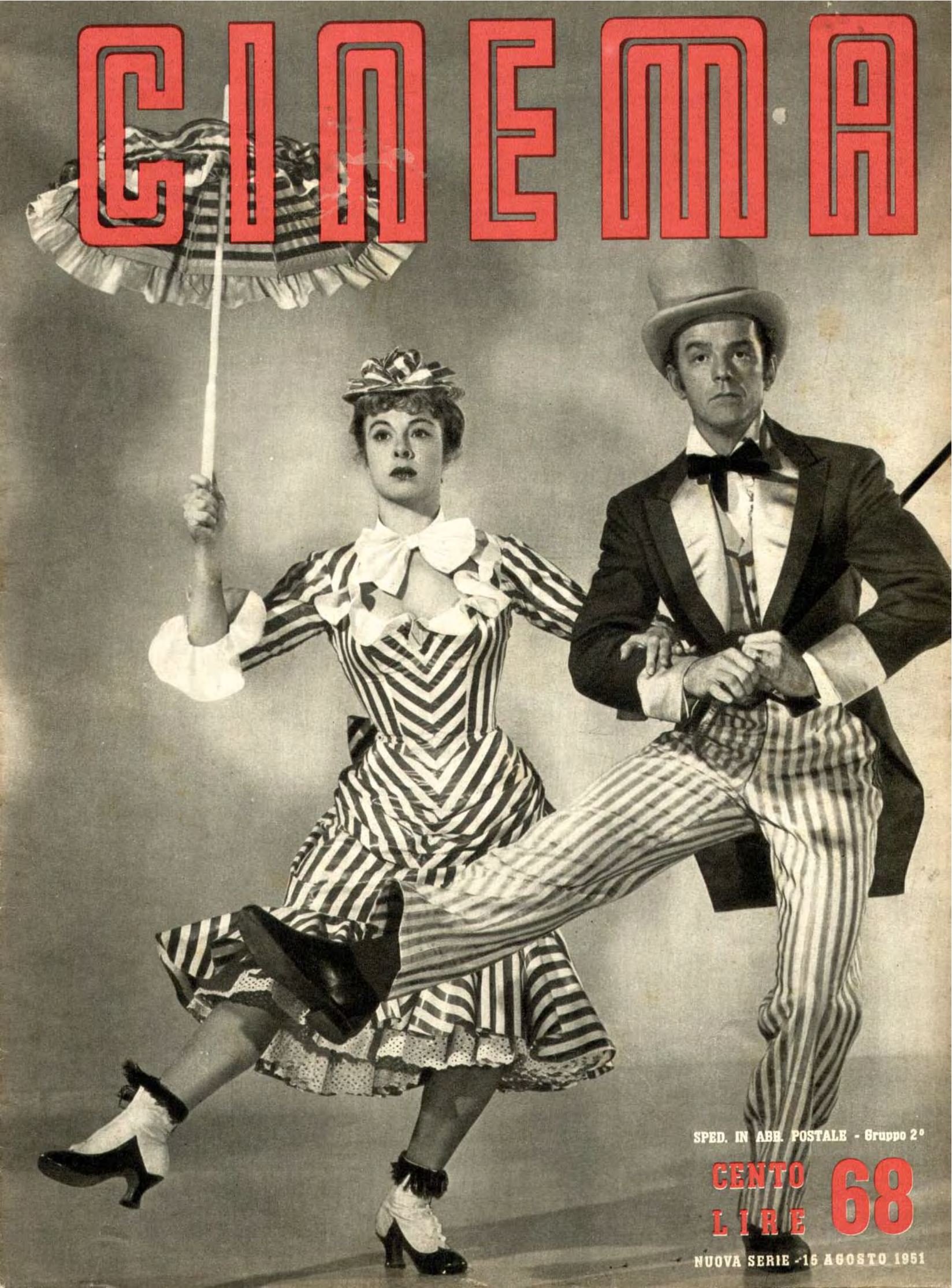
CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO LIRE 68

NUOVA SERIE - 15 AGOSTO 1951

LETTERE

Palermo, agosto.

Caro « Cinema »,

mi riferisco alla notizia riportata nel n. 63 di codesta rivista sulla costituzione, in Inghilterra, di cineteche specializzate per militari. Non so su che linea vada tenuto l'interessante esperimento, come venga operata la scelta e ne sia regolata la proiezione. Può darsi che la pellicola sia bellamente contata a metri come si fa da noi, e si fermi tutto a questo punto affatto soddisfacente. L'interesse della notizia sta nei risultati che si potrebbero ottenere seriamente con la creazione di una o piú cineteche specializzate per militari. Nella mia caserma a esempio, a Palermo, in periodo normale vanno proiettate normalmente tre pellicole per sttimana, e un soldato si può vedere in media un film al giorno, dato che esiste nel Presidio anche una « Casa del Soldato » in cui i film, in numero di tre vengono proiettati in giorni intercalati con quelli della nostra Caserma. Come si vede, il metraggio non manca. Questo accade a Palermo, e immagino che altrove le cose vadano un po' peggio. (In questa benedetta terra si possono fare film all'aperto in tutte le stagioni e le spese per le attrezzature vengono di conseguenza a diminuire).

Perché, mi chiedo adesso, invece di disperdere così il denaro non vengono costituite cineteche per militari? Esse faciliterebbero enormemente non soltanto la proiezione di film rari e costosi, ma soprattutto una selezione critica che impedisca che tante stupide melenserie vengano a imbottire il cervello di giovani intelligenti e ragazzi sinceri. Perché, se il problema del cittadino interessa veramente lo stato, non si viene a una soluzione del problema, che tenga conto si del divertimento, fattore importantissimo per il militare, e della psicologia della massa, ma insieme della necessità di correggere e dirigere i gusti? A Roma, mi sembra che qualche cosa si sia provato nelle scuole, suscitando interesse di studenti e critici. Sarebbe sbagliato non « approfittare » anche del soldato, non piú il fante muto e sordidamente obbediente. E' giusto infine che se il povero cittadino è costretto a difendere la civiltà, impari pure ad apprezzarla, e distinguerla dal tale progresso, che ha portato a punti così imprevisti le sgargianti cravatte dei cicisbei e le bellissime camicette bianche di tutte le ragazze, e insieme, diciamolo, la costruzione di armi distruttive sempre piú potenti.

Non mi posso dilungare. Voglio dare soltanto un suggerimento, lo spunto per qualche articolo. Una massa di individui così straordinaria come quella di una caserma, non può continuare ad essere dimenticata. Non è giusto riservare al soldato sempre brutti film. Anche se si diverte e si compiace. Un pubblico così eterogeneo, e insieme così uniforme nella mentalità, anche se di diverse esigenze, è un problema che va studiato e affrontato senza le incertezze e la solita ipocrita faciloneria che induce talvolta i cucinieri a non sbucciare bene le patate, dato che la fame ci può ben fare chiudere un occhio. Il fatto è che qui occorre davvero buona volontà: che fra tutte le difficoltà sembra la più complicata.

Cordiali saluti.

Mario Carraro

Canosa di Puglia, agosto

Egregio signor Aristarco,

credo che nel dibattito sul metodo critico, da lei tanto opportunamente aperto su Cinema, *l'intervento che, con coraggio, abbia posto il dito sulla piaga, sia stato quello di Renzo Renzi, pubblicato sul n. 58 della rivista, sotto il titolo* Significato del film medio e accaparramento ideologico. *Aggiungo che esso ha puntualizzato ed espresso, in forma precisa di atto di accusa, tutto un malcontento che serpeggia tra le file degli amatori del cinema come arte. E' giunta l'ora di combattere il malcostume di certi critici che, con la presuntuosa scusa di aver trovato una nuova estetica, non fanno altro che del contenutismo politico pregno di una partigianeria che spaventerebbe se non nauseasse. A questo punto, lei potrebbe chiedermi perché mai queste cose le scrivo a lei, e non a Renzi approvando ciò che ha detto. La ragione di questo mio comportamento è da ricercarsi nel fatto che, nel quadro dell'esigenza di cui sopra, ho desiderato fare anche a lei alcune precise contestazioni riguardanti il suo metodo critico. Leggo la rivista fin dal n. 1 della nuova serie, e quindi sono piú che documentato in proposito.*

Nelle sue critiche lei appare sempre preoccupato di ricercare e mettere in evidenza il valore sociale del film, a cui richiede denunce di problemi, messaggi nonché un senso polemico ben determinato, anche quando è del tutto fuori luogo richiedere tutto ciò. Guai se il film non ha la minima intenzione di far della polemica sociale ma solo di raccontare e di rappresentare un fatto umano. Lei, in questi casi pretende di suggerire al regista il modo in cui il tema doveva essere trattato, il suo svolgimento, la sua conclusione, il « cliché » in cui farlo entrare. E' pronto perciò a bocciare un film perché l'argomento andava trattato diversamente (dal punto di vista del contenuto, della trama), e ci dice come, e quindi perché le conclusioni a cui giunge non combaciano con quelle sue. Oltre a ciò, nei film a sfondo sociale, pretende che il regista non mostri soltanto il problema, magari facendo dell'arte, ma ne identifichi la causa e ne suggerisca la soluzione che deve essere (non c'è bisogno di dirlo) quella da lei auspicata. Anche se un film non vuole fare della polemica o portare un messaggio sociale, ma solo narrare e interpretare artisticamente una vicenda in cui si esprima il mondo poetico dell'autore, lei ci parla di quella vicenda inserendola nella polemica sociale che le sembra suscitare, dando a essa un significato che non ha per il regista perché esso non entra nella economia narrativa dell'opera. Naturalmente, tutto ciò a danno del valore umano ed universale dell'opera e dei suoi pregi estetici, che rimangono sacrificati a tesi di carattere immediato, storicamente definite e localizzate. In Ladri di biciclette *a esempio, lei sembra piú propenso a scoprire un significao sociale, piuttosto che a comprendere e mostrare il valore universale di un'opera che rappresenta in tutta la sua alta drammaticità, il destino amaro dell'uomo che lotta contro la vita nella sua fatalità, nella sua ineluttabilità, contro qualcosa che è vano lottare perché è nella sua stessa esistenza. E' l'uomo che lotta, che soffre, che dal caso crudele e beffardo è spinto verso un'azione che non avrebbe nemmeno osato pensare nella sua onestà profonda, non è soltanto l'operaio che non può riprendere il lavoro che gli è indispensabile, perché gli hanno rubata la bicicletta. E' necessario risalire, da quest'ultima, alla prima interpretazione, astraendone e universalizzandone il significato profondo. Ma purtroppo lei resta al primo stadio e la visione del fine pratico della polemica e della denuncia, soverchia quella piú umana visione di cui ho parlato. Si può perciò affermare che la sua è una visione utilitaristica dell'opera d'arte cinematografica, che deve servire a impostare problemi (ed a proporne naturalmente la relativa soluzione), e a denunciare ingiustizie sociali. In questo senso potrebbe definirsi un contenutista e la sua posizione sarebbe vicina a quella dei vari Viazzi, Barbaro, De Santis, ecc., che affermano che l'essenza dell'arte cinematografica è il realismo socialista e che il film deve servire a rappresentare in modo socialmente polemico le condizioni di vita dell'uomo. Ciò che differenzierebbe lei dai sullodati signori, è il fatto che lei si tiene ancora legato a schemi idealistici di giudizio critico e, ancora piú, per un pudore ed equilibrio ad essi sconosciuti. Anche lei poi sembra convinto di una equazione esistente tra tema umano e tema sociale, equazione che non posso in nessun modo accettare. Se, infatti, può affermarsi che ogni tema sociale è anche un tema umano, non si può assolutamente, senza cadere in un arbitrio volontario, restringere la portata dell'aggettivo « umano » a quella dell'aggettivo « sociale »; in parole povere, a noi sembra che vi sono dei temi umani che non sono affatto dei temi sociali, né vogliono esserlo.*

Basta guardare un po' la letteratura, il teatro e anche il cinema di tutti i tempi. Non pare poi che lei riconosca che tutti i messaggi possono essere accettabili purché umani e scaturenti da una fusione estetica adeguata tra contenuto e forma, che li faccia assurgere ad arte e non li lasci come qualcosa di imposto dall'esterno con fini tutt'altro che artistici. Oltre a ciò, continuando nella disamina dei punti di contatto coi « critici » di cui sopra, nemmeno lei mostra di sentire il valore del dramma individuale, ma sente il bisogno di inquadrarlo in un dramma sociale di cui non sarebbe altro che una faccia, un indizio, una parte, nel senso quantitativo della parola. Così per es. parlando di Sunset Boulevard, *lei ci parla di aspetto dell'America amara e deplora che nel film non vi sia « una vera presa di posizione critica, una disamina costruttiva ». E' evidente che è fuori luogo richiedere tutto questo a un film che vuole rappresentare il dramma dell'attrice tramontata, della donna finita, ancora legata a illusioni che hanno la loro base nell'antico splendore che piú non torna, né può tornare. E' l'angoscioso dramma di chi, già grande, è caduto, portando con sé nella polvere la sua grandezza passata di cui tutto, dentro e fuori di sé gli parla ancora e di cui nonostante tutto si sente ancora in possesso. La vicenda è individuale, universale e perciò schiettamente umana e di sempre, non di un determinato gruppo sociale né tanto meno di un determinato paese. Perciò è inutile parlare di aspetto dell'America amara, localizzando così in una determinata nazione un dramma che è di tutti gli uomini e quindi di tutte le nazioni perché trova la sua base non in condizioni ambientali e sociali, ma nella stessa essenza dell'esistenza dell'uomo. Inutile è altresí richiedere una presa di posizione critica, una disamina costruttiva del fenomeno nel campo sociale, che il film non vuole né potrebbe dare, stando alle nostre conclusioni, volto come è a rappresentare un dramma umano senza ricercarne l'eventuale valore sociale. Così pure, quando lei, nel criticare* La terra trema, *afferma, con compiacimento ed ascrivendo il fatto a titolo di merito del regista, che il pessimismo è escluso dal film, mette bene in rilievo un altro aspetto della sua mentalità di critico. Aspetto in tutto coerente ai postulati del cosiddetto cinema sociale. Infatti quando si parla in tali casi di lotta per la giustizia sociale, di coscienza sociale e altre cose con l'aggettivo sociale dietro, si esclude sempre il pessimismo non perché esso sia al di fuori della visione del mondo propria di quegli artisti, ma per la ragione piú semplice che esso viene ritenuto controproducente per i fini sociali dell'opera. Questa, infatti deve avere il compito di svegliare e definire la coscienza sociale, di spingere a organizzarsi coloro cui il film è diretto, per lottare sul piano politico e sindacale. Ed allora è evidente che da una tale visione utilitaristica dei fini dell'opera d'arte, debba essere per forza escluso il pessimismo, anche se realistico, coerente e non retorico, che potrebbe rendere il cattivo servizio agli imbonitori di spingere gli spettatori nella direzione opposta a quella desiderata.*

Anche qui vi è qualcosa di esterno che si impone all'opera e la informa di sé: essa deve essere così perché così è necessario che sia per fini ideologici e politici di parte, non per una libera determinazione dell'ispirazione dell'autore. A priori quindi, esiste un « cliché » in cui versare il contenuto del film. E' interessante, a questo proposito, notare come questa posizione sia simile pur se contrapposta, a quella della corrente cattolica, nonché a quella conformista e filo-americana, contro cui la cosiddetta critica di avanguardia si scaglia. Stando così le cose, invece, non si ha il diritto di tuonare contro la retorica ottimistica e sdolcinata o ascetica dei film americani o della corrente cattolica: una retorica vale perfettamente l'altra perché l'arte è e deve essere libertà dell'artista di esprimersi come vuole, senza restrizioni ideologiche o politiche o pratiche.

A questo punto potrei continuare cogli esempi, ma l'esigenza di limitare la lunghezza del mio scritto, mi costringe a por fine ad esso, anche perché mi sembra ormai di averle detto ciò che intendevo dirle. In conclusione, non è che io non senta profondamente i vari problemi sociali della nostra epoca, ma altro è essere sensibili ad essi, altro è invece volerli vedere a ogni costo e sempre alla base di una attività artistica come il cinema. Se vi entrano, bene, purché siano plasmati da una felice interpretazione e non imposti a priori. Se non vi entrano, non è detto che il film, privo di spunti sociali, al cui posto vi sono magari degli spunti solo umani, sia necessariamente negativo: il suo valore infatti, è da desumersi in base ad un giudizio estetico e non sociale, politico, ideologico, di parte. La prego di voler pubblicare la presente su Cinema *nella apposita rubrica dedicata alle lettere dei lettori, possibilmente con una sua risposta, sia pure brevissima. Nel frattempo, prego i lettori che la pensino come me, di far sentire anch'essi la loro voce che, in verità, ha a lungo taciuto.*

Ottorino Pesce

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie Volume VI — FASCICOLO 68 — Anno IV - 15 Agosto 1951

Questo fascicolo contiene:

Lettere . . . . . Seconda di copertina
Cinema-gira 58

B.
Il "103" non va all'estero 61

LUIGI CHIARINI
Significato di Flaherty 62

ROBERT BROWN
Il mito di Hollywood e la sua vittima. . 64

CLAUDIO VARESE
L'invito di Albertina e il trionfo della strada . 66

ALDO PALADINI
I soggetti di Zavattini senza cavallo a dondolo
Distesa interpretazione dell'anima collettiva . 68

G. GUIDI e L. MALERBA
Che cosa pensano del pubblico (Inchiesta. Risposta di De Sica) 71

***
Passaporto per l'Italia alla signorina Giulia . 72

GIULIO CESARE CASTELLO
Alberto Lattuada tra l'intelligenza e il cuore 74

GIORGIO N. FENIN
Alice contro Alice nel paese delle meraviglie 76

RENATO GIANI
I nuovi faraoni contro Sansone e Dalila . 77

GUIDO GEROSA
Galleria: *Serge Reggiani* 80

RENZO RENZI
Retrospettive: *La fiamma nera di Za la Mort* . 82

VICE
Film di questi giorni 84

MARIO VERDONE
I cortometraggi 85

GLAUCO VIAZZI
Riprese: *"L'eterna illusione" di Frank Capra* . 85

VIRGILIO TOSI
Circoli del cinema. 86

TOM GRANICH
Biblioteca 87

IL POSTIGLIONE
La diligenza 88

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. E. 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'amministr del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Marge e Gower Champion in "Show Boat", film di George Sidney.

L'attrice francese Danielle Darrieux come appare nel film hollywoodiano Rich, Young and Pretty: *recente technicolor diretto da Norman Taurog.*

Elio Perbellini e Franco De Nisio in una inquadratura di Achtung! Banditi!, *che Carlo Lizzani ha terminato in questi giorni. Lizzani, uno dei giovani più preparati del nostro cinema, è al suo primo film a soggetto.*

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei 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 Leurini, Enzo Coppola*; Le due verità (*Villani-Carretta*), *regista Antonio Leon Viola, interpreti Anna Maria Ferrero, Michel Auclair, Michel Simon, Valentine Tessier, Mario Pisu, Floria Torrigiani*; Anna (*Ponti-De Laurentiis-Lux*), *regista Alberto Lattuada, interpreti Silvana Mangano, Raf Vallone, Vittorio Gassmann, Gaby Morlay, Jacques Dumesnil, Patrizia Mangano, Natascia Mangano*; Caruso: leggenda di una voce (*Malenotti-Asso Film*), *regista Giacomo Gentilomo, interpreti Ermanno Randi, Gina Lollobrigida, Carlo Sposito, Maria De Tasnady, Carlo Campanini, Luigi Pavese, Franca Tamantini, Maurizio Di Nardo, Romano Laurienzo, Nerio Bernardi. Lamberto Picasso, Mario Del Monaco (la « voce » di Caruso)*; Auguri e figli maschi (*Schermi Associati-EDIC*), *regista Giorgio Simonelli, interpreti Delia Scala, Carlo Croccolo, Maria Grazia Francia, Maria Frau, Aroldo Tieri, Ugo Tognazzi, Enrico Luzi, Giovanna Pala, Virgilio Riento, Frank Colson*; L'eterna catena (*ex* Nel vortice, *Produzione Megale*), *regista Anton Giulio Majano, interpreti Gianna Maria Canale, Marcello Mastrojanni, Marco Vicario, Aldo Nicodemi, Leda Gloria, La Billi, con la partecipazione di Umberto Spadaro e Carlo Croccolo*; Suor Teresa (*Colamonici-Montesi*), *regista Aldo Vergano, interpreti Lea Padovani, Luigi Tosi, Sandro Ruffini, Paolo Stoppa, Luigi Pavese*; Missione speciale (*Colamonici-Montesi*), *regista Max Neufeld, interpreti Nino Taranto, Carlo Croccolo, Virginia Belmont, Lilia Landi, Virgilio Riento*; Accidenti alle tasse! (*Ponti-De Laurentiis*), *regista Mario Mattoli, interpreti Riccardo Billi, Mario Riva, Franca Marzi, Aroldo Tieri, Gisella Sofia, Giuseppe Porelli*; Amor non ho... però... però... (*Excelsa Film*), *regista Giorgio Bianchi, interpreti Renata Rascel, Gina Lollobrigida, Franca Marzi, Nyta Dover, Kiki Urbani, Aroldo Tieri, Guglielmo Barnabò*; Una donna ha ucciso (*Novissima Film*), *regista Vittorio Cottafavi, interpreti Lidia Cirillo, Frank Latimore, Lianella Carrel, Umberto Spadaro*; Roma-Parigi-Roma (*D.F.D.-Lux*), *regista Luigi Zampa, interpreti Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Tino Scotti, Vera Nandi, Sophie Desmarets, Julien Carette, Gino Leurini, Nando Bruno, Ernesto Almirante, Giovanna Ralli, Geraldina Parrinello*; Core 'ngrato (*Manenti Film*), *regista Guido Brignone, interpreti Carla del Poggio, Frank Latimore, Gabriele Ferzetti, Tina Lattanzi, Olinto Cristina, Carletto Sposito, Nino Pavese, Olga Solbelli.*

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Due soldi di speranza (*Ghenzi-Universalcine*), *regista Mario Castellani, interpreti attori non professionisti: Vincenzo Musolino e Maria Fiore*; Umberto D. (*Amato-Rizzoli*); *regista Vittorio De Sica, interpreti attori non professionisti: Carlo Battisti e Maria Pia Casilio*; O. K. Nerone! (*Niccolò Theodoli-I.C.S.*), *regista Mario Soldati, interpreti Walter Chiari, Gino Cervi, Silvana Pampanini, Carlo Campanini, Jackie Frost*; Mandrascel, l'uomo del mistero (*Generalcine*), *regista Enzo Trapani, interpreti Renato Rascel, Marylin Buferd, Virg iento, Kiki Urbani, con la partecipazione del Quartetto Cetra*; Messalina (*Gallone-Filmsonor*), *regista Carmine Gallone, interpreti principali: Maria Felix, Georges Marchal, Jean Tissier, Carlo Ninchi, Delia Scala, Memo Benassi, Erno Crisa*; Cameriera bella presenza offresi... (*Cines*), *regista Giorgio Pàstina, interpreti Elsa Merlini, Vittorio De Sica, Isa Miranda, Aldo Fabrizi, Eduardo, Titina e Peppino De Filippo, Gino Cervi, Enrico Viarisio, Alberto Sordi, Dina Sassoli, Giulietta Masina, Tamara Lees, Delia Scala, Camillo Pilotto, Paolo Stoppa*; Bellissima (*Salvo D'Angelo-CEI-Incom*), *regista Luchino Visconti, interpreti Anna Magnani, Tina Apicella, Gastone Renzelli, Amedeo Nazzari, Walter Chiari, Titina De Filippo, Linda Sini, con la partecipazione di Maria Montez, Alessandro Blasetti, Silvana Pampanini, Massimo Girotti e di altri attori e registi*; Il bel Tevere d'oro (*Società Italiana Film*), *regista D. A. Hamza, interpreti Isa Barzizza, Lida Baarova, Luigi Cimara, Giuseppe Porelli, Franco Coop, con la partecipazione di Dado Ruspoli, Biagine De Fawes, Mario Caracciolo di Melito, Uberto Serlupi, Claudia Manganella, Nicoletta Giunti, Paolo Notarbartolo di Villarosa, Piccio Gnoli, Fabrizio D'Ecrivain, Raimondo Moncada, Guido Cavalcanti, Rossana Di Napoli, ed altri esponenti dell'aristocrazia romana*; I figli di nessuno (*Labor-Titanus*), *regista Raffaele Matarazzo, interpreti Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson, Françoise Rosay, Enrica Dyrell, Folco Lulli*; Un ladro in paradiso (*Amato-Rizzoli*), *regista Domenico Paolella, interpreti Nino Taranto, Franco Golisano, Hélène Remy*; I due derelitti (*Colamonici-Montesi*), *regista Flavio Calzavara, interpreti Lea Padovani, Massimo Serato, Yves Deniaud, Marie Bizet, Antonio Barone, Enzo Cerusico*; Filumena Marturano (*Arco Film*), *regista Eduardo De Filippo, interpreti Eduardo, Titina e Peppino De Filippo, Tamara Lees, Tina Pica, Gianni Glori, Aldo Giuffrè, Luigi De Filippo*; Il ponte della concordia (*C.I.F.E.S.*), *regista Roberto Montero, interpreti Virginia Belmont, Renato Baldini, Leopoldo Valentini, Aldo Silvani, Laura Redi, Sandro Ruffini, Fedele Gentile, Roberto Risso*; Carne inquieta (*Produzione Montesano*), *regista Silvestro Prestifilippo, interpreti Marina Berti, Raf Vallone, Clara Calamai*; Bellezze a Capri (*Egeria Film*), *regista Adelchi Bianchi, interpreti Nando Bruno, Ave Ninchi, Anna Bianchi, Tamara Lees, Aroldo Tieri, Carlo Romano, Virgilio Riento, Lauro Gazzolo, Alberto Sorrentino, Mario Carotenuto*; Ho fatto 13 (*La Quercia-Alcyone*), *regista Carlo Manzoni, interpreti Nyta Dover, Carlo Croccolo, Riccardo Billi, Mario Riva, Edmea Lari, Antonella Lualdi*; La vendetta di Aquila Nera (*A.P.I.*), *regista Riccardo Freda, interpreti Rossano Brazzi, Gianna Maria Canale, Peter Trent, Franca Marzi, Vittorio Sanipoli, Nerio Bernardi, Fausto Guerzoni*; La vendetta di una pazza (*Romana Film*), *regista Pino Mercanti, interpreti Lidia Baarova, Otello Toso, Mino Doro, Jacqueline Plessis, Margherita Nicosia, Brunella Bovo, Gino Leurini*; Cento piccole madri (*Italian International Production*), *regista Giulio Morelli, con la supervisione di Léonide Moguy, interpreti Lia Molfesi, Bill Tubbs, Juan De Landa, Antonio Lenzoni e Amanda*; Menzogna (*Bandini-Lux*), *regista Baccio Bandini, interpreti Umberto Spadaro, Delia Scala, Marco Vicario, Natale Cirino, Andrea Bosic*; Mago per forza (*Prod. Mambretti*), *registi Metz e Marchesi, interpreti Tino Scotti, Isa Barzizza, Adriano Rimoldi, Franco Volpi, Dorian Grey, Aroldo Tieri, Nino Milano, Vittorio Sanipoli*; Gli angeli del quartiere (*Drago Film*), *regista Carlo Borghesio, interpreti Carla Del Poggio, Elli Parvo, Jacques Sernas, Beniamino Maggio*; Il padrone del vapore (*Ponti-De Laurentiis*), *regista Mario Mattoli, interpreti Mario Riva, Riccardo Billi, Alberto Sorrentino, Gianni Cavalieri*; Sulla via di Guadalupe (*P.I.F.C.*), *regista Nino Bazzani, interpreti Lea Padovani, Marina Berti, Leopoldo Trieste, Luigi Tosi, John Kitzmiller, Gino Leurini*; La ragazza di Trieste (*Fono Roma*), *regista Bernard Borderie, interpreti Carla Del Poggio, Jean Pierre Aumont, Fernand Ledoux, Roldano Lupi, Attilio Dottesio, John Kitzmiller, Gianni Rizzo.*

Sono inoltre in lavorazione...

...tre film di produzione estera, di cui solo gli esterni vengono realizzati in Italia: The Crimson Pirate

(*Norma Production-Warner Bros., in technicolor: ad Ischia*), *regista Robert Siodmak, protagonista Burt Lancaster;* When in Rome (*M.G.M: a Genova e a Roma*), *regista Clarence Brown, interpreti Van Johnson, Paul Douglas, Charles Fawcett, Dino Nardi, Enzo Fiermonte, Dean Owen, Joseph Calleja, Carlo Rizza, Piero Pastore, Adriano Ambrogi;* La fortuna nel gioco (*Junge Film Union, a colori: a San Remo*), *regista George Jacoby, interpreti Marika Rokk, Peter Pasetti, Elisabeth Markus, Dori Kreysler.*

Quattro film italiani...

...destinati al mercato americano sono attualmente al doppiaggio in lingua inglese presso gli stabilimenti della Fono Roma: Yvonne La Nuit *di Amato,* Cronaca di un amore *di Antonioni,* Patto col diavolo *di Chiarini e* Gli inesorabili *di Mastrocinque.*

Al C.S.C....

...sono stati condotti a termine tre cortometraggi a soggetto, diretti da tre allievi registi i quali hanno terminato i due anni di corso: Bayard, *di Angelo D'Alessandro, imperniato sulla vita di una sala di corse;* Un bacio così *di Daniele Luisi, che svolge un caso di coscienza attraverso il racconto di un sogno; e* Fatto di cronaca *di Antonio Racciopi, che si ispira a un fatto realmente avvenuto. Operatore dei primi due, è Antonio Schiavinotto, (insegnante della sezione operatori), e del terzo Alfredo Palmieri: i tre brevi film che costituiscono i saggi finali della sezione di regia, sono interpretati da allievi del Centro, con la partecipazione di elementi non professionisti, e sono stati realizzati da troupes composte esclusivamente da elementi tecnici appartenenti alla scuola stessa. Essi sono attualmente in fase di sincronizzazione presso l'Istituto L.U.C.E.*

Pietro Germi...

...ha vinto il primo premio assoluto al Criterium internazionale del cinema di Heidelberg con il film Il cammino della speranza. *La giuria internazionale, presieduta da Hannes Schmidt (Germania) e composta da Guido Aristarco (Italia), Roman Brodmann (Svizzera), Armand J. Cauliez, Jean Debrix (Francia), Kurt Fischer, Ludwig Giess (Germania) e da Heinz Waltz (Gran Bretagna), ha inoltre assegnato il gran premio per il cortometraggio a Guernica (Francia) di Resnais e Hessens e un terzo premio, per meriti eccezionali, a* Give Us This Day (*Gran Bretagna*) *di Dmytryk. Nel prossimo numero pubblicheremo una nota sul Criterium di Heidelberg.*

→

Lionella Chiandussi in Bayard *di Angelo D'Alessandro, cortometraggio a soggetto realizzato dagli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia in Roma. Il film si impernia sulla vita di una sala di corse.*

A sinistra: *dal documentario* I pastori *diretto da Renato de Carmine; fotografia di Paolo Saglietto.* A destra: *una inquadratura del cortometraggio* La valle del carburo, *realizzato da Guido Guerrasio per la Filmstudio.*

FRANCIA

E' terminata...

...la lavorazione del film di coproduzione italo-francese, Le Cap de L'Espérance (*prodotto da Alfredo Guarini per la Italia Prod. films, in compartecipazione con la Ariane Francinex*): *il film è interpretato da Edwige Feuillère, Frank Villard, Co-*

Il cavaliere della stella d'oro, *film sovietico di Raisman che ha vinto il Gran Premio a Karlovy Vary.*

VENEZIA

I FILM

ARGENTINA:

Sangre negra (« Native Son ») di Pierre Chenal.

DANIMARCA:

Café paradis di Bodil Ipsen e Lau Lauritzen.

FILIPPINE:

Sigfredo di Manuel Conde.

FRANCIA:

Journal d'un curé de campagne di Robert Bresson; **Barbe-Bleue** di Christian-Jaque; **Le garçon sauvage** di Jean Delannoy; **La nuit est mon royaume** di Georges Lacombe.

GERMANIA:

Der Verlorene di Peter Lorre; **Lockende Cefahr** di Eugen York.

GIAPPONE:

Rasciomon (« Nel bosco ») di Achira Curosawa.

GRAN BRETAGNA:

The Lavender Hill Mob di Charles Crichton; **White Corridors** di Pat Jackson; **No Resting Place** di Paul Rotha; **A Murder in the Cathedral** di George Hoellering.

INDIA:

The River di Jean Renoir.

ISRAELE:

Ir Haohalim di Leonard Lahola

ITALIA:

Parigi è sempre Parigi di Luciano Emmer; **Ombre sul Canal Grande** di Glauco Pellegrini; **La città si difende** di Pietro Germi.

JUGOSLAVIA:

Decak mita di Rados Novakovic.

SPAGNA:

Corona negra di Luis Saslavsky.

MAROCCO:

Othello di Orson Welles.

U.S.A.:

Alice in Wonderland di Walter Disney; **A Streetcar Named Desire** di Elia Kazan; **Fourteen Hours** di Henry Hathaway; **Ace in the Hole** di Billy Wilder; **Born Jesterday** di George Cukor; **Teresa** di Fred Zinnemann.

LE GIURIE

Per la XII mostra internazionale d'arte cinematografica:

Presidente: Mario Gromo; componenti: Antonio Baldini, Ermanno Contini, Piero Gadda-Conti, Fabrizio Dentice, Gian Gaspare Napolitano, Vinicio Marinucci, Gian Luigi Rondi, Giorgio Visentini.

Per la mostra del film scientifico e documentari sull'arte.

Presidente: senatore Giuseppe Alberti; componenti: Gaetano Carancini, Ermanno Contini, Zanon Dal Bo, Libero Innamorati, Emilio Lavagnino, Franco Monticelli, Bruno Saetti, Vittorio Sala.

Per il festival del film per ragazzi.

Presidente: on. Pia Collini Lombardi; componenti: Agostini Ghilardi, Padre Lunders, Luigi Motta, Pasquale Ojetti, Umberto Onorato.

setta Greco, Paolo Stoppa, Bill Tubbs, con la regia di Raymond Bernard, e nell'edizione italiana porterà probabilmente il titolo La nostra pelle.

Prosegue intanto...

...la lavorazione del secondo film di coproduzione franco-italiana, attualmente a Parigi: Nez de cuir *(Alcina Pathé-Cines), dal romanzo di Jean De La Varende, diretto da Yves Allégret, e al quale prendono parte i seguenti attori: Jean Marais, Massimo Girotti, Françoise Christophe, Mariella Lotti, Valentine Tessier, Bernard Noël e Gabriel Gobin.*

E' in preparazione...

...una terza coproduzione fra l'Italia e la Francia: si tratta di un film in sei episodi, diretti da cinque registi diversi, sui sette peccati capitali. Il primo e il secondo, dedicati alla «gola» e all'«accidia» (i rispettivi soggetti sono di Charles Rim e di Noël Noël) saranno diretti da Noël Noël; il terzo, la « lussuria », verrà diretto da Yves Allégret (per gli interpreti si fanno già i nomi della Feuillère e di Fernand Gravey); il quarto, la « avarizia », sarà tratto da un soggetto originale di Eduardo De Filippo, che ne sarà anche il regista e il protagonista; il quinto episodio, dedicato all'« invidia » e all'«ira», ispirato al racconto di Colette, La chatte, *sarà diretto da Roberto Rossellini; e l'ultimo, la « superbia », verrà affidato a Marcel Carné, che ha già scelto quali interpreti Michèle Morgan e Gérard Philipe. Il film, che si annuncia assai complesso, verrà girato a Parigi e sarà prodotto in compartecipazione fra la Film Costellazione e la Franco London Film.*

ARGENTINA

Dopo oltre due anni...

...è stato concesso il primo permesso di importazione ad un film americano, in seguito agli accordi conclusi recentemente. Il mercato argentino viveva ormai sulle riprese di vecchie pellicole, specie nazionali, e quindi la notizia è stata accolta dalla stampa in modo assai favorevole: dopo poche ore, il film che ha riaperto il mercato, era già stato spedito dai distributori.

GRECIA

L'importazione...

...di film italiani, secondo le clausole dell'accordo che regola gli scambi fra l'Italia e la Grecia, recentemente rinnovato, è prevista fino ad una concorrenza di ottantamila dollari.

GIAPPONE

Il Governo...

...ha annunciato che le importazioni di film dagli Stati Uniti non dovranno superare i centocinquanta film all'anno. 15 film potranno distribuire nel paese la Francia e l'Inghilterra, 5 l'Italia, 3 l'Unione Sovietica e gli altri paesi complessivamente ventisette.

Zurigo: l'arredatore Franco Lolli, l'attrice Vivi Gioi e la redattrice di Die Tat, *Marion Fedier-Sicor, durante una ripresa in esterni di* Senza bandiera, *il film diretto dal debuttante Lionello De Felice.*

GRAN BRETAGNA

A Glasgow...

...in Iscozia, ha luogo, dall'11 al 19 agosto l'annuale Concorso Internazionale dei Cineamatori, aderenti all'Union internationale du cinéma d'amateur. L'Italia è presente alla manifestazione con un gruppo di film che hanno partecipato al recente concorso nazionale indetto dalla F.E.D.I.C.: Sogno inutile *di Alessio Baume e Gianni Boni,* Il manichino malato *di Piero Lamperti,* L'isola semplice *di Aldo Nascimben, e* Colori sul Lario *di Nino Rizzotti.*

Ai lavori del Congresso...

...dei Film club e delle Accademie di cinema, svoltosi recentemente a Cambridge, hanno preso parte, oltre a René Clair, presidente del Film Club Internazionale, i seguenti delegati: Arnaux, Pabst, Manvell, Neame, Rotha, Lockardt, Signora Mander, Asquith e gli italiani Contini e Pinci. Nel corso delle sedute sono stati esaminati vari importanti problemi, come i rapporti fra il cinema e i governi nei vari paesi, il diritto di autore e il deposito legale dei film.

U. R. S. S.

«Come è organizzato l'universo»...

...è il titolo di un film scientifico a colori che viene realizzato attualmente per l'inaugurazione del Congresso Internazionale dell'astronomia. Tale film, che si propone di narrare in che modo è costruito l'universo, rivelando i segreti del cosmo in una forma chiara e comprensibile a tutti, viene diretto da Pavel Klushanzev e da Nikolai Leshenko, mentre il soggetto è stato scritto da Alexander Sasonov e Paolo Klümanzev: esso viene prodotto presso lo stabilimento dei film scientifico-popolari di Leningrado.

Robert Maiman...

...ha appena terminato un film sull'arte del villaggio di Kokhloma, nella regione di Gorkov, famosa fin dalla fine del secolo XVIII, per le sue pitture su legno, tazze, piatti e mobilio: il film, che è stato realizzato in Sovcolor, è intitolato Nei boschi di Kergensk.

Per il centenario...

...della morte di Gogol sono in preparazione, presso lo Stabilimento dei film scientifico-popolari, alcuni film sulla vita dello scrittore ad uso delle scuole. Il primo di essi, già in lavorazione, dal titolo Gogol, *spiega la importanza politica di opere come* Il revisore *e* Le anime morte.

NUOVA SERIE
15 AGOSTO
1951

CINEMA 68

IL "103" NON VA ALL'ESTERO

LA QUINDICINA del film italiano organizzata dall'Unitalia a Knokke-Le Zoute ha ottenuto un chiaro successo sia presso il pubblico di quell'elegante spiaggia, sia presso i giornalisti belgi, intervenuti in buon numero. Il concetto degli organizzatori era di presentare film d'ottimo livello, ma scelti in modo da dare un panorama abbastanza completo della nostra produzione, anche di quella che ha intenti puramente commerciali e che i nostri critici definiscono « buon artigianato », dimenticando che gran parte dell'arte rinascimentale nacque proprio da forme artigiane.

Inutile parlare dei film presentati, perché in Italia, sono noti da tempo, tranne *Il bivio* di Fernando Cerchio, un « giallo » di buona fattura che partendo da uno spunto abbastanza originale, segue dignitosamente la strada tracciata da centinaia di consimili film americani; e *Fiamme sulla laguna* di Scotese, film ben realizzato che racconta una sciocca storia e inciampa ogni momento in una deplorevole sceneggiatura; Scotese ha fatto quanto era possibile per salvare se stesso e il film, riuscendovi in quei tratti in cui non era ostacolato dal copione. Il programma comprendeva *Luci del varietà*, *Francesco, giullare di Dio*, *La terra trema*, *E' primavera...*, *Napoli milionaria*, *Cronaca di un amore*, e, inspiegabilmente, quel triste oggetto intitolato *Romanzo d'amore*, e dovuto alla regía di Duilio Coletti. Un'ottima selezione, in complesso, dato che si trattava non di vincere dei premi, bensí di far conoscere la nostra cinematografia al pubblico fiammingo, che ha avuto con essa incontri saltuari e limitati.

Tutto bene, insomma, sia da parte belga che da parte italiana; ma dieci volte ogni giorno ci sentimmo domandare dai dirigenti del Casino di Knokke e dai colleghi belgi: « Perché nessuno tra i vostri attori o registi è intervenuto? ». « Lavorano », rispondevamo, ma tale risposta appariva insufficiente anche a noi, sapevamo benissimo che almeno dieci tra le nostre « dive » e altrettanti attori o registi avrebbero potuto salire su un aereo e passare un paio di giorni a Knokke senza alcun danno. Ma la gente del nostro cinema è gente strana, vi sono attrici assetate di pubblicità che provocherebbero la fine del mondo per ottenere una fotografia sulla copertina d'un giornaletto stampato in trecento copie, ma quando si tratta di mettersi in treno oppure in aereo per farsi applaudire da un pubblico cosmopolita sono invase dal panico, forse temono di non riuscir piú a trovar la strada di casa. « Ma come faccio, i miei impegni, gli abiti... ». Quando eravamo bambini, un viaggio da Torino a Milano veniva considerato un'avventura, il capofamiglia trascorreva serate sugli orari, compilando bigliettini e programmi, la mamma aveva gli occhi lucidi, preparava pacchi di vivande, e infilava un santino nella valigia del partente; tutte cose adatte all'inizio del secolo. Ma oggi i nostri adolescenti vanno in Svezia a bordo d'una « Lambretta », con la massima semplicità, e gli ultimi rappresentanti di un immobile provincialismo fuori del nostro tempo sono rimasti proprio attori, attrici, registi, fermi come mezzo di locomozione al 103 rosso, oppure alla fuoriserie, ma per andare a Cinecittà, o, al massimo, a Fregene.

A qualsiasi manifestazione cinematografica internazionale, la rappresentanza italiana è sparuta, spesso inesistente. Intervengono i giornalisti, questo sí, ma noi siamo gente squallida che non desta la minima curiosità nel pubblico. A Cannes, a Locarno, a Knokke, la gente vuol vedere Silvana Pampanini, la Mangano, la Lollobrigida; vuol vedere registi celebri o « jeunes premiers » d'avvenente aspetto; e questi, d'altra parte, avrebbero tutto l'interesse a mostrarsi in buona luce, dato che una popolarità internazionale, oggi, non è cosa da disprezzarsi. Invece niente, perfino a Venezia che è a un'ora e quaranta d'aereo da Roma, son piú numerose le attrici americane di quelle italiane; e ricorderemo sempre come esempio difficilmente superabile Castellani, che arrivò a Venezia l'anno scorso per riscuotere il suo « Nastro d'argento », e si trattenne addirittura quattro o cinque ore.

Tutto ciò sarebbe comprensibile se da noi attrici, attori e registi fossero davvero schivi, modesti, indifferenti alla popolarità, ma nella grandissima maggioranza dei casi è vero proprio il contrario, vogliono essere universalmente conosciuti, guai se non si parla di loro, guai se non si pubblicano loro fotografie, guai se si adopera un aggettivo soltanto per ogni sostantivo, elogiandoli; sognano la piú vasta popolarità, ma vorrebbero che essa venisse a trovarli in casa, facendo magari un po' d'anticamera; desiderano l'applauso delle folle, ma a patto che tali folle si radunino in corteo per andarli ad applaudire sotto le loro finestre. Prendere un treno o un aereo, viaggiare, lasciar via Veneto vedova della loro presenza, che follia!

Cosí noi, in Belgio, fingevamo d'appartenere a un Paese austero, nemico d'ogni frivolezza: dicevamo: « Siamo venuti a presentare dei film, non delle belle ragazze »; dicevamo: « A Roma tutti lavorano ininterrottamente ». Emanuele Cassuto, direttore dell'Unitalia, compilò perfino un elenco dei film in lavorazione a Roma, e tenne una conferenza stampa per spiegare onorevolmente ai colleghi belgi la diserzione dei nostri registi e attori. Ma fummo tutti ben contenti, verso la fine della quindicina, quando arrivarono Scotese e Leonardo Cortese, che ebbero festevolissime accoglienze; come le aveva avute Emmer, una settimana prima, presentando una selezione dei suoi cortometraggi.

B.

SIGNIFICATO DI FLAHERTY

COME E' CAPITATO alla maggior parte degli intellettuali della mia generazione, quelli che oggi han superato il mezzo secolo, l'incontro col cinema, espressione artistica, è avvenuto un po' tardi e in tutti i casi determinato da una scintilla, che ha fatto intravedere la luce della poesia. Prima di quell'incontro anch'io, a torto, lo consideravo una deteriore forma di spettacolo, una terribile macchina per diffondere l'analfabetismo, sollecitando il subcosciente a mortificazione dell'umana dignità del pensiero. Oggi un simile giudizio è piú raro, ma non meno giustificato dal dominio che l'affarismo esercita ancora su gran parte della produzione cinematografica. Il mio primo contatto col film, quello che doveva determinare la mia conversione lo debbo a Robert Flaherty e fu puramente accidentale. Per far giungere l'ora dell'appuntamento al quale ero arrivato in anticipo entrai in un cinematografo costrettovi anche dalla stagione piuttosto inclemente. Si proiettava *Moana*. Il film di Flaherty mi prese talmente e fu per me una rivelazione cosí improvvisa e inaspettata delle possibilità poetiche del cinema che solo alla fine dello spettacolo, quando si riaccesero le luci in sala, mi ricordai dell'impegno al quale giunsi con molto ritardo.

Con Robert Flaherty scompare uno dei maggiori poeti americani dello schermo: certamente uno dei piú puri. Le radici della sua poesia si immergono nello stesso fertile e vergine terreno da cui è sbocciata, rigogliosa, l'arte di un Walt Whitman e di un Frank L. Wright. Con questi egli ha in comune l'amore per la natura nella sua nudità primitiva: « Dolce, sana, placida nudità della Natura! - Ah, se la povera, malata, pruriginosa umanità che vive nelle città potesse veramente tornare a conoscerti! » (Whitman); « ...ecco l'idea di Broadacre City. L'idea di una vita vicina alla terra... » (Wright); ha in comune il sentimento del rapporto tra l'uomo e la natura, la rivendicazione della dignità della persona umana. Come loro appartiene a quel filone della democrazia americana, di cui Roosevelt è stato l'espressione politica, che ha fiducia in un mondo pacificato in cui l'uomo possa liberamente espandersi e, nell'amore del prossimo e del creato, seguire il suo destino che lo conduce a Dio. In Flaherty, però, c'è una vena di rimpianto, alla Rousseau, per la perduta « civiltà del cuore » propria dei primitivi e una diffidenza non sottaciuta per la « civiltà della macchina ». *Nanook*, *Moana*, *Man of Aran* e *Louisiana Story*, per citare le sue opere maggiori e piú pure, che dovevano influenzare tanto il cinema, sono veramente un poema in cui è celebrata la bellezza della natura, anche nella sua forza terribile, la poesia dell'uomo che vi si accorda e ne gioisce, che lotta contro di essa e non si lascia vincere. Flaherty è andato alla ricerca con la sua macchina da presa di questo mondo innocente e sconosciuto al cinema, tra i ghiacci del nord e i mari del sud, con lo stesso spirito con cui Rousseau si mise, in un periodo della sua vita, a cogliere e catalogare erbe e fiori, spirito non di scienziato o di esploratore, ma di poeta alla ricerca di una verginità perduta, spirito che costituisce in definitiva piú che una conquista una sorta di romantica evasione. Di qui, da questo atteggiamento il carattere lirico dei suoi film, quel senso misterioso della creazione che ha dato una forza epica a certe sequenze, come le due tempeste in *Man of Aran*, quel che di biblico che è dietro a talune sue immagini e le rende indimenticabili. C'è in lui un senso religioso e trascendente della natura, nella quale si rivela il mistero di Dio, che ha posto l'uomo al centro del creato.

Flaherty è certamente il piú americano dei registi d'oltreoceano, voglio dire di quanti possono essere considerati poeti, giacché si riallaccia alla tradizione artistica piú autoctona di quel popolo, che per essere meno influenzata dalla grande cultura

Robert Flaherty e F. W. Murnau: Tabu, *poetico film realizzato nel 1931.*

europea si manifesta in una libertà e immediatezza di espressione, nazionale e universale a un tempo. Egli ha reso questo suo mondo con una coerenza e uno stile mirabili: in fondo, si può dire che lo stesso Flaherty, in quanto artista, è un fatto naturale, spontaneo, è quasi inspiegabile per via di concetti come il mare dei suoi film, ora calmo ora impennato, come i suoi personaggi che lottano contro il freddo la fame e la bufera o scavano la magra terra con le mani o si abbandonano felici al ritmo della natura: è cosí perché è cosí e non c'è nulla da spiegare, c'è solo da cogliere quell'unico sentimento, che è natura, anima di tutta la sua opera. Ma se questo è il suo nucleo poetico — egli appartiene alla categoria di quegli ingegni spontanei il cui spirito, ricchissimo, si esprime in una forma semplice, quasi elementare, che pure si presenta, per la sua potenza, ardita e rivoluzionaria — proprio per questo Flaherty è stato, non dimentichiamolo, uno dei maggiori maestri del cinema, di quel realismo che ha dato le opere piú valide fino ai nostri giorni, come documenta, tra l'altro, il recente successo del ''neorealismo'' italiano. Flaherty, considerato a torto e limitatamente come « uno degli esponenti piú autorevoli del *cinema documentario* » (Pasinetti), apre con *Nanook* una nuova strada, che si mostra valida ancora e passibile di ulteriori sviluppi. *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti segue la stessa impostazione di *Nanook* (1921): « Esploratore di professione, dotato di vaste e profonde conoscenze sulla vita degli esquimesi, egli pensò di imbastire un film intorno al popolo che conosceva, non inserendo — secondo il costume dei teatri di posa — un soggetto preordinato, in un certo ambiente per sfruttarne le possibilità decorative, ma ricavando il soggetto dall'ambiente stesso. *Nanook of the North* svolgeva il tema della fame e della lotta per la conquista del cibo: il dramma era costruito su avvenimenti reali, e — verso la fine — sulla fame vera. Le bufere erano vere e i gesti degli uomini spossati dalla fatica nascevano dalla vita stessa ». Cosí Grierson (*Documentario e realtà*, Roma, Bianco e Nero Editore, 1950). La personalità di questo regista si oppone decisamente, pur senza i contrasti e le avventure quasi romanzesche di un von Stroheim, alla mentalità di Hollywood, al basso

Con l'autore di "Man of Aran" scompare uno dei maggiori poeti americani dello schermo: certamente uno dei piú puri. Le radici della sua poesia si immergono nello stesso fertile e vergine terreno da cui è sbocciata, rigogliosa, l'arte di un Walt Whitman o quella di un Frank L. Wright.

commercialismo degli spettacoli sforzosi con nudità femminili e storie piccanti, si oppone a tutto il ciarpame dei teatri di posa. Per contro Hollywood non ha saputo apprezzarne l'altissimo valore, non ha capito la lezione che proveniva da lui: il trionfo della legge del danaro doveva costituire, come sempre, lo schiacciamento di ogni ragione spirituale e d'arte.

L'opera di Flaherty con tutto ciò ha costituito una tappa fondamentale nel progresso artistico del film: la conquista di quel realismo che altri, di cultura e formazione diversa e con diverse possibilità, ha sviluppato in senso sociale, rappresentando i rapporti degli uomini fra di loro e con la natura alla luce di una concezione dialettica della storia, frutto di una piú moderna coscienza. Si pensi, per intenderci, a *Lampi sul Messico* di S. M. Eisenstein, che sembra quasi la continuazione inesorabile, l'approfondimento dell'opera iniziata dal regista americano. Questi in un certo senso è ancora legato a un mondo che va scomparendo: lo sviluppo rapido della tecnica, il progresso della scienza, la complessità dei rapporti sociali segnano la fine dell'individualismo ottocentesco e della concezione romantica della natura. Ciò non vuol dire che la fiaccola che oggi altri tiene in pugno e porta avanti non sia la stessa da lui accesa: uguale è la fede negli uomini con una maggiore certezza in un'effettiva solidarietà sociale; uguale l'amore per la natura con la convinzione in piú di poterla meglio dominare, modificare, umanizzare, mettendo la tecnica al servizio della civiltà e del progresso; uguale il riconoscimento della dignità artistica del film e la consapevolezza della sua missione.

LUIGI CHIARINI

N.B. - Chi volesse indicazioni particolareggiate sulla vita e le opere di Flaherty, anche quelle che fece in collaborazione con altri registi, può consultare una delle tante storie del cinema, che sono ricche di queste notizie. Qui non era l'occasione né il luogo, anche per ragione di spazio, per farlo.

IL MITO DI HOLLYWOOD E LA SUA VITTIMA

La macchina da presa lascia l'uomo per anticiparne il destino: si abbassa ai suoi piedi, e poi lo cancella dallo schermo.

ALCUNI ANNI or sono, i nostri concetti circa le possibilità del film e ciò che non gli si addice hanno compiuto un'evoluzione, facendo perno attorno a quello che Parker Taylor, molto appropriatamente, chiama l'allucinazione di Hollywood: seguendo un criterio strettamente economico, le imprese di Hollywood importarono forze locali di qualsiasi provenienza, sfruttando le possibilità tecniche e i caratteri personali immediatamente utilizzabili sul mercato e scartando il rimanente. Durante un ventennio il cinema di avanguardia fu un importante sbocco per quel materiale umano, ma questo non bastò alla crescente richiesta dell'industria. E il risultato fu, che da un lato il film sperimentale divenne un prodotto scadente, prima ancora di essersi veramente formato, e dall'altra un rapidissimo esaurirsi delle risorse naturali dell'industria cinematografica di Hollywood. Spettatore e critico hanno interpretato questa continua decadenza nel senso che il film commerciale è stato mosso piú da attrattive di guadagno che dal desiderio di fare opera d'avanguardia; che il cannibalismo di Hollywood nei confronti del film sperimentale ha compiuto una selezione tra le risorse di cui disponeva, vaghe e difficili, ma piú serie, cancellando le differenze tra il mito di Hollywood e la sua vittima: il cinematografo come mezzo estetico. Mi propongo quindi di studiare alcune delle piú spiccate caratteristiche di questo mito, come si sono concretate nel film commerciale, e queste stesse qualità come invece sono state trasferite nel film quale mezzo espressivo, onde poter individuare la differenza cruciale che corre tra mito e mezzo espressivo.

L'accezione lessicale corrente della parola "mito" è quella che fa al nostro caso: un mito è un racconto che si riferisce a un mondo soprannaturale; rappresenta l'universo modellato sui desideri, le aspirazioni e i timori dell'anonimo inventore di esso. Dal punto di vista funzionale, se non nella forma, il mito differisce dai racconti popolari e dalle leggende in quanto spiega giustifica e indirizza il costume sociale, in quanto raffigura un' interpretazione etica incarnata in caratteri e azioni sovrumani. Differisce poi dalla parabola in ordine al suo carattere e perché non esprime esplicitamente il momento morale. Naturalmente il mito di Hollywood non è composto di miti sostanziali. Sono pure presenti importanti elementi di parabola, leggenda e racconto popolare; e "mito" è parola che esprime convenientemente la funzione generale di questi film, senza escludere gli altri ingredienti. Per il mio intento (di analizzare e spiegare) le qualità piú importanti del mito di Hollywood sono tre: la tendenza ad amalgamare la personalità umana al carattere del film; la tendenza a intercambiare parte e ambiente e a combinare queste tendenze cosí da creare il mondo utopistico del disegno animato. Nel disegno animato queste qualità raggiungono il loro pieno sviluppo. Per esempio qualsiasi distinzione tra ambiente e attore è abolita: essi sono intercambiabili. Oggetti naturali e supellettili domestiche possono infrangere i loro limiti e poi ricadere nel mondo delle cose inanimate. Le proprietà fisiche dei corpi possono venir violate a volontà; sfidare la legge di gravità è "de rigueur", una legge fondamentale nella costruzione del disegno animato. Nel disegno animato la tendenza all'intercambiabilità tra carattere e ambiente è portata a un grado che invece non può permettersi il film con attori in carne e ossa, anche se le facce delle "dive" hanno una certa qual genericità caratteristica del gusto popolare: se occorre possono venir scambiate tra loro. Il disegno animato, dunque, ha semplicemente ampliato il processo includendo il mondo non umano: tutte le sue parti hanno le stesse possibilità. Arp scrive che « anche il respiro delle pietre » qui non è fuor di luogo, perché nel disegno animato, che è il prodotto piú autentico del cinematografo, il mondo della natura è tutto quanto attivo, e questa imprescrittibile attività fornisce il nucleo centrale alla mia argomentazione. Questa frase di grande significato è presa da Parker Tyler: « La macchina da proiezione », egli dice, « dà allo spettatore l'illusione della sua peculiare virtuosità tecnica »; e, conviene aggiungere, lo stesso si potrebbe dire anche di altre specie.

Si può elaborare ulteriormente questa affermazione. L'« illusione del virtuosismo tecnico » è mediata al pubblico dal modo di usare la macchina da presa. I vari modi dipendono dalla facoltà che la macchina da presa ha di muoversi. Le vecchie scene cinematografiche non erano film, perché la macchina da presa rimaneva ferma. A quel modo che il fotografo non può raddoppiare lo sforzo dell'occhio, la macchina da presa, finché rimane immobile, non può selezionare, sottolineare, aggiustare. Né può stabilire il rapporto che esiste tra un dramma e il suo pubblico. Per far ciò la macchina da presa deve venir messa in azione; ma non appena questo avviene, dà prova di una capacità illimitata di movimento attraverso lo spazio e il tempo, della facoltà di dissolvere tutte le barriere, come si può vedere con la massima evidenza nei disegni animati. In breve: la macchina da presa è onnipotente. La sua storia è soprattutto quella dell'utilizzazione di queste possibilità: gru, pupazzi, obiettivo telescopico, riprese dall'alto si avvantaggiano di questa onnipotenza a fronteggiare situazioni sempre piú difficili. La macchina da presa passa attraverso ai muri, si indugia tra la folla, si muove agevolmente tra le tenebre, ingigantisce la immagine di un'unghia. Ha il dono dell'ubiquità, ma è invisibile. Cosí la macchina da presa crea il rapporto con il pubblico. Gli conferisce privilegi piú che umani: lo rende onnipotente e onnipresente; e il carattere specifico del cinema deriva da questa proprietà. Gli spettatori vedono con il suo occhio meccanico e odono con il suo orecchio meccanico. L'uno e l'altro uniti compongono la sua natura peculiare: l'imprescrittibile necessità di agire sorvolando e circuendo i suoi soggetti, al fine di stabilire la propria egemonia. La macchina da presa si impossessa letteralmente dello spettatore, lo avvince nell'intreccio, libero dall' "oro" legato alla sua poltrona,

« Nel disegno animato la tendenza all'intercambiabilità tra carattere e ambiente è portata ad un grado che invece non può permettersi il film con attori in carne e ossa ». (Robert Brown).

sempre soggetto all'illusione del virtuosismo tecnico. Lo spettatore soggiogato, rapito dal raggio della macchina, è sempre come lo straniero a corte: a volta a volta ansioso, felice, intimorito, sovente sgomento. Mediante questa coercizione esercitata sul pubblico, il cinema trascina lo spettatore nella corsa del film. Anch'egli diventa intercambiabile con gli attori (o gli animali) tanto in senso proprio quanto in senso simbolico, perché si propone di emulare il loro modo di comportarsi o di atteggiarsi nella propria vita di ogni giorno. In quanto elimina ogni distanza psicologica tra spettatore e schermo, il film di Hollywood identifica attori e spettatori. Questa identità è particolarmente evidente, come nota Tyler, nei sogni sensuali del technicolor che guizzano dentro e fuori dall'orbita del teatro come i sacri pitoni. Quanto piú completa è la metamorfosi, tanto piú incerto è il mondo esteriore. Un lampo d'ingegno può accendersi ovunque; e, reciprocamente: oggi attore, domani commesso di bottega.

Il carattere e la storia del film debbono corrispondere qualitativamente alla prospettiva dell' obiettivo: la facoltà di volgersi in qualsiasi direzione, il fluire e il dissolversi dell'azione e il ritmo ininterrotto. Il problema costante di riuscire a esprimere questi caratteri è stato risolto ed evitato in vario modo. Il vantaggio dei film gialli su quelli puramente d'azione sta nella possibilità che hanno i suoi protagonisti di venir mossi da un apparente demonismo interno. Attualmente questo è un effetto, per lo piú, dell'abilità dimostrata dalla macchina da presa nell'inserire l'immagine nello schermo. Un'altra soluzione semplice ci è offerta dal disegno animato. Gli animali per un pezzo sono stati usati in piú larga misura che non gli esseri umani. E questi ultimi, quando entrano in gioco, assumono la stessa formazione di quelli: entrambi controllati interamente dall'autore. La meccanizzazione totale del disegno animato, dal principio alla fine, fu presto espressa in una formula produttiva: l' inseguimento finale da comiche, che soddisfa l'impulso elementare meccanico del cinema, ma che ben presto degenerò nel solo inseguimento. Le prime "slapstick comedies" erano costruite quasi esclusivamente su questo modello, secondo la piú perfetta economia di un'azione ben congegnata. L'azione ne costituiva l'essenza. Fino a quando il dialogo non si fu sviluppato al punto da diventare una forma d'azione, non era necessario; e quando fu giunto a tanto, prese il posto d'un'azione piú varia. Molti effetti tipici del mito di Hollywood sono direttamente legati gli uni agli altri: la distruzione di ogni distanza psicologica aiutò il narcisismo di Hollywood e ricevette impulso da esso. L'alta classe media dei produttori di film (i cui guadagni sono tali che, volere o no, essi dominano la posizione) fa molto per i gruppi loro sottoposti, i quali possono ingenuamente aspirare ai valori monetari, laddove i produttori stessi non possono godere del loro privilegio e dei benefici altro che attraverso l'illusione prodotta dal film. In questo sono narcisisti: che giungono al coronamento delle loro aspirazioni attraverso il pubblico. Cosí si delinea in molti film di Hollywood un genere interno al film stesso: in quei prodotti la reazione del pubblico è calcolata e sfruttata prima della sua realizzazione. Referendum, voti di preferenza, cronometraggi dell'ilarità, vengono spesso usati, onde creare quel tipo di film che è piú gradito ai compratori. I punti culminanti disseminati in un film sono per solito semplicissimi. Il mezzo piú favorito rimane un riso prolungato, che crea la comicità sullo schermo mediante il pubblico che è sullo schermo stesso, nella speranza magica che questa ilarità trovi una conferma nel pubblico presente nella sala. Questo "produce" il film almeno quanto il regista. Il film diventa cosí un'esperienza nella quale il pubblico collabora per tutto il processo dalla produzione alla proiezione. Il desiderio crea il film in quel determinato modo; desiderio poi e fantasia realizzata sullo schermo sono in stretto rapporto. Il film giallo, la "horse-opera e il western", la commedia "slapstick", il disegno animato hanno una proprietà comune: presentano tutti una versione "disumanata" della personalità. Ossia ognuno di questi ha a che fare con uno specifico comportamento umano in peculiarissime situazioni, nelle quali non si può né permettersi né attendersi una deviazione da una formula standardizzata, esattamente come un insetto reagisce istintivamente allo stimolo. Il "grilletto" dell'arma da fuoco del protagonista in un film d'avventure ne è la perfetta espressione: se si dà un'arma da fuoco fra le mani all'eroe, egli deve usarla.

Iris Barry ci dice che « Griffith e Ince insegnarono agli scandinavi a valersi di una faccia o di un gesto isolato come di un'unità espressiva, come se si trattasse di un attore (sulla scena) ». Per molte ragioni nel film l'accento deve cadere sull'azione piuttosto che sul carattere; e ciò, nel modo piú specifico, avviene per l'appunto nel disegno animato. Un'azione cinematografica non può essere una serie di fotografie che, se girata rapidamente, dà l'immagine di un uomo che cammina. La macchina da presa lascia l'uomo per anticiparne il destino, si abbassa ai suoi piedi, lo cancella dallo schermo. L'uomo vive in un tempo molto strano: in "racconti retrospettivi", in montaggi paralleli, in dissolvenze, in mascherini. La continuità ch'egli rappresenta è soggetta alle sensazioni dell' obiettivo, e non dobbiamo ricostruirla da una grande varietà di fonti visive. La sua vita sullo schermo è un processo discontinuo, un trapassare da un avvenimento in un altro, come lo è la sua immagine sullo schermo stesso. Le commedie per il teatro sono scritte secondo direttive definite nello spazio e nel tempo, per mettere in azione caratteri presi a fine di rappresentare determinate persone o personalità. Il dramma è stato l'archivio dei valori etici che si riferiscono alla nozione di "persona", in rapporto ai concetti di fato, di giustizia, di colpa e di felicità. Il diminuito interesse del pubblico per le posizioni tradizionali di questi concetti e valori trova il suo corrispondente nel declino dei caratteri, dell'azione e del teatro che li incarnano. E' diventato estremamente difficile dare una rappresentazione visiva di questi personaggi sulla scena o scrivere drammi di un determinato tipo. Quello che vorrei notare è che questo problema della creazione dei caratteri non ha nessuna importanza per lo schermo, il che vale a spiegare, almeno in parte, perché il cinema ci sia fondamentalmente congeniale e possa contare su di una massa di cui il teatro non dispone. Sulla scena un attore è, per tradizione, un uomo a tinte esasperate e il pubblico sta a guardare per vedere cosa mai farà. Sullo schermo un attore è soltanto un punto di concentramento della nostra attenzione, come risultato del fuoco dell'obiettivo: noi stiamo a vedere quello che la macchina da presa vuol fare... di noi, non meno che dell'attore, perché la mancanza della distanza psicologica della scena sta a significare che sullo schermo noi non possiamo piú stabilire un'identità con un uomo sulla scena, bensí con la macchina da presa.

(Continua) **ROBERT BROWN**

« Griffith e Ince insegnarono agli scandinavi a valersi di una faccia o di un gesto isolato come di un'unità espressiva » (Mary Pickford in The New York Hat, *realizzato da Griffith nel 1912).*

Le strade nei quadri di Ottone Rosai: Gli innamorati *(a sinistra)*; Perlustrazione *(a destra)*.

L'INVITO DI ALBERTINA E IL TRIONFO DELLA STRADA

A FIRENZE, alla Galleria dell'Accademia, dal 22 aprile alla fine di maggio, sono stati esposti i quadri dei pittori invitati e partecipanti alla Mostra Nazionale del Premio del Fiorino. Le sette sale raccoglievano, in forma chiara e distinta, alcuni degli elementi piú notevoli e piú frequenti della nostra arte contemporanea, da Casorati a Semeghini, da Vedova e Pizzinato a Peyron e Carlo Levi: dalle forme piú discusse e meno ricche di avvenire, dalle ripetizioni accademiche e dal gusto borghese del ritratto, sino agli aspetti piú problematici dell'astrattismo. Il premio è stato assegnato quest'anno, in seguito alla votazione dei soci dell'Unione Fiorentina, ai quadri *Addolorata*, di Gianni Vagnetti, e *Trionfo della strada*, di Ottone Rosai.

In modo diverso, tanto Gianni Vagnetti quanto Ottone Rosai possono avviare a riflessioni sulle affinità tra il cinema e la pittura, possono nuovamente far riflettere sul comune interesse e sui termini visivi che all'una e all'altra arte sono comuni.

L'esame delle tendenze artistiche è sempre giovevole alla comprensione, sia pure indiretta, delle possibilità che si muovono e fermentano nel campo di arti affini, nei motivi e negli interessi contemporanei. La pittura poi, forse l'arte piú vicina al cinematografo, può anche oggi ispirare e suggerire motivi e stati d'animo, come può essere legata a motivi cinematografici, o riferirsi a una comune ispirazione. Cosí, soprattutto i due quadri vincitori possono utilmente richiamare l'attenzione di chi segue con interesse la vita del cinematografo, sebbene non manchino, in altri quadri esposti, qua e là, richiami e concordanze. Forse altri potrebbero trovare piú affine ai problemi della nostra letteratura narrativa che non a quelli del cinematografo, lo sforzo con il quale Pizzinato si va studiando di costruire dentro e oltre l'astrattismo, il senso della figura, del racconto, dell'interesse umano. Vagnetti ha dipinto in due quadri, *Addolorata* e *Albertina*, due figure femminili su uno sfondo ingegnosamente dosato, e valendosi di un partito d'inquadramento che rialza e isola ma insieme accentua il racconto. Vi è nell'opera di Vagnetti il ricordo di una forma narrativa pessimistica, attenta alla realtà, ma non realistica; l'interno nei colori neri e dorati, negli oggetti usuali, ma insieme sottolineati e astratti dall'atteggiamento del personaggio, richiama una situazione umana, e una cifra narrativa che è stata frequente nel film francese tra due guerre: vi è nelle opere di Vagnetti un impulso di racconto e insieme mescolato a esso un sentimento riflessivo e leggermente amaro, una considerazione malinconica e insieme compiaciuta. La figura di Michèle Morgan quale appare in molti film francesi, tanto da essere diventata a un certo momento una cifra o una sigla, l'accollarsi e il restringersi di una femminilità contristata e insieme sensuale nel suo indolenzimento, viene richiamata dall'atteggiamento e dalla prospettiva figurativa e morale delle due donne, che sono poi la stessa figura in *Addolorata* e *Albertina*. Cosí il lume a petrolio della natura morta continua questa riflessione ingegnosamente decadente: senonché direi che in Vagnetti sia piú lontano il senso di sofferenza e di problemi che agitava le anime non tanto dei protagonisti quanto dei registi francesi. Il *Trionfo della strada*, di Ottone Rosai, cosí ricco di particolari e insieme cosí filtrato attraverso una sensibilità ben determinata, attraverso un certo gusto visivo e morale, può ancora o suggerire elementi nuovi o accompagnare i nostri registi migliori nel cammino già intrapreso. Accanto a *Trionfo della strada* le altre opere di Rosai come a esempio la grande porta socchiusa con due battenti, si connettono ai suoi studi sulla vita fiorentina: contemporaneamente alla mostra del Fiorino, era esposta alla *Strozzina* una mostra di disegni di pittori toscani: Rosai anche in quella sede e anche con saggi di tempi diversi mostra un interesse e un bisogno di chiarezza e di costruzione visiva, un desiderio di ricostruire figurativamente le strade della città, della sua città di Firenze e dei sobborghi fiorentini. Mentre tuttavia altri, a esempio Bruno Rosai, ricorrono a forme di ingegnosità frammentistiche, di spezzatura e insieme di ricomposizione della realtà at-

traverso le immagini e i colori tormentati e ripresi, Ottone Rosai invece con una fedele continuità cerca in particolar modo delle forme che siano chiare e nette: il segreto di questa chiarezza e di questa nettezza è in fondo soprattutto in un continuo se non confessato bisogno narrativo; e in questo bisogno l'opera del Rosai può coincidere col cinematografo. Le finestre tagliate secondo una certa prospettiva, astratta ma insieme reale, l'attenzione ad alcuni particolari, della biancheria penzolante, una bandiera, uno straccio di insegna hanno un valore di racconto, di racconto che si inserisce nella visività. Le strade fiorentine come Rosai le ha sentite, quella chiarezza, quella solidità, quella luce meno nitida di quello che comunemente non si immagini, quel senso di sobborgo che spesso a poca distanza dal centro occupa Firenze, il silenzio spazioso, sottinteso di uomini e di vita, aspettano ancora un regista che ne senta il fascino e la possibilità.

Qui non si vuole discutere né valutare il posto e il valore della pittura di Ottone Rosai dentro la storia e la cronaca della nostra pittura contemporanea, ma indicare soltanto il suggerimento che queste strade di Rosai possono ancora dare all'arte cinematografica: strade universali e insieme concrete come certe strade americane o cecoslovacche di Fritz Lang. La strada è senza dubbio un elemento, un materiale plastico molto importante per il cinematografo, quinta scena e insieme talvolta protagonista; le strade sono già il clima, il motivo di un film e potrebbero essere vive altrettanto in un film nel quale quelle porte socchiuse si aprissero per lasciare passare un personaggio, quelle finestre si scostassero per lasciare affacciare una testa di donna. Il Rosai ha del resto impresso un movimento alla sua strada, e persino alle sue case agli angoli e agli spigoli che si incontrano e si minacciano e tagliano diversamente il cielo e il fondo del quadro: il nastro inferiore, il pavimento stradale pare soggetto a un movimento e tutto il quadro, a chi lo guardi con attenzione, sembra racchiudere qualcosa di piú che la rappresentazione statica di un attimo: sembra invece aver raccolto e racchiuso alcuni momenti, brevi o numerosi, ma certo intensi e molteplici. Non altrimenti la macchina cinematografica ci suggerisce nella strada il movimento della vita, ce la mostra diversa e colorata variamente dalle ombre e dalle luci del giorno, ma sempre umana e molteplice. Il gusto visivo che ha saputo cosí guardare questa strada fiorentina, ambiguamente in salita, è un gusto fratello del gusto cinematografico: e i nostri registi che hanno saputo trasportare tante volte le strade di questa o di quella capitale italiana potrebbero ricordarsi di queste strade fiorentine: non perché ci debba essere nei nostri film una collezione alla Baedeker, una serie di cartoline o di illustrazioni, ma perché questo panorama e questo impulso è già nato con una segreta affinità verso il cinema e perché può entrare nella fantasia e nella volontà di un regista. Cosí in modo diverso tanto Ottone Rosai quanto Gianni Vagnetti possono avviarsi a riflessioni sulle affinità tra il cinema e la pittura, possono far ancora una volta riflettere sul comune interesse e sui termini visivi che all'una e all'altra arte sono comuni.

CLAUDIO VARESE

Sopra e sotto: *Michèle Morgan in* Quai des brumes *(«Il porto delle nebbie», 1938) di Marcel Carné. La figura della Morgan in questo film, e in altri da lei interpretati, hanno punti di contatto con due quadri recenti di Gianni Vagnetti esposti a Firenze:* Addolorata e Albertina.

SOGGETTI DI ZAVATTINI SENZA CAVALLO A DONDOLO

Distesa interpretazione dell'anima collettiva

GLI ANNI che corrono dal '39 al '44, gli anni della guerra, sollecitano in Zavattini quel processo dal comico al drammatico, quel desiderio d'approfondimento delle psicologie e delle relazioni tra i fatti sociali che cosí spesso insorgono a un certo punto nella natura degli scrittori cosiddetti umoristici, e che qualche volta eventi particolarmente tragici, insieme con la tendenza a ravvisarvi i connotati dell'umana follia, s'incaricano di portare a piú rapida maturazione. Esce nel '41 il suo terzo libro (*Io sono il diavolo*), dove non è piú traccia di sorriso e neppure d'una piú o meno intellettualistica ironia: allo scherzo, al "divertissement" che sotto segni piacevoli e bizzarri nasconde magari il suo peso d'angoscia, si sostituisce qui una travagliata e scoperta notazione di casi morali, l'ansia di metterli a diretto raffronto con dubbi e giudizi ormai tutti cresciuti, e in maniera non occasionale, alla vita della coscienza. Composto di 43 "raccontini" ch'erano apparsi via via in un settimanale a grande tiratura, il libro lasciò perplessa la critica e abbastanza insoddisfatto quel pubblico di lettori che da Zavattini attendeva semplicemente, e avrebbe ancora una volta applaudito, il séguito delle sue spiritose invenzioni. Per noi, benché sia giusto riconoscere che spesso lo stile vi si contrae sino all'anchilosi o all'oscurità, *Io sono il diavolo* rimane tra le cose di lui piú meditate e sincere: coi suggelli di un'inquietudine ormai acquisita al nostro tempo, ma distinta nei suoi motivi segreti solo da coloro (e sono pochi) a cui non manchi il coraggio crudele della sincerità. Né avrebbe dovuto meravigliare poi troppo il nuovo "tono" dello scrittore, aggiungiamo, se tra le tante definizioni dell'umoristico una ne esiste che lo fa coincidere con la guerra indetta a ogni tentativo di menzogna; e se giustamente Benedetto Croce allontana il "genere" dalla sfera dell'estetica per ricondurlo piú propriamente nel dominio della psicologia empirica e descrittiva.

Il trapasso di Zavattini dal registro comico o semiserio a quello drammatico si avverte in quegli stessi anni, com'è naturale, anche nella sua produzione di cineautore: proprio e tanto piú nei soggetti che non vengono realizzati, vogliamo intendere, poiché in essi nulla o ben poco viene concesso alle normali esigenze del pubblico, o almeno a quelle che allora la maggior parte dei produttori e dei registi nostrani propendeva a rappresentarsi per tali. Cosí nel '39 Zavattini stende per il produttore Gallia il soggetto di *Taxi*, che avrebbe dovuto essere diretto da C. L. Bragaglia, storia di autisti di piazza che si mettono insieme per rintracciare uno spacciatore di biglietti falsi, il quale aveva imbrogliato uno di loro (d'altronde non potevano avvertire la polizia, poiché sarebbe venuto a galla che l'autista imbrogliato esercitava abusivamente il proprio mestiere). Il soggetto, giustificato nei suoi motivi d'interesse e di commozione dal sentimento di solidarietà popolare che legava l'azione dei personaggi, non piacque a Gallia. Dello stesso anno, scritto con Giuseppe Marotta e Mario Brancacci, è il soggetto di *L'uomo che aspettava il treno*: a un uomo che sta per prendere il treno nella stazione d'una grande città càpitano tre diverse avventure, a seconda che si diriga, da una parte o dall'altra, ma finisce sempre col morire. Il soggetto piacque súbito ad Alberto Mondadori, che vi prese un diritto di opzione, e piú tardi anche a Francesco Curato. Era evidente che il film avrebbe posto un problema vecchio quasi quanto l'uomo, e quanto l'anima umana complesso, indecifrabile, il problema di quel Destino intorno al quale si affaticano da sempre poeti e filosofi, e che prende ogni volta l'aspetto dalle nostre angosce e speranze, il colore delle nostre fortune. Questo problema era risolto, di piú, in un senso che potremmo chiamare largamente religioso, un senso immanentistico al punto da escludere non diciamo lo scetticismo superficiale dei volterriani ma le prudenti riserve d'un Diderot ("on risque autant à croire trop qu'à croire trop peu"), e lo stesso "great perhaps" di Rabelais. Tuttavia la morale della favola poteva venire facilmente scambiata per una sorta di astratto fatalismo — privi com'erano i casi del racconto di qualunque giustificazione terrestre — e fu questo il motivo per cui Zavattini pensò con Curato a una variante sostanziale: un soldato vuole disertare e fugge, fugge in tre modi diversi, ma ogni volta incontra la morte che aveva cercato di evitare. Si noti a ogni modo che anche nella seconda lezione del soggetto il protagonista "aspetta il treno" nel clima di quella partenza, di quel senso d'allontanamento e di fuga che già di per se stessi simboleggiano la morte nella freudiana interpretazione dei sogni. Anche del '39 è *Due di fronte*, soggetto d'un film che nelle intenzioni di Zavattini avrebbe dovuto svolgersi tutto nella stanza d'un ufficio. Qui due uomini, A e B, sono stati imbavagliati da una banda di ladri e legati a due sedie poste l'una di fronte all'altra. Nelle carte disperse in terra c'è, uscita dal portafogli di A, la fotografia della moglie di B. B capisce che sua moglie è l'amante di A; e i due, riusciti finalmente a liberarsi dei bavagli, parlano e parlano toccati via via dalle passioni e dai sentimenti che ci fanno feroci o remissivi, spietati o caritatevoli, rassegnati o ribelli. Infine B riesce anche a sciogliersi dai lacci che lo stringevano ma, per quanto l'avesse dichiarato all'inizio, non uccide l'uomo legato di fronte a lui: il loro lungo dialogo ha chiarito molte cose, l'odio e la violenza non sono piú possibili dopo tante parole, dopo che due creature umane costrette per ore a guardarsi negli occhi sono entrate nelle reciproche e piú gelose ragioni della loro vita segreta. Il soggetto sembra veramente uniformarsi alla tecnica mentale cui sono dovuti i "raccontini" di *Io sono il diavolo*: difatti "sceneggia" una moralità, se non addirittura una tesi, la esemplifica nelle dirette considerazioni di personaggi intesi a fornircene l'esegesi autentica — si direbbe — irrigiditi come sono nei momenti neces-

Gli anni che corrono dal '39 al '44, gli anni della guerra, sollecitano nell'autore di "Io sono il diavolo" quel processo dal comico al drammatico, quel desiderio d'approfondimento delle psicologie e delle relazioni tra i fatti sociali che cosí spesso insorgono, a un certo punto, negli scrittori cosí detti umoristici.

Milano, diciassette maggio del 1936: Cesare Zavattini e la moglie alla fiera di Porta Venezia.

Roma 1944. Zavattini in Via Merici, popolata di bambini e dove lo scrittore abita da tempo.

sari a concretarne la dimostrativa realtà. Sempre nel '39 Zavattini scrisse *Il professore*, soggetto del quale Mario Verdone ha già parlato ai lettori di questa rivista (M. V.: *La parte dello scrittore nel cinema italiano — Il contributo di Zavattini — Cinema* nuova serie, n. 27 del nov. '49). Ricordiamo perciò sommariamente la trama. Un professore, insegnante in una scuola, ha una lite col cameriere del caffè da lui abitualmente frequentato. E' il giorno della dichiarazione di guerra, gli animi sono particolarmente eccitati. Il professore provoca una tale scenata, che riesce a far licenziare il cameriere; poi umilia in classe il figlio di lui, allievo della scuola dove il professore insegna. Così ha tolto il pane al suo "nemico" e ha potuto anche ferirlo negli affetti più cari: cioè si è "vendicato" come tante altre volte della propria mediocrità, delle ambizioni riposte un tempo in quella che credeva una superiore intelligenza, ha introdotto l'unico elemento di rivincita che gli sia consentito d'inserire nel giro d'una vita stretta dal cerchio di meschine abitudini. D'altra parte il professore ha un'amante che per compassione, per sensibile femminile, pietà verso l'uomo povero e disperato, si concede al cameriere: cosicché nell'odio di lui per il professore si confondono amore, risentimento e gelosia, il fiele dell'umiliazione e del possesso conteso da cui nascono le vendette. Frattanto, a poco a poco, il professore prende coscienza del male compiuto. E' una specie di lenta e penosa illuminazione, un rimorso che l'avvenimento della guerra scoppiata in quei giorni colora col senso d'una colpa universale; e quando il cameriere lo pedina, lo insegue e viene per ucciderlo (le strade squillano di fanfare, i soldati marciano verso il loro destino, lo stesso professore dovrebbe partire per il fronte tra poco), egli favorisce l'intenzione di lui, si lascia ammazzare come un cane, accetta come inevitabili le conseguenze d'una vita priva di amore umano allo stesso modo che il mondo, per i suoi peccati, dovrà accettare il massacro. E' facile intendere, difatti, che il vero significato del film avrebbe dovuto concludersi in quest'ultimo nodo: quando gli errori della sua vita gli appaiano come altrettante responsabilità individuali nella formazione e nello scoppio di quella terribile piaga (notiamo per incidenza che una posizione analoga, benché svolta in tutt'altri termini e modi, si può riscontrare nel serriano *Esame di coscienza d'un letterato*). Il soggetto venne spedito a C. L. Bragaglia, che allora soggiornava a Positano e aveva chiesto a Zavattini una "storia"; ma non fu mai ricevuto, com'ebbe a dichiarare il regista, e del *Professore* e dei suoi problemi nessuno parlò più a causa del disservizio postale.

Nel '40 Zavattini scrisse *La bambina più bella del mondo*, soggetto acquistato dal produttore Dandi, dove si raccontavano i casi d'un padre ostinatamente deciso a "lanciare" nel cinema una sua bimba sprovvista delle qualità necessarie. Per il personaggio del padre il soggettista pensava a Fabrizi... (Dieci anni più tardi doveva riprendere l'idea e scriveva *Bellissima*, il film attualmente in lavorazione diretto da Luchino Visconti. Il personaggio del padre è divenuto quello d'una madre vanitosa che fa partecipare una sua bimba, bruttina e con un difetto di pronuncia, a un concorso cinematografico. Per ottenere il suo scopo la donna arriva al punto di sfiorare l'adulterio, è ingannata, passa un'orribile settimana nell'ambiente dei teatri di posa e alla fine, dopo aver persino picchiato la piccola innocente, si arrende all'evidenza e riconosce la causa miserabile dei propri errori). Ancora nel '40 Zavattini pensò a un film composto di dieci piccole storie, dieci *Favole moderne*. Ognuna di queste storie, della durata media di 10-15 minuti, doveva riguardare il nostro tempo; ognuna doveva darne un'interpretazione satirica oppure comica, drammatica, tragica, patetica e così via; e ognuna per la sua realizzazione avrebbe dovuto riunire uomini tra loro congeniali (anche e specialmente se non avessero mai lavorato per il cinema prima d'allora), in modo da consentire al tono del film quella "concordia discors" ch'è sempre ottenibile da un comune denominatore d'ingegno, di gusto e di cultura. Così, nei propositi di Zavattini, si sarebbero sperimentati con poca spesa dieci soggettisti, una ventina di sceneggiatori, dieci musicisti, dieci scenografi, insomma si sarebbe realizzata una vera e propria leva dell' "intellighenzia" italiana lasciata in disparte da quel cinema che avendo invece bisogno di forze fresche, avrebbe potuto mutuarle con vantaggio dalle altre arti, e in ispecie dalla letteratura. Luigi Freddi, al quale il progetto era stato presentato, lo giudicò interessante; Vezio Orazi lo ritenne invece di carattere eccessivamente sperimentale. In sostanza non si capì che il film avrebbe potuto esprimere nella sua varietà i gusti e i costumi d'uno stesso periodo — la poesia d'un tempo determinato, alla fine — allo stesso modo d'un'antologia di racconti tra

A un film diretto da Jacques de Baroncelli Zavattini sembra preferire il «Grande varietà».

loro contemporanei. Spaventava, di piú, la deliberata rottura dello schema tradizionale alla narrativa cinematografica; ciò che invece avrebbe conferito allo spettacolo, con ogni probabilità, il suo carattere di maggior interesse. D'altronde l'insofferenza di Zavattini allo schema di cui si è detto può anche riscontrarsi, e in una forma tanto piú audace, nel progetto ch'egli pubblicò su questa medesima rivista nel '43. Il film avrebbe dovuto chiamarsi *Tre minuti di cinema*, e si trattava in sostanza di un'idea nata propriamente dalla moviola, cioè dai mezzi propri del cinema, dal suo linguaggio specifico, dalla sua libertà tecnica. Era una azione di 3 minuti successivamente scomposta in tutti i suoi fattori morali e lirici sino a diventare di 90. (Es.: Un vagabondo è in procinto di rubare un'automobile incustodita, sopraggiunge il proprietario della vettura e gl'impedisce il furto ma, invece di assicurare il ladro alla giustizia, lo rimanda libero. L'azione dura 3 minuti; i successivi 87 sono impiegati dalla macchina da presa ad approfondire i motivi che hanno spinto il vagabondo a rubare, l'ansia precedente all'azione criminosa, la fretta convulsa del ladro, la posizione morale del derubando, le sue reazioni psicologiche, timore, dispetto, pietà ecc. E si capisce che abbiamo immaginato un episodio grossolano, il primo che ci sia caduto sotto la penna; ma supplisca il lettore con la fantasia alla povertà dell'esempio, e vedrà a quali e quante conseguenze e forme cinematografiche, spesso impensate o sorprendenti, il "metodo" possa portare). Al tempo in cui Zavattini lanciò l'idea nessuno la raccolse tranne un giovane allora del tutto sconosciuto, che gli scrisse una lettera persino commovente dichiarandosi disposto a realizzare il tentativo in un film a passo ridotto. Si chiamava Carlo Lizzani; con lui e con Ruggero Jacobbi Zavattini diede mano a un inizio di sceneggiatura, ma l'impresa si arenò presto.

Nel '44 — con Alberto Lattuada, Ennio Flaiano e Mario Monicelli — stendeva il soggetto di *Angeli neri*: dove due sacerdoti, durante il periodo della dominazione tedesca a Roma, vengono spiritualmente a conflitto. L'uno partecipa in modo attivo alla lotta clandestina, maneggia le armi, tira bombe a mano; l'altro ragiona che tutti i figli di Dio hanno le ali, tedeschi o no, e forte di questa fede incrollabile, armato del suo Vangelo e d'una "charitas" ardente, s'interpone tra oppressori e oppressi rifiutando non diciamo ogni atto, ma ogni idea di violenza. Infine la morte, e una morte per mano d'altri uomini, li coglie entrambi: con quale significato? Su questa domanda implicita, cioè alle soglie del mistero, il film si chiudeva. Notevole per l'audacia di un assunto che ripeteva la sua singolarità dalla speciale condizione dei protagonisti, il soggetto è anche importante, ai nostri occhi, perché dichiara la prima volta in Zavattini un interesse ormai tutto formato intorno ai grandi movimenti della vita collettiva, ai suoi problemi piú scottanti e piú veri, una partecipazione diretta, cioè senza doppi fondi e sottigliezze mentali, alle angosce e alle speranze di tutti. Analogo carattere di coralità, se ci si consenta l'espressione brachilogica, è chiaro del resto anche in altri due soggetti, pure del '44. Il primo, *Un sacco di farina*, seguiva in un film a episodi le fortunose vicende d'un sacco di farina nell'immediato dopoguerra. Il secondo, *Roma-Napoli andata-ritorno*, avrebbe dovuto portare nelle intenzioni del soggettista a un nuovo tipo di film (e in questo senso venne proposto al regista Lattuada e al produttore Ponti). Si trattava di andare da Roma a Napoli, e di tornare da Napoli a Roma, con un autocarro, una macchina da presa e un operatore. Zavattini sarebbe stato lo "speaker" e l'attore, Lattuada il regista. Nessuna trama, niente di prestabilito: ma l'autore del "soggetto", se cosí si può dire, avrebbe dovuto "vedere" uomini e cose, far nascere via via le occasioni dell'estemporaneo racconto, fermandosi dove piú vivi risonassero gli avvertimenti della sensibilità, dell'ansia e delle nuove promesse (insomma gl'imperativi della coscienza), in un momento nel quale pareva indispensabile procedere a una riscoperta dell'Italia uscita da un grande dolore. Ci si sarebbe fermati in un paese distrutto dalla guerra, a esempio. Zavattini avrebbe chiamato la gente intorno a sé, intavolando un dialogo sul presente e sul passato, cosí da far rinascere questo secondo le illuminazioni di quello (da un vecchio altoparlante con la bocca aperta tra le macerie della piazzetta avrebbe potuto uscire la voce di Mussolini, come un tempo; di qui l'avvio per il ritorno a costumi e immagini del passato). L'idea nasceva senza dubbio da un pressante bisogno di chiarire, d'intendere e soprattutto di comunicare; da una sofferenza e da un entusiasmo, infine. E come tale avrebbe potuto risolversi in una grande inchiesta cinematografica popolare, sorretta peraltro da ragioni ben piú valevoli di quelle della cronaca e del "pittoresco"; abbattendo di colpo, quanto alla forma, ogni diaframma tra la vita e la finzione spettacolare. La realizzazione del film fu tuttavia sopraffatta da altre imprese del produttore e del regista, come spesso avviene nel mondo del cinema; né sarebbe stato possibile ritornare piú tardi sull'idea, in presenza cioè di condizioni morali e di circostanze pratiche ormai diverse da quelle che l'avevano fatta nascere. Nello stesso periodo Zavattini scriveva con Diego Fabbri, Carlo Musso e C. G. Viola, *I sette peccati capitali* in due versioni: la prima che si componeva di sette episodi affidati ciascuno a un diverso regista, la seconda che offriva l'esempio di quegli stessi peccati nella storia d'una famiglia. Infine, sempre nel '44, Zavattini abbozzava per De Sica il soggetto di *Variété*: non la storia d'un attore di varietà, ma quella d'un personaggio che durante una rappresentazione d'arte varia faceva nascere col pubblico uno spettacolo, anzi lo faceva nascere *dal* pubblico, che appunto diventava strumento della sua analisi, del suo particolare concetto sugli uomini e sui fatti. Nel film l'attore De Sica avrebbe potuto dar la misura, oltre tutto, delle sue qualità di umorista (che sono, secondo Zavattini, eccezionali). A noi interessa rilevare che anche in un soggetto di questo genere Zavattini avvertiva la necessità di far partecipare da protagonista il prossimo, tutto il prossimo, all'azione cinematografica. Difatti il suo processo dal comico al drammatico era ormai compiuto, e compiuta l'esperienza che gli aveva imposto di passare da un mondo personale di pensieri e di sentimenti a una distesa interpretazione dell'anima collettiva.

ALDO PALADINI

(3° - *continua*)

CHE COSA PENSANO DEL PUBBLICO

(Inchiesta di Guidarino Guidi e Luigi Malerba)

Abbiamo rivolto a Vittorio De Sica 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 piú 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?**

Vittorio De Sica, che vediamo mentre sta dirigendo una scena di Umberto D., *ritiene* Ladri di biciclette *il film artisticamente migliore della sua carriera. Siamo d'accordo con De Sica.*

1) *Non saprei dare un giudizio preciso, tantomeno una definizione, di questa entità misteriosa che sconcerta con i suoi atteggiamenti incongruenti e imprevedibili. Della folla, mostro ignoto pur esso, forza collettiva dominata e mossa da istinti primordiali, inerte talora e talora scatenata come una forza della natura troppo a lungo compromessa, storia e cronaca dicono che è capace di impulsi sublimi come di orribili abiezioni. Per me, considero il pubblico anch'esso "una folla", dominata da un complesso di passioni, pregiudizi, intolleranze, segrete simpatie, che ne influenzano e determinano l'atteggiamento; per quel che riguarda noi e la nostra opera, l'applauso o la disapprovazione. Solo così posso spiegare certe reazioni favorevoli verso determinati valori artistici e molte reazioni negative verso analoghi valori. Talvolta il pubblico fa giustizia, a suo modo, di film — e così di spettacoli in genere — in cui la volgarità si accoppia alla sciatteria e alla banalità; talaltra pare se ne compiaccia, quasi riconoscendosi in quelle brutture. Purtuttavia l'idea "pubblico" non incide in alcun modo nel mio lavoro. Non per disistima; giacché gli attribuisco intuizioni felicissime al pari di imperdonabili cecità; e nemmeno per timore. La spiegazione è un'altra: il procedimento, non voglio dire "creativo", ma almeno "formativo" dei personaggi che dànno vita ai miei film è così meravigliosamente naturale e spontaneo, ha inizio e si matura entro me stesso un po' a mia insaputa un po' mio malgrado, sino al giorno che me li trovo innanzi, questi personaggi, compiuti, definiti, ansiosi di vivere in autonomia la loro vicenda, che proprio non v'è speranza possano tener conto di suggerimenti o preoccupazioni d'ordine pratico: ciò che dirà il pubblico, di me e di loro, come accoglierà la loro storia e le immagini con le quali la racconto, e se ci sarà solidale, e se ci contrasterà entrambi.*

2) *Lo credo, se penso che qualche film "intelligente" è stato apprezzato anche dalla maggioranza degli spettatori. Non lo credo più, se penso come sono stati accolti molti altri, ed erano autentiche opere d'arte, da* L'uomo di Aran *a* Breve incontro. *Si ritorna, insomma, alle contraddizioni inspiegabili di cui ho detto sopra. E rispondendo al primo quesito, forse ho dato implicita risposta anche ai successivi.*

3) *Sia dal pubblico delle prime visioni che da quello delle seconde e terze, cioè il pubblico a torto considerato "popolare", ho avuto egualmente molte soddisfazioni e taluna cocente delusione. Ciò mi fa pensare che sia arbitrario dividere il pubblico in categorie e che, comunque, ogni distinzione non sia legata tanto all'ordine di visione. Anche fattori ambientali, tradizioni diverse, diverso grado di cultura, maggiore o minore religiosità, partecipazione più o meno attiva alla vita politica, persino un più o meno spiccato senso dell'umorismo, preferenza o meno per l'ironia, una naturale disposizione al patetico, o al romantico, o al grottesco, tutto quel complesso di fattori, insomma, che caratterizzano i popoli e li differenziano, concorrono, caso per caso, a far reagire il pubblico di una città, o di una regione in modo anche autentico, dal pubblico di una città o regione magari contigua ed affine sotto altri aspetti. Vedete, ad esempio, il film comico, il film storico, il film d'ambiente: diversissime le reazioni del Nord e del Sud ogniqualvolta dichiarati ed evidenti ne appaiano i legami e i riferimenti con la storia, il teatro, il linguaggio, il costume locale.*

4) *Ciò che ho detto all'inizio circa la mia indipendenza dal giudizio del pubblico vale anche per la critica; la quale, del resto, molte volte appare influenzata da fattori estranei, originando una diversità di giudizio davvero eccessiva, comunque deleteria e per l'autore del film e per chi si accinge ad esserne spettatore. Vorrei, in proposito, chiedere un favore a quella minoranza, invero esigua, della critica che ha giudicato sfavorevolmente* Miracolo a Milano: *rivedere il film. Credo per certo che un secondo esame, più sereno e meditato, non vi ravviserebbe ancora il "tentativo sbagliato", l' "ibrido connubio" e le altre enormi e svariate colpe di cui da taluno è stato scritto con facile e generica prontezza, bensì, almeno, il* proposito consapevole *di "superare" la mia formula abituale sul piano della fantasia e della poesia. Con ciò rivendico tutta la responsabilità di un'opera che così è — nei suoi pregi e, perché no? nelle sue pecche — perché così io l'ho sentita, immaginata, voluta.*

5) Ladri di biciclette *che ritengo artisticamente il migliore dei miei film, ha avuto in Italia e all'estero il maggior successo di pubblico, un successo che si è fatto via via più completo. Il che dimostrerebbe che lo spettatore, in definitiva, gradisce ed apprezza un'opera cinematografica pur se lontana dagli schemi correnti del film inteso prevalentemente come spettacolo. Anche* Miracolo a Milano *ha avuto buone accoglienze dal pubblico italiano. Quelle del pubblico internazionale del Festival di Cannes sono state davvero commoventi facendomi bene sperare per l'ulteriore cammino all'estero di questo mio film così discusso e frainteso, da taluno, e che mi è costata tanta, tanta fatica.*

VITTORIO DE SICA

PASSAPORTO PER L'ITALIA ALLA SIGNORINA GIULIA

Fröken Julie (« *La signorina Giulia* »), il film che ha vinto a pari merito con Miracolo a Milano il primo Gran Premio di Cannes, verrà presentato in Italia? Nell'attesa di una risposta, pubblichiamo una serie di immagini di questa opera svedese diretta da Alf Sjöberg e tratta dal lavoro teatrale di Strindberg. Gli interpreti sono: Anita Björk (Giulia), Ulf Palme (Il cameriere), Anders Henrikson (Il conte), Märta Dorff (Cristina), Lissi Alandh (La contessa). Operatore: Göran Strindberg.

LE INTERVISTE DI "CINEMA"

Alberto Lattuada tra l'intelligenza e il cuore

L' ACCUSA di intellettualismo venne mossa ad Alberto Lattuada fin dai suoi esordi, una diecina d'anni fa: ed era originata da quel suo gusto raffinatamente pittorico, dal quale egli non si distaccò súbito. Freddezza, formalismo, questi erano i capi d'accusa ricorrenti, i quali avevano, s'intende, un loro fondamento, ma anche un "rovescio della medaglia". Freddezza voleva anche pur dire metodo, precisione, rigore intellettuale; formalismo voleva anche pur dire senso spiccato dei valori compositivi dell'inquadratura. Quando sulla primitiva vena rievocativa di Lattuada si inserí quella realistica le cose si andarono complicando. I due stili, i due mondi coesistettero, o meglio si alternarono, nella produzione del regista. Fermo restando quel vigile controllo dell'intelligenza, che qualche volta pareva una remora all'ispirazione, ma in realtà era una garanzia (almeno nel senso dello stile; ché nella scelta della materia narrativa talvolta Lattuada indulgeva inspiegabilmente alla convenzione: vedi *Senza pietà* e, ancor prima, *Il bandito*). L'accusa di intellettualismo è ritornata in occasione del suo ultimo e piú riuscito film: *Luci del varietà*, cui ho sentito, incredibile a dirsi, contrapporre da piú d'un giovane dabbene *Vita da cani*, come opera piú rozza, ma piú immediata, piú schietta, piú attendibile, quale testimonianza su di un ambiente. L'equivoco richiederebbe un discorso a sé, e oggi preme di parlar d'altro. Ma certo anche a chi sia disposto ad auspicare qualche volta in Lattuada un piú pronto abbandono all'estro non è possibile accogliere un punto di vista che muove da una confusione tra intelligenza ed intellettualismo, tra fantasia e arbitrio e via dicendo. Lattuada comunque sta cogliendo, magari in ritardo, le sue soddisfazioni per quello sforzo disinteressato che fu *Luci del varietà*. Gli è giunta in que-

«Gli avvenimenti politico-economico-sociali servono di stimolo, polarizzano le energie artistiche. Nei periodi piú o meno "normali" un tale stimolo viene a mancare, un tale fervore si placa: non si determina piú una convergenza di interessi spirituali. Il cinema italiano sta attraversando, finita la rigogliosa fioritura dell'immediato dopoguerra, un periodo di questo genere».

Sopra e sotto: *Alberto Lattuada mentre dirige Silvana Mangano e Gassmann in* Anna. *Con questo film Lattuada sacrificherà certe sue doti per tentare l'opera di alto livello commerciale.*

sti giorni l'eco del successo di Knokke-le Zoute, dove il film ha brillato nella "Settimana del film italiano". A Knokke egli non è potuto andare perché ingolfato in pieno nella lavorazione di *Anna*, che si protrae ormai dal 20 maggio.

Anna si sostituí bruscamente ai progetti che Lattuada stava accarezzando. (La serie di quei progetti non potuti realizzare si sta facendo lunga, e il regista comincia a pensare di scriverne un giorno la storia). Primo fra tutti, *Un servizio sensazionale*, che venne accantonato proprio al momento che pareva destinato ad entrare in lavorazione. Seppellito quel progetto, Lattuada giunse a occuparsi di *Anna* quando ormai tutto o quasi il lavoro preparatorio era stato fatto. Questo spiega perché il suo nome non comparirà tra quelli degli scenaristi (Camerini, Perilli, Sonego e altri). *Anna* è per Lattuada un film "di sutura" tra una fase d'attività ed un'altra. Egli mira con esso, dice, a produrre un film di "alto livello commerciale". Dai brani che mi è stato dato vedere in proiezione, direi che la meta sarà senz'altro raggiunta. Né ci sarebbe da dubitarne. Lattuada è un regista nato, si può dire, con un mestiere già bell'e maturo. Riferendomi al discorso iniziale, dirò che con *Anna* Lattuada sacrificherà quello che i suoi detrattori chiamano intellettualismo. Il film che egli sta girando è di quelli "che parlano al vostro cuore", come dichiarava una formuletta pubblicitaria che ebbe i suoi quarti d'ora di gran fortuna. Solo che recherà la firma di Lattuada, non quella di un Mattoli. Una garanzia evidente. *Anna* è dunque la storia di una giovane novizia, la quale presta servizio in un ospedale, distinguendosi per la sua solerzia. Un giorno l'arrivo di un uomo ferito fa ritornare a galla il suo passato. Perché quell'uomo era stato il suo fidanzato, e il matrimonio era andato all'aria all'ultimo momento, in séguito all'intervento di un altro uomo, di cui Anna era stata innamorata sensualmente, intervento che si era concluso con la sua morte, in seguito ad

una lotta col fidanzato. La crisi che si produce nell'animo della ragazza spinge questa a voler rinunciare ai voti per fuggire con l'ex fidanzato, ma i legami profondi che si erano andati stabilendo coll'ospedale e col lavoro che in esso si svolge finiscono per trattenerla. Gli elementi di richiamo sul pubblico, in un film del genere, sono evidenti. La vita d'ospedale, che esercita suggestione ormai antica, una donna tra due uomini di temperamento opposto, e poi il conflitto in lei tra amore e dovere. Lattuada ha puntato sulla pittura di un ambiente, quello ospedaliero, popolato di figure, tra cui qualcuna inedita; ha puntato, come sempre, su una stretta funzionalità narrativa (per quel che glielo consentiva uno scenario cui era rimasto quasi estraneo); ha puntato sopra tutto su Silvana Mangano. Mi ha confessato che il suo reale elemento di attrattiva verso il lavoro è stato ed è lei. E di essere riuscito a far sprigionare dal suo viso, racchiuso nel rigido costume monacale (che, mi sembra, fa spiccare ancor piú il lampo profondo degli occhi), espressioni di una sconcertante dram-

Sopra e sotto: *Silvana Mangano in* Anna, *un film che punta, tra l'altro, sulla pittura di un ambiente, quello ospedaliero. Nel film apparirà anche la sorella di Silvana Mangano, Patrizia.*

maticità. Un temperamento eccezionale, dice Lattuada. E gli credo. Lo dimostrano certi primi piani che mi son stati mostrati, di una commozione rattenuta, e la quieta disinvoltura con cui ho visto girare l'attrice, di rendimento massimo già fin dalla prima ripresa dell'inquadratura, e costante. Una veterana, si direbbe. E forse il contrasto si faceva piú sensibile, essendo di fronte a lei, nei panni di una infermiera schizzinosa, una giovane "pariolina" esordiente, Lilla Rocco, una scoperta di Lattuada, che cercava inutilmente di travestire da disinvoltura un evidente nervosismo.

Il "cast" del film mi è sembrato efficiente. Ho perfino creduto cogliere qualche vago sintomo di "disgelo" in Raf Vallone (che è il fidanzato, mentre Vittorio Gassmann è, al solito, il dongiovanni da strapazzo). Lattuada è poi particolarmente contento di Jacques Dumesnil, che interpreta asciuttamente il primario dell'ospedale. Nel film ci sono anche Gaby Morlay (la madre superiora), Patrizia Mangano, il Lulli e parecchi altri, tra cui un anziano e simpatico generico, col quale ho fatto una bellissima "gaffe". Si stava preparando una scena da girare in una camera dell'ospedale, con due letti, occupati da due bei vecchietti, che parevano proprio veri. Uno dei due stava facendo notare all'altro il gran numero dei locali che erano stati ricostruiti nello studio, e io mi feci l'idea che per lo meno il vecchietto n. 2 dovesse essere un attore improvvisato, "tratto", come si suol dire, «dalla vita». Ve l'ho detto, pareva vero. Se ne stava quieto, sotto il lenzuolo, col suo gran camicione bianco (e sul comodino erano posati, oltre alle solite boccette e a due pere, che i vecchietti tenevano d'occhio cupidamente, un paio di libri. Ne presi in mano uno: *Saggi filosofici* d'autori vari, un'edizione settecentesca. Una malata, d'aspetto popolaresco, in una altra stanza, stava fingendo di leggere, a quanto vidi, un *Trattato di diritto costituzionale*. E poi si dice che il cinema è l'anticultura). Mi avvicinai, e gli domandai, con estrema benevolenza e innocenza, se si trattava del suo primo film. Non l'avessi mai fatto. Mi sciorinò un "curriculum" che non finiva piú e che risaliva comunque alla vecchia Cines di via Veio. « Ner pomeriggio devo anna' a gira' co' Bianchi a piazzale Clodio », concluse tanto per farmi capire che i suoi impegni erano molteplici, che il suo volto era disputatissimo. Una specie di Fregoli; il giorno prima era stato a girare con non so quale altro regista. Ma l'orgoglio, piú che per la carriera propria, era per quella del figlio, capotecnico del suono, nella lavorazione di *Anna*. Morale: attenzione, prima di rivolgere domande ai generici. E ringraziare il Cielo che questo era un mite e non mi ha dato a vedere di essersela presa troppo a male.

Come dicevo, gli studi Ponti-De Laurentiis, da poco inaugurati presso la Basilica di San Paolo fuori le mura, si sono tramutati in una specie di succursale dell'ospedale di San Camillo (dove è stata girata dal vero una scena d'operazione). Si cammina sul linoleum, in mezzo a suore, infermieri, lettighe, mobili carichi di medicinali. Si finge di piangere, di star male, di morire. Un giuoco come un altro. Che pareva divertire assai una giovane e graziosa generica bionda, cui avevano applicato una gran fasciatura e dei pesi ad una gamba, per farla apparir fratturata. Lattuada sostiene con molta dignità le sue funzioni di invisibile "primario" di questo finto ospedale. Un primario vestito, molto sportivamente, di turchino, con calze color canarino. Che continua, mentre si sforza di « parlare al cuore » del pubblico, a coltivare i suoi sogni, i suoi progetti. E promette che presto si comprerà una macchina da presa, a 35 mm., e alternerà solidi prodotti commerciali con romantiche imprese individualistiche, compiute da solo ed in assoluta libertà, non che in polemica col cinema come viene inteso oggi. Gli ho chiesto una dichiarazione "storica", e mi dice: « Ho constatato che il cinema ha le sue grandi fioriture artistiche in coincidenza con determinati periodi politici, di rivolgimento (rivoluzione sovietica, caduta del fascismo), di crisi (quella della Germania nell'altro dopoguerra, quella della borghesia francese prima dell'ultima guerra), di forte ascesa (quella degli Stati Uniti prima della crisi del 1929). Gli avvenimenti politico-economico-sociali servono di stimolo, polarizzano le energie artistiche. Nei periodi piú o meno "normali" un tale stimolo viene a mancare, un tale fervore si placa, non si determina piú una tale convergenza di interessi spirituali. Noi stiamo attraversando, finita la rigogliosa fioritura dell'immediato dopoguerra, un periodo di questo genere ». E la salvezza, ripete con incrollabile ostinazione Lattuada, è nella macchina da presa individuale.

GIULIO CESARE CASTELLO

L'attore Richard Widmark (a destra) in una inquadratura di The Frogmen: *film diretto da Lloyd Bacon e che ha suscitato alcune polemiche negli ambienti militari degli Stati Uniti.*

ALICE CONTRO ALICE
nel paese delle meraviglie

Si inaugura in questi giorni a New York un piccolo festival del cinema che intende presentare a critici, registi, scrittori e produttori alcuni dei migliori film realizzati quest'anno in America

Lena Horne, una delle più quotate attrici negre del cinema, della televisione, della radio e del teatro. La Horne sta attualmente girando un film che si annuncia di singolare interesse.

IL "DUELLO *tra le due Alici", come è stata definita la presentazione simultanea dei due film intitolati* Alice in Wonderland (« *Alice nel paese delle meraviglie* »), *tiene desta l'attenzione della stampa di Broadway. Il film di Walt Disney, presentato dalla R.K.O., e quello franco-inglese-americano di Lou Bunin, distribuito negli Stati Uniti dalla Souvaine Co., tengono infatti il cartellone contemporaneamente a New York.* Alice in Wonderland *di Disney è un disegno animato a lungometraggio e in technicolor. Esso conserva i personaggi principali del noto romanzo per i bambini di Lewis Carroll (la Lepre, il Cappellaio Pazzo, il Tricheco, il Gatto Cheshire, i Gemelli Tweedle); non segue cioè la strada di* Cinderella (« *Cenerentola* »), *in cui Disney aggiungeva un certo numero di personaggi nuovi. Tecnicamente il film è notevole: l'animazione raggiunge una perfezione meccanica considerevole; gli effetti speciali sono usati con abilità; colore e musica sono dosati con sapienza. Ma siamo di fronte a un corpo vigoroso senz'anima. Quanto di fiabesco, di sognante, di dolcemente e teneramente suggestivo era contenuto nelle pagine del romanzo, si tramuta nel film in una sequela serrata di sensazioni e di colpi di scena, accavallantisi senza tregua. Sequenze ricche di movimento e di fantasia come la danza delle teiere o l'arrivo delle carte da gioco nel castello fiabesco sono inizialmente appetitose, ma poi durano troppo, provocano un senso di stanchezza. Assistendo alle avventure di Alice sperduta nel paese delle meraviglie, non si ha l'impressione di essere in un luogo meraviglioso e fiabesco, ma piuttosto in un regno di tersa meccanicità e di artificio. Sotto ogni cosa pare si debba nascondere un trucco. E si sa quanto questa sensazione sia opposta alla concezione feerica che i bimbi si fanno dei posti "meravigliosi". Anche il film di Lou Bunin (avente lo stesso titolo:* Alice au pays des merveilles, *e in inglese* Alice in Wonderland, *tanto che alcuni giornalisti scherzosamente definiscono i due film* Alice I *e* Alice II) *ha tradito lo spirito del romanzo della Carroll. Anche qui la tecnica è buona; anche qui, il senso fiabesco del tutto assente. Il film di Bunin — realizzato in massima parte in Francia con attori inglesi e tecnici americani — si avvale di interpreti in carne e ossa e di pupazzi. Questi ultimi sono stranamente rigidi e impacciati. I colori sono dovuti al sistema "anscocolor", e non mancano di deludere, perfino nei confronti dell'ormai consueto technicolor.*

Alfred Hitchcock ha realizzato un nuovo "thriller": Strangers on a Train, *una violenta storia di delitto in cui vengono usati tutti gli accorgimenti atti a creare un senso di tensione nello spettatore. Ma nonostante l'abbondanza di mezzi e di trucchi, nulla di nuovo è stato detto con questo film. Anche gli appassionati del genere "giallo-morboso" in fondo dovrebbero provare una*

certa delusione. Piú interessante un film della Twentieth Century Fox realizzato da Lloyd Bacon e intitolato The Frogmen (« *Gli uomini-rana* »). *Le prodezze degli U. D. T. (Underwater Demolition Team - Squadra di Demolizione Subacquea) sono al centro della vicenda, che è ambientata nelle Isole Vergini e a Norfolk in Virginia. Ottimi interpreti sono Richard Widmark e Dana Andrews. La proiezione del film ha suscitato talune polemiche extra-cinematografiche, originate dal fatto che secondo gli esperti militari inglesi (spalleggiati dal collega Roderick Mann del* Daily Graphic *di Londra) nessun "uomo rana", e tanto meno nessun "uomo rana" americano, è entrato in azione durante il recente conflitto. Portavoce della Marina americana, dal canto loro, hanno reso noto che gli U.D.T. furono impiegati segretamente sia nel Pacifico che nello sbarco di Normandia. Ad ogni modo queste opposte tesi non ci interessano molto, e non tolgono al film sequenze di pregio: come quelle subacque, che pur senza conseguire la sensibilità poetica delle riprese sottomarine del documentario di Jacques Cousteau* Au paysage du silence, *si rivelano nondimeno convincenti e sobrie. Anche i giapponesi sono presentati con sobrietà, senza gli atteggiamenti feroci che ne contraddistinguevano il comportamento in altri film bellici. Tra i film di cui si annuncia l'imminente realizzazione, alcuni posseggono requisiti di sicuro interesse.* Hoodlum Empire, *della Republic Pictures, dovrebbe dire molte cose sull'attuale organizzazione del gangsterismo: se censura, politica e gangsters lo permetteranno.* Kind Lady *segnerà il ritorno, in una parte di protagonista, della "first lady" del teatro di Broadway: Ethel Barrymore. Ethel Waters invece, la madre di Pinky nel film di Kazan, sarà l'interprete di* Member of the Wedding *che Stanley Kramer si accinge a produrre. Lo stesso Kramer metterà in cantiere tra non molto una versione cinematografica di* Death of a Salesman (« *Morte di un commesso viaggiatore* ») *di Miller; regista ne sarà Laslo Benedek. La Fox annuncia frattanto il progetto di trarre un film da cinque delle piú note novelle del grande scrittore e umorista O. Henry. Il film sarà diviso in cinque episodi e diretto da cinque registi di valore: J. L. Mankiewicz, Henry King, Henry Kosler, Henry Hathaway, Elia Kazan.*

Mentre perdura il rammarico per la morte di Robert Flaherty, si sta per inaugurare a New York, il primo settembre, in suo onore, un Festival d'arte cinematografica: il primo del genere negli Stati Uniti. Esso si terrà nel Playhouse di Woodstock, e avrà una durata di tre giorni, dal 1° al 3 del mese. Organizzato dalla Woodstock Artists Association (capitanata da Doris Lee), dalla American Federation of Arts (sotto la presidenza di L.M.C. Smith) e dal Film Advisory Center (di cui fu presidente Flaherty), il Festival intende selezionare e presentare alcuni dei migliori film della produzione nazionale, sottoponendoli al giudizio di critici, registi, scrittori, produttori, artisti, professori universitari. Molti film avranno a Woodstock la loro "première" mondiale. Non c'è che da augurare alla interessante manifestazione — di cui parleremo ancora — un completo e decisivo successo.

GIORGIO N. FENIN

I NUOVI FARAONI contro Sansone e Dalila

Il cinema egiziano è ancora allo stato primitivo: si trova al dialetto piuttosto che alla lingua.

IL FILM *Samson and Delilah* venne annunciato l'anno scorso sugli schermi nella zona natalizia e dintorni; ne furono proiettate alcune scene e avrebbe dovuto succedere a *Cindarella*. Poi non se ne fece piú nulla. All'ultimo momento il film fu rimandato, e daccapo, dopo una nuova pubblicità di lancio, il film restò nei magazzini dei noleggiatori, seppure abbondanti tagli fossero stati fatti nel corpo della pellicola, e forse proprio abolendo quelle che per noi « europei » potrebbero sempre essere le scene salienti di ricchezza americana intesa attraverso un film cosiddetto storico. Voglio dire le scene di guerra, le scene di battaglia eccetera. Io non ho visto il film nemmeno in Europa, nemmeno in segreto da qualche parte: ma se non sbaglio Sansone doveva aver a che fare cogli egiziani, e per quanto poche parentele possano esservi fra gli attuali e nazionalisti e gli antichi e faraonici, i vivi e presenti non amano molto che episodi biblici possano in qualche maniera tornare oggetto d'attenzione e di critica, dopo che davvero e di fresco hanno avuto a che fare e bellicamente cogli ebrei di Palestina. La storia antica, in Egitto, dunque, si riflette tanto fino al punto di snaturare in forma politica quella che è in realtà solo una visione coreografica e « cinematografica » della leggenda, di un testo ormai passato se non alla storia certo alla cronaca di alcuni nostri sentimenti?

Vi sono ragioni di prestigio, che noi popoli meno nazionalisti e meno giovani abbiamo superato, a opporsi a quel film. Non è questione di censura, che in Egitto funziona, esiste, lavora come in tanti altri luoghi; è questione di politica. Inspiegabile; ma qua basta parlare di ebrei per suscitare reazioni fuori della nostra portata; e che io non sto nemmeno a discutere o disapprovare, tuttavia le registro. Per questo film di C. B. De Mille i giovani cairoti mi dicono abbian pronto tutto quanto possa danneggiare i locali ove si proietterà. Non mi meraviglia del resto tale accesso, questo fervore: da noi, e altrove, per non pochi film vuoi americani vuoi francesi, si sono avute reazioni e ricatti anche peggiori. Bombe-carta, danni materiali nei cinema eccetera, e scenate pubbliche. Ma intorno alla « storia », intorno alla « bibbia », intorno all'« antico » nessuno si è mai preso nemmeno il gusto di discutere. Da anni ormai ogni regista, ogni popolo, ogni psicologia collettiva, presenta l'« antico » vero o inventato secondo lo spirito e i mezzi a disposizione. Sansone quindi, anche dovesse essere messo in scena da un candido milanese, che veramente può stimarsi il piú lontano dai sentimenti di una epoca astratta e barbara codificata ormai da ampie e affondate tradizioni, avrebbe agli occhi di tutti e dovrebbe averla, quella magica forza e quella gagliardia che, posta al servizio della sua tribú, del suo popolo, ne faranno sempre un mitico eroe da leg-

genda popolare e da pubblicità per le lozioni antiforfora, senza guardare se i « nemici » possono essere o erano egiziani o assiri o babilonesi. Storia e leggenda, cronaca, ripeto, astratta, non hanno mai inciso sui rapporti posteriori delle nazioni; ma invece, in Egitto, la antica e faraonica storia è oggi presa molto sul serio anche se dalle più recenti e profonde ricerche storiche viene assicurato che rapporti fra antico e presente, salvo quelli di territorio, di luogo, non esistono. E' il clima duro che comincia anche qua a stendere la sua mano, e nella scelta la vittoria va all'« Aida », alla marcia trionfale che la radio (e poi le radio, al massimo volume, e tutte) ammanisce. Eppure si spiega bene; nello stesso modo che si spiega poi l'ingenuità del loro cinema che rappresenta solo il rapporto tecnico loro col mondo, come il bagno, i treni, i servizi aerei eccetera, il progresso insomma, senza aver nulla a che fare colla cultura, o piuttosto coll'arte. La precisazione mi preme molto, in quanto da una inchiesta fatta piuttosto a fondo in Egitto, mi risulta ormai che una « cultura » egiziana non esiste in fatto, in proprio, ma che tuttavia lo sviluppo culturale della giovane nazione è schiettamente sulla via di un suo futuro pieno di errori e insieme di promesse, di realizzazioni, di cadute e di livellamento come si conviene a un popolo che è appena entrato nel novero delle nazioni libere.

Artisticamente non c'è proprio nulla da fare: non si può parlare né di una pittura, né di una scultura, né di una letteratura veramente egiziane. L'Egitto dipende ancora dall'Europa. Il miglior poeta che io conosca, Ahmed Rassim bey, scrive in francese e non c'è dubbio che conosca davvero bene sia la lingua che le ragioni che inducono a utilizzare tale strumento e il suo sviluppo posteriori cioè voglio dire criticamente. Ma seppure Rassin bey e il più vivo e noto scrittore d'Egitto Taha Hussein, Ministro dell'Istruzione Pubblica e autore di scritti dei quali per l'Europa s'è a fondo occupato Gide, si possano interessare al cinema, amandolo (meno Taha Hussein, purtroppo cieco), il cinema arabo non richiede a loro testi. Il cinema d'Egitto è ancora allo stato primitivo, al dialetto piuttosto che alla lingua. Ho visto alcuni film egiziani, e mi sono sembrati tutti modesti. L'ignoranza della lingua può in qualche modo aggravare anche il mio giudizio, ma molte volte i film sono muniti di sottotitoli in francese, che ne agevolano la comprensione. E quando si « capisce » (ma nel film egiziano come sempre nel cinema in istato d'avvio, non è certo il sonoro o il parlato che possono avere estrema importanza salvo quando si tratti di canzonette, di canzoni, di musica popolare e « colta »), si resta delusi della pochezza della materia: film modestissimi, riviste che cercano di scimmiottare come non poche volte da noi in Italia, gli spettacoli cinematografici di Hollywood; e soprattutto nella produzione media, il cinema borghese italiano non proprio migliore. Registi e attori dimostrano buona volontà; ma è la storia del lastricato dell'inferno. Il dilettantismo impera. Tuttavia il suo successo anche economico questo cinema, questa specie di cinema l'ottiene. E' infatti il solo che sia parlato in arabo, e non è cosa di poco significato quando si pensi che le sue possibilità di esportazione nel Medio Oriente arrivano alla Siria, al Libano, alla Giordania, all'Arabia, allo Yemen, fino a molti luoghi dell'Iraq dove ancora i dialetti arabi rassomigliano più o meno all'arabo che si parla in Egitto, e salvo qualche differenza non sensibilissima, lungo la fascia arabofona del Mediterraneo. Se dunque attualmente il cinema egiziano non è da pigliarsi in alcuna considerazione, data la cura che sopra il cinema pone il governo, lo stato (vi sono stabilimenti statali veri e propri bene attrezzati, organizzati, a poca distanza dal Cairo lungo la strada che mena alle piramidi di Ghiza), superata la sua crisi di crescenza, fornitosi di quella necessaria e naturale non solo tecnica esperienza, e insomma fondato più di quanto sia oggi sulla piscologia e su qualche problema d'indole vuoi morale vuoi estetico (gli italiani sono riusciti a creare una estetica della « camera-stylo »), il cinema egiziano ha molte strade davanti, soprattutto quelle di una fantasia « orientale » che non potrebbe mai trovare riscontro altrove. Due film cavati dalle *Mille e una notte* sono già stati varati, il primo *Sheherazade* l'ha fatto il regista e produttore Hussein Sidky, il secondo è della Nahas Film a colori («Roux-color» — film a colori naturali — secondo la pubblicità che se ne fa): *Sett el Hosn* cioè *La signora della bellezza*. Il film è ora entrato in lavorazione. Regista Niazi Mustafa; i tecnici in gran parte francesi, come in generale sono stranieri molto spesso tutti i tecnici del cinema egiziano. Gli attori sono egiziani ma qualche volta — come nel caso di *Battaglia per la vita*, prodotto diretto recitato da Hussein Sadky, si cerca anche di doppiare direttamente la produzione, facendo due film uno in egiziano l'altro in italiano con attori italiani raccolti sul posto: Eva del Torre (o Iva), Liliana Fioretti (il suo nome è Liliana Balboni, interpreta nelle due redazioni la figura della protagonista, una muta). L'attore Tino Perricone, seccato della lunghezza del proprio nome, l'ha accorciato diventando Perry come i famosi pennini da disegno di scolastica memoria. Hussein Sidky, di cui mi occupo ora, è considerato al Cairo e in Egitto una specie di locale Orson Welles. E' nato al Cairo e ha seguíto studi liceali. Ha 37 anni ma ne mostra qualcuno di più. Ha cominciato nel 1932 a prendere parte a qualche commedia, da attore drammatico nel 1937 è passato al cinema. Nel 1946 ha fatto il suo primo film come regista, *Rhader Azab*: *La seccatura* cioè, una produzione leggera cantata e danzata, come piace al pubblico egiziano; da allora ha prodotto e interpretato e diretto altri dieci film di cui sei come produttore, regista, attore. Ma insieme è ancora, e tiene a dirlo, sceneggiatore e soggettista. Egli tiene a dichiarare che i suoi intenti sono insieme educativi, morali, didascalici, sociali. E' nel suo intento sviluppare per quanto possibile un accordo cinematografico fra Egitto e Italia; una sua recente produzione araba, *Il signor Masri*, ha provveduto lui direttamente a farla doppiare in italiano (non felicemente per poca conoscenza che hanno dell'italiano gli italiani d'Egitto) per ampliare il suo circuito sulle sale egiziane.

Cinema egiziano. Da Shahrazad *un film di Hussein Sidky e tratto da* Le mille e una notte

E ora ecco qualche informazione sulla storia del cinema egiziano. I primi film risalgono al 1927, e furono fatti in collaborazione coi francesi. Passi tentennanti: ma che bei titoli detto fra noi: *Un bacio nel deserto*, *La tragedia delle Piramidi*. Uno dei

primissimi film ancora muto, totalmente egiziano, fu girato nel 1932, *Le vittime*, con Zaki Rustom e Behidja Hafez: un film che, come dice il suo interprete Rustom, rischiò di fargliele pigliare dal pubblico alla prima visione tant'era brutto. Un altro film dell'epoca era intitolato *I rimorsi*, venne girato nel 1931 quasi tutto nel famoso albergo Semiramis, sulla riva del Nilo al Cairo, colla famosa attrice (oggi famosa, e pagata) Assia. Nel 1900 l'Egitto aveva due sale cinematografiche, una ad Alessandria l'altra al Cairo, sorta piú tardi. Oggi in tutto il paese ne sono sparse trecento. (Circa un centinaio sono al Cairo, città di oltre due milioni di abitanti). Cinema è voce attiva per il paese e rappresenta la terza industria d'Egitto; il numero di film prodotti annualmente s'aggira sui sessanta (non si dimentichi che questa è merce d'esportazione). Gli otto studi si trovano tutti al Cairo, sono costati un milione di lire egiziane pressapoco. Ogni film viene a costare al massimo sulle ventimila lire egiziane, una lira egiziana vale sulle 1.700 lire italiane. Molti film però valgono assai meno del denaro spesovi, altri non arrivano del resto alle quindicimila lire. La fretta anche qua è la migliore amica della produzione straniera. In trenta giorni molti film sono già passati al montaggio dopo un periodo di preparazione di due mesi. Il sessanta per cento del costo è coperto dall'Egitto, il resto e eventuali guadagni, proviene dai paesi arabi vicini. I capitali investiti si aggirano sui sette milioni di lire egiziane, gli introiti non superano mai i quattro milioni annui. Secondo quanto dice *Image* nel suo numero dedicato al Cinema, nel '50 si sono contati solamente 47 milioni di spettatori, il che vale a dire che la media annua per spettatore è di due volte e mezzo — ma la statistica mente involontariamente mettendo sul piano « spettatori » i poveri fellah dislocati per centinaia e centinaia di chilometri lungo il Nilo e dove non solamente manca l'acqua — salvo il Nilo, ma latrine, luce elettrica, ospedali, e si capisce anche le sale di spettacolo. E' frequente che molti giornali si lamentino che lo stato non aiuti, come vorrebbero i produttori, la cinematografia egiziana: detto fra di noi, il governo fa molto bene; considerato lo sforzo per mettere tutto il paese in grado di avere scuole, acqua filtrata e fontane, dispensari sanitari, luce elettrica e quel minimo di conforto e di civilazzione « bianca » che il cinema in piú modi propaga, sarebbero denari impegnati nel vuoto. In realtà tutti sanno che il denaro dato al cinema è denaro perduto, qui e altrove.

RENATO GIANI

Il regista soggettista produttore e attore Hussein Sidky, detto l'Orson Welles del Cairo.

L'attrice egiziana Madiha Yusri in Il signor Masri, *film diretto e prodotto da Hussein Sidky.*

Una inquadratura tratta dal film egiziano Trahison et souffrance; *regia di Hussein Sidky.*

SERGE REGGIANI

CHE RAPPORTI sono intercorsi fra cinema e teatro in Italia, dai tempi della Duse e di Zacconi a oggi? Non è difficile rispondere: i maggiori attori teatrali si sono sempre accostati al cinema con diffidenza, con una sorta di istintiva repulsione, sentendoci l'odore dell'industria, del "divo", della "miss", dei fumetti, e invano cercheresti in una qualsiasi cronistoria del cinema italiano una traduzione alla Olivier, fatta da un attore drammatico, di qualche classico del nostro teatro: mettiamo Goldoni o Pirandello. In Francia, invece, gli attori teatrali si accostano con interesse e coscienza al cinema perché sanno che è "cultura", che vi lavorano un Prévert e un Renoir e un René Clair, autentici intellettuali; e cosí si hanno delle "vedettes" del palcoscenico che figurano nell'elenco dei migliori attori cinematografici francesi: da Pierre Brasseur a Fresnay, da Barrault a Jouvet. E accade che un giovane attore di teatro senta il bisogno di rafforzare la sua esperienza umana e intellettuale a contatto con il mondo del cinema; e valendosi di differenti tecniche, si sforzi di esprimere, nell'immagine e sul palcoscenico, una propria personalità. E' il caso di Serge Reggiani, che alterna proficuamente il lavoro teatrale a quello cinematografico.

Reggiani nacque il 2 maggio 1922 in un borgo vicino a Parma, ma presto la sua famiglia si trasferí a Parigi ov'egli, dovendo aiutare in casa con l'adempiere a varie incombenze (suo padre aveva un negozio da parrucchiere ed egli si arrangiava a far da garzone), poté frequentare le scuole superiori e iscriversi al Conservatorio, in cui fu allievo per un lungo periodo. Datosi alla carriera teatrale e cinematografica, cercò di impostare un personaggio le cui caratteristiche non sempre si ritrovano nelle molteplici interpretazioni dell'attore; ma bisogna ricordare che, come Brasseur, Reggiani è un "attore nato", è posseduto dalla frenesia di recitare e non gli sembra di essere a posto quando non può sfogarsi a dar vita ai personaggi i piú disparati. Ciò spiega la quantità delle prestazioni teatrali dell'attore, che ogni sera, anche quando impegni di diversa natura lo consiglierebbero a rinunciarvi, recita a Bougival, ove ha la sua abitazione, lavori di un repertorio che comprende classici e modernissimi, Racine e Roger Vitrac e Camus, e il perché della freddezza in alcune interpretazioni cinematografiche, accettate piú per la bramosia di recitare che per una reale aderenza al personaggio proposto. Possiamo comprendere cosí la mediocre interpretazione di *Les amants de Vérone*, uno Shakespeare prévertiano, messo in scena da Cayatte, temperamento prosastico piú adatto a portare nel cinema i quesiti delle riviste di criminalogia che non la favola poetica di Romeo e Giulietta. Si è detto di Reggiani che è un eroe alla Jacques Prévert: a me non pare, tanto piú che l'incontro di Reggiani con Prévert non fu troppo felice. *Les portes de la nuit* è una pellicola che, a parte tutto quello che se ne può dire in sede di valutazione critica dell'opera di Carné, è divenuta proverbiale per l'interpretazione sbagliata: furono affidate a Yves Montand e Nathalie Nattier parti scritte apposta per Jean Gabin e Marlene Dietrich. Ne derivò una interpretazione sconnessa e falsa anche da parte degli altri attori tra cui il Nostro. Serge Reggiani non è un eroe alla Prévert, anzi io direi addirittura che è un temperamento anti-eroico: risente di una ben dichiarata tendenza dell'ultimo cinema francese, da *Quai des Orfèvres* a *La Marie du port*, tendenza ad allontanarsi dal favoloso, dal mitico, dall'eroico, per rappresentare la piccolezza umana, la grettezza e l'immoralità di certi mediocri strati sociali, il miscuglio comico della vita ordinaria. Reggiani va di là dal mondo prévertiano: egli si trova piú a suo agio fra gli inquietanti personaggi "ordinari" di Camus, Duvivier, Clouzot. Le sue figure migliori sono rappresentazioni di certa "jeunesse" del dopoguerra non solo francese: gente assetata d'ideali, desiderosa di farsi strada, ma che per diverse ragioni non vi riesce, e allora o ripiega su un facile cinismo e si dà alla malavita, alla delinquenza, oppure vive alla giornata in qualche maniera, senza lasciarsi mancare dei conforti elementari, la bicicletta, la motocicletta, l'amante. Pierre di *Au royaume des cieux* è fatto cosí: un giovane "gigolot" che si fa benvolere da tutti, è molto innamorato e lungi dall'avere un'occupazione utile. Una volta salvata Maria, cosa potrà fare? Vivrà in qualche modo e avrà la sua amante. E se non vi riesce? Peccato, perché un tipo simile è simpatico, lievemente comico sotto la verniciatura romanzesca alla Duvivier. E piú comico ancora, per quanto si può capire dalla sua poco chiarita psicologia, è Léon Lescaut, il "jeune homme" navigato delinquente, pago del suo losco guadagno, delle sue belle amanti, ironicamente soddisfatto della propria condizione: e sarà lui a consigliare alla sorella di non fare la sciocca, di darsi alla vita. Ho sempre pensato che Clouzot, in *Manon*, sia stato tradito dalla sua propensione per la commedia: ed abbia drammatizzato dove bisognava soltanto scherzare. Strangolato e tragicizzato oltre misura, Lescaut non ci dice piú nulla: è un fantoccio senza ombra di coerenza psicologica. Vivo e beffardo, sarebbe stato un personaggio completo: il personaggio tipico di Reggiani. Un passo sulla via di dare un volto artistico al giovanotto cafone e spiritualmente malconcio del dopoguerra francese: quel volto che il Maupassant diede al "gigolot" dei suoi tempi. E fu Bel-Ami.

In Reggiani sentí il disprezzo per il sublime, l'attaccamento alla romanzesca e tragica e comica vita quotidiana: la cosiddetta vita grigia. Agisce su di lui l'influenza di tanti patetici drammi e commedie popolari che sentí da giovane nei teatrini di periferia: vicende in cui si mescola la storia del giovanotto appassionato, fervente, disposto a tutto pur di aiutare la sua affettuosa amante. Da queste favole Reggiani ha preso il tono anti-eroico dei suoi personaggi migliori, il distacco dall'idealizzazione, la loro sostanza semplice, comica. C'è in lui una viva simpatia per l'avventurosa umanità di questo dopoguerra, costretta a subire eventi troppo sproporzionati alla sua natura, e in fondo comica: ma di un comico legato strettamente alla tragedia. Appartiene a questo dopoguerra la figura dell'uomo che insistette in farmacia per avere una riduzione sul prezzo del veleno con cui doveva uccidere la moglie. E chi li capisce, questi uomini dell'ultima stagione? Serge Reggiani si sforza di capirli. Ma, conscio dei suoi limiti, delle sue imperfezioni, lavora e lavora, per acquistare una solida conoscenza del mestiere, affinare la propria recitazione, farsi uno *stile*. Dal suo esordio in teatro ed in cinematografo (1942: *Le voyageur de la Toussaint*, di Daquin; ma il successo lo conobbe piú tardi, con *Le carrefour des enfants perdus*) a oggi, Reggiani ha svolto un'attività intensa, molto intensa, e seria. E' forse ancora presto per dare un giudizio comprensivo sull'opera di questo attore, e ciò spiega la reticenza di certe mie affermazioni, ma di lui una cosa sappiamo per certo: che in un paese dove chi fa del buon cinema sa di fare della cultura, Serge Reggiani si sforza di fare del buon cinema.

GUIDO GEROSA

FILMOGRAFIA

1938: Conflict (*Conflitto*) di Léonide Moguy, con Corinne Luchaire e Annie Ducaux. - **1939: Le jour se lève** (*Alba tragica*) di Marcel Carné, con Jean Gabin e Arletty; **Nuits de decembre** (*Notti di dicembre*) di Curtis Bernhardt, con Pierre Blanchar e Renée Saint Cyr. (In questi tre film appare soltanto in piccole parti). - **1942: Le voyageur de la Toussaint** (*Il viaggiatore d'Ognissanti*) di Louis Daquin, con Assia Noris e Jean Desailly. - **1943: Le carrefour des enfants perdus** di Léo Joannon, con René Dary e A. M. Julien. - **1944-45: François Villon** (*La corte dei miracoli*) di André Swobada, con Renée Faure e Jacques-Henri Duval. - **1945-46: Etoile sans lumière** di Marcel Blistène, con Edith Piaf e Jules Berry. - **1946: Les portes de la nuit** di Marcel Carné, con Pierre Brasseur e Yves Montand. - **1946-47: Coïncidences** di Serge Debecque, con Andrée Clement e Pierre Renoir. - **1947: La fleur de l'âge** o **L'ile des enfants perdus** di Marcel Carné, con Arletty (film incompiuto). - **1947-48: Le dessous des cartes** (versione italiana: *Manú il contrabbandiere*) di André Cayatte, con Madeleine Sologne. - **1949: Manon** (*Manon*) di H. G. Clouzot, con Cécile Aubry e Michel Auclair; **Les amants de Vérone** (*Gli amanti di Verona*) di André Cayatte, con Anouk Aimée e Louis Salou; **Le mystère de a chambre jaune** di Henri Aisner, con Hélène Perdrière e Marcel Herrand; **Au royaume des cieux** (*Nel regno dei cieli*) di Julien Duvivier, con Suzy Prim e Suzanne Cloutier; **Retour à la vie** (*Ritorna la vita*) di Jean Dréville, con Cecile Didier e Elisabeth Hardy (5° episodio); **Le parfum de la dame en noir** di Louis Daquin, con Hélène Perdrière e Lucien Nat. - **1950: Les anciens de Saint-Loup** di Georges Lampin, con Bernard Blier e François Périer; **La ronde** di Max Ophüls, con Anton Walbrook e Simone Signoret; **Le petit chaperon rouge** di Raoul André, con Gaby Morlay e Louise Carletti. - **1951: Camicie rosse** di Goffredo Alessandrini, con Anna Magnani e Raf Vallone; **The Secret People** di Thorold Dickinson, con Valentina Cortese. (In Inghilterra).

RETROSPETTIVE

LA FIAMMA NERA DI ZA LA MORT

A VOLTE, nelle visioni retrospettive, si fanno strani incontri col passato. A esempio, mi capitò, tempo fa, di assistere alla proiezione di due degli otto episodi di *I topi grigi*, *6000 volts* e *Mezzaquaresima*. Quando Za la Mort (Emilio Ghione) si reca alla polizia in "frack", cappello a cilindro e ghette bianche, mi parve proprio di vedere Mussolini che presentava al Re l'Italia di Vittorio Veneto.

I topi grigi fu realizzato negli anni 1917-1918. Trovare analogie tra cose del passato è molto facile: anzi, si ha l'impressione di volere essere a ogni costo i profeti dell'accaduto. Eppure i tratti comuni, tra i due personaggi, a ben pensarci, sono molti: siano pure essi analogie formali, còlte dall'esterno, sulla via del costume. Basterebbe il cranio. Anche Mussolini, come Ghione, fu soprattutto, fisicamente, un cranio: specialmente il Mussolini un po' macabro e allucinato dei primi tempi. Emilio Ghione usava il suo viso, una sorta di teschio, gettandolo fuori in terribili primi piani che evidentemente rispondevano al gusto dannunziano — poi fascista — dell'epoca: a un tempo nel quale l'interesse morboso per la cronaca nera e i fatti di sangue, abolito dalle pagine dei giornali, si era trasferito nella simbologia ufficiale del partito in ascesa, con le sue fiamme nere, i suoi pugnali, le sue effigi di morte. A questa prima rispondenza esteriore seguiva anche una sorta di affinità psicologica, un'identità del carattere. Giudicato dai suoi film, Emilio Ghione si mostra continuamente preoccupato di esprimere la propria importanza. A esempio, quando è catturato dai selvaggi, legato a un palo, non sopporta in modo naturale la propria momentanea schiavitú, ma irride continuamente i suoi carcerieri, come per lasciar capire che tra poco se li giuocherà in un batter d'occhio, troppo inferiori a lui. Se appare in una sala, in un pubblico locale, Ghione, che è anche il regista, atteggia i volti degli astanti a una grande ammirazione nei riguardi di sé medesimo. Che se poi viene processato e, in tribunale, l'avvocato perora per lui, egli, temendo di non essere anche in quel momento il piú importante, controlla evidentemente le parole dell'avvocato (porta una mano all'orecchio per ascoltarlo minuziosamente) allo scopo di dargli, infine, il suo "ufficiale" beneplacito. Naturalmente questa importanza — che Mussolini esprimeva tenendo incessantemente le mani ai fianchi e molleggiandosi sulle gambe — essendo a scapito degli altri, manifesta un indomabile spirito di sopraffazione, che porta Ghione a riservare soltanto a se stesso tutti i principali primi piani. Ciò che è insieme la ricerca di una regalità magnifica, di una aspirazione al grado, alla distinzione assoluta dalla gleba degli altri, cui "il duce" dette sfogo specialmente quando riuscí a conquistare i galloni di " primo maresciallo dell'impero ", pari a quelli del re. Il teschio di Ghione era, insieme, il cervello organizzativo. Portava le mani alla testa come per dire: « Io penso, vedrete che cosa ne uscirà ». Poi dava disposizioni. E se scriveva della sua attività di regista, si esprimeva in questi termini: « La rapidità con la quale lavoro è prodotta dalla assoluta certezza del risultato che devo ottenere, senza dubbi o esitazioni. A ciò deve aggiungersi l'inflessibile disciplina che impongo, prima a me stesso, poi a tutti, senza distinzione, per il risparmio del tempo che è una cosa essenziale dell'Arte muta ». Se Mussolini avesse fatto il regista, non avrebbe espresso altrimenti la sua rettorica autoritaria e dinamica.

Non a caso, certamente, Za la Mort fu la figura piú popolare del suo periodo: poiché egli rappresentava l'ombra incombente di Mussolini, il maturare di un eroe, negativo, che avrebbe esaltato molti dei suoi caratteri. Egli era, in gran parte, l'espressione di un'Italia provinciale, di una nazione in ritardo, povera e sgangherata, quella che sarebbe stata la futura "Italia proletaria", carica di grottesche velleità di potenza, sotto la spinta di una classe dirigente, fatta quasi spregiudicata da un esasperato complesso di inferiorità nei riguardi delle altre nazioni. Succube della Francia (il personaggio di Za la Mort nacque da un'imitazione variata dell' "apache" parigino), sbalordita dalle invenzioni scientifiche e dall'impiego della corrente elettrica ("6000 volts"), essa trovava in *La Domenica del Corriere* il pane della propria cultura, scoprendo i misteri della grafologia (quando Za la Mort riesce a dimostrare la colpevolezza dei proprî avversarî davanti alla polizia, porta la prova grafologica di due scritti, opera della stessa mano: « le b come le l », dice, « sono matematicamente sicuro »: e quest'ultima espressione, la sicurezza matematica, farà molta carriera nel linguaggio del ventennio). Naturalmente Ghione, portando quella prova grafologica, sapeva di fare molta impressione sul proprio pubblico ingenuo. E si riservava il compito di confondere e umiliare persino la polizia. Infatti Ghione cercava continuamente il sensazionale, ciò che fa colpo, un poco come Orson Welles, a caccia di cose sbalorditive. Ecco perché, sapendo che Ghione è vissuto in una data

epoca, egli ci ha aiutato a capire che cosa era sensazionale per l'epoca: anche tenendo conto del fatto che i suoi film ebbero uno strepitoso successo.

Evidentemente anche Mussolini e il fascismo si presentarono agli occhi di una gran parte della nazione come un fatto sensazionale, inatteso, capace di giuocare sulle proprie suggestioni: una falsa vincita al lotto con prospettive di ricchezza, possesso, orgoglio, prepotenza, sopraffazione, da parte di gente invidiosa dell'altrui potenza e desiderosa di imitarne almeno i gesti. Ghione, in *Mezzaquaresima*, entra finalmente in possesso di un milione. Sapete che cosa ne fa? Lo dà in beneficenza. Emilio Ghione, come persona e non come simbolo di un costume, era un generoso. Ma il suo gesto, in quel momento del film, assume il significato del gesto splendido, "da vero signore", il falso socialismo di un ossessionato dalla miseria il quale, conquistati gli abiti della ricchezza, ci tiene a fare gli atti munifici della classe che ha sempre invidiato. Una classe aristocratica e cosmopolita (era quella che Ghione ammirava), abituata alle crociere, ai viaggi in Africa, proprio dove Ghione portava le sue avventure, esprimendo i moti di una nazione che tendeva a guardar fuori, piú che a guardarsi in casa (come fa ora col " neo-realismo "), che avrebbe fatto viaggi al Polo Nord, trasvolate atlantiche, come per dire "sono qui" con gesti clamorosi, in modo che gli altri si accorgessero della sua esistenza. Una nazione che si accontentava della sabbia o di regioni lontane, impossibili da sfruttare profittevolmente, pur di avere un "Impero". Emilio Ghione visse in un periodo che maturava questi moti, il grottesco dei gesti sproporzionati alla realtà delle cose. Noi abbiamo visto soltanto due episodi della sua opera. Forse, vedendo tutto, si potrebbe stabilire di preciso quale fu l'esatto e completo ruolo giuocato dalla sua forte e significativa personalità nel trapasso storico. Se volessimo, intanto, per amore di analogia, concludere il parallelo aggiungendo ai simboli un fatto privato, potremmo constatare che Ghione, come Mussolini, morirono in squallida miseria dopo avere dissipato clamorosamente la loro sostanza.

RENZO RENZI

FILM DI QUESTI GIORNI

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

*** LINCIAGGIO
(The Lawless)

Regia: *Joseph Losey* - Scenario: *Geoffrey Homer* - Fotografia: *J. Roy Hunt* - Interpreti: *Macdonald Carey (Larry Wilder), Gail Russell (Sunny Garcia), Johnny Sands (Joe Ferguson), Lee Patrik (Jan Dawson), John Hoyt (Ed Ferguson), Lalo Rios (Paul Rodriguez), Maurice Jara (Lopo Chavez), Walter Reed (Jim Wilson), Guy Anderson (Jonas Creel), Argentina Brunetti (la signora Rodriguez), William Edmund (il signor Jensen), Gloria Winters (Mildred Jensen), John Davis (Harry Pawling), Martha Hyer (Caroline Tyler), Frank Fenton (il signor Prentiss), Paul Harvey (il capo della polizia, Blake), Ian Mac Donald (Al Peters), Julia Faye (la signora Jensen), Pedro de Cordoba (il signor Garcia)* - Produttori: *William Pine e William Thomas* - Prod.: *Paramount*, 1950.

DI JOSEPH Losey si hanno, a tutt'oggi, due film per analoghe ragioni interessanti: *The Boy with Green Hair* (« Il ragazzo dai capelli verdi », 1949) e *The Lawless* (« Linciaggio », 1950). Il primo non si staccava da un piano di dignità artigianale e rivelava motivi di interesse in un insolito atteggiamento contenutistico e problematico. Il tema affrontato era quello della pace. Esso veniva risolto astrattamente, mediante osservazioni simbolistiche e quindi non efficaci; tuttavia si poté notare nel regista (e nello sceneggiatore, Ben Barzman) il desiderio di portare un contributo concreto e sincero alla creazione di migliori condizioni di vita per l'umanità. Se tale desiderio rimaneva sovente allo stato intenzionale, ciò era dovuto in gran parte al distacco e all'incompatibilità esistenti tra un contenuto chiarissimo e una forma imprecisa. Tali difetti risultano superati nel successivo film di Joseph Losey, *The Lawless*. Anche qui l'argomento è di attualità; anche qui, le conclusioni che l'autore trae e l'impostazione del problema affrontato denotano una visione sostanzialmente esatta delle soluzioni possibili. Ma diversa è la struttura dell'opera, che ricorre a un linguaggio piú aderente al tema, e ad uno stile veristico-cronachistico di considerevole efficacia. Un episodio di tentato linciaggio sta al centro della vicenda: il linciaggio che gli abitanti di una cittadina della California (Santa Martha) vorrebbero effettuare, perché aizzati da un frenetico odio razziale, ai danni di un giovane "indio" accusato ingiustamente di delitti da nessuno compiuti. Il linciaggio è evitato solo grazie all'intervento del direttore dell'unico quotidiano del luogo, il quale difende mediante articoli polemici il giovane messicano e indice una sottoscrizione per raccogliere i fondi necessari ad ottenergli la libertà provvisoria. Il personaggio del giornalista è senza dubbio il piú interessante e il piú positivo del film. A differenza del "ragazzo dai capelli verdi" (il quale lotta per la pace solo perché i suoi capelli, per una miracolosa circostanza, sono diventati di un colore diverso dal solito) il Jarry Wilder di *The Lawless* lotta contro un'ingiustizia sociale e interviene concretamente contro di essa, nel momento in cui ogni azione astratta o demagogica sarebbe inutile e in cui la sola azione possibile è l'intervento diretto e realistico. Che le intenzioni di Losey fossero di tracciare un quadro "realistico" di una situazione reale della società americana, appare chiaro anche dalla maniera con cui sono viste le reazioni della folla. Gli autori del tentato linciaggio non sono, come in altre pellicole di analogo argomento, gli esemplari piú reietti della cittadinanza né tanto meno dei "gangsters" o dei paranoici. Al contrario, al linciaggio partecipano, *coscientemente*, gli esponenti piú in vista e piú "benpensanti" della comunità. I primi a scendere inferociti per le strade di Santa Martha sono quei cittadini che — in altre occasioni — vengono presi come esempio nelle piú nobili azioni. Questa volta, essi servono da esempio, con la medesima coerenza sociale e psicologica, e con il medesimo senso di responsabilità di fronte al resto della comunità, in un'azione bassa e riprovevole. Unica eccezione, accanto ai cittadini di origine messicana, i quali come è logico agiscono in favore del presunto "criminale", è il giornalista. Un giornalista — e questo fatto ci sembra importante — che ha scelto la pacifica e amena cittadina di Santa Martha quale luogo di riposo dopo molti anni di intensa attività pubblicistica, e che proprio a Santa Martha ritrova le ragioni di lotta che aveva deciso di abbandonare. Il personaggio di Jarry Wilder, e la visuale onde è inquadrata la folla anonima ma ugualmente definita con precisione, richiamano alla memoria un analogo personaggio e un'analoga comunità di uno dei piú interessanti romanzi americani a contenuto sociologico: quel *No Pockets in a Shroud* di Horace McCoy, che descrive la lotta impari di un giornalista di sinistra contro una comunità cieca e reazionaria. Nel libro, il giornalista soccombe, e l'ideale dei "benpensanti" prevale. Nel film accade esattamente il contrario. Sarà lecito, forse, domandarsi se sia piú "realistica" la posizione di Losey ovvero quella di McCoy.

Lalo Rios in The Lawless *(« Linciaggio »), singolare opera su un problema sociale diretta da Joseph Losey. Questo interessante regista si trova attualmente in Italia, dove girerà un film.*

MISCELLANEA

Un gruppo di film americani rivela una comune abilità di mestiere e una comune debolezza tematica. *Where Danger Lives* (« Una rosa bianca per Giulia », 1950) di John Farrow narra con toni drammatici l'odissea di un medico alle prese con una commozione cerebrale e con una donna psicopatica dalla quale gli riesce difficile liberarsi. Un "happy ending" conclude peraltro le sue peripezie. Faith Domergue, Robert Mitchum e il bravissimo Claude Rains dànno vita a personaggi scarsamente attendibili. Piú abilmente dosate e quindi piú verosimili appaiono le vicende (e i personaggi) di *Tension* (« Tensione », 1949) e quelle di *Dark City* (« La città nera », 1950). Il primo è un discreto saggio di giallo "psicologico", intendendo con questo termine un film poliziesco in cui sia nota fin dall'inizio l'identità dell'assassino. Un quartetto di ottimi attori (Richard Basehart, Audrey Totter, Cyd Charisse, Barry Sullivan), e una regía stringata, dovuta a John Berry, autore in passato di un notevole *From this Day Forward* (« Tutte le spose sono belle »), sono all'attivo di una pellicola per altri versi trascurabile. *Dark City*, di William Dieterle, ripropone lo stile intimistico-psicologico proprio di altre realizzazioni di questo regista: ad esempio, di *Bitter Victory* (« La mia vita per tuo figlio », 1949). Qui però i toni intimisti sono fusi a toni di violenza esteriore dovuti alla presenza di alcuni personaggi appartenenti al filone gangsteristico. Accanto alla brava

Lizabeth Scott e alla inespressiva Viveca Lindfors, appare un esordiente, su cui forse il cinema americano potrà contare in futuro: Charlton Heston, un giovane dalla maschera incisiva e dalla statura imponente. Ancora un giovane attore, non però alla sua prima interpretazione, in *Right Cross* (« Il messicano », 1950) di John Sturges. Si tratta di Ricardo Montalban, in origine un ballerino di danze spagnole, il quale rivela possibilità non indifferenti anche in ruoli drammatici. Infatti, egli interpreta il personaggio di un pugile che sa di essere al termine della sua carriera. Il film però è appesantito da accenni (di dubbia efficacia) a problemi razziali, che come di *The Lawless* vertono sulle condizioni di inferiorità degli americani di origine messicana. Ma in *Right Cross* tali condizioni sono viste soltanto in funzione sentimentale: il pugile crede di essere amato dalla fidanzata *nonostante* la sua razza, e tarda a convincersi che essa in realtà lo ama perché è un bel giovane. Il medesimo Montalban figura anche nel "technicolor" musicale *Neptune's Daughter* (« La figlia di Nettuno », 1949), di Edward Buzzell, che per il novanta per cento basa la sua forza di richiamo sulla presenza della nuotatrice Esther Williams, avvenente quanto mediocre attrice. Su un piano spettacolare, questo "musical" non si distacca dal modello del suo analogo e più sfarzoso predecessore: *Bathing Beauty* (« Bellezze al bagno », 1944).

VICE

I CORTOMETRAGGI

DI FRANCESCO *Maselli sono conosciuti i documentari* Bagnaia paesaggio italico, *un reportage, non privo di coerenza, che pare seguire il filo di una ispirazione un po' tetra, forse eccessivamente riflessiva, e* Finestre, *animato da motivi lirici che il parlato, e un certo automatismo espositivo, conducono spesso al lirismo. Successivamente Maselli ha diretto* Perugia, *che, più sostenuto, segue la linea, il mondo poetico, della stessa* Bagnaia; *infine* Sport minore, *col quale si può completare il breve panorama della sua attività, aggiungendovi i montaggi delle riprese di* Mele nel Tibet. *In* Sport minore, *che è il migliore del gruppo, il lavoro di Maselli, per quanto originale e capace di procedere per proprio conto, presenta dal punto di vista tecnico qualche punta in comune con la regia di Antonioni, come, poniamo, la predilezione dei campi lunghi che conferiscono al racconto un respiro, una obiettività, una autorità perfino, che la ricerca minuziosa del particolare spesso frantuma. Il Maselli, vi apporta una freschezza, un calore poetico, che lo fanno considerare fra i nostri giovani documentaristi più dotati.* Sport minore *è dedicato ai grandi sport — il calcio, il ciclismo, la boxe, la pallacanestro — praticati da personaggi minori: monelli di strada, adolescenti, operai, scolari, e anche ragazze da casa, che prediligono la pallacanestro. Il filo del racconto è lineare e costruito: dalle forme istintive dello sport — le lotte, le prime corse, i primi calci, fino alle minuscole squadre che si battono su campi sportivi in embrione, situati nella periferia di una grande città — si arriva alle gare organizzate, ai veri incontri, alle regolari competizioni, indossando una maglia di squadra, lottando davanti ad un arbitro o ad una giuria per una vera coppa. Il "lirismo" di* Finestre, *che si fa ricordare per più momenti sincero, qui è divenuto a volte autentica poesia, che si incontrino le baracche serrate di un tiro a segno, in pieno mezzogiorno, o una terra disordinata, da livellare, tra costruzione e costruzione di un nuovo quartiere. E le vicende dello sport dànno al documentarista anche l'occasione di descrivere un particolare volto della metropoli: quello che sfugge a chi non è abituato ad uscire dal cuore della città. Il documentario sullo sport sta per diventare popolare anche in Italia, dopo che ne abbiamo visto frequenti esempi tra la produzione britannica, che ama le « lezioni mediante il cinema » sul "cricket" o sul polo, e in Germania, donde uno* Ski Fliger *è stato mandato con successo al recente piccolo festival del film sportivo tenutosi al Sestriere. Questo risveglio del documentarismo italiano allo sport (e diciamo risveglio poiché le nostre prime "attualità" sono nate proprio sulle corse automobilistiche del Moncenisio e sui Giri d'Italia) allinea film sui* Tuffi *e sulla* Pallanuoto, *sul* Rugby *e sui* Campioni della corsa, *insieme a tutta una serie di cortometraggi dedicati al lancio del disco, alla boxe, ai cavalli.*

Quasi tutte queste produzioni sono motivate da fini didattici e non mirano specialmente, quindi, ad una esercitazione di regia, come è il caso di Sport minore. *In* Campioni della corsa, *che della serie è uno dei più precisi, viene descritto dal realizzatore, Giovanni Passante Spaccapietra (che ha al suo fianco come consulente il vecchio nazionale Giorgio Oberweger) come avviene un allenamento di atletica leggera, e sono mostrati al rallentatore movimenti e difetti dei campioni. Nel loro genere, tali documentari, che non indulgono a preziosità stilistiche, riescono di indubbia utilità.*

MARIO VERDONE

QUANDO *abbiamo lamentato su queste colonne la "bocciatura", da parte del Comitato tecnico, di* Canzoni fra due guerre *di Antonio Marchi, non l'abbiamo fatto per amor di polemica. Convinti delle nostre buone ragioni, ci eravamo rallegrati della convalida al nostro giudizio offerta dalla Mostra di Venezia, la quale in un primo tempo aveva invitato d'ufficio anche due documentari ritenuti inidonei al 3 % e quindi alla pubblica proiezione, uno dei quali era appunto quello di Marchi. (Su settanta cortometraggi italiani presentati ben cinquanta sono stati esclusi dalla rassegna). Il Comitato d'appello, però non ha ritenuto di modificare la sentenza avutasi in prima istanza. Quindi* Canzoni fra due guerre *è condannato a non godere dei premi governativi e perciò anche a non essere preso in considerazione dagli esercenti per proiezioni regolari. Siccome si tratta di una ingiustizia, non ci resta — confermando quanto già scrivemmo — che constatare il fatto, e segnalare il film a tutti i circoli cinematografici a carattere non commerciale, perché il cortometraggio di Marchi possa incontrare il consenso, se non delle due commissioni che lo hanno giudicato, almeno di coloro che, sensibili al fenomeno culturale del cinema, non sono i meno indicati a ristabilire un giudizio valido, anche se non ufficiale.*

M. V.

RIPRESE

L'eterna illusione

di Frank Capra

GLI ULTIMI film di Frank Capra, brutti com'erano, hanno fatto parlare di decadenza del regista. Questo fenomeno però non è casuale, e non è isolato: la crisi attuale di Capra è una parte della crisi generale del cinema hollywoodiano, e si può dire la esprima in modo tipico. Capra ha rappresentato, anni addietro, una posizione del cinema americano che oggi è stata abbandonata da lui non solo, ma anche dalla maggioranza dei registi culturalmente i più attivi del suo paese. Si trattava della posizione rooseveltiana, democratica, sotto le cui insegne si mosse ed agí parte del cinema di Hollywood nel periodo intercorrente tra la grande crisi e la fine della guerra antifascista. Tra il 1932 e il 1945, pur sussistendo le condizioni generali di struttura del cinema hollywoodiano, tipicamente avverse alla libera creazione di opere d'arte e di cultura, e pur riflettendo le contraddizioni spesso acute e talvolta insanabili del « New Deal » il movimento culturale nato dal « New Deal » stesso o formandovisi attorno, si espresse anche attraverso alcuni film, i quali si scostarono, in misura maggiore o minore, dall'hollywoodiano, dai contenuti dettati dal « box-office » o direttamente dal « boss », dalle forme banali e volgari dello « standard » e della produzione in serie, per cercar di avvicinarsi alla vita reale del paese, trarne ispirazione, rappresentarla veridicamente, rinnovare così le forme espressive, e ravvivare il cinema americano con una problematica tendente al realismo. Questi film, isolati, spesso coraggiosi, si rifacevano alle tradizioni positive, realistiche di certo vecchio cinema americano, e, con la loro stessa esistenza, si contrapponevano all' alluvione dei film-standard, dei film diversivi, dei film-narcotici.

Frank Capra fu uno dei registi più rappresentativi di questo periodo, che vide alterne fortune e venture, ma riuscí a consegnare alla storia del cinema alcune opere talvolta sincere e spesso persuasive. Nell'epoca « New Deal », Capra riuscí a rappresentare realisticamente alcuni aspetti della vita americana, a far giungere sullo schermo immagini veritiere del paese reale, e problemi scottanti, attuali, capaci a volte di investire problemi essenziali, di fondo. *Mr. Deeds Goets to Town* (« E' arrivata la felicità », 1936) rappre-

GLAUCO VIAZZI

(Continua in terza di copertina)

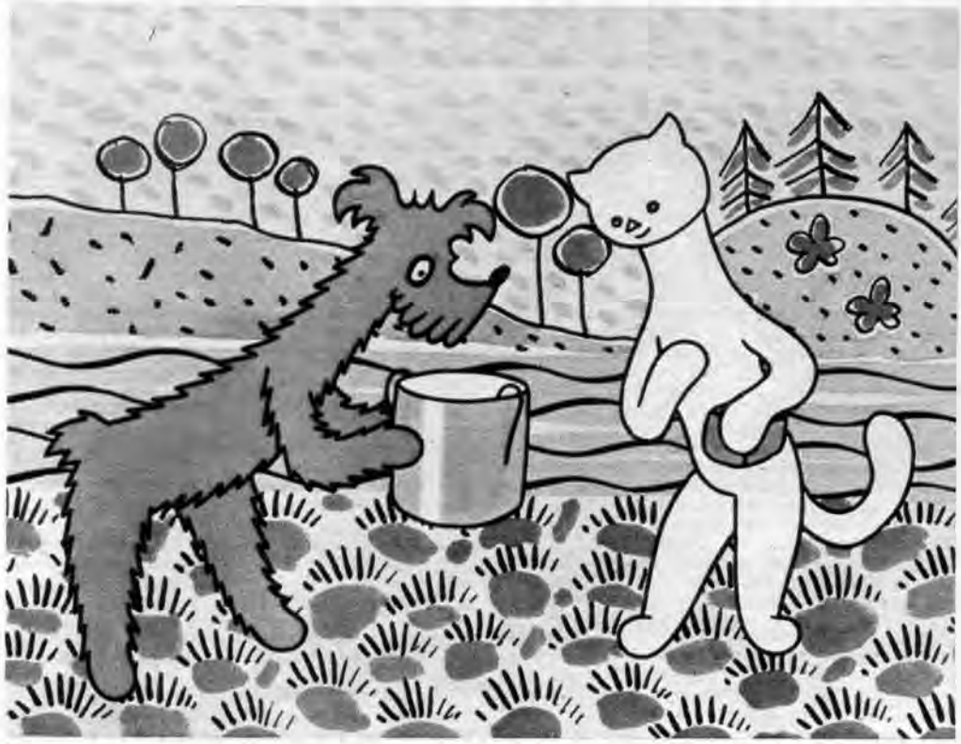
Frank Capra (seduto a destra della macchina da presa) durante la lavorazione di You Can't Take It with You *(« L'eterna illusione », 1938): una delle opere più interessanti da lui dirette.*

CIRCOLI DEL CINEMA

★ RIUNIONE DELLA FICC ★

IL GIORNO 15 luglio u. s. si è riunito a Roma il Consiglio direttivo della FICC sotto la presidenza di Franco Antonicelli. All'o.d.g. figuravano, fra l'altro, una relazione generale sull'attività svolta, la preparazione del V Congresso nazionale, i rapporti con la Presidenza del Consiglio, le cineteche, ecc. Data l'importanza degli argomenti, l'invito era stato esteso anche ai membri del Collegio dei probiviri e ai dirigenti di alcuni circoli del cinema, nonché ai cineasti firmatari del manifesto: "Difendiamo l'arte nel cinema". Dalla relazione della Segreteria generale è risultato lo sforzo compiuto e i successi raggiunti in questo secondo anno di attività. 69 circoli, di cui 52 come membri effettivi e 17 candidati, hanno funzionato quest'anno nel quadro della FICC per un numero complessivo di circa 21.000 tessere e di 25.000 soci. Maggiore, quindi, rispetto al '49-'50 il numero dei soci malgrado il numero minore di circoli in attività. Segno evidente delle capacità degli attuali dirigenti e delle possibilità di una diffusione della cultura4 cinematografica in sempre piú larghi strati di pubblico. Le difficoltà amministrative incontrate nella passata stagione da un certo numero di circoli, anche a seguito degli ostacoli che avevano impedito loro un regolare funzionamento, sono una delle cause della loro mancata attività. Alcuni di questi circoli troveranno però nelle manifestazioni estive, buone possibilità di ripresa. In collaborazione con la FICC, sono infatti già in programma numerosi festival nei mesi di agosto e settembre. Passando in rassegna l'attività della FICC, sono stati messi in rilievo i tentativi ripetutamente fatti per raggiungere un nuovo accordo con la Cineteca Italiana sulla base degli accordi internazionali e per arrivare alla firma del testo di accordo già pronto con la Cineteca del Centro Sperimentale. Per superare la crisi della disponibilità dei film e sulla base del mandato del IV Congresso nazionale, la FICC ha maggiormente sviluppato quest'anno quelle iniziative già iniziate l'anno scorso con le varie ambasciate, per fornire ai circoli panorami delle cinematografie dei diversi paesi (Rassegna del cinema italiano, film francesi, Rassegna del cinema cecoslovacco, ungherese, svedese), nonché ha stipulato una serie di contratti nazionali con case di produzione e di distribuzione, imponendo nel contempo un'azione calmieratrice al noleggio stesso, particolarmente utile ai circoli. Si può dire che i cineclub da parte loro hanno corrisposto agli sforzi della FICC, con la massima comprensione della situazione creatasi a seguito dell'atteggiamento della Cineteca e delle condizioni generali. Ne è prova l'alto numero di passaggi effettuati, 500 circa (e particolarmente rilevanti quelli dei film della Rassegna Italiana con 134 passaggi). Al contrario, soltanto alcuni circoli hanno programmato film forniti dalla Cineteca Italiana a condizioni scissionistiche. Un particolare rilievo nell'attività svolta meritano le iniziative culturali ed editoriali prese dalla FICC. Dalle schede stampate a quelle ciclostilate, alle edizioni speciali in francese e presentate al Festival di Cannes, dalle schede per i film *Miracolo a Milano, Napoli milionaria* e *Il cammino della speranza*, alla pubblicazione dei quaderni per le rassegne, alla pubblicazione di *Filmcritica* " mensile della FICC " (per questa rivista sono attualmente in corso una vertenza giudiziaria e un esposto alla Fed. Naz. della Stampa, avendo l'editore unilateralmente violato il contratto). Da parte loro i circoli hanno saputo promuovere quest'anno una serie di iniziative culturali importantissime: presentazioni di anteprime in accordo con gli esercenti, organizzazioni di cicli di proiezioni (sul colore nel film, sui film della Resistenza dei vari paesi, "personali" di registi e proiezioni speciali per insegnanti, medici, giuristi, dibattiti, conferenze, referendum, concorsi. Quasi tutti i circoli hanno sentito questa nuova esigenza di rinnovamento nella linea della loro attività portata ormai decisamente sul piano culturale della discussione e della partecipazione dei soci.

Nel quadro generale dei rapporti che la FICC tende a stabilire con il mondo cinematografico, è stato sottolineato, nel corso della relazione, l'importanza dell'iniziativa presa con il manifesto "Difendiamo l'arte nel cinema" di cui sono firmatari i migliori cineasti italiani. Il Consiglio direttivo ha riaffermato, a questo proposito, la necessità assoluta di intensificare ogni attività volta ad interessare i registi e i produttori alle manifestazioni dei circoli ed a portarli ad una piú viva partecipazione ai problemi culturali ed organizzativi della cultura cinematografica per la tutela e lo sviluppo delle iniziative stesse. Infine quest'anno la Federazione è stata in grado di organizzare per la prima volta una manifestazione di carattere straordinario e internazionale, invitando per una "tournée" fra alcuni circoli Joris Ivens. Sul piano organizzativo la tessera federale ha riconfermato la sua importanza come strumento di garanzia e di controllo. Ugualmente è stato per l'adozione dello statuto-tipo. Una o due eccezioni qui verificatesi hanno messo in luce come la volontà dei dirigenti di autodefinirsi arbitri insindacabili dell'attività e "padroni" dei circoli indipendentemente dal parere dei soci, trovi riscontro nella corrispondente volontà di egoistica autonomia in fatto di iniziative e contratti sul piano dei rapporti e degli interessi della collettività dei circoli e perfino in una deviazione di tipo commerciale data all'attività. Con particolare rilievo sono stati esaminati gli interessanti sviluppi avutisi nel corso dell'anno sociale nel campo dei circoli studenteschi (a seguito dell' importanza che a questo problema era stata data al IV Congresso nazionale) e dei circoli universitari. Sulla base delle esperienze acquisite e dei successi ottenuti in varie città con circoli o sezioni di circoli per studenti medi e sulla base delle particolari caratteristiche strutturali e delle esigenze organizzative proprie dei Cineclub universitari, il Consiglio direttivo dopo una discussione sull'argomento ha deciso di attuare, nell'ambito delle modifiche statutarie che saranno proposte, alcune norme che garantiscano una forma organizzativa particolare ed alcune garanzie di autonomia interna per detti circoli demandando lo studio del progetto particolareggiato all'Esecutivo e ad un comitato di esperti. Successivamente sia nella relazione che nella discussione è stato affrontato e lungamente esaminato il problema della libertà



Da O pejskovi a kocicce *(« Il cagnolino e la gattina », 1950), disegno animato a colori di Eduard Hofmann che fa parte della rassegna del cinema cecoslovacco organizzata dalla F.I.C.C.*

Inquadratura tratta da Ciapkovy povidky *(« I racconti di Ciapek », 1947) di Martin Fric: un altro interessante film presentato dalla F.I.C.C. durante la Rassegna del cinema cecoslovacco.*

di attività culturale dei circoli del cinema (rapporti con la Presidenza del Consiglio - Direzione gen. dello Spettacolo) a seguito della circolare del 12-5-51 con la quale si sarebbe voluto imporre ai circoli una autorizzazione da ottenersi volta per volta da Roma (con una procedura praticamente irrealizzabile) per ogni film sprovvisto di visto di censura. Ciò in contrasto con le precedenti circolari malgrado la nuova disposizione vi si richiamasse. La Presidenza della FICC già a suo tempo aveva fatto presente alla Direzione generale dello Spettacolo l'inaccettabilità di una simile incostituzionale violazione di un diritto e, oltre tutto, l'impossibilità di sottoporre praticamente l'attività dei circoli ad una procedura talmente complessa. Le assemblee dei soci e i consigli direttivi di numerosi circoli (fra cui il Cineclub "Primi Piani" di Firenze, Circolo Udinese, Cineclub Perugia, Circoli di Suzzara, Pescara, Massa Marittima, Reggio Emilia) avevano nel frattempo inviato alla FICC ordini del giorno o mozioni di protesta per la nuova disposizione e la FICC aveva predisposto l'azione presso le autorità competenti, i cineasti, e l'opinione pubblica nonché un'iniziativa parlamentare per ottenere la revoca della disposizione e un definitivo riconoscimento dell'istituto dei Circoli del cinema. Precedentemente alla riunione, la Direzione gen. dello Spettacolo diramava però una nuova circolare in data 14 luglio che praticamente annullava la precedente del maggio, riconoscendo libertà di proiettare i film d'archivio anche se sprovvisti di "nulla osta" e richiedendo per gli altri comunque sprovvisti di visto di censura una semplice notificazione. Di fronte alla nuova situazione il Consiglio direttivo invitava il presidente ad avere chiarimenti sull'esatto significato della nuova circolare e dava ampio mandato all'Esecutivo di iniziare quelle azioni che si rendessero necessarie per garantire ai Circoli la possibilità di un regolare funzionamento.

Sull'argomento dei rapporti con la Cineteca il Consiglio direttivo ha pure dato mandato perché venga fatto presente all'autorità che gli archivi di film che ricevono sovvenzioni dallo Stato non possono sottrarsi alle esigenze culturali dei circoli del cinema, per svolgere invece una semplice attività di conservazione o tanto peggio, risolvendo l'attività di diffusione della cultura cinematografica con un paio di festival pubblici, con poche programmazioni ad alcuni circoli che per ottenerle vengono meno agli obblighi della collettività, o con proiezioni "culturali" all' "Open Gate Club". Il Consiglio direttivo ha esaminato la situazione amministrativa della FICC constatando il grande sforzo compiuto nella stagione '50-'51 per sviluppare l' attività (in particolare quella editoriale che ha impegnato ingenti somme) pur sanando la maggior parte della passività della gestione precedente. Ciò è stato possibile, nonostante le difficoltà economiche incontrate da molti circoli durante l'anno ed ai quali la FICC ha potuto concedere delle agevolazioni. Preso atto dell'avvenuta riscossione della sovvenzione governativa stanziata nel 1950 il Consiglio direttivo ha auspicato il sollecito stanziamento del nuovo contributo sul fondo 1% (legge sul cinema - fondi per le attività culturali cinematografiche), già presentata alla Direzione Gen. dello Spettacolo, per l'attività svolta e da svolgersi. Infine è stato approvato il progetto di una manifestazione da realizzarsi nella prima metà di ottobre a Perugia ("Settimana culturale cinematografica") della quale saranno rese note ulteriormente le caratteristiche. In linea di massima è stato deciso che alla manifestazione vengano abbinati i lavori del V Congresso nazionale dei circoli del cinema della FICC.

VIRGILIO TOSI

L'UFFICIO *Stampa della FICC comunica:* *« Il presidente e il segretario generale della FICC sono stati ricevuti il 17 luglio u.s. dal direttore generale dello spettacolo, avv. Nicola De Pirro, con il quale hanno lungamente discusso il problema dei rapporti dei circoli del cinema e le autorità di P.S., il problema delle cineteche, nonché la necessità di promuovere una regolamentazione legislativa dei circoli del cinema. L'avv. De Pirro ha assicurato il suo interessamento. I dirigenti della FICC hanno in particolare fatto presente lo "statuto legale" ottenuto dai circoli del cinema in Francia. Al termine della riunione un "promemoria" sugli argomenti discussi è stato consegnato all'avv. De Pirro ».*

IL PRESIDENTE *e il segretario generale della FICC si sono incontrati il 18 luglio u.s. con l'avv. Villa, presidente della Cineteca Italiana di Milano. Nel corso del colloquio è stata presa in esame nei suoi molteplici aspetti la situazione delle cineteche in Italia e la necessità che questi istituti vengano messi in grado di adempiere alle loro funzioni, soddisfacendo anche le necessità di divulgazione dei "classici" della storia del cinema tra i soci dei circoli. All'avv. Villa è stato fatto presente, ed egli ne ha preso atto con soddisfazione, che i circoli del cinema della FICC possono assicurare la realizzazione della stampa di copie nuove per la circolazione (e in alcuni casi anche del controtipo), mentre sino ad oggi gli archivi cinematografici si limitano a far effettuare alcuni passaggi a coppie ottenute a prestito per brevi periodi da Cineteche estere.*

IL SEGRETARIO *generale della FICC, Virgilio Tosi, nel corso della riunione del Consiglio direttivo del 15 luglio u.s. ha ringraziato il dirigente del circolo del cinema di Trieste, Callisto Cosulich che, durante l'anno sociale trascorso, ha prestato una notevole attività alla FICC e in particolare ha diretto la segreteria generale per il periodo di assenza, per ragioni di salute, del segretario generale stesso. L'ufficio esecutivo della FICC, ha confermato a Callisto Cosulich tale incarico per il periodo estivo e precongressuale.*

LA FICC *ha pubblicato un numero speciale del suo « bollettino interno » che contiene — fra l'altro — un catalogo di oltre 60 programmi di film direttamente distribuiti o comunque ottenibili attraverso la FICC a mezzo di accordi speciali. Tra i nuovi programmi, sono state allestite le Rassegne del cinema svedese e cecoslovacco. La Rassegna svedese comprende* Il carretto fantasma *(1919) di Sjöström,* Il tesoro di Arne *(1919) di Stiller, nonché film di I. Bergman, Lars Eric Kjellgren, A. Sjöberg* (Bara en mor, *premiato a Venezia nel 1950), G. Molander* (Ordet, *1943). La Rassegna cecoslovacca comprende* Barricata muta *di O. Vavra,* I racconti di Ciapek *di M. Fric (con sottotitoli in italiano), film di P. Bielik, J. Mach; nonché film di pupazzi a colori di J. Trnka* (Il principe Bajaja, Spalicek, Arie Prerie) *di K. Zeman* (Re Lavra *e il cortom. di figurine di vetro* Ispirazione) *e disegni animati a colori* (Il dirigibile dell'amore, L'atomo al bivio, Il cagnolino e la gattina). *L'ufficio culturale della FICC ha pubblicato nei giorni scorsi il « quaderno n. 3» dedicato a* Cinema cecoslovacco, *ieri e oggi compilato da Ugo Casiraghi. E' imminente l'uscita del n. 4:* Cinema svedese. *In preparazione il "quaderno" sul cinema scientifico internazionale. E' stata pure pubblicata una seconda edizione della scheda bio-filmografica su Joris Ivens. Dato che alcune fra le schede pubblicate sono già esaurite o in via di esaurimento, esse potranno essere richieste soltanto per abbonamento a 10 numeri (L. 300) salvo, si intende, le richieste isolate di forti quantitativi da parte di circoli.*

LA FICC *comunica di aver trasferito, per ampliamento, la sua sede in via Uffici del Vicario 21, 2° piano, tel. 64633.*

BIBLIOTECA

EGON LARSEN: « *Spotlight on Films* », London, Max Parrisch & Co. Ltd., 1950.

DICE Michael Balcon, critico e regista, nella prefazione di questo *Spotlight on Films:* «Quando il signor Egon Larsen mi parlò della sua intenzione di scrivere un libro sul cinema, io ebbi l'impressione di trovarmi di fronte a un uomo il quale, lungi dal mettere la sua penna al servizio di chi voleva sapere tutto sulla vita degli attori e delle "stars", avrebbe compiuto ogni sforzo umanamente concepibile per trattare seriamente l'argomento che ci sta a cuore. Uno sforzo sincero, ma ambizioso. Larsen mi illustrò il triplice aspetto dell'opera che andava preparando: primo, esporre la storia dello sviluppo del cinema in quanto arte; secondo, seguire le varie fasi della lavorazione del film, nelle condizioni attuali dell'industria cinematografica; terzo, centrare la reciproca influenza del film sull'umanità — e viceversa — nei vari paesi. In parole povere, suo scopo appariva quello di raccogliere, fra le due copertine di un libro, tutto ciò che poteva interessare ed essere utile al lettore sull'argomento specifico del film ». I dubbi di Balcon — che però egli stesso allontana poco dopo, quando, alcune righe più sotto, annota che « quest'opera di Larsen è un incremento cospicuo alla bibliografia cinematografica » — erano certamente legittimi. E altrettanto lo sono quelli del lettore, che si accinge a scorrere un materiale tanto vasto, tanto impegnativo, e al tempo stes-

TOM GRANICH

(Continua in terza di copertina

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

UNA COMUNICAZIONE PER TUTTI. - *L'amico Domenico Manzella, che si prende a cuore la redazione del mensile* Pensiero Letterario *avverte ora che l'indirizzo al quale vanno inviati gli scritti è: via Compagnoni 27, Milano. (Al Manzella comunico intanto che i principali sceneggiatori di* Ossessione *sono Visconti, De Santis, Puccini e Antonioni. E dichiaro di non conoscere le ragioni che hanno mandato a monte il progetto* Cronache di poveri amanti *a Cinecittà.*

DENNY (Milano). - *Ho spiegato altre volte il sistema "cooperativistico" sperimentato da Lizzani e amici. Malaparte ha una villa a Capo Masullo, Capri. Indirizza la posta a quel recapito. Oppure alla Minerva Film, via Palestro 75, Roma.*

G. M. GARNIER (Senza indirizzo). *Mi comunicano i lettori Italo Sartori e Anna Piano che esiste un dramma intitolato* Anna Peters *pubblicato dalla Biblioteca Universale Sonzogno, nel* 1940, *tradotto da F. Santandrea. E prima ancora era apparso su un vecchio numero di Comoedia.*

VITTORIO MONTANINI (Prasomaso). - *Sono Clara Calamai e Carlo Ninchi.*

GIANNI RONDOLINO (Torino). - *Le lettere sono state inoltrate.*

UN ENTUSIASTA DI « MIRACOLO A MILANO (Senza indirizzo). - *Dico a te quello che già ho detto ad altri: la tua lettera non può venire ospitata perché consideriamo la questione già chiusa. Se n'è infatti parlato e riparlato su queste colonne. Lascia però che ti dica il mio bravo (non so che valore possa avere, comunque lo esprimo lo stesso). Ho letto da cima a fondo la lettera — che era indirizzata ad Aristarco, dal quale poi l'avevo avuta — e lo studio comparativo sui « barboni » — studio che tende a giustificare la loro azione di fronte alla possibilità di ottenere miracoli — è davvero il frutto di una intelligenza non comune. Talvolta esprimi conclusioni che richiedono riflessioni e riscontri polemici (« I barboni di* Miracolo a Milano *sono gli sciuscià fatti grandi »), ma in complesso la tua tesi si può accettare. Perché non mandi altre lettere? Stavolta, magari, senza pseudonimo.*

F. T. (Milano). - *C'è un errore: io non mi sono mai firmato « L'innominato ». Quindi la tua lettera non mi riguarda. Intanto una comunicazione a te e agli altri lettori: è inutile allegare francobolli, perché il Postiglione, per la corrispondenza, usa esclusivamente queste colonne.*

ANTONIO MUCCI (Lucca). - *Presto apparirà una recensione a* Film *di Roger Manvell. Personalmente lo considero interessante. Per le altre « storie » cerca la vecchia edizione Pasinetti (se dài una occhiata alla rubrica « cambi e acquisti » probabilmente trovi un'occasione, un'occasione davvero rara), leggi* Mezzo secolo di cinema *dello stesso autore, procurati* Film Till Now *di Rotha e Griffith, e aggiornati sui volumetti che la collana Penguin pubblica ogni anno. Manca, sino ad oggi, una vera storia organica: conviene forse attendere che sia completata l'opera iniziata con tanto entusiasmo dal Sadoul.*

P. R. PERSICHINI (Città del Messico). - *Grazie, caro Persichini, del ricordo. E grazie delle indicazioni bibliografiche. Passo senz'altro ai lettori il titolo del volumetto dedicato alla scenografia (che tu però fai passare per prezioso e introvabile « a causa delle difficoltà che mettono le librerie per gli scambi tra Italia e Messico »): La escenografia en el teatro y el cine di A. Artis-Gener, Editorial Centauro, S. A. Mexico, 1947. Segnalo inoltre, sempre per tua indicazione — e stavolta aggiungo che è un libro facile ad ottenere —:* Art and Design in the British Film *di Edward Carrick, Dennis Dobson Publisher, London. Grazie anche per gli altri due titoli. Cari saluti.*

CORRADO MALASPINA (Treviso). - *« Caro Postiglione, desidererei che tu mi spiegassi il significato della parola* Cimarron, *cioè del titolo originale di* I pionieri del West *di Wesley Ruggles. Mi risulta che nessun personaggio del film si chiama Cimarron ». Vedi, amico, la edizione italiana di quel lavoro è quanto di più terribile ci si possa attendere dagli importatori. Comperato, ai primi tempi del film sonoro, dalla ditta Pittaluga,* Cimarron *fu privato della colonna originale (ne rimangono solo alcune tracce in funzione di rumori e voci di fondo), e anziché doppiarlo lo corredarono di didascalie. Il film, muto non è, perché si sente continuamente un noioso commento musicale che finge di accompagnare la vicenda; e sonoro neppure, perché tutta l'azione, già combinata per adeguarsi alle richieste del film parlato, ripiomba nelle secche del muto, a causa della dovizia di cartigli (con battute insulse). Secondo me, nell'originale* Cimarron *era un gran bel film. Così come ce l'ha offerto la Pittaluga e come sono costretti a proiettarlo i circoli del cinema vale ben poco. Quanto al nome, eccoti una spiegazione. Cimarron (l'accento cade sulla prima sillaba) è il nome di un fiume degli Stati Uniti, affluente del fiume Arkansas. Si versa nell'Arkansas proprio nello Stato dell'Oklahoma, dove è ambientata la vicenda. Il protagonista Yancey Cravat, secondo la scrittrice Edna Ferber autrice del romanzo dal quale è tratto il film, gode di altre delucidazioni. « Dicevano che aveva sangue indiano nelle vene ed era chiamato Cimarron Cravat. Dicevano che il suo vero nome era Cimarron Seven, della stirpe dei Seven, tribù indiana dai Chactaw. Altri mormoravano che in una regione vasta e sinistra, chiamata fino al* 1854, Terra di nessuno *e poi* Cimarron *(vocabolo spagnolo che significa selvaggio, ribelle, ed era davvero una regione sperduta, senza governo né legge, paradiso di ladri di cavalli, d'assassini e di disperati d'ogni sorta) altri dunque dicevano che colà, per sue buone ragioni, aveva vissuto per lo meno un anno ». Come vedi, riporto brani del libro pubblicato da Corticelli e tradotto da Maria Ettlinger Fano. Nota che Cimarron diventa poi il nome vero, nome di battesimo, del figlio di Yancey. Soddisfatto ora?*

VINICIO L. (Roma). - *Sono completamente d'accordo con te: Marlene Dietrich è sempre Marlene Dietrich, e il discorso intorno a questa attrice non può mai essere chiuso. Anch'io mi aspetto grandi cose dal suo incontro con Fritz Lang per il nuovo film "western'. So che si intitolerà* Chuck-a-Luck.

MEDANA (Pesaro). - *Le mansioni dell'assistente (in termine un po' vago ma che di solito si applica al secondo aiuto regista) sono molte. Si tratta in sostanza di saper far di tutto, dalla telefonata agli attori per rammentare appuntamenti importanti, al reclutamento di pecore per film « pastorali » e alla guida delle stesse attraverso sentieri di campagna. Bisogna conoscere abbastanza l'uso della macchina da presa in modo da poter disporre all'occorrenza le masse, e bisogna al tempo stesso aver cura dei «divi», far ripassare le battute, provvedere ciascun attore di quanto poi gli occorrerà in scena, sopportare i bimbi prodigio e non lasciarsi impaurire dalle madri delle divette esordienti, queste madri che sospingono le ragazze sulla strada del cinema e da placide donnette si trasformano in grifagne tardone, ingombranti e noiose. A volte pretendono attenzioni che neppure un cantante lirico esigerebbe; e l'assistente regista ha l'impegno di dar retta a questi cetacei. (Michelangelo Antonioni terrà nel dovuto conto queste « madames » nel suo film* La signora senza camelie; *e lo scrittore Philip Wylie, autore di* Una generazione di vipere, *avrebbe nuovi campi d'osservazione per le sue « Moms »). Ti ho elencato solo alcuni dei compiti dell'assistente. In sostanza, egli è un collaboratore del regista, e se il suo « principale » chiede qualcosa, quel qualcosa diventa un obbligo, un impegno da prendere davanti al mondo. Il resto alla prossima puntata.*

UN GRUPPO DI AMICI (Parma). - *Tom Granich (ma guarda di che cosa si preoccupa!) è in apprensione. Ha letto la mia risposta sul n.* 64 *e vuole farmi notare che lui non ha mai detto di essere il Postiglione. Lo credo bene, con la stima che ha di me! E allora? Vedete, la ragione di tutto questo sta nell'emissione da parte mia, di cinque parole. Io scrissi: « No, il Postiglione non è Tom Granich, come vi ha premurosamente detto quel giovanotto ». Avrei dovuto aggiungere, per maggior chiarezza, « di cui mi avete parlato ». Così avrei evitato al signor Tom Granichstaedten la fatica di darmi una lezione di sintassi italiana.*

LUCIANO MENNUNI (Napoli). - *La distribuzione sovente fa dannare; talvolta non si può proprio porre un rimedio. Per il numero arretrato scrivi alla nostra amministrazione allegando duecento lire in francobolli (arretrati il doppio, così vuole la consuetudine).*

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

DONATELLO MEDANA (Via San Francesco 8, Fano). - *Cede* Bianco e Nero, *anno III, n.* 3; *anno IV, n.* 3; *anno V, nn.* 4, 6, 11; *anno VI, nn.* 1, 8; *anno IX, n.* 1. (*Leggi* Ragionamenti sulla scenografia *di Bandini e Viazzi, ed. Poligono*).

CIRCOLO FABRIANESE DEL CINEMA (Via Baldo 16a, Fabriano). - *Cede:* Il Dramma, *vecchia serie,* 50 *numeri* (1927-32); *nuova serie,* 30 *numeri* (1947-50). *Oppure cambia con libri e pubblicazioni di cinema:* nema, *vecchia serie:* 10, 13, 14, 15, Nero, *vecchia serie.*

FERNANDO DAGONI (Portomaggiore - Ferrara). - *Cede l'intera raccolta rilegata di* Cinema, *vecchia serie, dal n.* 1 *al n.* 170, *in buono stato. Al miglior offerente.*

PIERO MAGNANI (Via Riva, Salsomaggiore). - *Cede il volume* Il film del dopoguerra, *edito da* Bianco e Nero.

GASTONE CANESSA (Via del Giro delle Mura - Montelupo Fiorentino). - *Cede: Pasinetti,* Storia del cinema e Filmlexikon; *Pudovchin,* L'attore nel film; *Eisenstein, Bleiman, Kosinzev e Lutkevic,* La figura e l'arte di Chaplin; *Roger Manvell,* Film (*ed.* 1946); *Scotese,* Introduzione al cinema; *Ing. C. E. Giussani,* Industria e produzione cinematografica; *Cineteca Domus,* La Passione di Giovanna d'Arco; *autori vari,* Il volto del cinema; *Sollima,* Storia del cinema in U.S. A.; *Remo Branca,* Polemiche sul cinema. *Tutti i libri sono in perfetto stato di conservazione.*

NINO CASDIA (Via Roma 211, Barcellona, Prov. Messina). - *Acquista, o cambia numero a numero, con i dieci fascicoli del primo anno e i dodici fascicoli del secondo anno della rivista* Bianco e Nero, *nuova serie, i seguenti numeri di* Cinema, *vecchia serie:* 10 13, 14, 15, 16, *dal* 18 *al* 24, 27, 28, 46, 62, 64, 68, 71, 74, 98, 99, 170.

MICHELE COSTANTINI (Via delle Palme, 91, Roma). - *Cede vecchi numeri di* Il Dramma, Le Maschere, Filodrammatica, Teatro per tutti, Repertorio *in cambio di numeri di* Cinema, *vecchia serie.*

GIORGIO TURI (Via Bolognese 38, Firenze). - *Cede i primi tre numeri di* Film-critica.

PIER LUIGI BERETTA (Via Alcuino 1, Milano). - *Desidera acquistare libri, riviste e ogni pubblicazione relativa al cinema. Prega i corrispondenti di indicare sempre i prezzi.*

ENZO MANETTI (Via Benozzo Gozzoli 17, Firenze). - *Cede: F. Pasinetti,* Storia del cinema; *Pudovchin,* L'attore nel film e Film e fonofilm; *Spottiswoode,* Grammatica del film; *Sollima,* Storia del cinema in U.S.A.; *F. Sorio,* Miserie e splendori del cinema italiano muto; *vari autori,* Essenza del film; *Cineteca Domus,* La passione di Giovanna d'Arco e Sette anni di gual; *S. A. Luciani,* L'antiteatro; *A. Consiglio,* Cinema XX secolo; *G. Sadoul,* Il cinema; *Pasinetti e Puccini,* La regia cinematografica; *S. A. Luciani,* Il cinema e le arti; Storia del cinema (*numero speciale della rivista « Storia »*). *Cede inoltre:* Film rivista (*annate complete '46, '47*); Schermi, *nn.* 3, 5, 7, 7-8, 9; Sequenze, *nn.* 2, 3, 4, 5-6; Cinema, *vecchia serie, dal n.* 1 *del* 10 *luglio* 1936 *al n.* 173-174 *del* 25 *settembre* 1943.

ADRIANO BARACCO, *direttore responsabile* — Autorizzazione N. 119 del Tribunale Civile e Penale di Milano — Concessionaria per la vendita in tutta Italia: A. & G. MARCO, Via Visconti di Modrone, 3 - Milano — Stabilimento Rotocalcografico VITAGLIANO, Via Serio, 1 - Milano.

Continuazione dalla pag. 85)

sentava, con una presa di posizione critica, il feticismo del dollaro: il giovane Deeds diventava importante *in quanto* riceveva un'eredità, *in quanto* possessore di danaro. Questo modo di concepire il valore dell'uomo, tipico dell'« american way of life », era posto bruscamente a contrasto col tremendo problema della disoccupazione. *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) rappresentava, altrettanto criticamente, un altro settore della vita americana, gli intrighi dei monopolisti e i metodi brutali da essi posti in opera pur di raggiungere i loro scopi di dominio, continuando così un tema che *You Can't Take It with You* («L'eterna illusione», 1938), aveva lasciato a mezz'aria. Ma in tutti questi film, Capra agì soprattutto come portavoce delle classi medie americane; in ognuno di essi è possibile cogliere il riflesso del modo di lavorare, di vivere, di pensare della piccola borghesia delle grandi città americane negli anni 1935-'40. Avvicinandosi alla realtà del suo paese, Capra non era riuscito a individuare la concreta struttura, non era stato capace di discernere l'essenziale dal secondario. Proprio mentre si rendeva interprete delle aspirazioni di milioni di semplici americani i quali seguivano Roosevelt sulla linea di una politica democratica, di riforme sociali, di lotta contro i monopoli, ecc., si limitava a ripeterne, meccanicamente le formulazioni, non riusciva a darne un'interpretazione superiore ed attiva, cioè a realizzare l'arte sua. Gli spettatori americani potevano vedersi riflessi nei suoi film, ma non potevano trarne insegnamenti davvero significanti (l'opera d'arte, difatti, esprimendo necessariamente un'ideologia più avanzata rispetto alla realtà che l'ha generata, ha sempre valore gnoseologico ed educativo). L'ideologia di Capra, invece (un misto di anarchismo e rooseveltismo, di cristianesimo primitivo, e di aspirazione democratica, di riformismo interclassista) veniva sempre a trovarsi, ad un certo momento, in contraddizione con la realtà che intendeva rappresentare. Sicché, se al regista riuscì di fornire alcune documentazioni precise di certi strati e di certe ideologie della società americana, non gli riuscì mai di condurre a termine un solo film in modo conseguente e completo.

You Can't Take It with You è probante al riguardo. Il materiale del film è quanto mai realistico e vivo: il tema verte sulla lotta contro i monopoli (tra l'altra, uno dei caposaldi dell'ideologia democratica rooseveltiana). Il grande capitalista Kirby (il film lo rappresenta con tratti realistici e crudi: avido, senza scrupoli, brutale) vuol realizzare un grosso monopolio, e per far questo si trova in lotta spietata con alcuni concorrenti. Per scalzarli, ha necessità di acquistare un appezzamento di terreno, e di ciò incarica i propri agenti. L'intera popolazione di un quartiere dovrebb'essere sfrattata, se il piano di Kirby non fosse posto in difficoltà dal fatto, che l'unico piccolo proprietario della zona, Vanderhoff, non vuol vendere la propria casa. Di qui la lotta tra i Kirby e i Vanderhoff i quali, come due « clan » medioevali, si battono con tenacia. Senonché Kirby junior ama la ragazza Vanderhoff; e, dopo peripezie molteplici, Kirby si rende conto che « You Can't Take It with You », rinuncia a formare il monopolio (ma il suo concorrente, frattanto, è morto « di sincope », rovinato), acconsente al matrimonio dei giovani, e... e non si sa assolutamente che cosa faccia d'altro, o intenda fare. Da malvagio è divenuto, di colpo, buono. Il suo futuro rimane avvolto nel mistero. Ora suona la fisarmonica a bocca, e prega prima dei pasti. E' interessante notare due cose: il film è tratto da una commedia « di successo », ma è assai più avanzato, come rappresentazione e sviluppo, rispetto al testo letterario di partenza; poi, il brusco cedimento finale è tipico dell'incapacità di Capra di condurre fino in fondo le sue tesi, ed è altresì legato in modo organico alla tesi stessa. L'ideologica di Capra, contraddittoria e impossibilitata a risolversi, non permette al regista di rappresentare tutta la realtà, cioè di dire tutta la verità. Lo scarto maggiore è dato proprio da Kirby il quale si converte per folgorazione a una maggior mitezza d'animo; e resta il fatto che tale conversione è priva di senso, non risolve nulla, assurda, inutile e falsa com'è.

Nonostante le sue contraddizioni, il suo utopismo anarchico e piccolo-borghese, la sua conclusione stridentemente in contrasto con la realtà più complessa e profonda *You Can't Take It with You* possiede alcuni aspetti realistici, che oggi sullo schermo assumono un significato storico assai grave, è film, oggi, impensabile a Hollywood. Se Capra o altro regista osasse oggi raffigurare una ribellione popolare al sopruso, sia pur flebile come questa, oppure un Kirby simile a questo di *You Can't Take It with You*, non avrebbe neppure il tempo, con tutta probabilità, di condurli fino alla conciliazione e alla conversione finale: si troverebbe assai prima dinnanzi al Comitato per le attività anti-americane, a rispondere del reato di realismo e rooseveltismo democratico.

GLAUCO VIAZZI

Il prossimo numero di CINEMA sarà completamente dedicato alla XII Mostra di Venezia. Conterrà articoli, note e saggi di Aristarco, Baracco, Castello, Chiarini, Del Buono, Fenin, Koval, Lo Duca, Meccoli, Paolella, Pestalozza, Renzi, Terzi, Verdone, ecc.

Alla Mostra di Venezia la nostra rivista dedicherà anche il N. 71

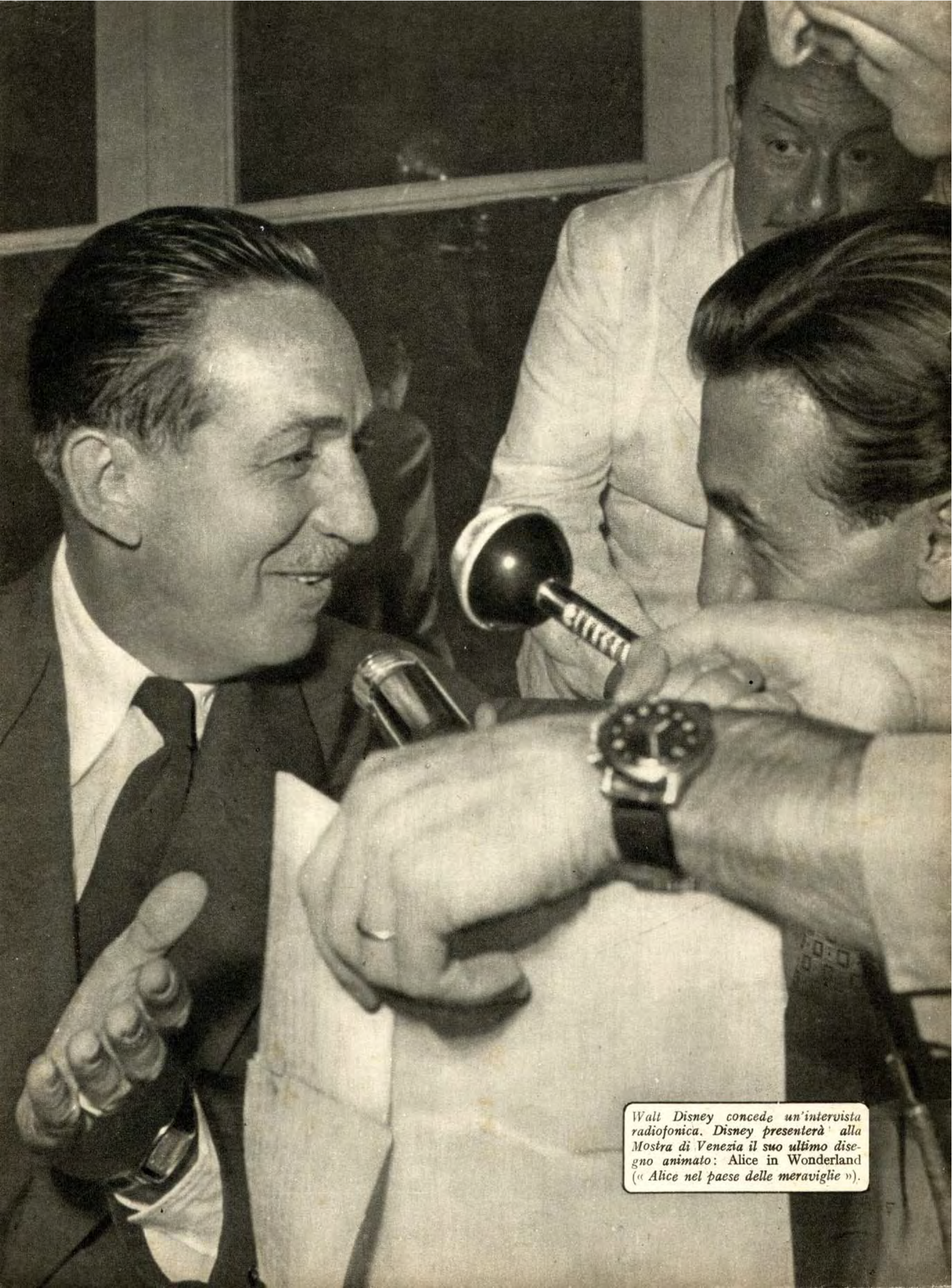
Continuazione dalla pag. 87)

so racchiuso in uno spazio così limitato e in una trattazione siffattamente "condensata". Infatti, quello di scrivere un'opera comprensiva ed esauriente su tutto il cinema, sul cinema nei suoi molteplici e complessi aspetti — e che si tratti di un'opera intenzionalmente comprensiva ed esauriente è detto sulla sovracoperta: « il primo manuale completo sull'argomento » — è un compito tutt'altro che facile. Vi si era addentrato uno studioso della portata di un Sadoul (George Sadoul, *Le cinéma*, Paris, Ed. La Bibliothèque francaise, 1948) riuscendovi solo in parte. Quello di Sadoul, in definitiva, rimane un volumetto ricco di informazioni utilissime, dotato di un'impostazione sufficientemente chiara e rigorosa, ma impreciso in molti particolari, ma incompleto in quasi tutti i capitoli onde è costituito; un volumetto, i cui difetti di sostanza e di struttura si dimenticavano volentieri, grazie alla sua mole esile e non troppo impegnativa. Diversa è la visuale da cui si è costretti a esaminare lo scritto del Larsen — costretti, sia per la mole del libro e lo spazio messo a disposizione dell'autore, sia per l'accuratissima, diremmo lussuosa, veste tipografica, sia infine per le premesse più ampie, meno modeste, su cui poggia il libro di Larsen rispetto a quello di Sadoul.

Nelle trecento pagine del suo *Spotlight on Films* (che tradotto letteralmente significa: «Riflettore sui film »), Egon Larsen dice parecchio, espone materiale abbondante e utile. Senonché, manca alla materia raccolta un'impostazione scientifica, unitaria, che le permetta di superare il limite dell'utile informazione, e di raggiungere la compiutezza della discussione rigorosa e definitiva. Ne deriva che la prima parte del volume — quella dedicata, nei suoi due capitoli, alla storia di cinquanta anni di cinema — appare, più che una storia, una raccolta di giudizi soggettivi — e non collegati al filo di una logica coerente — sui film ritenuti dall'autore i più significativi. Che la terza, che pure, nelle sue premesse di indagine sociologica sull'influenza dei film, poteva essere la più interessante, risulta soltanto una breve (venticinque pagine) e superficiale (in quanto basata più che altro su motti di spirito e su osservazioni brillanti) scorsa in un campo di vastissime possibilità d'indagine, corredata di alcuni dati interessanti nel cinema per l'infanzia, sui cineclubs, sulla lotta fra Hollywood e l'industria del film britannica, nello sviluppo del cinema in Africa. Quanto alla seconda parte (quella che descrive la preparazione, la lavorazione e il lancio di un film), essa non riveste caratteristiche salienti, poiché non si stacca dai consueti e abbastanza numerosi trattati e fascicoli divulgativi, in cui è detto come si scrive un soggetto (!), che cos'è una sceneggiatura, qual'è la funzione dell'aiuto-regista, o dell'attrezzista, o dello scenografo, o del fotografo di scena, o dell'agente pubblicitario. Vale la pena di soffermarsi un po' più a lungo sulla prima parte di *Spotlight on Films: The Language of the Screen* (« Il linguaggio dello schermo »). In essa, si diceva, l'autore riassume la storia del cinema dalle sue lontane origini (il Larsen prende le mosse dal 1830 e dagli apparecchi preistorici di quell'anno e degli anni successivi) fino a oggi (gli ultimi film nominati: *Ladri di biciclette*, *The Blue Lamp*, *Berliner Ballade*, sono tutti e tre del 1949). Nei due capitoli in cui è suddivisa la materia (*Gli anni muti e Lo schermo parlante*), l'autore condensa osservazioni interessanti e giudizi esatti, sia sui film che sulle condizioni ambientali in cui tali film nacquero, ma anche inesattezze e incongruenze notevoli, oltre ad alcune strane dimenticanze, e a più d'una sistemazione frettolosa di interi periodi. Così, se le notizie relative all'istituzione della censura cinematografica in America e all'andata in vigore del codice Hays sono inserite al momento giusto e trattate con chiarezza (nel paragrafo dedicato al film comico americano), se il giudizio espresso su molti film è sostanzialmente esatto, non altrettanto accettabile è la posizione dell'autore su taluni film e su talune cinematografie. Ad esempio, quando parla del cinema francese muto, Larsen si avvede soltanto di film « satirici » e di film « surrealisti »: due definizioni comode, ma non certo esaurienti. Dei registi francesi di questo periodo, pare che il Larsen proceda a simpatie. Nomi come Delluc o Germaine Dulac non sono nemmeno citati. *Il milione* di Clair, nel capitolo successivo, viene frettolosamente avvicinato a un film-operetta tedesco, banale e stereotipato: *Drei von der Tankstelle* (tr. lett. « Tre del distributore di benzina »). A Jean Vigo si nega una posizione di rilievo; il suo *L'Atalante* si avvicina, per stile, a *Un chapeau de paille d'Italie*! E analogamente, qua e là, giudizi affrettati o addirittura bizzarri. Oppure, giudizi apertamente parziali e preconcetti: come quelli enunciati nei paragrafi dedicati al cinema inglese, che viene esaminato, nel complesso, da una visuale sciovinista e aprioristica. I film di Hitchcock, a esempio, appaiono tutti degli autentici capolavori. Il loro regista, secondo Larsen, avrebbe doti tali per cui « il linguaggio del film sonoro deve molto al suo occhio e al suo orecchio acutissimi ».

Un altro esempio: nel film italiano del dopoguerra, l'autore mostra di conoscere solo cinque opere (inutile precisare che, in periodo di dittatura fascista, in Italia si sono fatti soltanto brutti film in costume...): *Roma, città aperta*, *Paisà*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Vivere in pace*. Come tutti gli studiosi di cinema inglesi, d'accordo. Ma è possibile che dai periodici specializzati non si sia potuto trarre il materiale per delle dignitose, anche se non molto vaste, indicazioni ed informazioni? *Spotlight on Films* è corredato da una sessantina di fotografie, una ventina di incisioni, un glossario di termini tecnici, una lista di film « che non si deve tralasciare di vedere ». I film inclusi in questa lista compendiano un po' i difetti dell'opera. Rivelano un'impostazione soggettiva e gusti talvolta discutibili, oltre a una stima non sempre motivata per le pellicole inglesi.

TOM GRANICH



Walt Disney concede un'intervista radiofonica. Disney presenterà alla Mostra di Venezia il suo ultimo disegno animato: Alice in Wonderland (« *Alice nel paese delle meraviglie* »).