è giunta oggi, con *All About Eve* (« Eva contro Eva », 1950) di Mankiewicz, a farsi vero demonio. Un demonio che ha buon giuoco a celarsi dietro quelle apparenze fanciullescamente lusinghevoli. Le implicazioni demoniache, latenti nel suo personaggio, non si denunciarono però d'acchito. Qualche film del suo curriculum ci è tuttora ignoto. Però è lecito osservare come nel 1944 il suo nome si incontra nel "cast" di *The Sullivans* (« La famiglia Sullivan ») di Lloyd Bacon, uno dei più pateticamente e amabilmente dolciastrati tra i film di guerra. Sempre nel 1944, cioè con *Guest in the House*, le cose cominciano a complicarsi. Entra in giuoco la psicanalisi. Ma andiamo per ordine. Il personaggio di quella brava figliuola, paffutella e conturbante, ma senza morbosità, che abbiamo visto nascere, praticamente, tra le paludi di *Swamp Water*, venne raccolto, l'anno appresso, da Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (« L'orgoglio degli Amberson ») è, possiamo dire, la prima tappa importante di Anne Baxter. Basterebbe la scena del ballo a far capire il perché dell'inizio della fortuna per un'attrice. Nei panni di quella giovanissima figlia di un borghese, la quale, come il padre, finisce per entrare in contatto e per restar dapprima vittima — vittima innamorata — di un chiuso e gretto mondo aristocratico, la Baxter si muoveva con una freschezza, con un'autenticità di timbro incantevoli. Delle sue interpretazioni "angeliche" questa rimane tuttora la fondamentale. Poiché neppure la sua spontaneità non sofisticata riuscì, in *The North Star* (« Fuoco a Oriente », 1943) di Milestone, a neutralizzare completamente l'"handicap" di un'impostazione "fasulla" d'ambiente. Il folclore russo di quel film era evidentemente, se pur con una certa serietà, ricostruito secondo schemi hollywoodiani. Ai quali non si sottraeva neppure la contadinella cui la Baxter prestava i doni della sua fulgida gioventù. A questo punto, come dicevo, le cose si complicano. John Brahm, un regista dominato da preoccupazioni psicanalitiche e teso alla ricerca di effetti di brivido, svela, dietro il volto del-

l'angelo, un mondo nascosto e decisamente inquietante. *Guest in the House* (« Veleno in Paradiso », 1944), non poteva dirsi un film del tutto compiuto. Ma si sforzava comunque di evocare un'atmosfera, su cui aleggiava l'ombra di Freud. All'addensarsi di questa atmosfera, la maschera, per la prima volta drammatica in un senso così complesso e sottile, di Anne Baxter contribuiva in misura notevole. Il suo volto "paradisiaco" (faccio riferimento al titolo italiano del film) si dimostrava finalmente corruttibile da un "veleno". Un "veleno" che non si ritroverà in un'opere come *A Royal Scandal* (« Scandalo a corte », 1945) di Preminger; si ritroverà, invece, sotto altra forma, in *The Razor's Edge* (« Il filo del rasoio », 1946-47) di Edmund Goulding, interpretazione per la quale la Baxter assurse ai fastigi dell'Oscar, attribuitole essenzialmente in virtù di un pezzo di bravura, una scena d'ubriachezza. L'angelo era dunque ormai caduto. Ma continuava a serbare le tracce della sua origine in conformità con quell'impasto ambiguo che la caratterizzava. In *Yellow Sky* (« Cielo giallo », 1948) di Wellman, l'antinomia interna del personaggio Baxter si manifestava in maniera diversa. Non vi era più, nella ragazza primitiva ed elementare di questo notevole "western" (un genere al quale la Baxter è ritornata e che in fondo sembra adattarsi a certa sua popolarità verginità di temperamento: del 1950 è *A Ticket to Tomahawk* di Richard Sale), traccia di "veleno". Ma vi era, in compenso, una nota selvaggia, apparentemente irriducibile, e che invece finiva con l'addolcirsi, per virtù d'amore, verso la fine. Questo aspetto volitivo, ribelle, quasi mascolino, di creatura avvezza a vivere nell'asperità e a difendersi da sola da ogni insidia naturale o umana era dall'attrice messo in luce con i mezzi più immediati e concreti. Certe scene di schermaglia violenta tra lei e Gregory Peck e soprattutto quelle in cui la schermaglia sfocia — imponendosi la volontà decisa dell'uomo, che si incontra con l'aspirazione latente della donna — in una sensualità scoperta sono tra le più suggestive e coraggiose del recente cinema americano. La primordiale schiettezza con cui la Baxter aderisce al richiamo dei sensi colpisce lo spettatore, in quanto appare libera dagli schemi che imprigionano a Hollywood le manifestazioni del sesso.

La più recente interpretazione di Anne Baxter — *Alle About Eve* di L. Mankiewicz, dominatore della stagione americana — ha segnato il trionfo, in lei, del "demonio". Non, però, sotto un aspetto violento e selvaggio, ma sotto quello, calcolatore, di una giovane attrice, che costruisce ambiziosamente e spietatamente, la propria carriera ai danni di una collega più anziana ed illustre. Duole dover concludere questo rapido profilo di Anne Baxter senza conoscere ancora *All About Eve*. Bisogna limitarsi a dichiarare come, secondo l'opinione diffusa, essa abbia retto validamente il confronto imponente con Bette Davis.

**GIULIO CESARE CASTELLO**



# NASCITA E SIGNIFICATO DEL "POTEMKIN"

E' RISAPUTO che il film *La corazzata Potemkin* nacque da una traccia di dieci righe, contenuta nell'immenso scenario dell'Anno 1905, che ho scritto, nell'estate del 1925, in collaborazione con Nina Ferdinandova Agadianova. Succede, a volte, che uno studioso, consultando gli archivi, s'imbatta in questo gigante che ha inghiottito, nelle sue centinaia di pagine, il vasto fitto degli avvenimenti del 1905. Che cos'è che non si trova in questo scenario, anche nel corso d'una lettura superficiale, in ognuna delle sue righe, in ogni sua allusione? Si legge, e ci si stupisce: ma come due esseri umani, dotati tuttavia di spirito sottile e di una certa abilità professionale, hanno potuto sopporre, per un solo istante, che sarebbe stato possibile "girare" tutto ciò? E per di più, nell'ambito di un solo film a metraggio normale? Poi si finisce col considerare il mostro da un altro punto di vista. Di colpo, risulta che non si tratta affatto di uno scenario. E' un grande quaderno d'appunti, un gigantesco riassunto ove sono annotati i risultati di uno studio accanito e minuzioso su di una epoca. Un tentativo di cogliere la fisionomia di quell'epoca, e il suo dinamismo, il suo ritmo, il legame interno tra i vari avvenimenti che la costituiscono. Insomma, è il lungo inventario che precede ogni lavoro e senza il quale, per esempio, il singolo episodio del *Potemkin* non avrebbe potuto diventare il quadro d'insieme dell'intero anno 1905. Solo impregnandosi di tutta questa materia, respirandola, vivendola, il regista è stato capace di servirsi di aride annotazioni come « la corazzata attraversa la squadra senza che un sol colpo sia sparato », o come « una vela è gettata sui marinai condannati alla fucilazione », per trarre, d'improv-

**di S. M. EISENSTEIN**

viso, nel corso della ripresa, da queste brevi linee di scenario, le sequenze che gli storici del cinema contano tra le più emozionanti del film. Se ogni linea dello scenario si è mutata in sequenza, la metamorfosi era in germe non nel testo, per necessità laconica, dello scenario, ma nel ribollire dei sentimenti ch'esso suggeriva al suo realizzatore, sotto forma di immagini vive, nel corso della lettura di queste brevi frasi, semplici richiami di ricordi portati a lungo entro di sé, e maturati. Grazie a questo lavoro preliminare, ci era possibile, senza perdere il contatto con la verità, lavorare di fantasia, aggiungendo ora una sequenza non prevista dallo scenario (la scalinata di Odessa, per esempio), ora un particolare assolutamente imprevisto (la nebbia nella scena del funerale); insomma, tutte le "scoperte sul posto". Più che lo studio approfondito che precedette le riprese, preziosa mi fu la collaborazione di Nina Agadianova. Attraverso la storia del passato rivoluzionario, la piccola Nuné (così si chiama, in armeno, Nina) mi ha condotto al nostro presente rivoluzionario. Per l'intellettuale venuto alla Rivoluzione dopo il 1917, era necessario passare dalla tappa "io e loro" per giungere alla comprensione del "noi" sovietico rivoluzionario. In questo passaggio, Nina Agadianova, la donna piccina, dagli occhi azzurri, timida, infinitamente modesta e graziosa, mi ha aiutato molto. Tengo ad esprimerle la mia riconoscenza calorosa.

Per girare un film, la cui azione si svolge su una corazzata bisognava evidentemente disporre di una corazzata. E per raccontare la storia di una corazzata del 1905 bisognava, altrettanto evidentemente, che la nostra corazzata fosse del tipo 1905. Ma, in vent'anni — eravamo nell'estate del 1925 — la struttura delle nostre navi da guerra si era completamente trasformata. In quell'estate 1925 non si trovava una corazzata tipo 1905 né nella flotta del Baltico né in quella del Mar Nero. Un incrociatore ondeggiava gioiosamente nella rada di Sebastopoli. Ma, ahimé, non era affatto la nave che ci serviva. Non aveva la larga poppa caratteristica, teatro del celebre dramma che volevamo ricreare. Quanto al « Potemkin », era stato demolito molti anni prima. Chi sa mai dove aveva portato e disperso le foglie della pesante corazzata che un tempo coprivano i suoi fianchi potenti, l'autunno della storia? Tuttavia, i nostri "servizi informativi" ci dissero che se il « Principe Potemkin di Tauride » non esisteva più, esisteva ancora il suo gemello di serie, la corazzata « Dodici apostoli ». Coperta di catene, ormeggiata alla riva rocciosa, fissata al fondo sabbioso da àncore, oziava in una delle baie più nascoste di Sebastopoli l'antica carcassa gloriosa della corazzata tanto cercata. Là, nei profondi sotterranei che prolungano fin nelle viscere

delle montagne le incrinature del golfo, giacevano centinaia e migliaia di mine. All'ingresso di questi sotterranei era accovacciata la massa grigia arrugginita della « Dodici apostoli », cerbero vigile e incatenato. Ma non si vedevano più né torri né alberi sul dorso immenso di questa balena da guardia addormentata. Il tempo aveva spazzato via tutto. Solo il suo ventre di ferro, che una serie di piani percorreva dall'alto al basso, risuonava del rumore di vagoncini. La carcassa della « Dodici apostoli » era divenuta un deposito di mine. Ed è per questo che la vecchia corazzata si trovava incatenata con tanta cura, attaccata, fissata alla terraferma: una mina non ama gli urti; una mina evita le scosse; una mina esige calma, immobilità. Pareva che la « Dodici apostoli » fosse irrigidita per l'eternità, immersa fino alla cintola nelle acque calme della baia di Sebastopoli. Ma la balena di ferro doveva svegliarsi un'altra volta. Un'altra volta doveva muovere i fianchi. Un'altra volta doveva volgere il naso, che pareva per sempre appiccicato alla montagna, verso il largo. Mine, mine, mine. Come un "leitmotiv", questa parola mi torna sotto la penna. Gli è che tutto il nostro lavoro di ripresa si svolse all'insegna di questi temibili arnesi. Vietato fumare. Vietato correre. Vietato perfino restare sul ponte quando ciò non era strettamente necessario. Ma più terribile delle mine era il loro guardiano, il compagno Glazastikov, che ci fu in special modo designato. Glazastikov, non credete che sia un gioco di parole (Glazastikov deriva da "glazasti", che significa "occhio di lince". N.d.T.), era — ahimé — proprio il suo nome. E lo portava bene, poiché evocava a meraviglia quell'occhio sempre aperto, quell'Argo che proteggeva i depositi di mine allineati sotto i nostri piedi contro le esplosioni, le scosse inutili, il fuoco. Ci sarebbero voluti lunghi mesi per sbarazzare le stive di tutte le mine che vi si trovavano, e due sole settimane ci separavano dalla data fissata per la presentazione del film. Cercate un po', in queste condizioni, di girare una tumultuosa scena di rivolta a bordo! Ma la scena dell'ammutinamento venne girata. Non invano le mine vennero un poco disturbate nella pancia della vecchia corazzata. Qualcosa della loro forza esplosiva passò sugli schermi ove naviga il riflesso del « Potemkin ». L'immagine del vecchio ribelle diede non pochi fastidi ai censori e alle polizie di numerosi paesi d'Europa. E rimosse le acque profonde dell'estetica cinematografica.

Lo spettatore s'interessa non solo ai personaggi del film, ma anche a coloro che li hanno incarnati, agli attori. Ecco alcune informazioni sull'argomento. Uno dei ruoli più importanti è quello del dottore. Dopo aver a lungo, e invano, cercato un interprete per questo ruolo, decidiamo per un attore qualsiasi. Con il nostro candidato, che d'altronde ci sembra assai poco adatto alla parte, e con la squadra della ripresa, saliamo a bordo del canotto che deve condurci all'incrociatore « Komintern », sul quale deve essere girato l'episodio della carne putrefatta. Mi siedo a una estremità dell'imbarcazione, il più lontano possibile dal "dottore", di cui evito accuratamente gli sguardi. I particolari del porto di Sebastopoli li conosco fino alla sazietà. I volti della mia squadra, lo stesso. Mi diverto invece a guardare la testa dei lavoratori ausiliari reclutati sul posto, gli aiuto-elettricisti che terranno, durante la ripresa, le lampade ad arco e i riflettori. Tra essi ve n'è uno piccolo, magrolino. E' il fuochista dell'albergo di Sebastopoli dove alloggiamo. Pigramente, penso: « Che idea ho mai avuto di prendere un tipo simile per i riflettori. Quello, lascerà cadere il suo in mare. Peggio, lo romperà. Brutto segno! ». A questo punto, i pensieri mi si fermano di botto: il fuochista magrolino passa improvvisamente su un piano di valori del tutto diverso. Non sono più le sue attitudini al lavoro che m'interessano, ma le sue capacità d'espressione: i baffi, una barbetta a punta, due occhi maliziosissimi. Quegli occhi maliziosi, nella mia immaginazione, li sistemo dietro a un paio di occhiali "pince-nez" con catenina. Sempre nella mia immaginazione, tolgo il suo sudicio berretto di fuochista e lo sostituisco con un berretto gallonato di maggiore medico della marina. E quando saliamo sul ponte per cominciare a girare, i miei pensieri sono divenuti realtà: attraverso le lenti del "pince-nez", il dottore della corazzata « Potemkin » che era, pochi minuti prima, un semplice operaio, guarda la carne formicolante di vermi. Una leggenda

vuole che io abbia recitato la parte del pope. Non è vero. Il pope era un vecchio giardiniere di non so più quale giardino dei dintorni di Sebastopoli. Incarnava il personaggio con l'aiuto della propria barba bianca, semplicemente pettinata a ventaglio, e di una parrucca bianca che gli avevamo messo. La leggenda proviene da una fotografia che fu presa tra due colpi di manovella, nel momento in cui mi incollavano una barba e una parrucca, e finivo di allacciarmi la sottana che avevo indossato. Mi ero truccato così per "doppiare" il nostro pope: il degno vegliardo doveva cadere all'indietro, giù per una scala. La ripresa doveva essere fatta a piombo. Non potevo rifiutarmi al piacere di fare "di persona" quella spettacolare caduta. Un terzo personaggio, e quanto importante!, è rimasto anonimo. Meglio ancora, nel film non compare mai. Sian rese grazie a Dio! Perché, a vero dire, la sua presenza non era affatto indispensabile; egli fu piuttosto un nemico accanito delle riprese. Era il guardiano del parco di Alupka. Per poco comparivano sullo schermo i suoi stivali e le estremità dei suoi calzoni a cavaturacciolo: se ne restava seduto, con una ostinazione più che notevole, sulla testa di uno dei leoni di Alupka, opponendosi veementemente al lavoro dell'operatore e chiedendo a noi un'autorizzazione speciale. Per fortuna, il parco di Alupka era adorno di altri cinque leoni. Ed è correndo da un leone all'altro, con la macchina da presa in mano, che riuscimmo a confondere quel severo guardiano dell'ordine al punto che, esausto, se ne rimase in un angolo, lasciandoci fotografare a nostro piacere, e in primo piano, i tre animali di marmo che compaiono nel film. I "leoni minacciosi" furono quel che ho già definito una "scoperta sul posto". Eravamo andati a visitare Alupka in una delle nostre rare giornate di riposo, e, ad ogni buon conto, ci eravamo portati dietro la macchina da presa. "Scoperta sul posto" furono anche le famose nebbie. Era una mattinata di bruma. Pareva che un ampio tappeto d'ovatta si fosse posato sulla scintillante superficie della baia. Se in mezzo ai capannoni e alle gru delle calate si fosse udito *Il lago dei cigni*, si sarebbe creduto che le ballerine si erano trasformate in cigni ed erano volate via, abbandonando sull'acqua i loro vaporosi costumi. La realtà era assai più prosaica: la sequenza delle nebbie ondeggianti sulla baia è il risultato di un giorno di riposo forzato, dovuto a mancanza di sole. Talvolta, i giorni "perduti", quando si gira in esterni, sono sette in una settimana. E questa, malgrado il diffuso biancore, è proprio una giornata "perduta". Simili a scheletri le nere impalcature delle gru si stagliano sul candore da abito da sposa che la nebbia stende. Le masse confuse dei velieri e delle navi all'ancora nel porto evocano ippopotami sprofondati nella garza. Qua e là, con striscie di fuoco rosa dorato, i fili tenui dei raggi di sole forano la tovaglia della nebbia, che par dotata del calore della vita. Quand'ecco che il sole stesso si copre di nubi, come se fosse geloso della dolcezza del suo riflesso sul mare: « Perché non dovrei avere il mio velo anch'io? ». Siamo sistemati. Impossibile girare. Fermata del lavoro. Noleggiare una barca costa tre rubli e cinquanta copeki. Assieme a Tissé e ad Aleksandrov vogo a brevi colpi di remo sulle onde del mare brumoso, come attraverso un orto coperto all'infinito di meli in fiore. « Tre uomini in barca... ». La nostra macchina da presa, cane fedele, non ci abbandona. Potrebbe imitarci, e riposare anch'essa. Ma il nostro indomabile ardore la costringe a scrutare la bruma. Talvolta la nebbia s'incolla all'obiettivo, come un dolce ai denti. « Non sono abituato a girare con un tempo simile », par dica il "ron ron" dell'apparecchio. E il suo punto di vista è sottolineato da un risata ironica partita da una barca che incrociamo: « Siete a posto? ». E' l'operatore L. che ci saluta così, passando. Gira lui pure un film nella regione, e la giornata "perduta" lo costringe all'inazione. Il suo corpo dinoccolato da Don Chisciotte si stiraccia, magro e lungo, sul banco della barca dalla quale ci chiama. Bruscamente apparso, bruscamente scomparire nella nebbia, come in una dissolvenza incrociata, non senza averci lanciato un sarcastico: « Buona fortuna! ». Effettivamente la fortuna era con noi. La sequenza delle nebbie fu una "scoperta sul posto". Incontrati per caso, ma realizzati sotto l'impulso di un urto emozionale, i particolari prescelti e i piani vennero raccolti come un gruppo di accordi plastici sul tema della morte: in seguito, i pezzi di pellicola riuniti sul tavolo di montaggio composesero la sinfonia funebre in memoria di Vakulinciuk. Questa sequenza fu la meno onerosa del film: una gita in barca nella baia, costo: 3 rubli e 50 copeki.



# FILM DI QUESTI GIORNI

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

## LA SUA DONNA

(Under My Skin)

Regia: Jean Negulesco - Soggetto: tratto da un racconto di Ernest Hemingway - Sceneggiatura: Casey Robinson - Fotografia: Joseph La Shelle - Scenografia: Lyle Wheeler e Thomas Little - Musica: Daniele Amfitheatrof - Interpreti: John Garfield (Dan Butler), Micheline Presle (Paule Manet), Luther Adler (Louis Bork), Orley Lindgren (Joe Butler), Noel Drayton (George Gardner), A. A. Merola (Maurice), Ott George (Rico), Paul Bryar (Max), Ann Codee (Henriette) - Produttore: Casey Robinson - Prod.: Twentieth Century Fox, 1950.

SU QUESTA rivista apparve, circa due anni or sono, un profilo comparato dei film tratti da lavori letterari di Hemingway e delle opere letterarie stesse (1). In esso l'autore metteva in evidenza una caratteristica comune a tutte le pellicole ispirate allo scrittore americano: una preoccupante deviazione, anche nelle opere tecnicamente più riuscite, dai temi spirituali e dall'impostazione stilistica dei rispettivi lavori letterari d'origine. L'osservazione fatta allora, che evidentemente poggiava sulla conoscenza di un numero considerevole di film "hemingwayani" — il profilo risultava infatti completo, fatta la sola eccezione di *The Macomber Affair* ("Passione selvaggia", 1947), dovuta probabilmente a dimenticanza, e naturalmente astruendo dalle opere posteriori — è ancora valida a proposito di *Under My Skin* ("La sua donna", 1950). Come già per *The Killers* ("I gangsters", 1945) di Robert Siodmak e *The Macomber Affair* di Zoltan Korda, la fonte di questo film di Negulesco è la collezione dei "49 racconti" hemingwayani; i realizzatori hanno scelto il breve ma pregevole racconto intitolato *My Old Man* ("Il mio vecchio" nell'edizione italiana). Scritto a cavallo fra le due guerre mondiali — tutti i quarantanove racconti risalgono, del resto, a quel periodo, essendo stati scritti tra il 1921 e il 1938 — *My Old Man* riflette, nella sua lineare vicenda ambientata in un mondo caro a Hemingway (quello delle corse di cavalli e degli scommettitori) un aspetto rappresentativo del disordine morale dell'epoca. Protagonista del racconto è un ragazzo di otto o dieci anni, figlio di un fantino americano disonesto, uno di quelli che "vendono" la propria corsa per un intricato gioco di scommesse. Il figlio è ignaro di ciò, suo padre è per lui un idolo e una guida infallibile, ma quando un giorno, ad Auteuil, durante una corsa, il padre casca dal cavallo e muore, e tra le lacrime sente alcune parole pronunciate con indifferenza da due scommettitori (« Non m'importa se è morto, quel mascalzone. Gli sta bene, con tutte le porcherie che ha fatto ») il ragazzo comincia a dubitare, a capire. Pochi fatti, come si vede, e pochi colpi di

scena. L'unico, in certo senso, è introdotto nell'ultima sequenza: la perplessità del ragazzo.

Poteva un produttore di Hollywood seguire la traccia lineare del racconto, rinunciare a soluzioni d'effetto, e limitare i personaggi a un ragazzo ingenuo e a un fantino? Evidentemente no. Né poteva lasciare invariata la psicologia del fantino (che nel racconto è personaggio di pochi scrupoli dall'inizio alla fine, cioè senza ritrattazione) in osservanza alle sottili ma precise imposizioni del codice Hays. Casey Robinson, nel sovrintendere alla realizzazione cinematografica di *My Old Man* e nello stenderne la sceneggiatura, ha tenuto conto di entrambe le imposizioni: quella spettacolare e quella morale. Ha introdotto altri personaggi, tra cui quello di Paule, una specie di confidente, di "fidanzata" e di guida spirituale parigina del fantino; ha fatto ricorso a intermezzi drammatici di sicuro effetto, inventando una banda di "gangsters" internazionali e collegando la morte del protagonista (fortuita nel racconto) con l'intervento di questi fuorilegge. Dan Butler infatti casca dal cavallo anche perché un fantino appartenente alla "gang" lo spinge bruscamente. Casca però — ed ecco un ennesimo "nobilitamento" di carattere spettacolare — dopo aver tagliato vittorioso il traguardo. L'"idealizzazione" del personaggio è effettuata mediante una sua completa respicenza prima dell'ultima corsa. Dan Butler comprende che il figlio, una volta scoperta la sua disonestà, non potrebbe sopportare ulteriori sconfitte in gara dovute ad accordi illeciti con altri fantini. Decide quindi di vincere il Gran Premio (nel racconto, incidentalmente, non si trattava affatto di un gran premio, ma di una qualsiasi corsa di contorno) pur essendo a conoscenza dei rischi cui va incontro e della vendetta cui i suoi soci, che hanno abbondantemente scommesso sulla sua sconfitta, faranno in un modo o nell'altro ricorso. La vittoria gli farà riguadagnare la stima del figlio e meritare, sia pure "in extremis", l'amore incondizionato della donna. Non è chi non veda, però, come questo finale conformista riduca a proporzioni insignificanti il significato psicologico e morale del racconto di Hemingway. Al dubbio del ragazzo, che equivaleva alla formazione, nel giovane, di un giudizio di condanna di quell'ambiente corrotto e sostanzialmente senza senso, corrisponde nel film una posizione di completa rinuncia a ogni accenno di critica. L'amarezza del ragazzo significava disapprovazione; la rinata fiducia nel padre, pur avvenuta dopo una prova di onestà dimostrata da quest'ultimo, porterà come conseguenza nel giovane una posizione di compromesso con l'ambiente che lo circonda, che dalla morte del padre non risulta affatto migliorato o comunque moralizzato.

L'impostazione spettacolare e conformistica della versione cinematografica nuoce

alla regia del pur corretto Jean Negulesco, che non riesce a imporre un vigore umano a una vicenda ridotta a termini commerciali e propagandistici (ove per propaganda si intendono la rinuncia degli autori alle osservazioni amare di Hemingway e la conseguente idealizzazione di un ambiente che a tale idealizzazione non ha invece diritto). John Garfield, nella parte di Dan Butler, è, ma soltanto fisicamente, un personaggio di struttura hemingwayana. Assai più, di quanto non lo fossero, in precedenti film, Gary Cooper, o Gregory Peck. Micheline Presle, recita senza convinzione il suo debole personaggio, inserito in un'atmosfera misteriosa e indefinita che non ha ragion d'essere.

### MISCELLANEA

*Everybody Does It* ("Se mia moglie lo sapesse", 1949) reca, nei titoli di testa, il nome di un altro romanziere contemporaneo americano: James M. Cain. Un racconto dello scrittore intitolato *In due si canta meglio* ha fornito lo spunto per questo film umoristico, a tratti riuscito, ma compromesso da una realizzazione impersonale e di serie, dovuta a Edmund Goulding. Interpreti sono Linda Darnell, Paul Douglas e Celeste Holm. Quest'ultima denota qualità apprezzabili, certamente superiori a quelle della Darnell. Al genere comico appartiene altresì *Red, Hot and Blue* ("Ho sposato un demone", 1949) di John Farrow. Ma si tratta di una comicità dovuta esclusivamente alla indovinata recitazione di Betty Hutton. *Steel Helmet* ("Corea in fiamme", 1950) e *I Married A Communist* ("Lo schiavo della violenza", 1949) rivelano entrambi intenti propagandistici, e pertanto sono costretti a ricorrere a una tematica unilaterale basata su avvenimenti falsati. Il primo descrive, senza approfondire l'indagine storica, alcuni episodi del conflitto coreano; il secondo ricalca, sia pure su un altro piano e con risultati ancora più infelici, l'impostazione di *The Iron Curtain* ("Il sipario di ferro", 1947). Nell'edizione italiana, i doppiatori hanno sostituito le parole "comunismo" e "comunisti" con generiche allusioni a un ipotetico "Fronte Rivoluzionario Nuova America". Regista di *Steel Helmet* è Samuel Fuller, di *I Married A Communist* (che si chiamò poi *I Was A Communist* e *The Woman on Peer 13*) Robert Stevenson, altrove più efficace. *Fiorenzo il terzo uomo* (1951) vorrebbe essere un documentario a lungo metraggio sul giro ciclistico d'Italia, edizione 1951. Ma il regista Stefano Canzio ha mostrato solamente primi piani di corridori e inquadrature riprese da un elicottero o da automobili: troppo poco evidentemente per dare un'idea — al profano come allo sportivo — dello svolgimento di un importante avvenimento sportivo. Vorrebbe anche essere un film comico, poiché ricorre a scenette interpretate da Aldo Fabrizi, Nino Taranto e Renato Rascel e introduce un personaggio pseudo-comico ("Occhio di lince") che, seguendo la carovana del giro in peregrini travestimenti, dovrebbe avere la funzione di suscitare nello spettatore qualche risata. Se questa era l'intenzione dei produttori (*Incom* e *Gazzetta dello Sport*), essa è rimasta allo stato di intenzione. **VICE**

(1) Tom Granich: *Discorso su Hemingway, con divagazioni su Dreiser e Faulkner*, in *Cinema* n. 21, 30 agosto 1949.



Una Micheline Presle, ben lontana dalla mirabile interpretazione di *Le diable au corps*, come appare nel film hollywoodiano *Under My Skin* («La sua donna», 1950), diretto da J. Negulesco.

## I CORTOMETRAGGI

PUO' IL documentario turistico presentare valore educativo e culturale? La Settimana internazionale del film turistico tenutasi di recente a Bruxelles è stata ideata per rispondere a tale interrogativo e la affluenza dei cortometraggi di sedici paesi, la qualità di certuni dei premiati e segnalati, permettono, nonostante le prove contrarie e gli esempi di ogni giorno, una risposta che, in principio, può essere accettata come affermativa. Allorché il documentario turistico si basa sul folklore, i suoi valori educativi e culturali sono impliciti: infatti folklore non è che tradizione, cultura, la stessa «saggezza del popolo». Quando pone in rilievo le caratteristiche, anche non esteriori, di una gente; quando diventa geografico e suscettibile d'impiego nell'insegnamento; quando, anche, è «reportage» capace di conferire a una località, documentata nelle opere d'arte e nelle risorse naturali o spirituali, una speciale attrattiva, in questi casi il film turistico può avere, almeno in parte, valore educativo e culturale, e, a seconda delle intenzioni e dell'ingegno di chi l'ha realizzato, non gli è vietato di affermarsi nell'ambito della cinematografia artistica.

I numerosi film apparsi nella Settimana non avevano, certamente, i requisiti per essere tutti presentati a un pubblico che non fosse quello che si ferma davanti alla vetrina di un ufficio turistico (a Bruxelles è comunemente adottato, in tali sedi pubblicitarie, il sedici millimetri). Le selezioni erano state fatte localmente, e con spirito burocratico più che con criterio critico. Si sono visti pertanto piatti technicolor norvegesi, utilitarie pellicole di propaganda svizzere, dilettanteschi giornali di attualità turistica italiani, modesti cortometraggi lussemburghesi o mcneegaschi, roboanti spagnoli, uno statunitense Viaggio alle Hawaii al coca-cola, album di cartoline di Amsterdam, Oslo, Madrid e altre metropoli, un Arnhem Land australiano che era entomologico, non turistico, un indiano Saga in stone, su cui non ci soffermeremo perché ripetutamente presentato in festival internazionali, e vari ma non nuovi film sulle nevi, con le rituali gare di sci (quante ne vediamo, ogni inverno, nei cinegiornali?). Ma in mezzo a tutti questi brevi film, messi insieme spesso incontrollatamente da enti turistici nazionali, si sono viste anche, se non autentiche perle, pellicole abbastanza degne. Trooping the Colour, già pre-

sentato a Venezia, è parso alla giuria — formata da belgi — il miglior «reportage» suscettibile di rendere servizi al turismo. La cerimonia della consegna della bandiera ai rossoneri componenti della guardia reale britannica, coi caratteristici, enormi copricapi di pelo, dà occasione al montaggio di un vero e proprio balletto militare. Villes et paysages de Flandre, anch'esso già visto a Venezia, dove ha vinto nel 1950 un premio di categoria, mette in luce con delicatezza alcuni fra i più interessanti centri fiamminghi, raccolti attorno ai palazzi comunali, alle torri, ai campanili dove si eseguono concerti di «carillon». Gli è stata conferita una distinzione «per aver messo meglio in valore l'aspetto turistico di una regione».

I premi in concorso, erano sette, e gli italiani avrebbero potuto vincerne almeno tre, se si fosse mandato il meglio della nostra produzione. Uno, non contrastato, è stato quello del film sul folklore, ottenuto da Siena, città del Palio di Gaucio Pellegrini. Ma Pellegrini avrebbe potuto ottenerne anche un altro, quello della «Sabena» per il film capace di costituire il miglior invito al turismo aereo. Volo di linea, infatti, che sfortunatamente non è stato prescelto, rispondeva esattamente a questo scopo, facendosi apprezzare come illustrazione esauriente della organizzazione, delle responsabilità, dei metodi di lavoro e di assistenza, di una grande compagnia aerea, ed altresì, semplicemente, come film realizzato con notevole sforzo produttivo. Un solo avversario avrebbe potuto avere Volo di linea: e cioè Three Dawns to Sidney («A Sidney dopo tre albe») di John Eldridge, in cui il viaggio da Londra a Sidney è illustrato da tre episodi: in Sicilia, nel deserto, in India. L'assenza di queste pellicole, e il nessun valore di altre, ha fatto sì, dunque, che il «Prix Sabena» non sia stato assegnato. (Era costituito, aggiungerei a titolo di cronaca, da un viaggio aereo, da Bruxelles a Leopoldville). Un'altra distinzione (per il miglior film turistico a tendenze culturali), è andata al marocchino Aux portes du monde saharien: un film che avverte l'esistenza, in campo internazionale, di un nuovo paese produttore. Realizzato con disinvoltura e dignità da Robert Vernay, il documentario si fa notare anche per l'accorto uso dei mezzi sonori, come nel passaggio da una «casbah» al quartiere «bianco», sottolineato da una marcia militare, senza che si vedano soldati e parate

guerriere. Al suo confronto, Sicilia arabo-normanna di Giulio Tomei svolgeva temi altrettanto pittoreschi, e forse anche più validi, sol che si ricordino le tipiche architetture dell'isola sottoposte allo spettatore, oppure anche un buon pezzo di montaggio audiovisivo, che si trova al centro del film, coi piani diversi di alcuni siciliani (viandante, dormente, suonatore di chitarra, ragazza alla finestra). Ma la delicatezza e la discrezione di questo documentario non deve essere stata appieno afferrata dalla giuria. Il premio per un film che pone in rilievo il valore spirituale di un paese è toccato a San Luigi, re di Francia di Robert Darené, cortometraggio costruito coi documenti più disparati, e per cui volenterosa sarebbe l'attribuzione di una raggiunta unità. Il Ministero belga della Istruzione Pubblica, infine, ha voluto riconoscere a Le Rhin, film svizzero, il valore di film d'insegnamento: le doti di Le Rhin sono vivacità, freschezza, varietà, nei precisi limiti di una pellicola didattico-culturale.

Sessantacinque film sono stati presentati durante il festival. Lo schermo ci ha trasportato attraverso un pittoresco «viaggio spirituale» nelle città e regioni più lontane, con la guida di Louis de Rochemont per New York, o di Jean Tedesco per Ronde des eaux. In Haussmann et la transformation de Paris abbiamo appreso, da stranieri, il segreto della spaziosa topografia parigina, creata per un ambizioso, ma in questo caso non rigettabile, disegno napoleonico. In Suite de danses berbères e in Feste tradizionali italiane abbiamo ritrovato suggestivi motivi di folklore. In cortometraggi lussemburghesi, austriaci, jugoslavi, spagnoli, abbiamo colto, in minore o maggior numero, eloquenti richiami ai più diversi aspetti paesistici. La giustificazione culturale della manifestazione, sulla quale molti dappprincipio erano assai scettici, nonostante che gli organizzatori — il CIDALC e la Unione Turistica Internazionale — ne fossero convinti, non è più apparsa, al termine, come infondata. E' da augurarsi, ora, che nasca soprattutto una esigenza, in chi si occupa di cinematografia turistica: che i documentari sulle regioni, sulle città e loro monumenti, sul folklore, rispondano sempre più ad istanze che, accettabili nel campo della educazione e della cultura, siano anche tali da soddisfare in sede tecnica ed estetica. Si è detto ripetutamente che la migliore propaganda per il cinema italiano era la produzione di buoni film (e nel dopoguerra, fortunatamente, non sono mancati). Lo stesso si potrebbe ripetere a coloro che si occupano di film turistici: la migliore propaganda cinematografica per Siviglia o per una città del Brabante, per la Toscana o per Luxembourg, per Montecarlo o per il Valais, non la otterrete che producendo buoni documentari.

MARIO VERDONE

## RIPRESE

L'INFANZIA DI GORKI di Mark Donskoi, al Cine Club Popolare Milanese il 10 giugno 1951.

SPESSE le storie del cinema parlano di trilogie. Il più delle volte si tratta di una definizione critica soggettiva, di una classificazione a posteriori. Ravvisati, nella produzione di un regista, tre film simili per tema, impostazione e sviluppi, li si definisce trilogia, senza tener conto del fatto che non sempre l'autore aveva avuto intenzioni tanto organiche e precise, un così ampio e coerente progetto. Non è questo, però, il caso di Mark Donskoi. Una quindicina d'anni fa egli deliberatamente intraprese il complesso lavoro consistente nel portare sullo schermo, per conto della Soiuzdetfilm (la casa di produzione sovietica che si dedica esclusivamente al film per ragazzi), in tre film, l'autobiografia di Maksim Gorki.

Il genere biografico è certo uno dei più difficili dell'arte cinematografica. Creare un film biografico valido significa anzitutto essere in possesso di una metodologia efficiente. Il regista del film biografico deve saper combinare la storiografia e la psicologia. Deve saper raccogliere, interpretare e ricreare dei documenti vivi. Nel caso di una autobiografia di scrittore, il processo creativo è ancor più rischioso: il regista deve non solo raccontare dei fatti, ma anche mostrarli dal punto di vista del protagonista; deve esaminare lo sviluppo della vita del personaggio nel suo ambiente e, contemporaneamente, deve rappresentare la

# CIRCOLI DEL CINEMA

## SUL VIAGGIO ITALIANO DI IVENS

GLI ECHI che la visita di Joris Ivens in Italia ha suscitato, e non soltanto negli ambienti dei circoli del cinema, ma anche in quelli dei cineasti, si sono tutt'altro che spenti con la partenza dell'illustre documentarista. Questo "viaggio italiano" non ha significato soltanto la possibilità di conoscere alcune tra le sue opere più importanti, ma — per lo stesso Ivens — è stato una approfondita presa di contatto con la cultura cinematografica italiana, con il pubblico cinematografico più qualificato, con le nostre città, il nostro Paese. Per i vari circoli del cinema, nei quali Ivens ha tenuto conferenze o presentato film o partecipato a discussioni, la sua visita non ha certo avuto il carattere, in definitiva, di quel tipo di manifestazioni mondane o semi mondane che si hanno in città anche non di provincia quando il circolo ospita una personalità nota, un attore, un'attrice, un regista. E questo diverso carattere si è avuto, talvolta, indipendentemente o addirittura malgrado le intenzioni di alcuni dirigenti dei circoli stessi, con la sua modestia e semplicità, qualità che mettono in mag-

potuto conoscere Ivens altro che per sentito dire, senza mai vedere suoi film.

A Firenze, come s'è già accennato, la venuta di Joris Ivens è stata occasione della prima manifestazione organizzata in comune dai due circoli del cinema cittadini, ma — se questo già non bastasse a dar particolare rilievo alla cosa — l'arbitrario intervento di alcune autorità col tentativo di impedire la proiezione, le discussioni avutesi per meglio far risaltare e comprendere l'importanza della venuta di Ivens e quelle nate sui film, sul modo di presentarli e sul modo di presentare lo stesso Ivens, hanno finito per dare a questa manifestazione il preciso significato di una tappa importante nel processo di affermazione e di chiarimento di quel che sostanzialmente è la cultura cinematografica oggi in Italia. A Livorno, dirigenti e soci del circolo si unirono nel tributare a Ivens un'accoglienza sempre più calda ed entusiastica, man mano che i film venivano proiettati. Il presidente del circolo presentando l'ospite ai soci disse che il nome di Ivens e la fama della sua opera, rimasti



Joris Ivens parla a Suzzara (Mantova), durante la manifestazione organizzata in onore del documentarista olandese da quel cineclub in collaborazione con il Circolo Parmense del Cinema.

giore rilievo la sua personalità, ha dimostrato come questi incontri tra i cosiddetti "nomi di richiamo" o comunque celebri cineasti e il pubblico dei circoli o delle serate di gala non debbano consistere soltanto da una parte nelle nutrite salve di applausi tributate all'ospite che si presenta in sala pronunciando qualche parola di convenienza e dall'altra nei colloqui ristretti al ristorante o al caffè durante i quali gli "estetisti" locali vorrebbero sapere dall'ospite in loro balia la ricetta per diventare grandi registi. Joris Ivens, essendo stato lui stesso fondatore e dirigente di cineclub, ha saputo far diventare questi suoi incontri con la parte migliore del pubblico cinematografico di alcune città italiane, vere e proprie occasioni per un dibattito culturale, sollevando problemi, smentendo il "cliché" convenzionale o falso che di lui potevano essersi fatti anche in buona fede i cineamatori che non avevano

sino ad allora un "mito" soltanto per chi ne aveva sentito parlare o letto, stavano per diventare per tutti una realtà viva per la proiezione dei film, ma ancora più concreta ed umana per la presenza stessa dell'autore che — con le sue parole — aveva saputo essere almeno altrettanto efficace e legato alla realtà che con i suoi film. A Trieste (in due spettacoli per le sezioni del circolo locale), a Venezia, a Torino (al Cineclub Universitario), la visita di Ivens diede luogo a manifestazioni di grande rilievo coronate da molti applausi. E così pure a Milano, al Cine Club Popolare, e a Roma, in una manifestazione unitaria organizzata dal Circolo « Charlie Chaplin » con il Circolo Romano, il CUC, il Cineclub Studenti e il Cineclub Ferroviari. Nella capitale, anzi, su insistente richiesta di molti soci che per varie ragioni non avevano potuto intervenire alla prima manifestazione, una seconda proiezione fu

organizzata, sempre con grande successo, qualche giorno dopo la partenza di Ivens dall'Italia. Una settimana prima, invece, Ivens aveva dovuto sostare, di passaggio tra una città e l'altra, una seconda volta a Livorno. A Torino, Ivens è stato accolto da Franco Antonicelli, che gli ha porto il saluto della « Federation Internationale des Cinéclubs »; dopo la proiezione, Ivens ha tenuto una conferenza cui ha fatto seguito una numerosa serie di domande da parte degli intervenuti, alle quali egli ha risposto. A Trieste, Ivens è stato presentato da Calisto Tanzi; a Venezia da Cosulich e dal presidente del Circolo « Pasinetti », Matter. A Parma, dove Ivens doveva recarsi per presentare i suoi film ai soci del Circolo Parmense del Cinema e a quelli dei circoli delle città vicine, la manifestazione fu sospesa all'ultimo momento per l'improvvisa e imprevedibile indisponibilità della sala. Ivens fu ricevuto in municipio dal Sindaco, mentre — con slancio organizzativo e superando ostacoli gravi (quali quello dello sciopero generale degli autoferrotranvieri proclamato per quel giorno) — i dirigenti del Circolo del Cinema di Suzzara, nella vicina Lombardia, organizzavano la manifestazione nella loro cittadina in sostituzione di quella che avrebbe dovuto svolgersi a Parma. Oltre che a Parma e a Suzzara, manifesti murali sono apparsi a Modena, Reggio Emilia, Piacenza, Mantova, per non citare che alcuni centri. La sera della manifestazione, nella cittadina ai confini tra Lombardia ed Emilia, si ritrovarono numerosi soci e delegati di una decina di circoli del cinema, giunti con i più vari mezzi di trasporto, dai torpedoni alle biciclette: da Piacenza, da Fiorenzuola d'Arda, da Fidenza, da Parma, da Reggio, da Modena, da Mantova, ecc. Tra i delegati del Circolo Reggiano vi era anche un operaio delle O.M.I. « Reggiane » venuto a portare all'illustre cineasta il saluto delle maestranze della grande fabbrica. Una ragazza suzzerese offrì invece dei fiori a Marion Michelle. La sala conteneva almeno 700 persone. I dirigenti del circolo suzzerese non avevano mancato, con un lavoro culturale capillare di preparazione, di far conoscere a tutti i soci la figura di Joris Ivens e l'eccezionalità dell'avvenimento. Il Sindaco di Suzzara, Mignoni, all'attivo del quale bisogna già segnalare nel campo culturale la grande affermazione del « Premio Suzzara » di pittura, era contento della felice riuscita di quella manifestazione, pur affrettatamente organizzata, nella sua città, a coronamento dell'attività del locale Circolo del Cinema che si va affermando come un'importante iniziativa culturale.

In parecchie città sono state diffuse molte copie della scheda edita dalla F.I.C.C. su Joris Ivens. Tale scheda, che ha già dovuto essere ristampata due volte, può ritenersi la prima filmografia attendibile e abbastanza completa dopo tante inesattezze scritte sull'opera di Ivens, essendo stata compilata sulla base di dati ed indicazioni forniti dal regista stesso. Ovunque la stampa, sia locale che nazionale, ha sottolineato l'avvenimento, sia presentando la figura e l'opera di Ivens, sia illustrando l'importanza del cinema documentario in rapporto alle idee ed ai principi esposti dal regista olandese nel corso delle introduzioni ai suoi film. Anche chi ha voluto prendere un atteggiamento polemico nei riguardi di talune posizioni di Ivens, l'ha potuto fare

soltanto dando prima atto della grande personalità, dell'onestà e della coerenza del famoso documentarista: la coda di paglia di chi avendo paura delle idee e delle discussioni grida "politica" ad ogni piè sospinto, dicendo che non è più cultura, si è in questa occasione rivelata in pieno, ridicolizzando qualche piccolo provocatore che avrebbe preteso di chiedere a Ivens il testo del discorso che avrebbe fatto riservandosi di approvarlo o meno! Qualcuno, dopo essersi tanto interessato di Ivens e dei suoi film, ha passato l'avvenimento sotto silenzio: ha preferito non parlarne o forse è di quelli che ritengono che certe cose della cultura son belle, interessanti e buone fin che si conoscono in pochi, oppure non ha avuto fiducia nei suoi lettori o nei suoi argomenti. Qualcun altro, invece, sembra non abbia "potuto" parlarne.

Troppe cose meriterebbero ancora di essere dette sul viaggio italiano di Ivens: dalle sue visite ai musei a quelle alle "borgate" di Roma, dai suoi incontri con gli operai dell'«Ansaldo» di Livorno a quelli con alcuni cineasti italiani. Adremmo troppo oltre la cronaca. E poi Joris Ivens ha promesso di ritornare in Italia.

**VIRGILIO TOSI**

## FILM ED EDUCAZIONE

L'AFRICA, il Medio Oriente, l'India e la Cina, il Messico e l'America del nord sono divenuti, dopo la seconda guerra mondiale, centri che attraggono una speciale attenzione da parte dell'Unesco. Il quale Unesco, concentrando gli sforzi della «World Health Organization», della «Food and Agriculture Organization», delle «United Nations Educational» e d'ogni altra associazione, scientifica o culturale che si rispetti nel vecchio e nuovo mondo, ha intrapreso un'azione di grande sviluppo per l'affermazione del progresso sociale ed economico in quelle vaste zone dei paesi suddetti, e dove il «modus vivendi» delle popolazioni è rimasto ancora allo stato primitivo. L'educazione fondamentale è l'insegna di tale iniziativa, e il mezzo di diffusione di questa educazione non poteva essere altro che il cinematografo: il quale viene così a continuare l'opera dei primi esploratori, dei missionari e dei medici, affiancandosi ad essi nei tentativi di conseguire una più progredita socialità. Di quanto si vuol fare, o in parte è stato fatto, le fonti di informazione sono, per ora, quattro fascicoletti del «Film Centre Limited», che ha sede in Londra, e che si propone di diffondere tutta una serie di pubblicazioni sul film e l'educazione fondamentale. Direttore del Centro è Sinclair Road, al quale — in collaborazione con H. G. A. Hughes, studioso di lingue orientali e dei dialetti oceanici — si deve il primo libretto: The Film and Fundamental Education (The Olen Press — 167/8, Tottenham Court Road, London W. 1) che, oltre ad essere una interessante raccolta di dati e d'osservazioni, costituisce una opportuna precisazione sulla materia prefissa, e, in modo particolare, richiede alcuni commenti.

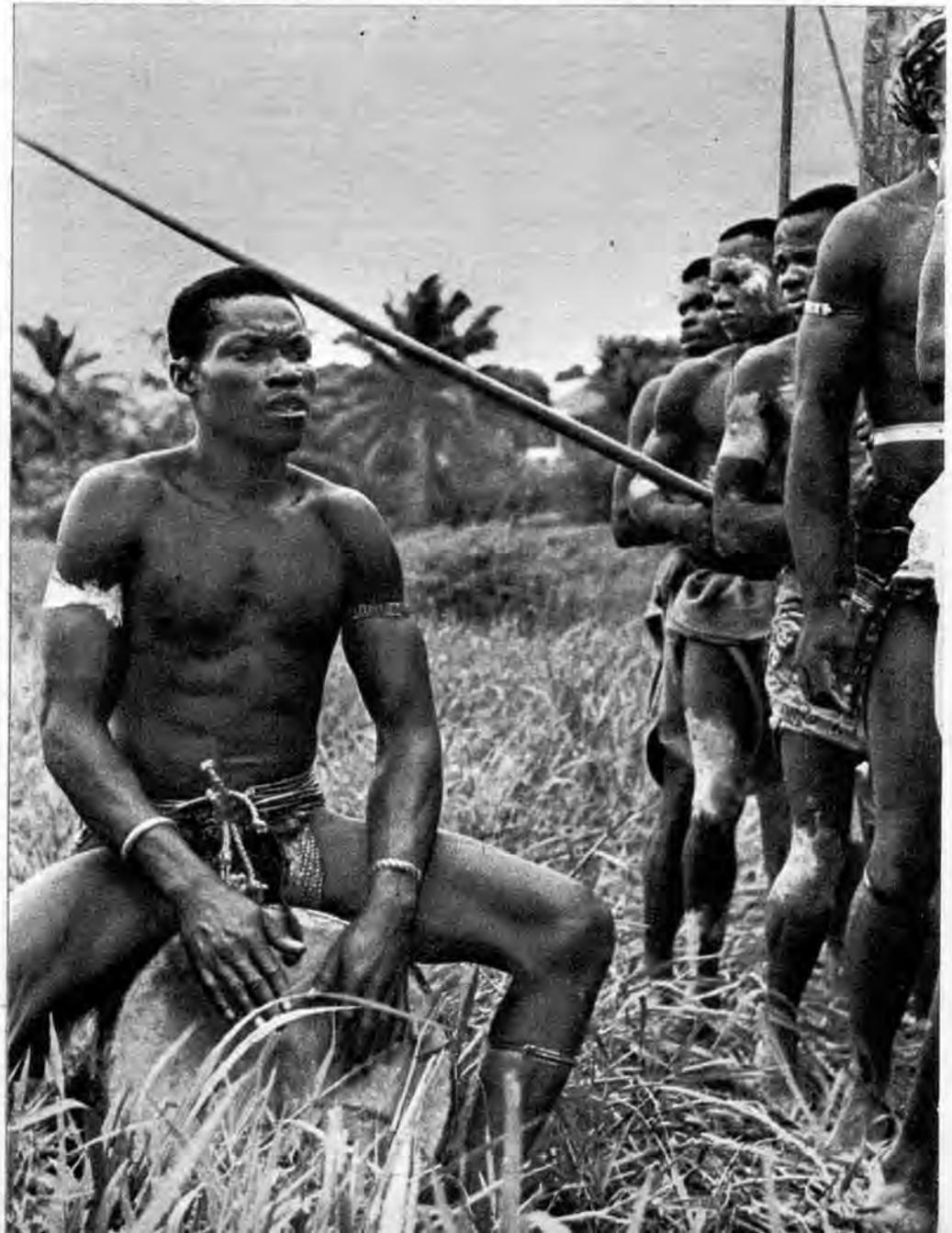
Chiunque, infatti, abbia sentito parlare di una cinematografia fra i popoli meno civili, o addirittura fra i selvaggi, non può fare a meno di pensare come a una paccottiglia che si voglia smerciare fra essi, per associazione d'idee con quei ricordi delle care zie che raccoglievano biglietti del tram, le stagnole dei cioccolatini e i francobolli usati, al fine di redimere o rallegrare i moretti in particolare e tutti i miscredenti in genere. Ma, contro questi pensieri del pigro, alla domanda: — Quali film bisogna dare alle popolazioni incolte? — The Film and Fundamental Education risponde in maniera abbastanza esauriente, se non del tutto convincente. Il programma del «Film Centre Limited» giunge subito alla dichiarazione di quel principio di intelligibilità e comprensione per tutti, senza del quale non si può parlare di un

cinema veramente educativo. Abolite le barriere del linguaggio, rimangono pur sempre quelle condizioni ambientali, che determinano il modo di pensare e di concepire la vita dei singoli popoli, e delle quali bisogna tener conto se non si vuol rischiare di fare un lavoro oscuro e un film inutile. Il film educativo non dev'essere imposto come un pensiero e una immagine già formati nella mente dell'educatore, formate fisse d'insegnamento, che hanno già compiuto un loro ciclo di evoluzione. Un film che si voglia educativo deve adeguarsi alla mentalità dello spettatore, per trovare — in lui — quella illuminazione e rivelazione dei concetti, mediante le sue proprie facoltà mentali e una personale esperienza e intuizione. La forchetta del «Carlton Hôtel» fa ridere il mangiatore di maniaca con le mani, e un selvaggio che strofina il naso contro quello di una ragazza troverà ridicolo che in altre parti si usino invece le labbra, per lo stesso comportamento. Bisogna pensare alla mancanza di concetti comuni. E, viceversa, riflettere, sui quali che siano gli interessi comuni ai popoli più disparati.

George Sellars, che per molti anni visse in Africa, nelle zone più lontane dai grandi centri abitati, e per incarico avuto dalla «Colonial Film Unit» si dedicò alla cinematografia più adatta ai selvaggi, al termine della sua lunga esperienza lasciò alcune interessanti osservazioni e, prima fra tutte che, presentando sullo schermo una via di gran traffico, l'indigeno notava soltanto un cane, non avendo mai visto un autobus. Alle stesse conclusioni pres'a poco pervengono gli autori di The Film and Fundamental Education e che, per quanto riguarda la forma di rappresentazione, si possono riassumere nel modo seguente: il film educativo deve essere reso accessibile a tutte le mentalità e deve rappresentare specialmente

quelle cose che siano già familiari agli spettatori più primitivi. Facilità, dunque, di rappresentazione: ossia evitare, almeno nei primi contatti con un pubblico ancora ignaro, ogni complicazione tecnica: le dissolvenze, le angolazioni speciali, gli stacchi da scena a scena, e soprattutto i primi piani. Tutto quello, cioè, che a prima vista può deformare un'immagine già acquisita. Un inatteso primo piano di zanzara spaventò gli africani del basso Senegal che ravvisarono in esso, in proporzioni enormi, un loro temuto nemico. E questo, a parte l'ingenuità degli indigeni, fu proprio un errore nella presentazione della materia, e un primo piano che altera le proporzioni dovrebbe essere inserito dopo un'adeguata preparazione del soggetto, e quindi dello spettatore, cioè dopo una serie d'immagini che si attengano alla forma più consueta. Questo esempio non è altro che una conferma di quanto è stato detto sulla familiarità di ciò che si presenta. In fondo, si ribatte il concetto di conoscenza e verità. Gli indonesiani — raccontano ancora Hughes e Road — non dimostrano alcun interesse per i film indiani, perché sono troppo lenti. A tal proposito si cita quanto ebbe occasione di dire K. Ahmad Abbas nel suo Indian Cinema (Documentary Film News, Londra, vol. 7 maggio 1948): «il tempo della vita è lento, e come uno specchio della vita i film indiani tendono inconsciamente, inevitabilmente ad assumere questo tempo...». Il senso del tempo, come misura e rivelazione d'un ritmo di vita è così variabile, e tale una caratteristica di popoli, per cui non solo gli indonesiani trovano lenti i film indiani, ma gli stessi americani giudicano lenti i film inglesi, e spesso le due edizioni cinematografiche d'un medesimo soggetto, corrispondono al diverso modo d'intendere l'azione vera e propria. Volendo approfondire (Continua in terza di copertina)

Da una inquadratura di Transafrica, documentario a colori realizzato da Pietro Francesco Mele durante la partecipazione italiana alla corsa automobilistica Mediterraneo-Città del Capo.





# LA DILIGENZA

## CORRISPONDENZA COI LETTORI

**MICHELE LUGARO (Roma).** - La vecchia serie ha inizio nell'estate del 1936 e si arresta al n. 178 (secondo alcuni), ma questo mistero dei numeri di Cinema pubblicati durante le terribili giornate di settembre-ottobre-novembre 1943 è complicato e sinora insoluto. Grazie per il suggerimento della "galleria": è una vera colpa! Le "vite parallele" non sono una cattiva idea, ma si prestano più ad un articolo di varietà che ad una galleria. Riprenderemo presto le "sequenze": la maggior difficoltà sta nell'ottenere le pellicole dalle quali far ricavare, con stenti e fatiche, le fotografie. Per il Dies Irae se non ci pensa qualche cineteca, magari quella "Italiana", a recuperare la copia acquistata un tempo dalla Universal, temo che non riusciremo più a rivedere quella stupenda opera di Dreier. Ottimo il tuo "stile schematico": scrivessero tutti con la tua chiarezza!

**MARIO PROLI (Lucca).** - E ricominci all'appuntamento. Volevi i dati di Foolish Wives? Il titolo italiano è Femmine folli, porta la data del 1921 ed è una produzione Universal. Regia: Erich von Stroheim; assistenti: Eddy Souders e Louis Germonprez. Soggetto e sceneggiatura: Erich von Stroheim. Fotografia: William Daniels e Ben Reynolds. Scenografia: Richard Day e Erich von Stroheim. Musica (si trattava di uno spartito da far eseguire al piano o all'orchestra durante la proiezione): Sigmund Romberg. Gli attori: Erich von Stroheim (conte Waldislas Sergius Karamzin); Maude George (Olga, « principessa russa, sua cugina »); Mae Busch (Vera, « altra principessa russa, cugina »); Cesare Gravina (il falsario-usurario); Malvine Polo (sua figlia); George Christians (Howard Hughes, ambasciatore americano); Miss Dupont (sua moglie); Dale Fuller (cameriere delle « principesse russe »). Hai ancora per noi di Cinema dell'antipatia come una volta?

**M. SORDONI (Roma).** - L'argomento preistorico non è una novità per il cinema. Un paio di anni fa (o tre) apparve in Italia un film del genere con Victor Mature. Uno strazio. Comunque, rispondo alla tua domanda « Per scrivere soggetti per film bisogna essere letterati o è sufficiente una buona fantasia? » dicendo che se sentissi definire letterati certi fortunati soggettisti che conosco io, morirei dal ridere. No, amico, è necessario avere una buona fantasia al servizio del cinema. Idee chiare, una esposizione esauriente e precisa, e un briciolo di mestiere, quel tanto che incoraggia le buone iniziative. Auguri.

**CLAUDIO BOSCOLO (Senza indirizzo).** - Per gli schiarimenti ti consiglio di scrivere direttamente alla segreteria della Mostra d'arte cinematografica a Venezia, Ca' Giustinian; certe norme vengono mutate di ora in ora, e probabilmente quello che io adesso potrei dirti qui non avrebbe più valore domani. Quanto alla proposta, ti cedo volentieri la parola: « Più volte mi sono domandato perché i presentatori dei film stranieri ai festival non si prendono la briga di mettere alla pellicola i sottotitoli in lingua italiana, se il festival ha luogo in Italia, come giustamente hanno fatto i francesi a Venezia lo scorso anno. Certi film, specialmente in questi ultimi tempi si basano sul dialogo. E' un vero peccato che un film come Giungla d'asfalto sia stato accolto dal pubblico veneziano quasi con freddezza, poiché non comprendendo i dialoghi, gli spettatori finiscono col non rendersi conto delle situazioni e coll'abbandonare la sala. Perché dunque questi benedetti produttori, per il loro interesse e facendo cosa grata alla nazione che li ospita non mettono i sottotitoli ai film? ». Ha parlato il buonsenso; speriamo che i produttori e i distributori abbiano tenuto le orecchie bene aperte.

**NISA (Lucca).** - Fondamentale, citatissimo, è il famoso saggio sul ridere di Bergson. E procurati anche il numero dell'aprile 1950 di Bianco e Nero. Lì puoi richiedere alla redazione, a Roma, in via Adige 80. Verrà a costare sulle 750 lire.

**PINO BEVILACQUA (Busto Arsizio).** - Hai avuto pazienza? I lancieri del Bengala è una produzione Paramount; Non me lo dire: Capitani Film. Il fantasma galante: London Film Productions Ltd. SOS Sahara: D. V. Thebald. Vogliamo vivere: Columbia. Uomini e topi: Hal Roach United Artists.

**UNIVERSALA LIGANO (Bologna).** - Quando nel beato Stato di Utopia, dove gli interessi cinematografici non vorranno mai dire interessi di gruppo, di tendenza o di forza finanziaria, saranno costruiti degli "studios", il tuo film potrà essere realizzato. Forse il pubblico lo andrà a vedere e i produttori ci sentiranno sotto sotto odore di guadagno. Oggi, amica mia, niente da sperare. Hai visto La vie commence demain di Nicole Védres? L'ha realizzato una donna, con l'intento di portare un contributo alla lotta per la pace. Il risultato, commercialmente parlando (ci sono costretto, a queste precisazioni, poiché un film comporta un "giro" di capitali) è ancora incerto e non lascia sperare nulla di buono. Sotto l'aspetto artistico, è troppo diseguale

e "improbabile". E come portata umana, lasciami nutrire dei gravi dubbi. Singolare un fatto: tanto Nicole Védres, che ha già realizzato il suo film a messaggio, che te (presa dal desiderio di girare una trilogia intitolata Fallimento della giustizia; Il trionfo dell'odio bestiale; Il trionfo della saggezza) siete donne. Arrivederci negli studios di Utopia.

**ALBERTO COVINO (Napoli).** - Lo so, lo so: il tuo interesse per l'attività della Dondi era puramente cinematografico. Perché scrivermi due cartelle fitte fitte per chiarire una cosa che era già risolta? Dici di volermi conoscere: è proprio necessario? Lo domando perché la redazione preferisce che la mia identità rimanga sconosciuta, almeno al più, dato che sovente devo essere il portavoce (modesto ma volenteroso) di Cinema. Se vieni a Milano prova a telefonare in redazione; forse ti daranno un "lasciapassare" e ci potremo incontrare. Grazie per le segnalazioni veramente utili; ma la distribuzione purtroppo è quella che è, ovvero disordinata. Sotto con le belle iniziative!

**EDOARDO BIONDI (Messina).** - Mi comunicano dall'amministrazione di aver provveduto per quella copia arretrata. Se c'è stato qualche inconveniente, fammelo sapere. La rivista che tu citi mi piace, e ti consiglio di non lasciarti deludere da qualche numero non proprio riuscito. Sappi che è redatta in estrema economia, da un gruppo di bravi e informatissimi ragazzi. Per una buona documentazione fotografica, è consigliabile Movie Parade, nell'edizione più recente. Autore: Paul Rotha. Grazie degli auguri.

**BRUNO CRESCENZI (Roma).** - Per ingrandimenti (o riduzioni) immagino si intenda il mutamento di campo (o di piano). Esempio: hai un individuo che punta il revolver, in figura intera. Per mostrare il dito che preme sul grilletto, passi al particolare. Dovrebbe chiamarsi "ingrandimento" questo modo di procedere. E l'operazione inversa, immagino sia una riduzione. Auguri per i tuoi studi.

**GAVINO DORE (Sassari).** - Tanto a Hughes che a Bernhardt indirizza presso RKO Studios, 780 Gower Street, Hollywood, Cal. USA, a Henri Decoin, manda presso Société Générale Cinématographique, 7 rue de Presbourg, Paris.

**ABBONATO ROMANO (Roma).** - Hai firmato qualche contratto per la cessione del soggetto alla prima casa? Se non è intercorsa una procedura regolare, sei libero di disporre come credi. Ma ti consiglio, in ogni caso, di non iniziare trattative senza aver prima depositato una copia del lavoro alla Società degli Autori.

**FRANCO BUTI (Pistoia).** - Quello schizzo di Visconti non deve avere uno specifico riferimento a una inquadratura. Tu sai che molte scene, sequenze addirittura, vengono soppresse in sede di montaggio. Anna Magnani, dicono gli annuari, ha recitato per il cinema la prima volta nel 1934. Il film era La cleca di Sorrento, diretto da Nunzio Malasomma. Il libro dell'ingegner Uccello costa L. 2000.

**RICOLPI (Casale).** - Le canzoni di Ecco la felicità sono di Paul Misraki, il notissimo compositore "leggero" francese (quello di « Tout va très bien, Madame la Marquise »). Diversamente, seppur bislacca, la tua considerazione sul film in rilievo e i guerci.

**D. A. (Firenze).** - Il "sospinto" era solo una pia amenità. Il soggetto è nel calderone del nuovo concorso. Incontrato il picco.

**CARLO VOLPI (Jesi).** - Interessante, quella tua cartellina, ma non adatta alla pubblicazione. E' un appello, e come tale va inteso: non è un articolo. E d'altra parte, riga

per riga, dovrebbe essere letto e riletto poiché le formulazioni sono troppo generiche e le illazioni molto avventate.

**DINO MORSELLI E RENATO FINELLI (Vignola).** - Da quanto ho sentito, in Sicilia il regista Visconti aveva un diavolo per capello, perché i fondi più di una volta sono venuti a mancare. Salvo d'Angelo può considerarsi il produttore del film — stando alle voci — solo in quanto è intervenuto a metà lavorazione ed ha messo il regista in condizione di finire La terra trema: un gesto intelligente anche se non è venuto il successo finanziario a coronare la sua decisione. Lo stesso duo Visconti-D'Angelo è ora al lavoro per Bellissima. Non capisco bene che cosa avete in mente. Volete essere più chiari?

**P. T. (Milano).** - I circoli del cinema non sono "chiusi" come tu credi. Si paga una somma annuale, talvolta divisa per trimestri, e si ha diritto ad assistere alle proiezioni. A Milano vi sono gli Amici della Cineteca Italiana, con la segreteria sita nel Palazzo dell'Arte al Parco, e il Cine Club Popolare Milanese, in via Filodrammatici 5.

**O. JEMMA (Roma).** - Per il soggetto, basta una copia. L'abbonamento ha inizio dal giorno in cui viene fatto.

**LUIGI ARATA (Roma).** - Ti rispondo solo ora, perché la redazione è stata tentata a lungo dalla tua lettera. Pubblicarla? Lasciarla tranquilla in archivio? Purtroppo l'argomento Miracolo a Milano è già stato trattato a sufficienza su Cinema, e le tue cinque cartelle dattiloscritte dovranno dormire sui nostri scaffali. Ma questo non ci impedisce di rallegrarci per la tua serietà e per le tue rilevanti possibilità analitiche.

**INCOLLINGO MARIO (COLLI A VOLTURNO).** - Il film di Moguy, Prison sans barreaux è basato su un soggetto di Gina Kaus, la scrittrice austriaca che ha fornito a Moguy anche il soggetto di Conflit. La trama di Prigione senza sbarre è così riassunta dai Campassi: « In un riformatorio femminile a una direttrice vecchia, severa e arcigna, viene sostituita un'altra direttrice giovane, buona, portata verso idee più moderne e umane. Ella pensa che è più facile riportare le giovani traviate sulla retta via, con la dolcezza che non coi castighi e il terrore. E il suo metodo dà presto buoni frutti specialmente nei riguardi d'una reclusa, dotata di delicata sensibilità ma scontrosa e insolente di tutto e di tutti. I fatti stanno a questo punto quando la reclusa s'innamora del medico del riformatorio, segretamente fidanzato con la direttrice. Buona parte del film sviluppa questa situazione fino all'epilogo ».

## IL POSTIGLIONE

### CAMBI E ACQUISTI

**LUISA GUITTI (Via G. B. Canani 21, Ferrara).** - Cede Cinema, vecchia serie, dal n. 152 al n. 170.

**ENNIO JACOBELLI (Viale Liegi 7, Roma).** - Cede i seguenti libri: Essenza del film, a cura di Di Giannmatteo, Cinquant'anni di cinema di Lega, Storia aneddotica del cinema di Ribolzi, Il tuo cinema di R. Branca, Il volto del cinema di diversi autori, Introduzione al cinema di Scotese, L'interpretazione nel teatro e nel cinema di Tamberlani, L'industria cinematografica di Ottavi, Cinema, arma del nostro tempo di Araldi, Grammatica del film di Spottiswoode. Poi cede: Eco del cinema, ventisette numeri; Bianco e Nero, 1937, nn. 3, 6, 9, 11; del 1940, n. 1; del 1942, n. 11. Inoltre: Junior Film Annua, di Eric Gillett.

**GIORGIO ZINI (Reggio Emilia).** - Scrivi alla segreteria del Centro Sperimentale, via Tuscolana km. 9, Roma.

ste organizzazioni universitarie cinematografiche che si vanno ormai, sia pure con diverso carattere, ma con medesimo spirito, diffondendo in tutta Italia. Ne deve derivare un collegamento su scala nazionale; così da mettere in chiara luce le fondamentali note comuni. Esse contengono in sé la potenziale risoluzione dell'annoso problema dei rapporti cinema-università, stanno a significare il tentativo di creare un pubblico preparato e cosciente operando su una ben determinata categoria di persone che dà garanzie di riuscita, e si pongono infine come organismi a stretto carattere culturale con ampia possibilità di azione in quanto totalmente inserite nel mondo accademico. Si offre cioè qui la possibilità di superare l'ostacolo sempre ricorrente della censura. L'università offre di per sé stessa le sue garanzie. La tradizione e la sua funzione la garantiscono. Un'iniziativa che è da essa promossa è valida su un piano di cultura. Non si tratta più di giocare sui termini: pubblico, moralità, responsabilità, spettacolo (termini che ricorrono a giustificazione della censura, variamente mescolati in combinazioni diverse a vario uso ed effetto). Perché si può in risposta chiaramente e onestamente dire che quando è in opera l'inserimento del cinema nella struttura universitaria un intervento ab extra della censura s'avvierebbe a coincidere con la violazione della libertà della vita e della cultura universitaria.

Ma altri delicati problemi si affacciano più che mai urgenti. E' da regolare tutto il complesso dei rapporti coi vari enti interessati (F.I.C.C. ante omnia). Si tratta di affermare le nostre esigenze e certi insopprimibili modi di struttura e di temperarli colla richiesta di una rigida uniformità (ci fu proposto persino di fissare e ridurre il numero dei soci per giungere ad essere un normale cineclub!). Il movimento è in atto, si tratta di potenziarlo e, lo si ripete, di collegarlo. Gli universitari attraverso i loro organismi s'interessano al cinema, lo introducono decisamente nella struttura delle loro università. Ed è un inserimento vitale perché ha il privilegio di basarsi su un interessamento spontaneo. Sono i tempi a volerlo. Non v'è niente di forzato. Qui riposa la più piena certezza nella riuscita. Interpretando queste esigenze abbiamo rivolto alla Presidenza della Mostra di Venezia l'invito ad indire con la nostra collaborazione un congresso dei rappresentanti delle varie organizzazioni cinematografiche universitarie italiane. L'ordine del giorno proposto verte su tre punti:

- a) informazione generale sullo stato degli studi cinematografici nell'ambito delle università;
- b) studio della struttura e del funzionamento delle varie organizzazioni universitarie cinematografiche italiane;
- c) formulazione di un programma futuro, avente lo scopo di integrare le diverse attività.

Nell'invitare tutte le organizzazioni simili alla nostra a prendere con noi contatti diretti, riaffermiamo, indipendentemente dalla realizzazione della singola iniziativa, la più assoluta necessità di questo collegamento e di questa chiarificazione e asseriamo la validità di un'organizzazione nazionale a tutela e salvaguardia del buon cinema per un lavoro ampio e costruttivo.

**B. VIGEZI e V. SPINAZZOLA**

concezione che, dello stesso ambiente, il personaggio s'era fatto o s'andava facendo. Queste sono le considerazioni teoretiche più immediate che è possibile ricavare dall'*Infanzia di Gorki*, primo film della trilogia comprendente *Tra la gente* e *Le mie università*. Qui non solo sono narrati gli avvenimenti vissuti dal giovane Alessio Pieskov nell'infanzia, a Nizhni-Novgorod, ma è anche rappresentata l'influenza formatrice che essi ebbero su di lui. Sicché l'*Infanzia*, oltre ad essere un'autobiografia tradotta in immagini, è anche un saggio critico su tale autobiografia. « E' in quel periodo, si vede, che sono molto cresciuto... E' da quei giorni che ho cominciato ad avere una inquieta attenzione per la gente. Fu come se mi avessero lacerato il cuore. Divenni estremamente sensibile alle ingiustizie, ai dolori miei e altrui », ha scritto Gorki nelle sue memorie. Donskoi ricrea questo tema centrale della vita e dell'opera gorkiana con grande sensibilità e precisione: la vecchia ottocentesca città sul fiume; la famiglia tormentata e crudele in seno alla quale Alessio è condotto a vivere; gli avvenimenti che colpiscono la sensibilità del ragazzo, che la formano, che la plasmano sulla base della sua natura ribelle; tutto ciò è creato nel film con rara sapienza d'artista. Apparentemente, la famiglia lacerata, con quegli zii esaltati e mutevoli, il nonno strampalato, parrebbe appartenere al "cliché" foggiano da Dostoevski. In realtà, ne è assai distante. Vi è anzitutto Alessio; egli afferma il suo buon diritto, si ribella all'ingiustizia: ciò è poco dostoevskiano, e assai gorkiano. Vi è poi il personaggio della nonna, quella vecchia corpulenta e vivace che tramanda o crea magnifiche leggende e favole popolari, e dalla quale Alessio impara. Vi è soprattutto un ambiente storicamente definito, che in Dostoevski o in un film da lui tratto, mancherebbe irrimediabilmente l'ambiente concreto della vecchia Nizhni-Novgorod, del piccolo capitalismo provinciale; l'ambiente degli alatori del Volga che Donskoi ricrea con poche, essenziali immagini; e degli intellettuali rivoluzionari, degli arresti, delle deportazioni; della sofferenza e della rivolta. Proprio da codesta esatta creazione dell'ambiente storico, sociale, *L'infanzia di Gorki* trae costantemente un senso di verità e di freschezza. Donskoi ha saputo rappresentare dialetticamente un'epoca e gli uomini che la vissero, nel loro movimento: nel carattere e nelle passioni, nel male e nel bene. E al centro dell'epoca e della società, Alessio, sollecitato e colpito da fatti e parole, da esperienze e sentimenti.

Di contro alla crudeltà, alla grettezza, alla meschinità, è la vita stessa che insegna ad Alessio l'amore per la giustizia, per la libertà, per la felicità. Sarà costretto a vivere presso persone aride e contraddittorie, ma incontrerà anche gente destinata ad avere un futuro: a quest'ultimi andranno le sue simpatie, il suo amore, non agli altri, cadaveri, uomini che amano sprofondare nel sottosuolo. Con quanto lirico slancio Donskoi ritrae il gruppetto di ragazzi coi quali Alessio fa amicizia. Pieni di vita, spiritualmente sani, precocemente preoccupati della vita, codesti ragazzi hanno una gravità che è una conoscenza profonda dell'esistenza del mondo e del suo dolore: per questo sanno apprezzare la gioia, la felicità, e le vogliono conquistare. E' decisivo in questo senso il personaggio del bambino paralitico, inchiodato in un sottoscala ma innamorato della natura, dei prati che non ha mai visto, del cielo libero che non conosce, e allegro, gioioso, perché vivo spiritualmente, perché essere umano. Qui si ritrovano, ad una ad una, le radici dell'umanesimo gorkiano: il suo amore per l'uomo, per la dignità e fierezza dell'uomo. « Perché non aveva voluto celarsi dietro la coscienza di un altro; e perché si era rifiutato di obbedire a un ordine ingiusto... »: la vecchia fiaba popolare narrata dalla nonna offrirà ad Alessio un insegnamento di vita, una norma che i fatti convalideranno, che diverranno in lui, e nei lettori di Gorki poi, coscienza, prassi, e amore.

**GLAUCO VIAZZI**

il vario manifestarsi dell'azione e delle reazioni fra i popoli, si verrebbe a porre la questione addirittura dei temperamenti nazionali, ma è certo che anche in uno stesso popolo le comunità rurali, ad esempio, trovano qualche difficoltà nel comprendere interamente un film che, in una città, costituisce uno spettacolo normale. A maggior ragione la vivacità che piace agli indonesiani può divenire un motivo d'incomprensione, invece, per gli indigeni che hanno abitudini di vita più lente. Il ritmo dell'azione, di solito degradante dai grandi centri industriali alle province diversamente operose, potrà conferire all'azione stesso un senso di verità a seconda di una particolare mente locale, ma gli indigeni di George Sellars, che sbalordivano al vedere il passo svelto degli europei e ridevano a crepapelle nel seguire la corsa d'un bianco dietro un autobus, avevano tutte le ragioni per sbellicarsi dalle risa: nei loro confronti, mancava la verosimiglianza. In altre parole, la naturalezza.

Questa naturalezza sarà tanto più convincente se, al rapporto di familiarità tra gli indigeni e le cose, si farà corrispondere, da parte dei produttori di film educativi, un analogo rapporto di conoscenza tra educatori e incolti: una profonda e particolareggiata padronanza degli usi e costumi delle popolazioni incivili. Un film, che si propone di contribuire a una educazione fondamentale, deve andare dritto a un compromesso di un'educazione « sui generis ».

Questa, della competenza specifica, è una questione che merita una considerazione a parte, per evitare pericolosa confusione. La competenza, infatti, non ha bisogno di una estrinsecazione « in loco » ossia l'esperto, il competente, lo studioso che ha conosciuto il modo di vivere degli indigeni conserverà questa sua conoscenza, e la trasporterà nei film, anche se non si troverà più in quelle zone nelle quali ha formato la sua conoscenza speciale. Tanto più che, agli abitanti della Costa d'Oro, ad esempio, o anche dell'Africa centrale non saranno utili, a una loro educazione, rispettivamente le pellicole "girate" sulla Costa d'Oro o nell'Africa centrale. L'insegnamento deve venire dalle zone più civili, con scene della vita più civile e adeguate a una mentalità primitiva. Gli autori, invece, di The Film and Fundamental Education ritengono che « una produzione locale sia quella che più efficacemente contribuisca ad assicurare la condizione della comprensibilità da parte delle popolazioni locali », e quindi approvano che molto del lavoro della « Colonial Film Unit » sia stato decentrato da Londra negli stabilimenti appositi nell'Africa centrale e occidentale, ad Accra sulla Costa d'Oro e nelle Indie orientali. Il che non è sempre necessario, e qui c'è un equivoco da chiarire: le succursali cinematografiche potranno riuscire utili come scuole di tecnici — una specie di corsi d'aggiornamento — ma, come raccolta di materiale, non sembra che esso sia propriamente l'indispensabile o almeno il più adatto a quelle lezioni d'incivilimento che dovranno invece essere diramate dal centro alle province lontane, da Londra alle terre d'oltremare. Tutt'al più, in quegli stabilimenti decentrati, si potrà raccogliere materiale da spedire in Gran Britannia, ed essi saranno certamente un'ottima scuola del documentario, come le isole Aran ad esempio lo furono per Flaherty, per dare notizia su quei costumi e quella vita che non sono certamente gli indigeni a dover imparare. Del resto, anche i citati autori ammettono che, ove non sia possibile la produzione locale, « chi prepara la traccia cinematografica e produce film dovrà possedere una estesa conoscenza psicologica dei popoli a cui si rivolga, onde evitare l'ignoranza delle consuetudini anche religiose e la trascuratezza del loro patrimonio tradizionale ». Per ciò, H.G.A. Hughes e Sinclair Road si appoggiano all'autorità della Mass Education in African Society (Col. n. 186, H.M.S.O., Londra 1944), laddove bastava semplicemente il buon senso, il quale però si rivela, a maggior soddisfazione, nelle pagine seguenti e nella scelta dei film, nella presentazione d'altri mezzi visivi d'istruzione e nei consigli tecnici sulle proiezioni che formano l'argomento degli altri fascioletti. (Film and Filmstrip Projection in Fundamental Education, a cura di Peter Brinson, che si occupa particolarmente, al « Film Center », delle ricerche e studi; Choice and Care of Films in Fundamental Education dello stesso Brinson; e Choice and Care of Filmstrips in Fundamental Education di George Seager, che dirige tutte le pubblicazioni del « Film Center Limited »).

**GASTONE TOSCHI**

Una delle ultime fotografie di Spencer Tracy, ripresa a Roma. L'attore americano è giunto in questi giorni in Italia.

