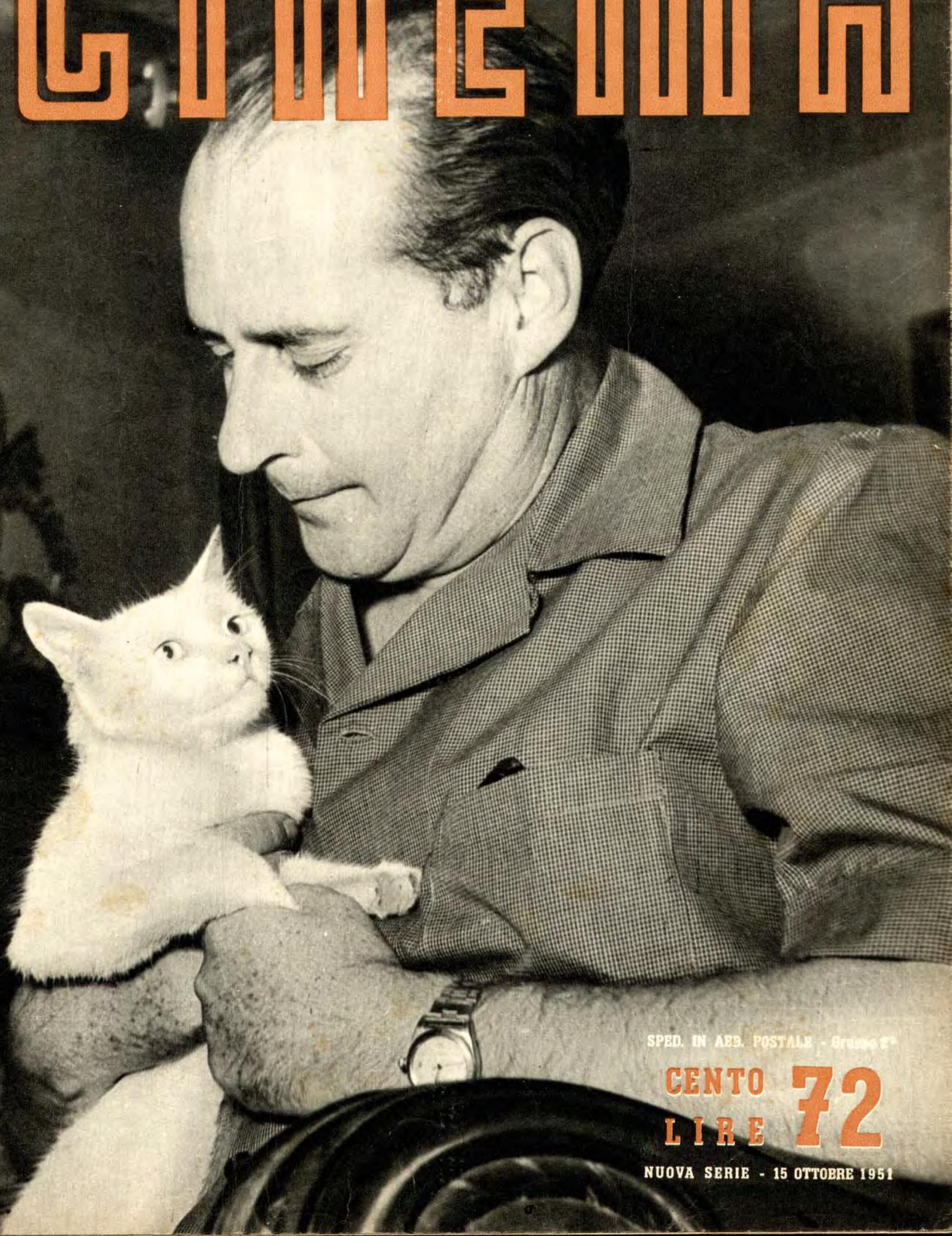


CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **72**

NUOVA SERIE - 15 OTTOBRE 1951

Treviso, settembre

Caro Direttore,

ho letto in seconda di copertina del n. 70, a firma del sig. Gianni Stocco, una lettera (che amo meglio definire una divagazione) sul Concorso di Montecatini, organizzato dalla Fedic per i passoridottisti.

A parte il tono, tra umoristico e sufficiente, della citata divagazione, la quale lascia il tempo che trova, a noi che crediamo nel 16 mm. e, quindi, anche in Montecatini, sono dispiaciute la poca serenità e la discutibile intelligenza di alcune affermazioni. Intorno a Montecatini, come intorno a tutte le cose di questo mondo, si può discorrere, dicendone con calma ed equilibrio tutto il male e tutto il bene che se ne pensa: ma far credere a un pubblico vasto, come quello di Cinema, che a Montecatini quei mostri, che il sig. Stocco chiama amabilmente "cineamatori", si diano convegno soltanto per passare le acque a spese del "povero contribuente", non è giusto, né onesto. Le mende di Montecatini le sappiamo bene tutti quanti, noi che ci arriviamo con le pizze dei nostri lavori in valigia, puntualmente ogni anno: non sono più larghe, né più vergognose di quelle che si possono riscontrare nell'organizzazione di ogni altro festival, o concorso cinematografico. Ma è l'aria e il tono di Montecatini che ci piacciono veramente, e che riscattano, per noi, le mende lamentate: se il sig. Stocco avesse frequentato (con cuore pulito e nervi tranquilli) il simpaticissimo ambiente del Concorso, vi avrebbe avuto agio di cogliere passioni autentiche, intelligenze vive, onestà di intenti, serietà di lavoro, risultati cospicui proprio sul piano dell'invenzione e dell'espressione cinematografica e un mucchio di tante altre cose, che fanno davvero piacere e anche commuovono a questi chitarristi di luna.

Che poi, più di metà delle opere presentate andassero eliminate, per non far scadere il tono medio del Concorso, è un'altra faccenda; ma almeno otto, o dieci lavori (fra quelli visti quest'anno) erano più che degni riguardo a esiti realmente raggiunti, e bastavano (come bastano) a giustificare largamente l'iniziativa della Fedic. Per carità, nessuno di noi si ritiene un genio universale, né pensa di correggere le inquadrature a Flaherty, o di insegnare il ritmo a Clair: onestamente, semplicemente, modestamente noi lavoriamo, sempre e solo coi soldi nostri, per l'affermazione di una più chiara civiltà cinematografica.

Andrea Cason

Roma, settembre

Caro Direttore,

nel n. 70 della Sua rivista leggo una « cattiva » lettera contro la « Fedic » (Federazione Italiana dei Cineclub). Non starò a dimostrare l'utilità di detta Federazione, basti dire che nel XIII concorso internazionale dei cineamatori aderenti all'Union International du Cinéma d'Amateur, che quest'anno ha avuto luogo a Glasgow nello scorso mese di agosto, l'Italia si è classificata terza in una competizione che ha visto cineamatori di ben quattordici Nazioni.

Desidero precisare che nella Fedic non vi sono cineamatori con « pancia » e « capelli bianchi » — come dice l'autore della « cattiva » lettera — ma giovanissimi quali il sottoscritto che ha 18 anni, e al recente convegno di cineamatori a Montecatini ha visto moltissimi giovani e nessun vecchio cadente. La Fedic ha sezioni universitarie a Roma, Milano, Padova e Trieste. Chi ha la « pancetta » ci è di guida morale e materiale.

Aldo Serio

Modena, settembre

Caro « Cinema »,

fra i vari componenti la giuria della XII Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia non c'era una donna. Oltre che essere la giuria troppo uniforme di vedute, dati i suoi componenti, escludere tra questi una donna non è certo dimostrazione di buona levatura sociale.

Annamaria Dondi

Milano, settembre

Caro « Cinema »,

la partecipazione italiana alla XII Mostra di Venezia mi ha indotto a talune riflessioni. Tralasciando tutto l'apparato di mondanità che inevitabilmente accompagna ogni manifestazione del genere, è ovvio che il fine di ogni paese partecipante è quello di presentare il meglio della propria produzione. Purtroppo devo constatare che questo in effetto non corrisponde alla realtà, specie per quel che ri-

LETTERE

guarda casa nostra; già l'anno scorso, nonostante una selezione che comprendeva i nomi di Rossellini, Blasetti e Moguy, si ebbe a lamentare la mancanza di De Sica e Germi.

Quest'anno la situazione è apparsa maggiormente critica e, diciamo pure, inconcepibile. L'Italia ha partecipato al Festival di Venezia con tre film: Ombre sul Canal Grande di Pellegrini, Parigi è sempre Parigi di Emmer e La città si difende di Germi. Facciamo una rapidissima rassegna delle suddette opere: Pellegrini, così come Antonioni ed Emmer, viene dal documentario, senza però possedere l'intelligenza del primo e la garbata ironia del secondo; mediocre documentarista, con ogni probabilità è anche mediocre narratore, (tanto più che neppure a una completa maturità tecnica sempre corrisponde una efficienza artistica o comunque artigianale). Emmer è al suo secondo film: abbiamo avuto occasione di leggere il soggetto di Parigi è sempre Parigi e siamo propensi a credere (volesse il cielo sbagliatissimo) che l'opera si ricolleggi alla mediocrità del pur grazioso Domenica d'agosto del quale probabilmente presenterà i medesimi difetti: superficialità psicologica, discontinuità stilistica e soprattutto mancanza di ritmo. L'opera su cui si è puntato « en plein » è La città si difende di Germi. Ma se diamo un rapido sguardo alla nostra produzione in corso (ed anche ultimata) vi troviamo opere di registi che difficilmente potranno deludere: Bellissima di Visconti, Umberto D. di De Sica, Due soldi di speranza di Castellani, Anna di Lattuada e via dicendo.

Ora mi chiedo: come è possibile che nessuno di questi registi ambisca presentarsi a Venezia? Preferiscono forse ottenere premi e benemerenze in paesi stranieri, ai vari festival di Cannes o di Knokke-Le Zoute? Non riesco a trovare altra giustificazione. D'accordo: taluni dei film sopracitati sono ancora in corso di lavorazione; ma se realmente vi fosse interesse a partecipare a Venezia, i registi potrebbero arrivare al traguardo a tempo debito. E' oltremodo mortificante dover constatare che in questo dopoguerra, nonostante l'Italia abbia prodotto film come Ladri di biciclette e Paisà, premiatissimi all'estero, non abbia mai ottenuto il Leone di S. Marco.

Franco Manini

Firenze, settembre

Caro « Cinema »,

come negli anni passati anche quest'anno aspettavo da questa rivista una recensione dei film proiettati al festival cecoslovacco. Ho atteso fino al n. 68. Soltanto con una foto, già pubblicata dai giornali quotidiani, e con tre piccole righe, la rivista informa di questa manifestazione internazionale, la più importante di tutto il mondo orientale, oggi superiore alla Mostra di Venezia, perché ormai si può denunciare la decadenza e la crisi del cinema a dominio affaristico, (salvo rare eccezioni).

Fino ad ora la rivista ha informato i suoi lettori di qualsiasi manifestazione cinematografica: Venezia, Locarno, Cannes, Knokke, Karlovy Vary. L'anno scorso Cinema n. 44 dedicò al Festival cecoslovacco dieci foto, l'elenco dei premi e due pagine con articolo di G. Viazzi. Non era molto, ma sufficiente per avere un'idea dei film proiettati. Quest'anno Cinema n. 68 informa che oltre quattordici critici si dedicheranno alla Mostra di Venezia; e perché a Karlovy Vary neppure uno? E' stato scritto nella vostra rivista, da tutti i critici di ogni corrente, che l'arte del cinema, come tutte le arti, sta al di sopra di qualsiasi corrente politica, e che insomma « l'arte è arte e non propaganda politica ». Quindi non spiego il motivo dell'esclusione dalla rivista di articoli o note del festival cecoslovacco.

Spero che in seguito io possa leggere articoli di qualsiasi manifestazione cinematografica, altrimenti sarebbe più esatto aggiungere un aggettivo al titolo della rivista: quindicinale di divulgazione cinematografica « Occidentale ».

Giovacchino Terreni

Rimandiamo il signor Terreni alle note scritte da Renzo Renzi in Cinema n. 55 (Passaporto per Karlovy Vary) e n. 65 (Accordo con i quacqueri).

Milano, settembre.

Caro « Cinema »,

finalmente, lasciatemelo dire, credo in San Tommaso!

E la mia è quella bella vera fede che nasce dalle cose vedute e vissute e che al ritrovare in esse la famosa 5^a via al cielo (la realtà nei suoi minimi particolari rivela una mirabile... sistemazione che richiama all'intelligenza ordinatrice) s'inebria e s'esalta. O fortunata Italia! O cinema! Ma non è questa la tua età d'oro? Ed ecco che come l'ebbe il Centro Sperimentale di Roma, così per chissà qual graduata serie di passaggi a tutti noi mortali ahimè si spesso ascosi (« matto è chi spera che nostra ragione », ecc. ecc., Purg. III 34) anche il piccolo Circolo Universitario Cinematografico Milanese si è dato in questi giorni all'istituzione di un Commissario straordinario. Ma tale esteriore armonicità, se mi riconcilia con Leibniz, m'induce affine a pensare seriamente all'accaduto. Lascio il grande e mi restringo al piccolo, ove son parte in causa. Che cosa sta a significare questa istituzione di un commissario straordinario, sia pur studente, in un cineclub universitario, che dall'esterno non può apparire che molto strana? A che problemi riporta? Quale importanza ha quest'episodio?

Preferisco eliminare le parole incerte. Il Circolo Universitario Cinematografico Milanese fu strappato ai giovani cattolici; si può dire che gliene fu imposta l'attuazione. Non preparati al problema, poco interessati purtroppo, il che è profondamente diverso, cedettero. Ma si udirono frasi del genere « e di qui ne nascono pasticci e son grane per il Partito ». Riferisco a mesi di distanza e qualche inesattezza ci sarà, ma quel che importa è lo spirito che si rivela, di deterioro politica e di tendenza all'inattività per timore delle complicazioni. Imposero, a traverso l'assemblea un controllo severo, almeno a giudicare dal numero dei loro, che poi non effettuarono. Mi fecero piuttosto quest'aureo ragionamento: « Se il presidente del Circolo è il Signor Z. allora arriveranno fondi da Roma, perché il signor Z. da solo è una garanzia, se no... come si fa? ». Io in risposta feci solo tra me e me quel tal vecchio ragionamento: « Ma non è la bontà d'un'iniziativa quella che decide tutto? ». Poi mi dissi ingenuo, di quell'ingenuità che punge e tacqui. Il signor Z. non fu presidente del Circolo e la loro collaborazione fu scarsa o nulla. Almeno fino al Commissario straordinario. Il ragionamento tenuto in assemblea fu impeccabile: « Manca lo statuto, la commissione non riesce a farlo, c'è stata confusione e accavallarsi di competenze (vero questo); quindi si nomini un commissario straordinario per lo statuto (e sta bene)... si dichiarino decadute tutte le altre cariche e lo si nomini anche per il Circolo (e non sta molto bene) ».

Preferisco dare di tutto questo la seguente interpretazione: è la funzione di critica che addormentatasi per troppo lungo tempo si esplica ora in forme violente. E in quanto critica l'accetto e ne sono lieto, anche se al Circolo verrà da quest'arresto non poco nocivo (il commissario scadrà il 10 novembre), l'istituzione avvenne il 22 settembre). Ma che sia critica. S'apre così proprio a questo punto l'addentellato per quell'ampia discussione, auspicabile e necessaria, di cui parlavo prima. Occorre che i gruppi universitari in scala locale e nazionale chiariscano le loro idee sul rapporto cinema-università. Portino cioè ognuno il loro contributo e questa polemica segni l'inizio di un'attività fruttuosa. Ripenso al Congresso Nazionale di Viareggio e alla Commissione cultura ove ad esempio i giovani cattolici esercitano una critica spietata, ma anche fruttuosa. Ma Milano finora ha deluso.

Al futuro il portare la schiarita. Perché essendo tutti giovani la convivenza dovrebbe essere difficile, ma impegnata. Tutti giovani, a meno che non valga quel brutto ragionamento di un giovane cattolico: « noi abbiamo duemila anni ». E lo stesso in quel di Viareggio aggiungeva « noi abbiamo trovato un punto fermo, voi goliardi siete incerti, dubbiosi, scontenti ». Al che io rispondo, ed ho finito, che quell'incertezza è vita, forse per terminare classicamente, diciamo anche « vitalità », come direbbe uno dei nostri (giovani siamo, ma provveduti) non meno insigni che benedetti maestri.

Brunello Vigexzi

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume VII

FASCICOLO 72

Anno IV - 15
Ottobre 1951

Questo fascicolo contiene:

Lettere	Seconda di copertina
Cinema-gira	186
B.	
Pensiamoci in tempo	189
MASSIMO MIDA	
Frontiere, generazioni, linguaggio	190
FRANCO RUSSOLI	
American scene	192
G. GUIDI e L. MALERBA	
Che cosa pensano del pubblico (Inchiesta. Ri- sposta di Carlo Lizzani)	195
JOHN FRANCIS LANE	
La magia ritorna allo schermo	196
CARLO BATTISTI	
Il professor Battisti presenta Umberto D.	199
LUIGI CHIARINI	
Pane al pane	203
VINCENZO BASSOLI	
Gli amletici dubbi di Branca e compagni	204
GIORGIO N. FENIN	
Un posto al sole per la città atomica	206
GIULIO CESARE CASTELLO	
Alfabeto minore di Hollywood	208
FAUSTO MONTESANTI	
Retrospective: "Capriccio spagnolo" di Josef von Sternberg	210
VICE	
Film di questi giorni	213
MARIO VERDONE	
I cortometraggi	213
GLAUCO VIAZZI	
Riprese: "Io sono un evaso" di Mervyn Le Roy	214

Circoli del cinema	215
L. M.	
Biblioteca	215
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	216

* 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
229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrat.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Rossellini, regista di un episodio di "I sette peccati capitali".



Betty Hutton in Annie Get Your Gun («Anna, prendi il fucile»), technicolor diretto da George Sidney e tratto dall'omonima commedia.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Due soldi di speranza (Ghenzi-Universalcine), regista Renato 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; 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; I figli

Capri (Egeria Film), regista Adelchi Bianchi, interpreti Nando Bruno, Ave Ninchi, Anna Bianchi, Tamara Lees, Armando Francioli, Aroldo Trieri, Carlo Romano, Virgilio Riento, Mario Carotenuto, Alberto Sorrentino, Pamela Palma, Augusto Gannucci, Anna Arena, Lauro Gazzolo; Ho fatto 13 (La Quercia-Alcione), regista Carletto Manzoni, interpreti Carlo Croccolo, Antonella Lualdi, Nyta Dover, Edmea Lari, Mario Riva, Riccardo Billi, Lilly Drago, Guglielmo Barnabò, Beniamino Maggio, Bruno Corelli, Nerio Bernardi, Virgilio Riento e i giocatori di calcio Lorenzi, Carapellese e Nyers; La vendetta di Aquila Nera (A.P.I.), regista Riccardo Freda, interpreti Rossano Brazzi, Gianna Maria Canale, Peter Trent,

Laurentius), regista Mario Mattoli, interpreti Mario Riva, Riccardo Billi, Alberto Sorrentino, Gianni Cavallieri, Gisella Sofio, Giovanna Pala, Carlo Campanini.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Messalina (Gallone-Filmsonor), regista Carmine Gallone, interpreti Maria Felix, Georges Marchal, Jean Tissier, Jean Chevrier, Delia Scala, Memo Benassi, Carlo Ninchi, Erno Crisa, Giuseppe Varni, Camillo Pilotto, Ave Ninchi, Gino Saltamerenda, Lamberto Picasso; Bellissima (Prod. «Bellissima Film»), regista Luchino Visconti, interpreti Anna Magnani, Tina Apicella, Gastone Renzelli, Amedeo Nazzari, Walter Chiari, Tecla Scarano, Linda Sini, A.

so; Carne inquieta (Produzione Montesano), regista Silvestro Prestifilippo, interpreti Marina Berti, Raf Vallone, Clara Calamai; La vendetta di una pazza (Romana Film), regista Pino Mercanti, interpreti Lida 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 William Tubbs, Amanda, Lia Molfesi, Juan De Landá, Tony Lenzi, Beatrice Mancini, Augusto Pennello, Checco Durante; Gli angeli del quartiere (Drago Film), regista Carlo Borghesio, interpreti Rossana Podestà, Elli Parvo, Jacques Sernas, Beniamino Maggio; Sulla via di Guadalupe (P.I.F.C.), regista Nino Bazzani, interpreti Lea Padovani, Marina Berti, Leopoldo Trieste, Lida Baarova, John Kitzmiller, Teresa Franchini, Luigi Tosi, Gino Leurini, Carlo Giustini, Vickie Henderson, Bianca Doria, Canada Lee, Folco Lullì, Renato Malavasi, Renato Valente,



A sinistra: da una inquadratura di Canto d'estate, cortometraggio realizzato da Stefano P. Ubezio e Luigi Martinori; operatore Franco Pinna. A destra: un primo piano di Eleonora Rossi Drago, attrice non priva di possibilità. La Rossi sta attualmente girando Sensualità di C. Fracassi.

di nessuno (Labor-Titanus), regista Raffaele Matarazzo, interpreti Amedeo Nazzari, Ivonne Sanson, Françoise Rosay, Enrica Dyrell, Folco Lullì; Un ladro in paradiso (Amato-Rizzoli), regista Domenico Paolella, interpreti Nino Taranto, Franco Golisano, Hélène Remy; 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; Bellezze a

Franca Marzi, Vittorio Sanipoli, Nerio Bernardi, Fausto Guerzoni; Amo un assassino (ex Menzogna - Bandini-Lux), regista Baccio Bandini, interpreti Umberto Spadaro, Delia Scala, Marco Vicario, Natale Cirino, Andrea Bosic; Mago per forza (Produzione Mambretti), registi Metz, Marchesi, Girolami, interpreti Tino Scotti, Isa Barzizza, Adriano Rimoldi, Franco Volpi, Dorian Grey, Aroldo Trieri, Nino Milano, Vittorio Sanipoli; Il padrone del vapore (Ponti-De

G. Bragaglia, Lola Braccini, con la partecipazione di molti attori e registi «in person»; I due derelitti (Colamonic-Montesi), regista Flavio Calzavara, interpreti Lea Padovani, Massimo Serato, Yves Deniaud, Marie Bizet, Guido Notari, Antonio Barone, Enzo Cerusico; 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 Ris-

Delfi Tanzi, Giorgio Curu, Dario Michaelis, Domenico Modugno, Edilio Kim; La ragazza di Trieste (Fono Roma), regista Bernard Borderie, interpreti Carla Del Poggio, Jean Pierre Aumont, Roldano Lupi, Fernand Ledoux, Attilio Dottese, John Kitzmiller, Gianni Rizzo; I due sergenti (Produzione Cancellieri), regista C. A. Chiesa, interpreti Mario Carotenuto, Antonella Lualdi, Marisa Merlini, Adriano Rimoldi, Beniamino Maggio, Pina Renzi, Nuto Navarrini, Mario

Castellani, Nunzio Filigamo, con la partecipazione di Elena Giusti e Luciano Tajoli; Sensualità (Ponti-De Laurentiis), regista Clemente Fracassi, interpreti Amedeo Nazzari, Eleonora Rossi Drago, Marcello Mastrojanni; Il primo della classe (VIVA Film), regista Vittorio Vassarotti, interpreti Barry Fitzgerald, Tina Pica, Lauro Gazzolo, Franco Corsaro, Arturo Bragaglia, Charles Fawcett; Zibaldone N. 1 (Cines), regista Alessandro Blasetti, interpreti Andrea Checchi, Alba Arnova, Arnoldo Foà, Folco Lulli, Mario Massa, Antonio Centa, Enzo Stajola, Attilio Tosato, Vittorio De Sica, Pier Federici, Amedeo Nazzari, Attilia Radice, Elisa Cegani, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Sergio Tofano, Gina Lollobrigida, Eduardo, Titina e Peppino De Filippo, Virgilio Riento, Dante Maggio, Aldo Fabrizi; Tizio, Caio e Sempronio (Capitol Produzione Cinematografica), registi Metz, Marchesi, Pozzetti, interpreti Nino Taranto, Virgilio Riento, Aroldo Tieri, Carlo Croccolo, Fanfulla, Franca Marzi, Silvana Pampanini, Enrico Luzi, Ciro Berardi, Umberto Silvestri, Ughetto Bertucci; Le ragazze di Piazza di Spagna (Astoria Film), regista Luciano Emmer, interpreti Eduardo De Filippo, Lucia Bosè, Marcello Mastrojanni, Anna Maria Bugliari, Cosetta Greco, Ave Ninchi; Napoleone (Roverè Film), regista Carlo Borghesio, interpreti Renato Rascel, Lilia Silvi, Marisa Merlini, Leopoldo Valentini, Loris Gizzi, Nico Pepe; Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino (Oro Film), regista Pietro Francisci, interpreti Gino Leirini, Leonora Ruffo, Aldo Fiorelli, Anna Di Leo; Era lui, sì, sì... (Produzione Amato-Sabatello), registi Metz, Marchesi, Girolami, interpreti Walter Chiari, Silvana Pampanini, Isa Barzizza, Carlo Campanini, Enrico Viarisio, Nyta Dover, Luigi Tosi, Fanfulla, Lilia Landi; Un mare di guai (Alfa Film), regista Aldo Fabrizi, interpreti Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Tino Scotti, Nyta Dover, Ave Ninchi, Luigi Pavese, Jole Silvani, Giovanni Grasso; Anema e core (Excelsa Film), regista Mario Mattoli, interpreti Ferruccio Tagliavini, Riccardo Billi, Mario Riva, Franca Marzi, Dorian Grey, Alberto Sorrentino, Guglielmo Inglese; Quattro rose rosse (C.D.I.), regista Nunzio Malasomma, interpreti Olga Villi, Fosco Giachetti, Bianca Fusari, Valerie Darc, Jean Claude Pascal, Dario Nicodemi, Sandro Ruffini; Gli innocenti pagano (Romana Film), regista Luigi Capuano, interpreti Lida Baarova, Mariella Lotti, Otello Toso, Mino Doro, Carletto Romano, Margherita Nicosia; Mandrin (I.C.S.), regista Mario Soldati, interpreti Raf Vallone, Silvana Pampanini, Michele Philippe, Jacques Castelot, Gualtiero Tumiati, Alberto Rabagliati; Il microfono è vostro (Lux-Mambretti), regista Giuseppe Bennati, interpreti Gisella Sofio, Enrico Luzi, Aroldo Tieri, Enrico Viarisio, Ada Dondini; Vacanze col gangster (Produzione Mambretti), regista Dima Risi, interpreti Marc Lawrence, Lamberto Maggiorani ed altri attori non professionisti; Ombre su Trieste (Ariston Film), regista Nerino Florio Bianchi, interpreti Filiberto Conti, Elio Ardan, Roberto Berteau, Marina Dolfin, Wilma Casagrande, Raf Pindi; Gli uomini non guardano il cielo (Cinelia-S. Marco), regista Umberto Scarpelli, interpreti Enrico Vidon, Isa Miranda, Fanny Marchiò, Ruggero Ruggeri, Vittorio



Il regista americano William Wyler fotografato insieme con la moglie Margaret in un ristorante romano. Wyler ha espresso la propria soddisfazione per i risultati raggiunti dalla cinematografia italiana.



Luciano Emmer mentre stava scegliendo alcune interpreti del suo nuovo film Le ragazze di Piazza di Spagna. Recitano in questo film Lucia Bosè e Cosetta Greco, che debuttò in La città si difende di Germi.

De Sica, Luigi Cimara, Fosco Giachetti; Trieste mia (S.A.F.A.), regista Mario Costa, interpreti Luciano Tajoli, Ermanno Randi, Milly Vitale, Mirko Ellis, Aldo Silvani; Vendetta di lupo (S.A.F.A.), registi Edoardo Anton e Piero Scanziani, interpreti Maria Frau, Ermanno Randi, Toni Selwert, Piero Lulli, Adalberto Roni; Il Capitano di Venezia (Italica Film), regista Gianni Puccini, con la supervisione di Giuseppe De Santis, interpreti; Mariella Lotti, Jacques Ser-

nas, Andrea Checchi, Franco Baldini, Dante Maggio, « Angelo », Piero Pastore, Giuseppe Taffarel, Gino Cavalieri, Dante Sten, Virginia Colman; La bottiglia di latte (Tirrenia-Salvatori), registi Andrea Forzano (per la versione italiana) e Joseph Losey (per la versione inglese), interpreti Paul Muni, Luisa Rossi, Aldo Silvani, Ave Ninchi, Nando Bruno, Alfredo Varelli, Arnoldo Foà, Maurizio Brabante, Guido Martufi; La paura 90 (E.D.I.C. Film), regista Gior-

gio Simonelli, interpreti Silvana Pampanini, Franca Marzi, Anna Maria Bottini, Ugo Tognazzi, Luigi Pavese, Aroldo Tieri, Carlo Croccolo; Piccolo mondo di Don Camillo (Amato-Rizzoli-Francinex), regista Julien Duvivier, interpreti Fernandel, Gino Cervi, Armando Migliari, Saro Urzì, Gualtiero Tumiati, Olga Solbelli, Mario Siletti, Franco Interlenghi.

E' in corso...

...una riorganizzazione della cinema-

tografia a formato ridotto, allo scopo di raccogliere tutte le attività del settore nella Unione nazionale cinematografica del formato ridotto, aderente all'A.N.I.C.A. Un'apposita circolare è stata recentemente diretta dall'A.N.I.C.A., alle case di produzione e noleggio, per creare il gruppo « Produttori e Noleggiatori di film a formato ridotto ». Dopo la nomina di un nuovo Comitato di Presidenza, l'Unione è stata suddivisa in tre gruppi: produzione e noleggio, stabilimenti e affini, ed esercenti.

Il prossimo film...

...di Michelangelo Antonioni non sarà più l'annunciato Signora senza camelie, bensì un film in tre episodi, ambientato a Roma, a Parigi e a Londra: il regista ha dichiarato di vo-

Leopoldo Fregoli, il celebre trasformista scomparso nel 1936; la sceneggiatura è opera di Nicola Manzari e il film sarà prodotto dalla Ponti-De Laurentiis. Quanto al protagonista si fa il nome di Walter Chiari.

La II Mostra...

...internazionale della cinematografia al servizio della pubblicità avrà luogo dal 15 al 27 aprile 1952 nella sala del Cinema sperimentale della Fiera di Milano. La manifestazione ha « lo scopo di segnalare pubblicamente le opere che testimoniano gli sforzi compiuti per un progresso effettivo di questa particolare branca della produzione cinematografica ».

« Oggi »...

...sarà il nuovo titolo del prossimo



Da Uno e due - il monumento, documentario diretto da D. B. Partesano.

lersi servire di attori non professionisti, scelti possibilmente sui luoghi stessi dell'azione.

Dopo « Vivo di te »...

...il cortometraggio a soggetto premiato a Venezia, Dino B. Partesano ha diretto un documentario intitolato Uno e due: il monumento, attualmente al montaggio. Il giovane documentarista prepara inoltre due cortometraggi di prossima realizzazione, uno sulla Velocità, che si propone una specie di indagine storica e psicologica su quanto gli uomini hanno fatto nel corso dei secoli, per la conquista dello spazio, ed un altro il cui titolo dà già un'idea dell'argomento: La « claque »: arte e tecnica dell'applauso.

« Walzer celeste »...

...il film di produzione austriaca per il quale la Commissione per la censura cinematografica aveva già espresso parere contrario alla pubblica programmazione, non verrà distribuito in Italia: viene infatti comunicato che la Commissione di appello ha da poco confermato il giudizio della Commissione di prima istanza, secondo la quale il film « risulta offensivo del sentimento religioso ».

E' in preparazione...

...una biografia cinematografica di

film di Rossellini con la Bergman, già annunciato come Europa 1951: il film dovrebbe iniziare a Roma in questi giorni, negli stabilimenti Ponti-De Laurentiis. Rossellini è intanto impegnato, come è noto, per uno degli episodi del film I sette peccati, ispirato a La chatte di Colette (vedi « Cinema gira » N. 68).

CECOSLOVACCHIA

Un importante...

...film biografico è stato prodotto recentemente: Il messaggero dell'alba, diretto da Václav Krška, sulla figura dell'inventore Josef Bozek vissuto nella prima metà dell'Ottocento. Il soggetto del film è tratto dal romanzo di J. R. Vávra e segue il protagonista, misconosciuto inventore della vettura a vapore, dagli anni della giovinezza fino alla vecchiaia, valorizzandone la tenacia e il coraggio. Operatore del film è Ferdinand Pecenkà, e il commento musicale è opera di Frantisek Skvor; gli interpreti principali sono: Vladimir Ráz, nel personaggio di Bozek (un attore affermato recentemente nei film L'anno rivoluzionario 1948 e La trappola), Hana Kavalírová, e un gruppo di attori e di attrici del teatro e del cinema fra i più popolari in Cecoslovacchia. Il regista, Václav Krška, autore di L'anno rivoluzionario 1948, sta ora realizzando un

altro film biografico, sul celebre pittore Mikolás Ales, il cui ruolo è sostenuto dall'attore Karel Höger.

FRANCIA

Maria Montez...

...è morta il 7 settembre scorso nel bagno della sua villa a Suresnes, un sobborgo di Parigi. L'attrice, nata nella Repubblica di San Domingo nel 1919, era nel cinema dal 1941, e in pochi anni era divenuta una delle dive più note del cinema americano ed europeo. Tra i suoi film di maggior successo vanno ricordati: Arabian Nights (1942), Ali Baba and the Forty Thieves (1943), Cobra Woman (1944) e Siren of Atlantis (1949), interpretati ad Hollywood; Hans le marin (1950), in Francia e fra i più recenti, in Italia, Il ladro di Venezia, Amore e sangue e La vendetta del Corsaro, al quale ha preso parte anche il marito, Jean Pierre Aumont.

Christian-Jaque...

...dirige il film di coproduzione franco-italiana Fanfan La Tulipe, prodotto da Amato-Rizzoli in compartecipazione con la Films Ariane: al film prendono parte, come protagonisti, Gérard Philipe e Gina Lollobrigida. Viene intanto comunicato che sono terminate le riprese di un'altra coproduzione italo-francese, Nez de cuir, di Yves Allégret, con Jean Marais, Mariella Lotti e Massimo Girotti.

GRAN BRETAGNA

Ottimistiche...

...prospettive di lavoro nell'ambiente cinematografico si sono profilate in quest'ultimo periodo: il governo ha infatti approvato, in agosto, il provvedimento, proposto dal Ministro del Commercio Sir Hartley Shawcross, che assegna alla National film finance corporation un ulteriore capitale di due milioni di sterline, allo scopo di permettere all'Ente in parola di continuare ad alimentare la produzione nazionale.

MESSICO

Notizie ufficiose...

...da Città del Messico danno per certo che il governo messicano sta per promulgare una legge secondo la quale le sale cinematografiche saranno costrette a proiettare i film nazionali nella proporzione del cinquanta per cento: dopo la notizia gli ambienti hollywoodiani interessati hanno fatto sapere che in tal caso i produttori americani non esporterebbero più i loro film nel paese.

U.R.S.S.

Una trilogia...

...di documentari a colori, intitolata In giro per la nuova Cina, è stata presentata in questi ultimi tempi nei principali cinematografi dell'Unione Sovietica. I tre documentari, prodotti in collaborazione con la cinematografia cinese, descrivono le condizioni di vita del popolo cinese, sia nei piccoli paesi che nelle grandi città, e si intitolano rispettivamente: Lungo il fiume Yang Tse, Nella nuova Shangai e Hang Chow perla della Cina.

U.S.A.

E' morto...

...ad Hollywood, il 29 agosto scorso,

l'attore Robert Walker, nato 32 anni fa a Salt Lake City (Utah). Walker, che era uno dei più intelligenti attori dell'ultima generazione, aveva debuttato in Bataan, nel 1943, ed era diventato popolare durante la guerra interpretando personaggi di militari, fra i quali, notissimo in America, quello del « Private Hargrove ». Dei film ai quali prese parte, giunti in Italia, ricordiamo: Since You Went Away (1944), nel quale appariva insieme alla prima moglie Jennifer Jones, Her Highness and the Bellboy (1945), Sea of Grass (1946), Song of Love (1947), e What Next, Corporal Hargrove?, che risale al '45, ma che solo in questi giorni viene diffuso in Italia, col titolo Al caporale piacciono le bionde. Il suo ultimo film, nel quale sostiene una parte fortemente drammatica, è Stranger on a Train di Alfred Hitchcock.

13.400.000 dollari...

...sono stati spesi dall'industria cinematografica americana nel corso del 1950 per acquistare i diritti di riduzione di romanzi o commedie, e per pagare soggettisti, sceneggiatori ed autori dei dialoghi: nell'anno precedente si erano spesi invece 11.214.000 dollari. Tali cifre sono state rese di pubblica ragione dalla Lega degli Scrittori Cinematografici (Screen Writers Guild).

Le riedizioni...

...sono all'ordine del giorno. Fra gli annunci di vecchi film a grande successo, i cui soggetti stanno per essere riesumati ve n'è un paio di un certo interesse: il primo riguarda L'isola dell'amicizia, di Sudermann, dal quale nel 1927 fu tratto il celebre Flesh and the Devil (« La carne e il diavolo »), con la Garbo e Gilbert, che verrebbero sostituiti da Ava Gardner e Ricardo Montalban, per la regia di Clarence Brown, che direbbe anche la prima edizione; l'altro si riferisce al noto romanzo di Emily Brontë, da cui venne ricavato quel Wuthering Heights (« La voce nella tempesta ») di Wyler che dal 1939 continua a riscuotere notevoli successi nelle sale di periferia: di questa riedizione per il momento si sa soltanto che il ruolo di protagonista femminile, a suo tempo sostenuto da Merle Oberon, verrebbe affidato a Dorothy McGuire.

E' terminata...

...la sceneggiatura scritta da Jerry Wald e Norman Krasna sulla vita di Eleonora Duse: i due animosi produttori hanno avanzato delle proposte concrete a Greta Garbo, perché acconsenta a tornare allo schermo nelle vesti della grande attrice italiana. Le trattative pare siano giunte a buon punto, e c'è addirittura chi parla di un contratto firmato dall'attrice in questi giorni nel quale ella si impegna ad interpretare il film in parola.

William Holden...

...sostituirà probabilmente Robert Walker nel film European Edition, che la Columbia sta per mettere in cantiere per la regia di Anthony Mann. L'ultimo film al quale prese parte l'attore scomparso (dopo Stranger on a Train, di Hitchcock), è My Son John, diretto da Leo McCarey, nel quale appare anche l'attrice Helen Hayes, assente dallo schermo dal 1940.

NUOVA SERIE

15 OTTOBRE

1951

CINEMA

72

PENSIAMOCI IN TEMPO

LA DODICESIMA mostra di Venezia è già archiviata col suo bene e col suo male, coi suoi film belli e con i mediocri; riposa nelle pagine dei giornali che se ne sono occupati, e in complesso il suo è il riposo sereno di chi non ha grossi peccati sulla coscienza. Appena finita una Mostra, comincia la preparazione della successiva, quindi questo è il momento più adatto per le discussioni e le proposte, visto che decisioni non se ne sono ancora prese e i miglioramenti apportabili alla manifestazione sono numerosi. Vediamo quindi quali potrebbero essere gli argomenti essenziali.

Il primo e il più importante è quello che riguarda il modo di vivere della Mostra stessa che è una filiazione della Biennale e dipende dal suo consiglio d'amministrazione. Non nutriamo alcuna ostilità contro il consiglio d'amministrazione della Biennale, tuttavia ci sembra che si tratti di un ente troppo locale e limitato per occuparsi d'una Mostra d'arte cinematografica, che deve poter contare su un'internazionalità, una prontezza di decisioni e un'autonomia assoluta. La Mostra compie vent'anni proprio nel 1952, e anche nelle famiglie più tradizionaliste, ai ventenni si dà la chiave di casa; sarebbe quindi sommamente augurabile che la Mostra divenisse autonoma, dato che i suoi problemi sono esclusivamente suoi, e non riguardano la Biennale, che ne ha altri per conto suo, e di quelli potrebbe accontentarsi. La cosa è assai importante, sarà bene discuterla serenamente; e avremo occasione di farlo.

Quest'anno ha suscitato molti commenti la composizione delle giurie, anche perché ne facevano parte membri della Sottocommissione e del Comitato degli esperti. Tale inconveniente è già stato eliminato con una decisione recentissima del Consiglio d'amministrazione della Biennale, che stabilisce l'incompatibilità fra le funzioni di membro della Sottocommissione, del Comitato degli esperti, e di una delle giurie. E questa è un'ottima cosa, perché non è giusto che chi prende parte al lavoro preparatorio debba poi giudicarne i risultati.

In ultimo ha fatto sentire la sua voce la Federazione internazionale delle associazioni di produttori di film (un po' lunghetta, ma si abbrevia in F.I.A.P.F.) comunicando che riconoscerà ufficialmente la XIII Mostra soltanto a patto:

A) *Che la direzione della Mostra si renda garante circa l'osservanza da parte dei giornalisti, eventualmente membri della giuria, della discrezione che tale incarico comporta, e cioè che durante l'espletamento di tale incarico sospendano la loro attività di critici nei riguardi dei film in concorso;*

B) *che la presentazione dei film in concorso avvenga al pubblico e cioè che non sia, per esempio, preceduta da visioni riservate alla stampa.*

La prima richiesta è sensata, e crediamo che tutti la pos-

sano approvare. La seconda risponde a una vecchia aspirazione dei produttori italiani, i quali hanno sempre detestato le proiezioni per la stampa a Venezia, sebbene poi a Roma ne organizzino una ogni quarto d'ora; evidentemente la F.I.A.P.F. (vedi sopra) è internazionale, ma ne è presidente Renato Gualino, che ha potuto così trasmetterle le idiosincrasie e le ansie proprie ai produttori italiani. Noi siamo giornalisti, quindi non potremo mai approvare chi ci considera così asini da non saper giudicare un film se il pubblico non ce ne sottolinea il bene o il male; d'altra parte dobbiamo riconoscere che non sempre, in saletta, tutti noi abbiamo dimostrato l'obiettività del giudice sereno, cedendo qualche volta alla tentazione della battuta di spirito o del commento a mezza voce; e ne hanno sofferto, i film peggiori, quelli sui quali era più facile far ridere, anche perché spesso facevano ridere da soli. Come è comprensibile che un padre difenda principalmente i suoi figli rachitici, è comprensibile che la F.I.A.P.F. difenda i suoi film mal riusciti; ma ci sembra sproporzionato e inadatto il tono della comunicazione. «O fate così, oppure non riconosciamo ufficialmente la Mostra» Penso che ci sarebbe stato modo di discutere il problema con maggior pacatezza, senza premesse comminatorie. I produttori dovrebbero anche considerare che un giornalista, vedendo il film al mattino, ha il tempo di pensarci sopra e di scrivere l'articolo con calma; invece, dopo la visione pubblica, il mestiere di critico si trasformerebbe in una gara sportiva verso il telefono più prossimo, e un individuo impegnato in una corsa non sempre ha il modo di mantenersi obiettivo: quindi le stroncature sarebbero senza dubbio più recise, proprio perché non meditate. Non essendo noi critici di quotidiano, possiamo considerare la faccenda con il necessario distacco, ed è nostra convinzione che nessuno verrebbe a guadagnare col nuovo sistema.

V'è poi il premio per il miglior film italiano, soppresso dalla Presidenza del Consiglio l'anno scorso, e fatto risuscitare quest'anno, con pessimi risultati, avvilendo per primo chi lo ricevette; il cinema italiano ha una vita propria, miete premi all'estero, tutti se ne occupano con rispetto: può anche permettersi talvolta il lusso di non ottenere premi a Venezia, senza sua vergogna, perché sappiamo benissimo che ciò dipende da condizioni stagionali prive d'importanza. L'essenziale è che i bei film ci siano, e i nostri registi abbiano la capacità di farli. Togliamo dunque di mezzo definitivamente quel premio umiliante e inutile, il quale non riuscirà mai ad abbellire un film mediocre, e fa pensare agli applausi di convenienza che, in un ricevimento, sono riserbati alla moglie del padron di casa quando canta una romanza.

B.

FRONTIERE, GENERAZIONI, LINGUAGGIO

IL CINEMA, in Italia, è nato come artigianato. Soltanto l'ultima guerra mondiale ha portato nel suo organismo un soffio più largo, un respiro più profondo. Scriveva qualche giorno fa Corrado Alvaro su *La Stampa* (Estate del '51, 9 settembre 1951) in uno dei suoi elzeviri moralistici che nascono dalle sue attente osservazioni sulla realtà: « Il piacere di un tempo, che era di poche persone e con un tirocinio per entrare in rapporto con l'ambiente, per superare entro di sé una frontiera, è divenuto un fatto collettivo, e semplicissimo. Si direbbe che tutti si sentano responsabili d'una civiltà e che vogliano prendere visione della consistenza di questo bene ». Il che significa poi, in altre parole, che la guerra, nonostante tutti i suoi errori, ha allargato gli interessi degli uomini, le loro ricerche si sono fatte più universali, più pressanti anche, visto che il tempo in cui viviamo è così ricco di emozioni, così precario e così elettrico. E se il cinema, come dicevamo più sopra, nel nostro paese era ancora allo stadio dell'artigianato nel 1930 (i tentativi capeggiati da Blasetti con *Sole* e la produzione dei primi anni della Cines non avevano tutti i crismi di un pionierismo ritardato?), bisogna riconoscere che, rimasto in questo stato di provincialismo e di infantilismo fino alla guerra, esso ha trovato poi d'un tratto, quasi come un miracolo che ha meravigliato e commosso noi stessi, ignari di tanta fortuna, la forza e la capacità di penetrazione di un linguaggio universale, di un linguaggio che apparve intelligibile a tutto il mondo, non solo, ma

Al cinema italiano non gioverebbero né le sopravvalutazioni né l'illusione di poter vivere sui recenti successi.

perfino positivo nei riguardi dell'arte, giacché rivelava nelle sue storie un'incisività e una forza narrativa che si possono addirittura chiamare sbalorditive. Abbiamo detto che tutto ciò si rivelò improvvisamente, sebbene la strada fosse stata indicata con paziente e oscuro lavoro da molti che avevano visto se non proprio chiaro, avevano almeno indicato la necessità di una rottura violenta, avevano preconizzato i barlumi di un mondo che doveva evolversi (e questa rivista, nella sua serie dell'anteguerra tra le altre testimonianze, ne fa fede). Logico, quindi, che oggi nel nostro cinema si stia attuando quell'assestamento, che alcuni vogliono chiamare "crisi" (intorno a questo problema Chiarini e De Santis hanno, qualche tempo fa, intelligentemente disputato) e che, come si voglia comunque chiamarlo, appare, dopo così importante evoluzione, inevitabile, e, dopo un travaglio così decisivo, forse addirittura benefico. Quello che è indubbio è che non ci gioverebbero né una sopravvalutazione delle nostre forze, né tanto meno l'illusione di vivacchiare sui nostri successi passati. Dieci anni di trapasso, quelli che vanno dal 1940 al 1950, sono il fulcro della nostra evoluzione: comunque il mondo vada, il cinema italiano non può astrarsi dai pro-

blemi della realtà che lo circonda. Se vuole superare le frontiere, deve universalizzarsi; si tratta perciò di lavorare perché la nostra tradizione (ci vien fatto così di chiamare la corrente realista del nostro cinema), trovi quello sbocco naturale, quei temi ampi e approfonditi, quell'ispirazione sincera, maturata dalla realtà di tutti i giorni, che appunto Alvaro indica in quella osservazione sui nostri tempi diventati "collettivi": superare una frontiera è, dunque, diventato ormai un fatto semplicissimo. E se per i registi italiani è stato relativamente facile raggiungere questa universalità con i temi strettamente legati alla guerra, oggi il compito è certo più oscuro, difficoltoso. Qui ci soccorre un altro letterato, Carlo Bo. Da un suo articolo (*I poeti della Comune*, in *Milano-sera*, 10 luglio 1951) togliamo questo concetto che ha un valore a sé stante, del resto: « Il poeta deve limitarsi a trarre una voce commossa dagli avvenimenti oppure ha un compito più alto, deve, cioè, cercare di estrarre dalla lezione dei fatti una ragione a valore eterno, qualcosa che il tempo non possa più corrompere? ». Naturalmente Bo non può trovare la risposta al suo interrogativo altro che nella fusione delle due esigenze che non sono "opposte", come lui dice, ma al contrario debbono considerarsi convergenti. Anche questo è un concetto che ci può chiarire i termini di quella "universalità", di cui andiamo discorrendo.

Questa premessa di carattere storico era indispensabile per giungere al tema che più ci premeva di sottolineare in queste note: i registi italiani della vecchia generazione, quella, per intenderci, dei Camerini e dei Blasetti, perde ogni giorno più terreno rispetto ai registi che si sono formati con la guerra, e tra i primi e i secondi si scava un solco che appare sempre più profondo, incolmabile. Del resto, è stato spesso osservato come i registi creatori, i registi così riconosciuti da tutto il mondo, in moltissimi casi (potremmo dire: nella maggioranza dei casi), dopo supergiù vent'anni di gloriosa carriera, iniziano una lenta, quanto inarrestabile, decadenza: Pabst, Renoir, Vidor, Capra, Ford, Duvivier, Carné e via dicendo. E se i Camerini e i Blasetti e, con loro, i Mastrocinque, i Brignone e gli Alessandrini sembrano perdere terreno — come quegli atleti sfiancati da una corsa troppo logorante per le loro forze e il loro passo — di fronte ai Visconti, ai De Sica, ai Rossellini, e, cosa che appare ancora più incredibile, anche di fronte ai Germi, ai Lattuada, ai De Santis, agli Antonioni; anche in un altro campo, diciamo quello strettamente commerciale, i Mattoli e i Braglia sono in decadenza, leggera per ora, quando si paragonano i film comici da loro diretti con quelli, più freschi e più moderni, a esempio, degli Steno e Monicelli. Le ragioni che valgono in ogni caso, sono prima di tutto ragioni « naturali », basta pen-



Da *Bellissima* di Luchino Visconti. In questo film il regista affronta con coraggio un tema singolare: intende cioè descrivere criticamente vita e costumi del nostro mondo cinematografico.



Due interessanti primi piani di Liliانا Tellini in un provino girato da Luchino Visconti quando pareva che egli stesse per realizzare Cronache di poveri amanti, dall'interessante romanzo di Vasco Pratolini. Il progetto venne purtroppo abbandonato, per difficoltà di varia natura.

sare che questo lavoro è uno dei più logoranti fra i tanti mestieri, artistici o no, del nostro tempo. Ma c'è pure da considerare che, proprio per l'educazione e per la formazione che hanno avuto, gli uomini della generazione anteguerra sono sempre stati poco sollecitati ad avvertire le pressioni del mondo travagliato in cui viviamo. Restare indietro da questo processo storico, alla fine, danneggia, e i risultati lo dimostrano. Non pensiamo sia molto utile a questo discorso — che, del resto, vuol essere soltanto indicativo di un fenomeno, che, nel campo del cinema appare davvero clamorosamente dimostrato — fare delle citazioni, sciorinare un elenco più o meno lungo di nomi e di titoli di film. Ogni lettore farà presto a fare dei raffronti, delle classificazioni. Ma è evidente che questo processo di erosione al quale ogni artista, in ogni campo, rimane prima o poi soggetto, giovane o meno giovane non importa, deve essere riguardato come uno dei pericoli più forti dei nostri registi. Ancora una volta varrà, infatti, ripetere qui che il cinema, più delle altre arti, è a contatto delle masse, e partecipa perciò attivamente al proprio tempo con una funzione che è duplice: da una parte, esso influenza; dall'altra, è influenzato. Restare fuori da questa osmosi, da questa necessità creativa, che ogni giorno si rinnova e si rafforza con l'impeto di un fenomeno ancora in fase ascendente, rappresenta, si capisce, il primo segno di una decadenza interiore. Non a tutti, forse, apparirà

palese questa posizione; e certamente non sarà soddisfatto chi, con un coraggio e una buona volontà che possono apparire spesso anche commoventi, tenti di evolversi e di trasformarsi, con lo sforzo di quello che ne intende la vaga necessità, o ne intuisce la generica urgenza. Ma le parole e i proponimenti non bastano, è naturale, se non sono accompagnati da un effettivo rinnovamento interiore, da una precisa impellenza che ci muove e ci guida. Gli enciclopedisti francesi affermavano di voler interpretare e far proprie le esigenze del popolo; ma tutti sanno che occorre poi la Rivoluzione per cambiare la struttura della società, e tradurre la teoria degli uomini della *Enciclopedia* in pratica, in fatti concreti.

Bisogna, infine, tenere conto dell'evoluzione del linguaggio cinematografico che si attua progressivamente, giorno per giorno, film per film. Nel dopoguerra, vi è stato un movimento prepotente in tutto il mondo che ha messo in crisi, che ha fatto invecchiare di colpo il linguaggio fino a quel giorno ritenuto il più moderno. *Citizen Kane* (« Quarto potere ») di Welles, pur nei suoi limiti e nei suoi difetti, i film di Rossellini, un certo tipo di film sovietico che prende l'avvio da *Ciapaiev* e non ha fino a oggi ancora raggiunto una posizione stabile e definibile, sono i momenti più vivi, più crudi di questa frattura. Del resto, il linguaggio del cinema, in cinquant'anni di vita o poco più, ha già avuto svolte impor-

tanti e significative quanto repentine. Perché appaia chiaro e meno astratto questo concetto, ci riportiamo a un saggio pubblicato da Vito Pandolfi su *Bianco e nero* (*Dalla Commedia dell'Arte a « Les Enfants du Paradis »*, novembre 1949), nel quale si diceva che il linguaggio del cinema, nato dal circo e dal « music-hall »; si era sviluppato in America con il film « western », e, nell'Unione Sovietica, con Eisenstein e gli altri grandi registi del periodo post-rivoluzionario. Gli americani e i russi hanno fornito il linguaggio cinematografico di coscienza storica, gli hanno dato l'anima e lo spirito. Per questo, è naturale che in Italia il cinema sia in fase di evoluzione; il suo linguaggio, tuttavia, non si sta trasformando, ma sta appena nascendo. La guerra, come abbiamo visto, ha provocato il primo punto di rottura, e il rinnovamento non si è compiuto, ma è soltanto in atto. Naturale che il cinema attraversi una crisi, e logico che non tutti i registi siano in grado di tenere il passo e seguire gli sviluppi complessi di questa evoluzione. Molti registi, appartenenti a tutte le nazionalità — abbiamo visto — decadono spesso senza remissione; due generazioni, nel nostro paese, poste una di fronte all'altra, rivelano una grave frattura: i più anziani difficilmente riusciranno a colmarla.

Queste sono le considerazioni che val la pena, di tanto in tanto, di fare.

MASSIMO MIDA

AMERICAN SCENE

L'influenza del cinema sulla pittura si manifesta solitamente in imprevisti di esteriori "modi" di rappresentazione e di scelte contenutistiche; i film che si ispirano a esempi pittorici sono quasi sempre quelli nei quali è maggiormente sensibile l'aspirazione all'intellettualismo.

È UNA chiacchierata in pelle in pelle, questa. Osservazioni facili, immediate, subito consegnate al foglio, che non sfiorano neanche il vero interesse critico della questione, cioè — è inutile dirlo —, la ricerca degli innegabili reciproci influssi tra linguaggio pittorico e linguaggio cinematografico (magari soltanto nelle opere americane), e la distinzione e qualificazione di tali rapporti nelle varie tendenze e personalità. Io non posso far altro che riproporre all'attenzione degli amici studiosi di cinema, "conoscitori" e critici, questo tema di indubbio interesse, in alcuni aspetti diversi da quelli già benissimo indicati da Varese. Certo è che, durante lo svolgimento delle nostre funzioni di pignoli cronisti e di ancor più pignoli "recensori" dell'arte figurativa contemporanea (ma dove vanno a cacciarsi le ambizioni sbagliate di far "critica storicistica"!), spesso ci avviene di sorprendere nella soluzione figurativa, nell'impaginazione di un dipinto, tagli, costruzioni spaziali, "inquadrature", che subito richiamano alla mente "primi piani", "panoramiche", e altrettanti elementi di espressione cinematografica. Nasce, questo effetto nelle pitture, dalla ricerca di una costruzione, nei limiti della superficie dipinta, che dia insieme il

senso di una realtà vivente e dinamica, ed il comporsi di essa in una equilibrata e sospesa misura compositiva. Verrebbe quasi la irriverente tentazione di ricercare anche nell'Olimpo dei Grandi, vissuti secoli prima dell'epoca del film, esempi di analogie di linguaggio: dobbiamo azzardarci a ricordare il "panfocus" funzionale della *Flagellazione* di Piero della Francesca, o è più prudente limitarci alla ormai classica citazione del Caravaggio?

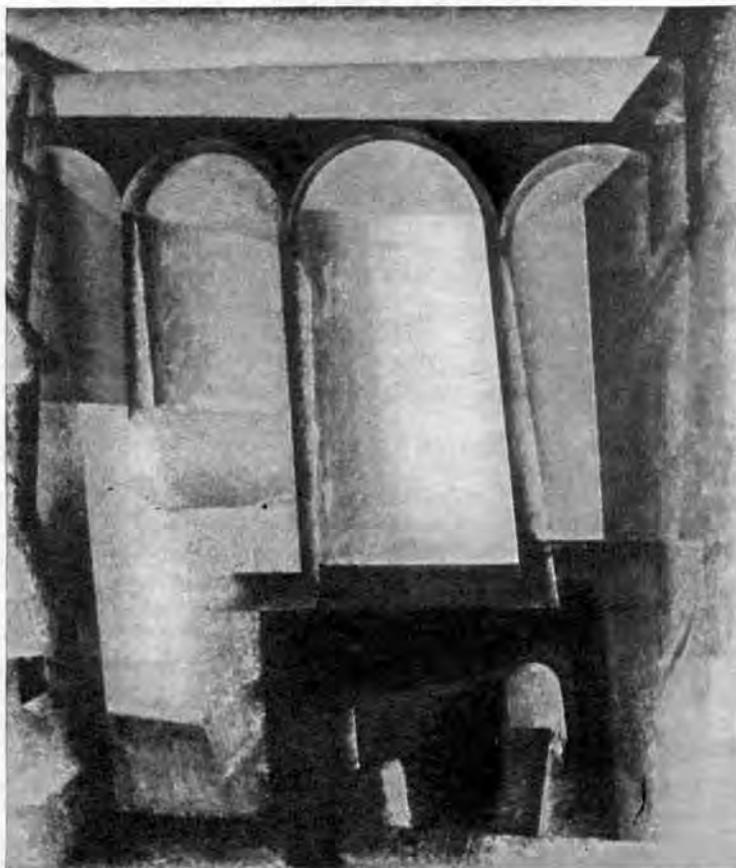
Ma lasciando questo troppo facile e pericoloso divertimento, veniamo ai nostri tempi, scendiamo sul terreno storico, e ci renderemo conto di come ora seriamente si possa parlare di esame comparato di opere cinematografiche e pittoriche. E noteremo anzitutto che le suggestioni di "presentazione" cinematografica del tema da trattare con la pittura, sono state sfruttate in pieno da quel sottoprodotto dell'arte figurativa che è l'artigianato della pittura di propaganda. Perché qua si tratta di consegnare a una immagine, che ha una funzione pratica, tutto il maggior carico possibile di forza di persuasione: e per ciò niente di meglio della prepotenza di presentazione di un taglio cinematografico, dell'evidenza che assume la realtà in una inquadratura che ponga in risalto determinati elementi. Ma accanto a queste più facili e volgari derivazioni dal più esteriore linguaggio cinematografico, esistono i rapporti veramente di "linguaggio formale" tra cinema e pittura, le ricerche sottili e coerenti di chi ha intuito le possibilità di espressione figurativa che il cinema pro-



Sopra: da *The Cry of the City* di Robert Siodmak. Sotto: *The Feast of Pure Reason*, di Levine.



Diamo in questa pagina e nelle seguenti alcuni esempi delle reciproche influenze tra cinema americano e pittura. Qui sotto, due dipinti che presentano analogie con scene di film. A sinistra: *The Great Julie* (1945) di Fernand Léger. A destra: *Viaduct* (1920) di L. Feininger.



pone: e basti pensare alle esperienze dei futuristi, alle dichiarazioni ed alle opere di alcuni cubisti, come Survage, o Léger, o alle ricerche ritmiche ed astratte di Fischinger, di Veronesi, ecc. Ma, ripeto, si tratta, in questi casi, di tentativi di trasporre in linguaggio cinematografico elementi figurativi, come, inversamente, in certe esperienze futuriste, erano tentate traduzioni con mezzi figurativi di suggestioni cinematografiche. Per restare invece nel tema più preciso dei rapporti tra le due distinte forme espressive, noteremo che l'influenza del cinema sulla pittura si è solitamente manifestata in imprestiti di esteriori "modi" di rappresentazione e di scelte contenutistiche, e se ne trovano le testimonianze, per lo più, nei prodotti meno poeticamente sentiti e realizzati, nei quali tale influsso si rivela come una comoda scorciatoia artigiana. Mentre, sempre parlando in termini generici, le opere cinematografiche che si ispirano ad esempi pittorici, sono di solito quelle nelle quali è maggiormente sensibile



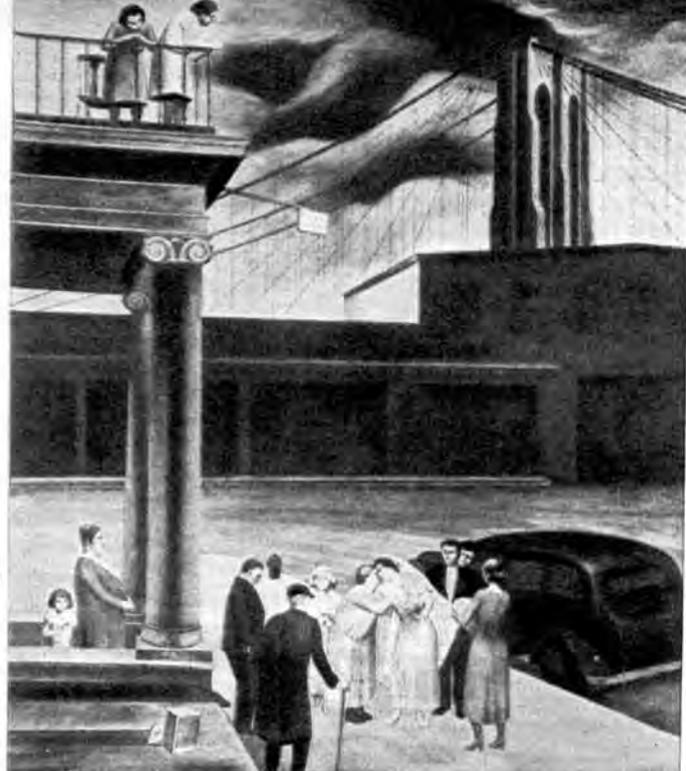
Una evidente analogia tra *I Am a Fugitive from a Chain Gang* di Mervyn Le Roy (sopra) e questo quadro di Adolf Dehn (sotto a destra), intitolato con ironia *Florida Symphony*.



Sopra a sinistra e sotto: un tratto caratteristico della New York minore visto da Prendergast nell'acquarello *The East River* e da Jules Dassin nel film *The Naked City* («La città nuda»).



l'aspirazione all'intellettualismo, quelle più lontane dalla routine artigiana: e basti pensare a Feyder, Dreyer, von Sternberg, Renoir o, nel campo, purtroppo, delle ambizioni sbagliate, ad alcuni tentativi di Cocteau, di De Santis, di Rossellini, e, peggio, di Malaparte. Ho nominato, vedete, tutti registi europei, e non è un caso. Il cinema europeo, infatti (parlo del migliore), quando si escludano i puri raggiungimenti di Eisenstein o di Ivens, a esempio, si muove in un'aura espressiva densa di riferimenti e di rapporti, che fa sentire, dietro ogni immagine che passa sullo schermo, una ricchezza culturale che spesso si rivela in una sospesa e calcolata ricerca di linguaggio figurativo, e non di rado travalica e impedisce un libero discorso cinematografico. Nelle produzioni americane, al contrario, sentiamo troppo sovente l'abilità di un sicuro mestiere, la piena confidenza in moduli cinematografici rapidi e diretti, l'abbandono a sigle ormai convalidate dall'uso comune. E questa ormai, anche nei casi più felici, la volgarizzazione efficace di una prima sudata ricerca: come, press'a poco, è avvenuto nella più corrente letteratura americana, dove lo sforzo sinceramente



A sinistra: Christmas Eve, di Atherton. A destra: un dipinto ad olio di Guglielmi, Wedding in South Street, con il ponte sull'Hudson.

poetico di conquistare una lingua diretta e pregnante, di liberarsi dalle regole esteriori del "bello scrivere" per mezzo di un velleitario e, in fondo, letteratissimo ricorso al linguaggio parlato, è scaduto nel tono scopertamente giornalistico ed informe di un suggestivo pseudo-realismo.

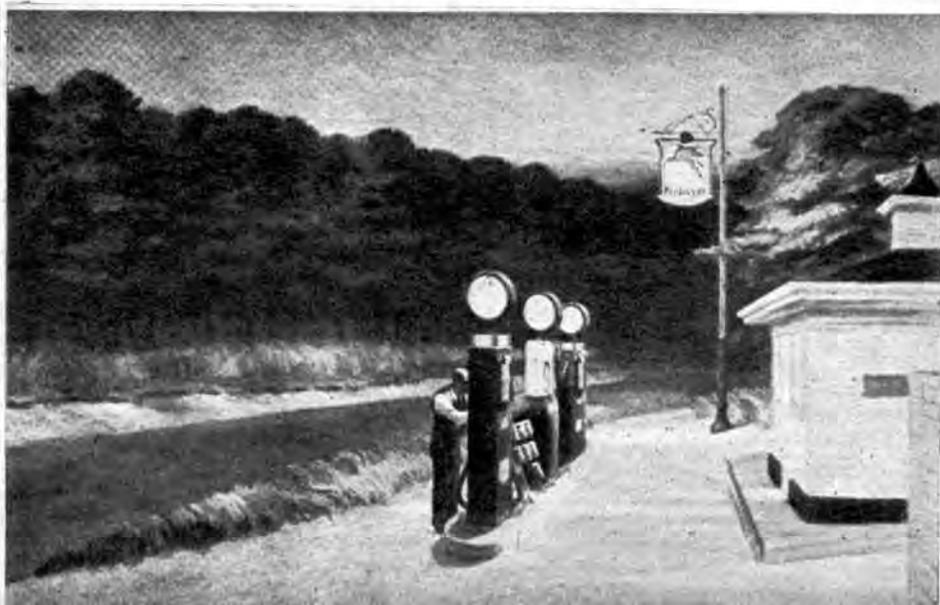
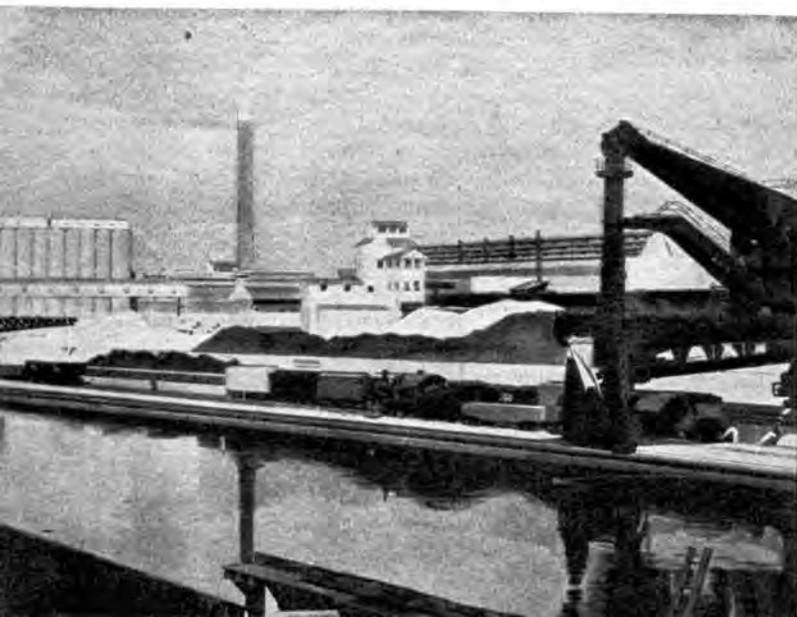
Ma — "revenons à nos moutons" — è proprio questa rapidità di espressione, questo sbrigativo proporre immagini in inquadrature che, nella più scarna e anti-letteraria composizione, tendono alla più carica emotività, è questa sottolineatura sentimentale del contenuto, che ha colpito, penso, quei pittori americani che, come i colleghi letterati, volevano muoversi nell'ambito di un immediato naturalismo. Mi si dirà che non questi sono gli artisti che rappresentano la vera poesia figurativa del loro Paese. Ma indubbiamente presentano un forte interesse culturale, testimoniano una tendenza vasta e portante nel campo delle ricerche pittoriche, e più ancora un tipico e diffuso, negli Stati Uniti, gusto espressivo. Almeno interessano quanto alcuni di quei pittori astratti e concreti che *Art d'aujourd'hui* presenta nel numero speciale dedicato alla pittura americana.

Inoltre, la scelta polemica dei contenuti (i paesaggi industriali, le periferie, il problema razziale, le autorità corrotte, ecc.), denota un profondo interesse, comune a letterati, pittori, e produttori, soggetti e registi, per il tema sociale, o per lo meno per gli aspetti più tipici della vita quotidiana. Sono quindi opere, queste della pittura realistica americana, che, se non hanno diritto di cittadinanza nella città della Poesia, devono però essere attentamente studiate come testimonianze di cultura. Viste così, ecco che i loro contatti con la contemporanea produzione cinematografica assumono una notevole importanza, e rimandano a motivi di studio sulla cultura e sulla civiltà americana. Ma vedo che questa approssimativa elucubrazione, che ha trovato lo spunto nella lettura del bel catalogo del Museum of Modern Art di New York, mi ha portato troppo lontano. Lasciatemi tornare ad alcune dirette considerazioni di "mestiere", ad esemplificazioni. La suggestione della espressione cinematografica è così prepotente in molti pittori americani che, persino in opere di impianto formalistico, spesso essi cedono a cadenze descrittive, ad effetti di evidente origine "filmica" (mi si perdoni l'aggettivo). Basti vedere, per questa man-

canza di rigida coerenza formale, le ricerche cubiste e futuriste di Feininger, o quelle espressionistiche di Levine. Ancor più scoperto è il taglio cinematografico nei quadri di Hopper, che pare un Marquet, o un Vallotton, ridotto a effetti da film intimista; oppure nelle opere di Carter e di Shahn, che prendono pari pari dalla "sintassi" cinematografica i loro primi piani e le loro panoramiche. E quale profonda rispondenza di motivi e di "rappresentazione" tra la desolata cronaca di gangsters dipinta da Cadmus e da Levine, o tra le periferie ed i paesaggi di Atherton, o di Breinin o di Guglielmi, e quelle immagini disperate che dell'America ci dettero, tra il '30 e il '35, Le Roy, Hawks, Mayo, e, anche più tardi, Hecht, Wiler, Ford, ecc. Ma si entra ormai nel dominio degli specialisti: date, attribuzioni, confronti diretti, crediti e debiti. Io non posso far altro che proporre queste poche fotografie all'esame degli amici studiosi di cinema, e finalmente chetarmi. Con la speranza però di poter leggere un vero saggio, documentato e ben illustrato, sulla questione; magari — anzi, necessariamente — ampliata con riferimenti alla narrativa, a Cain, a Runyon, a Lardner, a Odets, per esempio.

FRANCO RUSSOLI

A sinistra: American Landscape di Sheeler. A destra: la poesia dell'autostrada non è estranea allo schermo. Qui, un quadro di Hopper: Gas.



CHE COSA PENSANO DEL PUBBLICO

[Inchiesta di Guidarino Guidi e Luigi Malerba]

Abbiamo rivolto a Carlo Lizzani le seguenti domande:

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

1) Il pubblico non è un'entità fissa, varia di epoca in epoca, di stagione in stagione. Il pubblico di quindici anni fa è diverso da quello di oggi. Certe favole non lo interessano più, o lo interessano meno. Il pubblico dell'immediato dopoguerra è diffidente o addirittura ostile nei riguardi del cinema italiano, il pubblico di oggi comincia ad apprezzare certe opere. Il pubblico è tutto il popolo, con la sua storia e le sue esperienze, i suoi contrasti interni. Dare un giudizio in generale sul pubblico significa individuare i punti mobili che si manifestano nel suo corpo apparentemente inerte e ricostruire il profilo di quel movimento interno che non può non esistere, in ogni momento della sua storia, e che deve essere aiutato, favorito, o frenato.

2) Questo movimento interno è, oggi, in Italia, il processo di maturazione che il pubblico specialmente nei suoi strati popolari, subisce grazie alle esperienze politiche, sociali e culturali del dopoguerra. D'altra parte giornali a grandi tirature e organizzazioni politiche e sindacali che hanno profonde radici negli strati popolari si interessano sempre in più larga misura del cinema, difendono i buoni film, appoggiano il cinema italiano migliore. L'azione di Cinema, la campagna condotta da questa rivista a favore del film d'arte, e l'opera di popolarizzazione esplicita quotidianamente dai Circoli del cinema in appoggio alla cinematografia più coraggiosa di ogni

paese, contribuiscono a radicare nella coscienza del pubblico l'amore per i "film intelligenti". Su questa base possiamo sperare che la maggioranza degli spettatori possa, in un breve giro di anni, apprezzare i film migliori. Del resto dipende anche dai creatori di film, dai registi e dai loro collaboratori se la maggioranza del pubblico potrà o no apprezzare le opere "intelligenti". Dipende da essi come artisti perché dovrebbero sforzarsi di dire cose intelligenti con un linguaggio il più possibile aperto e comprensibile; e dipende da loro come uomini in quanto essi dovrebbero condurre un'azione efficace — politica, sindacale, culturale — per la difesa del buon prodotto nazionale, contro il dilagare del commercialismo e contro l'invasione straniera indiscriminata (non è stato forse con l'azione diretta delle categorie interessate che si è riusciti a strappare quel minimo di previdenze in difesa del cinema italiano?).

3-4-5) Non posso rispondere a queste domande perché il mio primo film deve ancora uscire. Spero che il mio film piaccia al pubblico e non dispero che esso possa piacere anche alla critica.

CARLO LIZZANI



Sopra: Carlo Lizzani. Sotto: un'inquadratura del documentario di Lizzani Viaggio al Sud.



Due immagini tratte da Achtung! Banditi! Con questo suo primo film a soggetto Lizzani tenta l'esame storico della Resistenza nell'ambito delle vicende nazionali. Il film si annuncia tra l'altro interessante per la singolare formula produttiva adottata, a carattere cooperativistico.



LA MAGIA RITORNA ALLO SCHERMO

Pur non condividendo molti giudizi dell'autore, pubblichiamo volentieri questo articolo sulla recente Mostra di Venezia, anche perché esso tocca il problema della « revisione critica ». L'inglese John Francis Lane fa parte del gruppo della rivista Sequence.

DOPO TRE settimane di festival cinematografico, durante le quali siamo passati da un film all'altro, abbiamo vagato attraverso conferenze stampa, "cocktails" e discussioni a tavolino con colleghi di altri paesi, è confortante poter riflettere con agio ed esaminare con scrupolosità i vantaggi che abbiamo tratto dalla Mostra di Venezia. La indicibile confusione che risulta dal contatto di cineasti di diversi paesi, e l'inevitabile sovrapporsi dei film che siamo costretti a vedere, rendono difficile lo stabilire se una manifestazione cinematografica abbia contribuito o meno al progresso dell'arte che ci sta a cuore. Per uno straniero, questa esperienza è particolarmente gravosa, poiché solo nell'ultima settimana, nella migliore delle ipotesi, egli è in grado di acclimatizzarsi con l'ambiente. Inoltre, non si può pretendere che lo straniero sia completamente soddisfatto del Lido, quando Venezia è a pochi passi da lui, ma ugualmente quasi irraggiungibile. Tuttavia, il critico cinematografico deve accettare le limitazioni del suo mestiere. La società moderna ha, evidentemente, abbandonato i palazzi medievali per i meno nobili edifici di stile novecento. Gli aristocratici del mondo contemporaneo sono i "divi" dello schermo, i quali sfilano dinanzi agli occhi stupiti degli spettatori. Eppure, anche attraverso la cortina di tutte queste banalità — i "cocktails" e lo "smoking", i riflettori e la pubblicità è possibile cogliere alcuni bagliori di speranza e intravedere una più rosea prospettiva per

quello che chiamiamo "l'altro cinema", l'unico che ci interessi.

La delusione che i giornalisti stranieri provarono di fronte alla mediocrità dei tre film italiani presentati, fu grande; ma non del tutto imprevedibile, se si pensa che nessun film eccezionale è stato fatto, né in Italia né altrove, dopo *Ladri di biciclette*. Accadde la stessa cosa l'anno scorso: né *Stromboli* né *Domani è troppo tardi* riproponevano ai nostri occhi le qualità che *Roma, città aperta* e i film di De Sica avevano rivelato al mondo nell'immediato dopoguerra. Solo *Cronaca di un amore*, forse, indicava che la strada giusta non era andata persa. Poi, nei dodici mesi successivi,

Il cinema ha cinquant'anni, e abbiamo il diritto di pretendere dai film non soltanto frammenti da antologia.

abbiamo visto *Il cammino della speranza*, che nonostante i suoi pregi ci parve una ulteriore reazione ai progressi che i film di Visconti e di De Sica avevano incoraggiato. Lo stesso De Sica, accolto ovunque come il regista di punta del cinema del dopoguerra, non si volle rinchiudere nei limiti di quello che affrettati teorici avevano definito "neo-realismo". Per il suo film successivo, ricorse a una tragicommedia di Zavattini, e con essa tentò di trovare il proprio stile, uno stile che il cinema aveva conosciuto nelle opere di Griffith, di Chaplin e di Clair. Ma il risultato, *Miracolo a Milano*, fu accolto con riserve dalla critica italiana, non dal pubblico, che espresse il proprio entusiasmo. E' vero che forse De Sica ha rivelato alcune debolezze, ma il film fu la risposta a un'esigenza, così come



Marlon Brando e Kim Hunter in una inquadratura di *A Streetcar Named Desire* di Kazan.

lo furono *Ossessione* di Visconti e *Roma, città aperta* di Rossellini. De Sica è un grande artista ed egli sa benissimo che più in là di *Ladri di biciclette* non gli sarà possibile andare. Visconti, quando fece *La terra trema*, già si trovò a contatto con un formalismo che esulava dai limiti ristretti del "neo-realismo". Una ragione di più per considerare *Miracolo a Milano* un film assai più importante di *Il cammino della speranza*. Tale punto di vista trova conferma nell'esperienza di questo festival. Pietro Germi ha mostrato, con *La città si difende*, che il neo-realismo non basta. Tre anni fa, Germi sarebbe parso un regista molto più importante: infatti, in quel periodo realizzò i suoi film più significativi. La ragione per cui il suo ultimo film è così mediocre, sta nel fatto che egli non ha progredito: tuttora, forse, egli conserva alcune delle idee "estetiche" apprese al Centro Sperimentale. Dopo *La terra tre-*

A sinistra: da *The River* di Jean Renoir. Questo film, tratto da un romanzo di Rumer Godden, vuole « descrivere l'influenza esercitata dalla civiltà indiana su un gruppo di ragazze inglesi ». A destra: da *No Resting Place*, film di Paul Rotha in cui l'ambiente viene sopravvalutato.



ma, dopo *Cronaca di un amore* e *Miracolo a Milano*, il massimo che si possa fare su un piano di puro realismo è un buon "thriller". Ma neppure questo è certo. Germi e Pellegrini non sono riusciti nemmeno a fare un "thriller" di valore. *La città si difende* e *Ombre sul Canal Grande*, appartengono alla medesima categoria di *Persiane chiuse* e *Atto d'accusa*, vale a dire al gruppo mediocre della produzione italiana. Dopo tutto, il cinema cosiddetto commerciale può anche produrre opere di rilievo. Prendete a esempio due film americani proiettati alla Mostra, *Fourteen Hours* e *Big Carnival*. Il primo è un melodramma che non si prefigge altro scopo che impiegare i mezzi del cinema per raccontare, nel più efficace dei modi, una vicenda non troppo originale o interessante. Il film di Billy Wilder, per contro, appartiene a una categoria più elevata. In un certo senso, è uno dei migliori film americani degli ultimi anni. Esso pone in risalto, esagerandola, la tendenza di certo pubblico americano a trarre soddisfazione dalle disgrazie altrui, e inchioda il pubblico alla poltrona usando mezzi consueti della tecnica cinematografica. Opposto è il risultato di *La*

essere riassunto in una frase pronunciata da Blanche in *A Streetcar Named Desire*: « Io non voglio realismo. Voglio magia ». Questa invocazione dovrebbe essere raccolta e fatta propria dai critici di film, stanchi del mondo neo-realistico. E col termine "magia", beninteso, non intendiamo le volgarità di Disney o di Christian-Jaque in *Alice in Wonderland* e in *Barbe-Bleue*. Le nostre deboli mentalità occidentali hanno attinto un soffio d'aria pura nella magica poesia dell'oriente. L'intensa sensibilità artistica contenuta nel film giapponese *Rasho Mon* ci ha dato la più commovente esperienza del festival. Non è un film che si possa "godere" nel tradizionale senso della parola. E' stato necessario vederlo una seconda volta, onde decifrare gli elementi misteriosi che tanto si discostano dalla nostra concezione di montaggio e di recitazione. Assistendo alla proiezione del film inglese *Murder in the Cathedral*, si ha l'impressione di vedere un film fatto nel 1912 e dotato in seguito di una colonna sonora. Ma vedere *Rasho Mon* vuol dire convincersi che il cinema è andato innanzi; che la semplice emotività tecnica di Griffith ha ceduto il posto a una ricchezza im-



Un primo piano tratto da *Murder in the Cathedral*, film che dà l'avvio a molte polemiche.



Da *Le journal d'un curé de campagne*, l'interessantissimo film di Robert Bresson che, per le sue peculiari caratteristiche si trova « in un "no man's land" tra il cinema e le altre arti ».

città si difende, ove il pubblico stenta a seguire con interesse le vicende dei quattro protagonisti. Se il resto del film avesse colpito la nostra attenzione (e, dobbiamo aggiungere, se non avessimo visto *Fourteen Hours*) la scena finale del film di Germi ci avrebbe forse commossi, nonostante la banalità del dialogo. Era recitata con convinzione e, presa a sé, diretta con abilità. Il silenzio immobile della folla sottostante, mentre il ragazzo ritorna affannosamente dalla madre strisciando lungo il cornicione, otteneva il medesimo risultato di analoghe scene di *Fourteen Hours*, ma con maggiore sobrietà.

Il tema dal lato positivo del festival può

pensata in quei giorni lontani. I sovietici hanno certamente fatto dei film come *Rasho Mon*, anche nel periodo muto, ma oggi, accade in quasi tutte le cinematografie nazionalizzate, stanno perdendo il senso dell'arte in cui un tempo furono maestri. Dovzhenko ha diretto recentemente un film a colori, *Miciurin*, che possiede alcuni momenti pari in qualità a *Rasho Mon*. Ma solo alcuni momenti. Il cinema ha ormai cinquant'anni, e noi abbiamo il diritto di attenderci, da un film, qualcosa di più di alcuni momenti di perfezione. Ci sentiremmo umiliati se un paese, i cui film probabilmente non saranno mai visti dalla massa degli spettatori occidentali, dovesse

riportare il cinema alla poesia del muto. La visione di *No Resting Place* ci ha portato ad ammettere che l'influenza del documentario sul film a soggetto diventa sempre meno accettabile. Il film di Rotha possiede un materiale documentario, la descrizione della vita di una famiglia di calderai irlandesi. Ma Rotha, un grande documentarista, non è un regista di film a soggetto, e la sua opera poggia su una situazione drammatica discutibile. Di conseguenza il film non fa presa, nonostante i suoi innegabili pregi descrittivi. *No Resting Place* fallisce perché il regista è stato sedotto dal fascino dell'ambiente al punto da ritenere quest'ultimo un elemento sufficiente per la costruzione del film. *L'Atalante* di Jean Vigo non era un documentario dei canali francesi. L'ambiente era solo uno sfondo al dramma. Rotha è un apprezzato teorico del cinema e avrebbe dovuto individuare i limiti tra film documentario e film a soggetto. Ma spesso, gli errori di "stile" dei registi non sono attribuibili soltanto a loro. Poiché non esistono esempi completamente validi cui essi possano rifarsi. Non abbiamo ancora imparato a distinguere tra film a soggetto e film documentario; tra film d'arte e produzione commerciale; tra film che distrugge il valore di un buon romanzo e film che lo esalta. Il linguaggio del film è una struttura complessa, basata sulle fondamenta di tutte le attività artistiche. Possiamo preferire *Louisiana Story* a *A Streetcar Named Desire* ma non abbiamo il diritto di affermare che l'uno è meno cinema dell'altro. Anche Hoellering, regista di *Murder in the Cathedral* ha il diritto di credere di aver trovato il miglior modo di trasportare sullo schermo il dramma poetico moderno. La maggior parte di noi può non essere d'accordo sul fatto che il dramma di Eliot sia materiale adatto per un film, e possiamo anche esternare la nostra

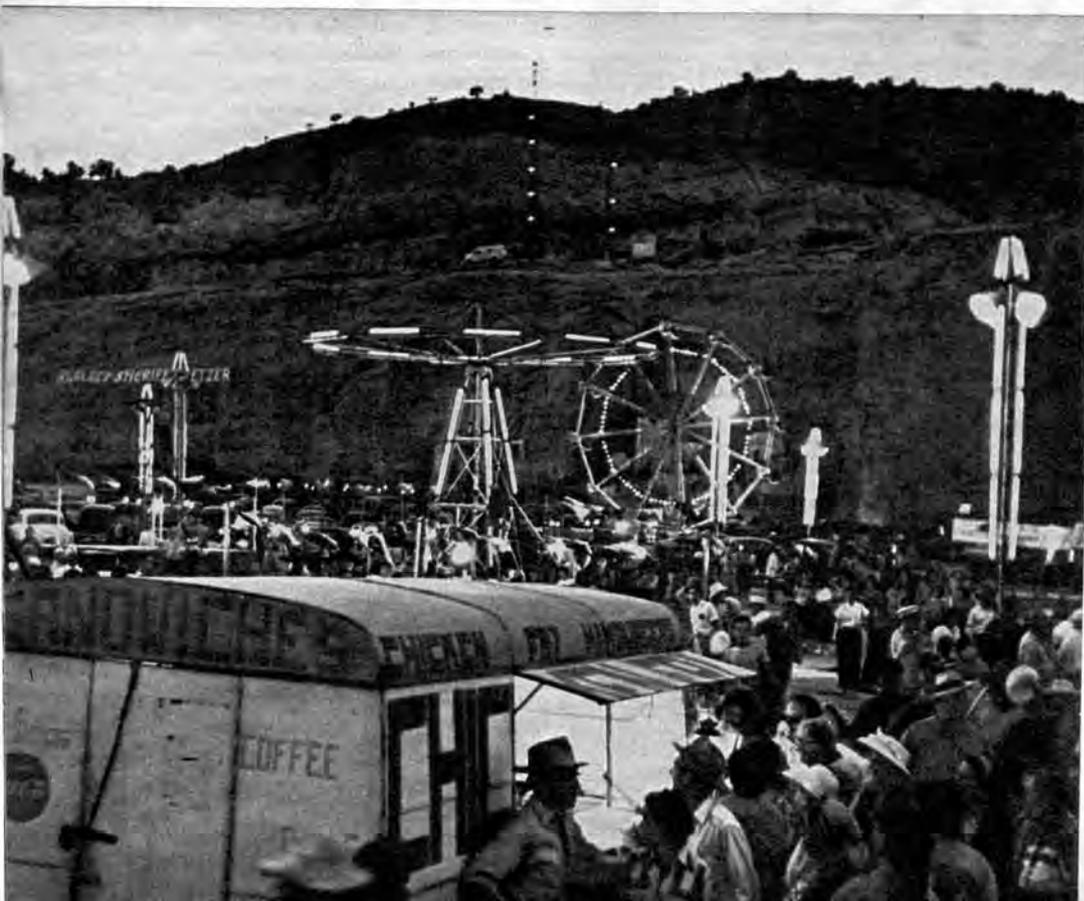


Da *Rasho Mon* (« Nel bosco ») di Curosawa. Tratto da un romanzo, questo film giapponese « im-
piega il monologo descrittivo senza ricorrere all'impiego simultaneo di parola e immagine ».

opinione abbandonando la sala ove si proietta il film; ma fino a che non avremo chiaro il concetto di quale sia esattamente la funzione del film, dobbiamo dar credito a qualunque sperimentatore. Una commedia o un'opera lirica possono dar origine a un ottimo film. Sia *The Medium* di Menotti che *A Streetcar Named Desire* di Tennessee Williams furono "tour de forces" sulla scena, e lo sono ancor di più sullo schermo. Lo *Streetcar* non è un film bello come *Rasho Mon*, come il *Journal d'un curé de campagne* o come *The River*, ma prima di stroncarlo per la sua teatralità, il critico deve esaminarne i valori senza preconcetti. Giungerà allora alla conclusione che, al di là del testo di Williams e della comprensione delle sottigliezze in esso con-

tenute, il film è circondato da un'atmosfera suggestiva e dominato dalla splendida interpretazione del trio Vivien Leigh, Marlon Brando e Kim Hunter. Ma la recitazione e il dialogo non sono, secondo i puristi, i mezzi del cinema. Robert Bresson, in questo senso, è un purista. Egli usa sia il dialogo che la recitazione, ma non crede né all'uno né all'altra: li adopera come elementi compositivi. Il *Journal*, per le sue peculiari caratteristiche, rimane in un "no man's land" tra il cinema e le altre arti. E' ancora letteratura, in un certo senso, eppure è impossibile sostenere che non sia cinema. Probabilmente Bresson ha contribuito più di altri registi a diminuire le distanze tra le due arti. Bresson ritiene che la poeticità di un film deriva in un primo

Da *Big Carnival* (« Ace in the Hole ») di Billy Wilder: un film « che pone in risalto, esagerandola, la tendenza di certo pubblico americano a trarre soddisfazione dalle disgrazie altrui ».



luogo dalla composizione delle immagini. Ogni "prise de vue" — egli ama questo termine, perché indica una "cattura" dell'immagine — sorge dalla precisa esigenza di un motivo interiore. Visconti doveva avere il medesimo concetto di ripresa cinematografica quando creò *La terra trema*. Ed è interessante notare che molti brani di *The Medium* e di *A Streetcar Named Desire* raggiungono la loro efficacia proprio attraverso il processo di composizione effettuato dal regista. La medesima cosa si può dire di *Hamlet*: una delle inquadrature più eloquenti è quella in cui Amleto vede Ofelia che passa attraverso una porta situata all'estremità di un corridoio. In altri momenti del film, quando la macchina da presa si limita a muoversi senza senso, al solo scopo di non stancare lo spettatore con i versi di Shakespeare, sia l'immagine che il testo risultano impoveriti. Per contro, nel film di Bresson noi sentiamo il monologo, vediamo il curato che scrive nel suo diario e poi assistiamo allo svolgersi del fatto. La fusione di questi tre elementi è così perfetta (salvo forse nei primi venti minuti), che la nostra mente e i nostri occhi rispondono alle parole e alle immagini senza alcuna difficoltà. *Rasho Mon*, pure tratto da un romanzo, usa il monologo descrittivo senza ricorrere sovente all'impiego simultaneo di parola e immagine. Le scene più efficaci del film sono quelle in cui la donna giace bocconi davanti alla macchina da presa (rappresentante i giudici, che non si vedono né si sentono mai), e racconta la sua versione della storia. La composizione di queste scene è di una bellezza indescrivibile.

E' dunque possibile che abbiamo finalmente trovato la soluzione del più grosso problema del cinema, l'adattamento di opere letterarie? Ha ragione Bresson, quando afferma che la composizione è la forza dell'arte del film? Il movimento interiore dei personaggi è più importante di quello esteriore? Renoir, in *The River*, ha ottenuto risultati analoghi a quelli di Bresson e di Achira Curosawa. Il suo materiale, forse, era inizialmente meno cinematografico, ma la psicologia dei personaggi appare con la stessa precisione con cui risultava dalle immagini di *La règle du jeu*. La delicata vicenda narrata da Rumer Godden descrive l'influenza esercitata dalla civiltà indiana su un gruppo di ragazze inglesi; nell'adattamento di Renoir, essa consegue una forza poetica elevatissima. Il ritratto della giovane e inesperta inglese, che per la prima volta s'innamora, è altrettanto profondo quanto quello del giovane curato nel film di Bresson. E se il film di Renoir è meno grande di quello di Bresson, ciò è dovuto al fatto che Rumer Godden, rispetto a Bernanos, è una scrittrice di minore ispirazione. Entrambi i film, peraltro, stabiliscono un sensibile passo innanzi sulla strada di un compromesso tra cinema e letteratura. Entrambi fondano la loro poeticità su motivi extra-letterari; essi ci guidano in un regno che esula dai confini del neo-realismo e conduce in quello della "magia".

JOHN FRANCIS LANE

L'AZIONE dell'Umberto D. comincia col corteo dei pensionati; i loro cartelli portano le scritte: «abbiamo lavorato tutta la vita; anche i vecchi devono mangiare; giustizia per i pensionati; siamo i pari della nazione; aumentate le pensioni». Tutta la trama è impostata sulla miseria del protagonista, prototipo del pensionato privo di adeguati mezzi di sussistenza e perciò travolto dalla durezza della vita. Dunque film a sfondo sociale, di stile realistico con chiare e oneste intenzioni ideologiche senza sottintesi politici, a carattere piuttosto tematico che narrativo. Non è dunque un racconto sociale, ma una descrizione; la differenza nella forma dei due tipi letterari è immensa. I pensionati non offrono spunti folcloristici, sgargianti, non costituiscono motivi esteticamente rilevanti, come tanti elementi di film contemporanei noti per le loro tendenze estetizzanti e sfruttati come documentari della arretratezza sociale di molte regioni italiane. Essi costituiscono un problema sociale sentito in tutto il mondo. Oltre all'ingentissimo numero di pensionati statali, ci sono quasi due milioni di pensionati della Previdenza Sociale, i cui emolumenti annui vanno, mentre scrivo, da 37.800 lire a L. 60.000; i meno quotati beneficiano quindi d'una pensione pari a 2.900 lire mensili. Umberto D., che è un vecchio statale, ne ha sei volte di più, ma anche lui non riesce a sbarcare il lunario, i debiti lo strozzano. Non si vive della sola speranza che il tempo faccia maturare un adeguamento della pensione al caro-vita, promesso dalla nuova legge. Quasi ogni giorno, fra questi disgraziati, v'è un suicida spinto realmente dalla miseria all'auto soppressione. Il problema,



Il professor Battisti presenta Umberto D.

disgraziatamente, non è specifico per l'Italia; più o meno è europeo. Non metterlo in piazza, perché tabù, accantonarlo, perché spiacevole non risolve nulla; comunque è di gusto discutibile affermare che la dignità nazionale suggerisca di sorvolarlo o, come ha proposto un senatore, di considerarlo come non adatto a una rappresentazione cinematografica per non passare all'estero per straccioni. Bisogna invece rifletterci senza falsi pudori, studiarlo, come i medici studiano senza preconcetti moralizzanti, con piena libertà d'espressione le epidemie ed i contagi. Disonorevole sarebbe soltanto non cercare una soluzione sociale che possa lenire la sorte di tanti disgraziati. A chi me lo chiede, tornerò ad affermare che oltre e più del desiderio d'un'esperienza artistica, mi portò al cinema il piacere di cooperare in questo campo alla soluzione dello scottante problema.

Ormai s'insegna anche nei nostri licei che il contenuto morale di un'opera d'arte prescinde dal valore estetico; è inutile discutere un'affermazione sì ovvia. Ma è pure altrettanto evidente che un film sociale abbia delle esigenze e delle premesse artistiche particolari. In qualsiasi rappresentazione artistica (letteraria, pittorica, cinematografica) d'un tema sociale il soggetto (svolto senza polemiche e battute politico-sociali, che sarebbero estranee e indifferenti a impostazioni artistiche), proprio in quanto presenta una situazione di vasta portata, di squilibrio o di ingiustizia sociale, è una semplice esemplificazione. L'autore sceglie e plasma dei tipi capaci di rappresentare una casta sociale, presentando di solito umili ricorrenze che nella vita pratica affrettata ed egocentrica non sono sufficientemente afferrate dalla nostra attenzione. Nella rappresentazione cinematografica, dove l'attenzione dello spettatore è eccitata da una pluralità di mezzi espressivi, questi particolari formano la trama dell'azione che si esaurisce esteriormente nel succedersi di situazioni corrispondenti ad altrettanti motivi o spunti della realtà ambientale. Queste situazioni possono implicare la rappresentazione di masse, quali, nel mio film, il corteo di pensionati o la rivolta dei degenti all'ospedale. Anche se esse si limitano ad episodi spiccioli sono capaci di denunciare alla nostra sensibilità fatti disumani non ancora superati dalla nostra prassi quali gli episodi del canile municipale. Oppure sono quadri di situazioni di contrasti individuali prospettati ingenuamente come conseguenze delle inevitabili antinomie di interessi sociali quali la lotta senza quartiere fra la padrona di casa ed Umberto che, avendo debiti, non trova nella legge la necessaria protezione. Altri episodi sono spiragli attraverso i quali ci viene presentata in modo e tonalità diverse e raffigurata in alcuni tipi, l'esosità implacabile della società, che spoglia gradatamente il

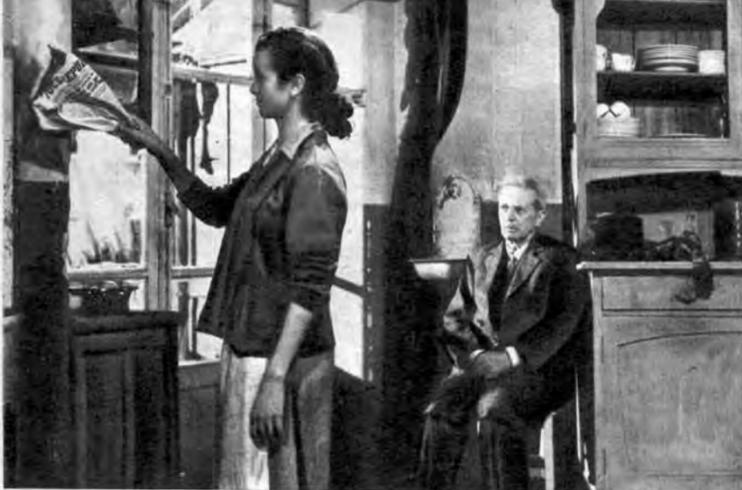
protagonista delle sue risorse economiche, riducendolo all'impossibilità di prolungare la lotta per l'esistenza; così nel mio film le scene rappresentanti la svendita dell'ultima fonte di elevazione spirituale di Umberto, il suo vocabolario e dell'unico ricordo d'un passato meno angustiato, il suo orologio. Il risultato della successione e dell'intreccio dei quadri particolari inseriti su uno sfondo dotato di ampia visuale di interessi umani, è il progressivo isolamento del protagonista dalla società. Dopo l'esperienza ospedaliera d'Umberto, le scene di massa mancano o sono soltanto accennate; il dormitorio pubblico è presentato di scorcio con un esterno in cui incombe la lugubre tristezza dell'ingresso avvolto in disperato silenzio, con qualche povero derelitto che sale lentamente l'interminabile scalea. L'espulsione del protagonista dalla sua stanzetta, escludendo Umberto D. dalla normale convivenza sociale, fa precipitare la catastrofe, creando l'epilogo del dramma



finale della solitudine. Dalla servetta, l'unica creatura umana che abbia manifestato simpatia e comprensione per il povero Umberto, il protagonista si congeda alla fine del film; la corsa alla morte comincia. La commozione del dramma è artisticamente determinata da questo lento ma intrattenibile prevalere dell'incombenza della solitudine, del glaciale silenzio sociale sugli episodi di massa che della prima parte avevano la funzione di creare una tonalità ambientale traducendo in immagini fatti sociali che interessano anche l'avventura personale di Umberto.

La gracilità della trama delle personali esperienze di Umberto è sanata dalla robusta e logica inserzione nel quadro più ampio della rappresentazione realistica d'una casta sociale depressa, che è captata nella sua tonalità minore, infinitamente triste. Qualche iterazione di situazioni, come il ripetuto tentativo di vendere l'orologio, le successive offerte di pagamento rateale dell'affitto arretrato corrispondono indubbiamente a situazioni reali ammissibili nella loro ripetizione anche nella vita vissuta. Esse non dovrebbero dare allo spettatore l'impressione di momenti di ritardo, di battute d'aspetto fra scene dominanti; meno che mai sono giochi cerebrali intesi a una geometria stilistica. La loro funzione tecnica è quella di dar risalto; il loro scopo quello di sottolineare, rafforzando o approfondendo poeticamente, momenti che mettono in risalto le cause del distacco del protagonista dall'ambiente sociale. Pochissimi i quadri in cui la figura di Umberto non campeggi o perlomeno non contribuisca a chiarire una situazione; essi sono o concomitanti con l'azione principale, come gli episodi che si riferiscono alla disgraziata servetta abruzzese (e allora si ha l'impressione di due binari paralleli su cui progrediscono di conserva due carrelli), o sono in un certo senso antipodici, per esempio quando essi hanno la funzione di motivare l'ostilità della padrona di casa. Essi completano il quadro generale delle singole situazioni ed esperienze del protagonista permettendo allo spettatore di rendersi conto, senza polemiche, ma attraverso la pittura di contrasti, svolti in un clima di rinunzie e umiliazioni provocate dall'ambiente in cui si svolge, della tragedia intima di Umberto D. La pluralità espressiva del cinema ha la possibilità di amalgamare questi quadri in una sintesi particolarmente vicina alla realtà; la cura minuziosa dei particolari, lo studio intimistico degli ambienti sociali stendono su tutto questo mondo scenico una poesia stanca, melanconica di insanabile infelicità. E siccome la rappresentazione è chiamata attraverso suggestioni a determinare un largo flusso di sentimenti capaci di provocare autentica commozione e interesse da parte dello spettatore, è chiaro che tanto la continua incombenza del clima sociale che determina la catastrofe, quanto il graduale passaggio dalle scene ambientali al tragico isolamento del protagonista corrispondono ad un'impostazione geometrica del dramma. L'espressione penetrante d'una dolorosa umanità sorregge l'azione e la circonda d'ampio interesse umano. Il film sociale si attua come opera cinematografica in un unico motivo artistico determinato dalla personalità scialba, ma chiara e motivata del protagonista su uno sfondo omogeneo prevalente intessuto di rinunzie, di delusioni, di dolori, di piccole vecchie cose che tramontano senza possibilità di ritorno.

All'unità d'azione corrisponde rigorosamente l'unità artistica. Forse mai Zavattini è stato così linearmente omogeneo ed esasperatamente uniforme. Come nel tema non c'è evasione e non è nemmeno pensabile un compromesso, perché l'amarrezza della delusione incombe fino dalla prima scena e si svolge spietatamente fino all'ultima esperienza, così, nella rappresentazione, clima e tonalità non si alternano a sbalzi o con improvvise chiarite, ma vanno gradatamente incupendo fino al massimo. Come il tema è rettilineo, così la commozione è ininterrotta, omogenea, la sensibilità è costante, particolarmente eloquente nei silenzi disperati e nel dialogo ridotto a richiami e a gridi di protesta. Il credo che il nuovo cinelibro smentirà il mito di Zavattini il buono. L'autore ha voluto darci un film amaro, senza distensioni, senza una sola oasi di sorriso. L'evocazione dell'immagine e del fatto è presentata con calda umanità, ma rimane crudele, sconsolata. Nel Miracolo a Milano c'era il tentativo di fondere col naturalismo l'elemento fiabesco; binomio che, evidentemente, non poteva risolversi né artisticamente, né strutturalmente, perché la soluzione ultraterrena del problema sociale, anche se predisposta con sapiente intellettualismo, è inadeguata, come è antinaturale il miracolo. Da una parte evocazione diretta ed esatta di scene colte con un senso realistico, dall'altra ricostruzione di situazioni bizzarre a base di pura fantasia. Con la cupa tragedia delle vicende



quotidiane, sia pure mitigate al momento della maturazione dal miracolistico Totò e perciò non portate all'esperienza decisiva, contrasta l'intervento d'una forza superiore che riduce, in fondo, i personaggi a simboli e li trasporta nell'irreale. Le persone diventano delle interessanti marionette che lo Zavattini muove con maturo tecnicismo, con procedimenti alle volte troppo intellettualistici, ma sempre o quasi sempre con forza evocativa. Uno sviluppo spirituale dei protagonisti non c'è e perciò, anche nelle scene realistiche, essi hanno la tendenza a sfumare in ombra. L'antinomia fra realismo esasperato e tonalità fiabesca, che, per così dire, isola i singoli episodi drammatici e li incastona in uno sfondo riposante di pace e di intima tranquillità, è un abile artificio dello Zavattini inteso a mitigare il pessimismo generale, attraverso l'alternanza del pianto e del sorriso e a mascherare la polemica so-



In questa pagina e nelle tre precedenti: immagini tratte da Umberto D., film diretto da Vittorio De Sica su soggetto di Cesare Zavattini. Attore principale il docente universitario Carlo Battisti, che ha scritto per la nostra rivista l'interessante articolo che pubblichiamo.

ciale dell'autore, il suo risentimento per l'esosità e la mancanza d'umanità degli affaristi. Ma con questo procedimento la forza evocativa degli episodi realistici contornati dall'ambiente fiabesco viene continuamente alimentata e recuperata. Il valore estetico del *Miracolo* è, per me, compromesso dal destreggiamento dell'autore fra due poli artistici diversi. Ma scenicamente l'arte di De Sica, amara rappresentazione della delusione, ha potuto quasi sempre attenuare divergenze stilistiche troppo forti e creare l'impressione d'una evocazione poetica dell'immagine anche in quei quadri, in cui il freddo esame critico potrebbe mettere in evidenza un simbolismo di maniera.

Nella redazione scenica di Umberto D. il dualismo del *Miracolo* è invece superato. Niente fiaba. Vicenda unitaria. Personaggi stagliati nello stesso sfondo con sagome morali e artistiche individuali, ma molto simili. L'azione è limitata al progressivo passaggio dalla lotta per l'esistenza all'isolamento totale del protagonista. Non interviene, non può intervenire nessun miracolo. All'estrema pluralità di tipi del *Miracolo* corrisponde l'unicità drammatica rappresentata da Umberto. Le altre persone sono profondamente umane, ma hanno una funzione strettamente ambientale. Dal cupo dolore, dalla mortale amarezza non si esce mai. Nessuna ricerca di elementi estetici o affettivamente interessanti, ma interpretazione costante di condizioni sociali che richiedono dalla nostra civiltà un radicale emendamento. Tema questo che nella sua elaborazione scenica non è carico di molte o grandi possibilità di trasfigurazione estetica. In fondo, mi posso perfino domandare, se la scelta del soggetto, il suo isolamento da ogni elemento eterogeneo non comprometta il risultato del film. Dal realismo socialista del cinelibro esula il giuoco di contrasti polemici di principi politici, che possano portare una nota passionale e vivace all'opacità dell'azione. Torno a dire: manca il riso. Tutto è amaro, in un grigiore che alle volte contrasta energicamente cogli sfondi luminosi di albe e tramonti presentati con stupenda nitidezza. La vicenda scenica non ha nemmeno una conclusione materiale; Umberto non può rassegnarsi a cercare nella morte la soluzione logica del suo progressivo isolamento, non sa evadere dalla vita, anche se tenta due volte il suicidio. Nessun dubbio che la scena finale ideata dallo Zavattini riposa su una visione superiore del problema della vita e che la sua interpretazione letteraria sia acuta, raffinata ed anche psicologicamente esatta: convincerà?

Certamente una produzione cinematografica di questo tipo richiede un pubblico capace di analizzare le emozioni, in grado di liberarsi da tradizioni radicate e dalle suggestioni ingannevoli di facili lenocini artistici, attento e rispondente all'appello dei sentimenti. In fondo, tutti noi lavoriamo per questo pubblico che giudica e ha il diritto di giudicare. Ma l'arte ha il dovere di evolvere il gusto, di raffinarlo, presentando di volta in volta quesiti nuovi, provocando continuamente reazioni, sollecitando comprensione ed interesse. Quando il pubblico non reagisce ad un film dotato di valore artistico, vuol dire che questo non è stato capito; dal punto di vista del pubblico ciò significherebbe, comunque, che l'opera, almeno attualmente, non è valida. Successo e intrinseca bontà artistica sono due cose molto diverse, alle volte scomparse. Ma battere una via con conseguenza e coraggio, con intento artistico è un esperimento ragionevole e costituisce un leale atto di fede nel progresso. La premessa artistica indubbiamente raggiunta nel cinelibro dello Zavattini, è la sostanziale adeguatezza fra intenzione ed elaborazione; il resto è esperimento. Ma non diversamente attraverso l'esperimentazione progrediscono le scienze. Per questo "credo" ho aperto nella mia vita di scienziato una parentesi, ho partecipato a un esperimento nel campo del cinema, cioè in uno dei settori artistici più complessi, più legati al rapido sviluppo tecnico e più capaci di agire sulle masse. Lavorare con un regista così accurato nei particolari, così umano nei suoi sentimenti, così limpidamente emotivo come Vittorio De Sica, mi fu insegnamento prezioso che ha largamente compensato del coraggio con cui ho accettata questa per me straordinaria esperienza. L'aderente coerenza fra soggettista e regista nel mio film mi ricorda la collaborazione intima, che ho trovata nella mia vita di scienziato in Giovanni Alessio nel lavoro comune al mio Dizionario etimologico italiano, a me carissimo, perché costituisce il tema scientifico dominante dei miei ultimi anni. Certamente l'aver potuto stabilire, per primo, praticamente, un contatto fra il mondo delle scienze e quello dell'arte, fu una fortuna impensata e imméritata che incide e inciderà fortemente sulla mia vita spirituale.

CARLO BATTISTI



Due inquadrature tratte da *Othello*, film che venne all'ultimo momento ritirato dalla XII Mostra internazionale di Venezia. *Othello* si inserisce nella polemica sui rapporti tra cinema e teatro, così come la precedente opera diretta dallo stesso Orson Welles: l'interessante *Macbeth*.

PANE AL PANE...

Cinema e teatro

IL VECCHIO pregiudizio di considerare il cinema come l' "antiteatro" e l'equivoco del "cinema cinematografico", nato dal "miracolo" della macchina da presa, seguitano ad offuscare i giudizi di certa critica nei confronti di quei film che si basano su opere di letteratura teatrale. A dire il vero la confusione, prima ancora che da un'errata valutazione dei rapporti tra cinema e teatro, nasce dal non tenere ben ferma quella distinzione che è stata operata fra teatro come opera di poesia o letteratura e teatro come spettacolo visivo al quale il cinema stesso si riconnette. Avviene così di sentir adoperare in senso di spregio l'aggettivo "teatrale" nei confronti di quei film che da un testo di letteratura drammatica creano uno spettacolo nel quale la tecnica non sovrappone o addirittura distrugge il contenuto. Perché in questi casi, secondo i critici dello "specifico filmico", ci si troverebbe di fronte a una semplice trasposizione o, meglio ancora, a una pura registrazione su pellicola di un testo letterario nella sua realizzazione teatrale: assenza, dunque, di ogni linguaggio cinematografico, ergo, inesistenza del film come espressione autonoma. La storia di un simile ragionamento dovrebbe essere evidente per chi vanta una certa dimestichezza con gli studi estetici — per i critici anche cinematografici, del resto, sarebbe un dovere — giacché è stato chiaramente dimostrato, che non può esservi trasposizione o traduzione di un'opera in una forma diversa, ma che ci si trova sempre di fronte ad una ricreazione e, in sostanza, a un'opera nuova che potrà essere più o meno riuscita, in se stessa e non in rapporto a una fedeltà che le si imputa o di cui la si loda. Parlare di interpretazione, nei confronti di un film o della stessa

realizzazione teatrale (nel senso di spettacolo), di un'opera letteraria, significa non distinguere l'attività critica, cui il concetto di interpretazione appunto ci conduce, da quella fantastica, creativa, che sono alla base dello spettacolo teatrale e del film, anche se la fonte di ispirazione è un testo letterario e cioè un'opera già compiuta nella sua forma. Quello che Hegel non intese e che Croce ha così esaurientemente chiarito. Il Ragghianti in diversi suoi scritti ha non solo precisata la distinzione fra teatro come poesia e teatro come spettacolo visivo, ma mostrato l'equivoco naturalistico di quelle storie del cinema che si rifanno ai mezzi tecnici, equivoco che si aggrava in sede di giudizio critico. Eppure nel campo della critica cinematografica, e non solo in questo, regna ancora tanta confusione: lo si è potuto constatare, quando

uscì l'*Amleto* di Lawrence Olivier, in maniera addirittura clamorosa.

Si veda, in proposito, l'articolo di Alberto Mondadori su *Epoca* dell'8 settembre che parla dell'*Othello* di Orson Welles. (Non voglio qui rilevare il tono insolente nei miei riguardi che il Mondadori tiene, senza giustificazione alcuna e non da oggi, solo perché invitato ad esprimere il mio parere sul *Macbeth* dello stesso Welles feci a suo tempo molte riserve; con tutto ciò voglio provare per l'ultima volta a discutere con lui). Scrive, dunque, il Mondadori: «Ciò sia detto per sgombrare il terreno dalle solite incomprensioni di coloro per i quali il cinematografo è una semplice trasposizione di testi letterari: *Macbeth* fu un esperimento di gran lunga superiore, e meglio riuscito, a quello che Sir Lawrence Olivier fece con *Amleto* di interpretare con un nuovo linguaggio — il cinematografo — una immortale opera già definita nel proprio linguaggio — la parola». Secondo il Mondadori quella di Orson Welles non sarebbe una interpretazione perché il regista americano nelle sue opere *Macbeth* e *Othello*

Da *La città si difende* di Pietro Germi. Questo film segna un innegabile regresso nella carriera del nostro regista, che in precedenza aveva dato prove molto più sincere e convincenti.



usa una "rigorosa sintassi cinematografica" che giustifica la presenza del cinema in quanto la tecnica si risolve in linguaggio. Esempi: «Il Moro morto, steso sulla barella portata dagli armigeri, apre con un primo piano inquadrato dalla sommità del capo il film... penzolante nella gabbia di ferro, all'altezza degli spalti che lo videro conversare con Otello in una immaginosa carrellata alternata dai cannoni puntati sul mare... La singolarità più immediata, benché esteticamente mediata, è l'uso fedele del primo e primissimo piano in funzione di sentimenti e stati d'animo. Ricorre irresistibile il ricordo della *Giovanna d'Arco* di Dreyer, ove il primo piano parla ed esprime la logica del racconto e il nocciolo della tragedia. E ancora Dreyer bisogna citare se si ponga mente al *Dies Irae* ove l'inquadratura verticale, rarissima, è usata a esprimere l'acme della drammaticità...». Non starò a citare oltre. È chiaro che il Mondadori scambia la tecnica con la pseudotecnica, «che è la tecnica che si prende per arte», e, fissando così, una grammatica e una sintassi esclude che al di fuori di esse possa esservi un linguaggio cinematografico valido. Ora io non ho mai contestato l'innegabile talento di Orson Welles, né tanto meno la sua padronanza della tecnica cinematografica, né posso pronunciarmi su questo *Otello* che non ho veduto e che potrà essere, come afferma il Mondadori, un bellissimo film, perché l'estroso regista americano ha certo un grande temperamento, ma non vorrei che l'eccessivo virtuosismo tecnico fosse scambiato per linguaggio cinematografico, unico autorizzato. Soprattutto mi sembra che non sia giusto a questa stregua contestare la validità dell'*Amleto* di Olivier: significa non accorgersi che anche quel film ha un suo linguaggio,

che per essere diverso da quello di Welles non è meno legittimo.

Funzione dei Circoli del cinema

LA RIPRESA, da parte dei normali circuiti di noleggio, di vecchi e celebri film durante la stagione estiva, costituisce senza dubbio l'avvenimento cinematografico più importante. Il notevole concorso di pubblico sembra debba incoraggiare esercenti e noleggiatori a proseguire in questa lodevole iniziativa anche in altri periodi dell'anno, magari con una certa organicità e un più preciso criterio selettivo. Comunque il fatto è degno di attenzione. Innanzi tutto esso dimostra che i circoli del cinema vanno compiendo un'opera importante e che raggiunge risultati concreti in quanto l'interesse per il cinema come fatto artistico si diffonde in strati sempre più vasti del pubblico. In secondo luogo è chiaro che, allo stato dei fatti, solo il pubblico può agire con risultati positivi su produttori, importatori, noleggiatori ed esercenti. Dal che si deduce che l'attività dei circoli deve essere intensificata e potenziata da parte dello Stato, di Enti e di privati e incoraggiata dagli stessi produttori in quanto non solo non rappresenta una possibile concorrenza commerciale, ma se mai, come si è veduto anche in questa occasione, una forma sicura di lancio e di valorizzazione dei film. Infatti, per quanto possa essere importante il numero dei soci dei circoli del cinema esso rappresenta sempre una trascurabile minoranza di fronte al pubblico, per così dire, normale su cui per altro agisce in modo notevole. Il problema è certamente complesso, ma è auspicabile che venga risolto sul piano internazionale e che le varie cineteche siano messe in condizione di poter

concedere tutti i loro film ai circoli del cinema: è auspicabile che la ferrea legge del danaro sia temperata di fronte alle esigenze legittime della cultura.

Un sintomo

NON HO veduto il film di Germi, ma a quanto se n'è scritto e se ne dice pare che non segni davvero un progresso nella carriera del giovane regista. Senza entrare in una valutazione dell'opera, anche in base ai giudizi attendibili che ne sono stati dati, mi pare che si possa fare un rilievo di una certa importanza. Il successo di taluni film italiani, di quelli, per intenderci, neo-realisti, non è dipeso dalla improvvisa miracolosa fioritura di geni della regia, ma da un clima spirituale, dalla maturata coscienza dei problemi umani e sociali della nostra epoca così come si presentano in Italia, da un interesse e una partecipazione dei registi per questi problemi: un'aderenza, insomma, alla realtà storica. Film, dunque, basati sull'arte, su un'esigenza espressiva, che si facevano perdonare anche i difetti di mestiere: anzi in un certo senso si può dire che la mancanza di mestiere rappresentava un superamento di vecchie convenzioni per raggiungere una maggiore immediatezza espressiva. Premeva, infatti, allora quello che si doveva dire: il come veniva spontaneo: tanto è vero che nella creazione artistica la tecnica è sempre superata. Questi registi se abbandonano l'arte per il mestiere, se si mettono a fare dei film con preoccupazioni di ordine commerciale, se perdono il contatto con la realtà, rischiano di andare in contro alle più amare delusioni perché, così facendo, tradiscono per primi loro stessi.

LUIGI CHIARINI

GLI AMLETICI DUBBI DI BRANCA E COMPAGNI

QUEST'ANNO Brescia, dal 7 al 9 settembre, è stata la sede del IV° Convegno nazionale di cinematografia scolastica e del I° Congresso nazionale dei centri provinciali di cinematografia scolastica indetti, nell'ambito della IV^a Mostra internazionale del cinema a formato ridotto, dal Centro didattico nazionale di Firenze e dall'Associazione italiana per la cinematografia culturale. Sono convenuti a queste tre importanti manifestazioni uomini di scuola e studiosi di tutta Italia: provveditori agli studi, presidi, professori, ispettori, direttori didattici, funzionari ministeriali, appassionati dei problemi cinedidattici, rappresentanti dei Consorzi per l'istruzione tecnica ecc. Hanno tenuto relazioni padre Agostino Gemelli, rettore dell'Università cattolica di Milano; il professor Enrico Fulchignoni dell'Università di Roma e delegato dell'U.N.E.S.C.O.; il preside e pubblicista Remo Branca; il professor Ananoff della Società Larousse di Parigi; il prof. Alberto Marzi dell'Università di Bari; il prof. Giovanni Gozzer segretario della Consulta didattica; il prof. Aleardo Sacchetto direttore generale presso il Ministero della P. I. e nuovo commissario della Cineteca autonoma ministeriale; il prof. Giovanni Calò vicepresidente della Consulta didattica e presidente del Centro didattico nazionale e, infine, Vittorio De Sica. Si sono avuti poi

interessanti interventi nelle discussioni da parte del prof. Luigi Volpicelli dell'Università di Roma, della dottoressa Evelina Tarroni della Cineteca autonoma ministeriale, di Sandro Talamazzini direttore di Cinedidattica. Hanno parlato pure vari insegnanti e provveditori. Le manifestazioni si sono concluse con la premiazione di dieci soggetti cinematografici e di alcuni film partecipanti al concorso bandito a suo tempo dal Centro didattico di Firenze.

Molto è stato detto a Brescia sulla cinematografia e il fanciullo, sulla cinematografia e la psicologia dell'adolescente e dell'adulto, ma, come era nelle nostre previsioni (perché diffidiamo sempre dei convegni e dei congressi che servono soltanto ad avvicinare gli uni agli altri tutti quelli che si dedicano agli stessi problemi), è stato assai di più quello che non si è

Il convegno e il congresso di cinematografia scolastica si sono conclusi in orgie di conferenze sul cinema arte o non arte. Il guaio è che nella scuola italiana molti di quelli che parlano di film, al film non credono.

detto. I vari oratori hanno approfondito molti problemi, ma si trattava sempre di problemi ormai in parte risolti, per lo meno sul piano della pratica quotidiana, e il cui approfondimento, con grande sfoggio di cultura pedagogica e psicologica, può costituire semmai un diletto accademico atto però, data la povertà di cultura cinematografica della nostra Scuola, più a confondere che a chiarire le idee. Se si tolgono le prese di posizione contro la censura e la legge in progetto che dovrebbe impedire l'entrata ai cinematografi degli adolescenti, di padre Gemelli e di Luigi Volpicelli; se si tolgono la difesa del migliore Walt Disney fatta da Sandro Talamazzini e le chiare parole di Evelina Tarroni che, a un certo momento, ha dimostrato come i ragazzi che sfruttano il cinema per apprendere meglio a delinquere siano già bacati e proprio in quel caso il cinema diventi soltanto un elemento passivo, cioè assuma una funzione contraria a quella che tanti pedagogisti e moralisti vogliono sempre attribuirgli, tutto il resto ha avuto poca importanza e talvolta è persino sconfinato nell'inopportuno. A forza di statistiche e di elocubrazioni più o meno accettabili, anche se suffragate da una poderosa cultura, si è arrivati al punto di porre in rilievo tutte le influenze cattive del cinema dimenticando completamente

quelle buone, quasi che, sia pure nella mediocrissima produzione corrente, non vi siano anche esempi di coraggio, di generosità, di umiltà, di sacrificio, di amor patrio, di fede in Dio, di cattiveria punita e di virtù premiata. Il guaio è che nella scuola italiana molti di quelli che oggi cominciano a parlare di cinema, perché l'argomento nuovo sembra propizio per mettersi in vista o altro, al cinema non vanno. E' un fatto che abbiamo da tempo constatato con dolore e sgomento e che Brescia ci ha paurosamente confermato. E inoltre perché Remo Branca, a esempio,

dei convegnisti, ha citato, come esempio tipico di creatività da parte del regista, La passion de Jeanne D'Arc di C. T. Dreyer? Silenzio perfetto, soltanto noi abbiamo battuto le mani, lieti di poter udire finalmente in quell'assemblea, già paurosamente sviata, il nome di un grande regista non vituperato o minimizzato (si era citato invero anche Chaplin ma senza puntualizzarne il grandissimo valore): purtroppo, ignari che esistesse un Dreyer, tutti avevano pensato al Joan of Arc di Fleming. E per noi quest'episodio ha avuto un'importanza decisiva, tanto che ora stimiamo non per-

giorno dove si chiedeva, un po' genericamente, il permesso di creare un Consorzio per la cinematografia scolastica e dove ci si limitava a richiedere al Ministro di distaccare presso ogni Centro provinciale un insegnante medio od elementare affinché detti centri potessero efficacemente funzionare. E su quest'ultima richiesta non abbiamo nulla da eccepire perché ci sembra anche troppo ragionevole, solo ci domandiamo come potranno funzionare i centri se non ci saranno film e se la scuola — cioè gli insegnanti — non avrà abbastanza confidenza con il linguaggio cinematografico



A sinistra: la Falconetti in La passion de Jeanne d'Arc (1926). A destra: Ingrid Bergman in Joan of Arc («Giovanna d'Arca», 1948). Molti dei partecipanti al Convegno nazionale di cinematografia scolastica, ignorando l'esistenza del film di Dreyer, lo confusero con quello di Fleming.

dopo oltre un'ora di parole ha concluso mettendo in dubbio che il cinema sia un'arte? Non avremmo mai creduto nell'anno di grazia 1951 di ascoltare ancora simili discussioni in un ambiente di cultura. Perché poi, sempre Remo Branca, ha creduto di poter fare giustizia sommaria di Pudovkin con tanta facilità, cosicché Luigi Volpicelli ha dovuto intervenire a difendere l'opera e il pensiero del grande regista sovietico? Tutto questo sa troppo di dilettantismo per non apparire pericoloso a chiunque si renda conto che gli uomini della scuola italiana sono ancora, per gran parte, completamente sprovvoluti di fronte al fenomeno "cinema" e che, pertanto, la loro cultura in questo particolare settore della conoscenza è quanto mai influenzabile. E lo si è visto subito quando moltissimi hanno aderito alla tesi che il cinema non è un'arte perché non è affatto il regista colui che crea il film. Fortunatamente il prof. Calò ha cercato di mettere le cose a posto nella sua ultima e precisa relazione. Che dire poi di quanto è accaduto quando un giovane insegnante, evidentemente in possesso di una preparazione cinematografica diversa da quella della maggioranza

duto il tempo speso nel convegno bresciano.

E fra tante belle parole inutili o quasi nessuno, come privatamente ci diceva la Tarroni, nessuno si è preoccupato di analizzare con quale tecnica deve essere realizzato un film didattico, quale importanza abbia nel film per ragazzi il montaggio psicologicamente inteso, la durata delle inquadrature, ecc. Si tratta per l'Italia, se è vero, come ha detto Fulchignoni, che il nostro paese nella cinematografia scolastica è più indietro del Nicaragua, di creare film e di immetterli nel grande circuito della scuola per cui, dato che di disquisizioni astratte se ne fanno tante sulle riviste specializzate o meno (ed è un bene che sia così, anzi vorremmo che se ne facessero anche di più perché i problemi importanti vogliono sempre essere agitati), un Convegno e un Congresso dovevano concludere qualcosa di più pratico o, comunque, esprimere un voto più deciso e adeguato alle reali esigenze. Invece il Convegno si è risolto in un'orgia di conferenze, mentre il Congresso ha chiuso i suoi lavori, trascinalisi invero penosamente per deficienze organizzative, con un ordine del

per poterlo inserire nella sua quotidiana opera educativa: tutti gli insegnanti, prima di usare il libro di testo come indispensabile sussidio didattico, hanno appreso a leggere bene. Perché nel cinema dovrebbe accadere altrimenti? Non sappiamo davvero spiegarcelo ora, cercheremo tuttavia di ritornare su questo argomento, illuminandolo, magari, con qualche nostra esperienza personale. Dalle manifestazioni bresciane però il cinema non è uscito sconfitto, tutt'altro. Fra tante parole che non lasceranno che dati prettamente informativi o confusione di idee, resteranno invece quelle di Vittorio De Sica, che ha ben distinto il moralismo dalla morale, il vero realismo dal falso conformismo, l'umanità del cinema dalla disumanità dell'uso che ne fanno gli speculatori e gli ignoranti. Alla fine, quando, rifacendosi al noto infortunio americano di Ladri di biciclette, ha chiesto alla scuola italiana che, ove il suo film dovesse essere proiettato in qualche aula, non venisse sacrificato Bruno che fa pipì, il prof. Calò, a nome di tutti, ha preso impegno che questo non accadrà. Gli applausi, a questo punto, sono scrosciati fragorosi.

VINCENZO BASSOLI

UN POSTO AL SOLE PER LA CITTÀ ATOMICA



Sopra e sotto: due inquadrature tratte da *A Place in the Sun*, film di George Stevens che riporta sullo schermo, in modo assai discutibile, *An American Tragedy* di Theodore Dreiser.



L'ULTIMO film di Mark Robson è apparso in questi giorni sugli schermi di Broadway: *Bright Victory* (originariamente si chiamava *Lights Out*; e con tale titolo venne proiettato a Cannes). Il tema che il regista affronta è la tragedia dei reduci di guerra rimasti ciechi. Robson ha trattato l'argomento con una certa umanità, ma l'opera non manca di un'eccessiva retorica e sentimentalismo. Arthur Kennedy, l'attore che si è imposto all'attenzione del pubblico con *The Glass Menagerie*, ha interpretato la parte del protagonista con accenti veri.

Anche l'ultima fatica di Henry King, la tanto decantata e attesa trasposizione cinematografica dell'episodio biblico di Davide e del suo amore per Betsabea, è giunta in questi giorni sugli schermi di New York. A dire il vero, pur con tutti i suoi limiti e la sua impostazione evidentemente commerciale, *David and Bathsheba* tenta di rinunciare alla tipica formula del "filmone" storico, e in parte vi riesce. L'interpretazione di Gregory Peck è considerevole, assai meno quella di Susan Hayward, che ci è parsa un tipo troppo "moderno" per impersonare un personaggio come quello della moglie di Uriah. In complesso si può ritenere l'opera interessante; in quanto essa dimostra la capacità dei registi americani di ricostruire, con sufficiente senso della misura, una storia millenaria senza ricorrere a truculenti battaglie e a scene di massa mastodontiche. Altro film di un certo interesse è *A Place in the Sun* di George Stevens, tratto dal noto romanzo di Theodore Dreiser *An American Tragedy* e interpretato con efficacia da Montgomery

La Paramount sta per iniziare un film su *Los Alamos* - Ultima opera di John Ford: *The Quiet Man* - Walt Disney alle prese con *Peter Pan* - Altri interessanti progetti di inizio stagione.

Clift, da Shelley Winters e perfino da Elizabeth Taylor. Il film è debole nell'interpretazione psicologico-sociale dei personaggi: la precedente edizione del film, diretta da von Sternberg e interpretata da Silvia Sydney, era migliore e più vicina allo spirito del romanzo. La Warner Bros. si prepara a lanciare il film tratto da un celebre romanzo marinaro di Forrester, *Captain Horatio Hornblower*; la RKO *The Blue Veil* e *Behave Yourself*; la Paramount l'ultimo film di Arthur Lubin, *Rhubarb*, che ha tutta l'intenzione di essere una delle migliori commedie dell'anno.

Le case hollywoodiane stanno organizzando progetti di importanza notevole. La RKO-Radio, a esempio, ha deciso di produrre nella stagione 1951-52 trentasei film di categoria "A", e Howard Hughes si è accaparrato *Howard Hawks*, Jerry Wald, Norman Krasna, Sol Lesser, Gabriel Pascal, Samuel Goldwyn, Joseph Kaufman e Ida Lupino. Goldwyn sta preparando un *Hans Christian Andersen* in technicolor, sulla vita e le opere del grande favolista, e Disney sta mettendo a punto il suo progetto



Sopra: da *Bright Victory*, il film di Mark Robson sui reduci presentato a Cannes col titolo *Lights Out*. Interprete principale Arthur Kennedy, che si impose con *The Glass Menagerie* di Irving Rapper. Sotto: da *David and Bathsheba*, film cosiddetto storico diretto da Henry King.

per realizzare il disegno animato a lungo metraggio *Peter Pan*. La *Republic Pictures*, che è in costante fase di avanzamento, annuncia 54 film, di cui 15 di categoria "A". John Ford, che come è noto è uno dei massimi esponenti della *Republic*, è tornato dall'Irlanda, dove ha terminato le riprese di *The Quiet Man* (protagonista: John Wayne). La *Monogram* ha firmato un contratto col produttore Walter Wanger, il quale sta stringendo accordi con produttori giapponesi per lanciare i "Bowery Boys", comici assai noti nei circuiti "B", anche in Giappone. Per la *Columbia* Vincent Sherman dirigerà un film con Rita Hayworth. La *Paramount* sta per mettere in cantiere un film sulla "città atomica", Los Alamos, ma naturalmente si guarderà bene dal divulgarne troppi segreti. La stessa casa ha scritturato Anna Maria Alberghetti (la giovanissima cantante che ha fatto il suo debutto cinematografico in *The Medium* di Menotti) e Franca Faldini (una giovane romana) per far loro interpretare rispettivamente *The Goddess* e *At Sea With the Navy*.

Nel complesso, all'inizio di questa stagione autunnale si può constatare un migliorato livello della produzione, sia per qualità che per originalità di soggetti.

MORGIO N. FENIN



ALFABETO MINORE DI HOLLYWOOD

LA FECONDITA' spesso felice di Hollywood poggiò, durante gli anni aurei (quegli anni che stavano inesorabilmente esaurendosi allorché la guerra scoppiò), su due cardini: l'esercito degli sceneggiatori e quello degli attori. Ma, per ciò che riguarda questi ultimi, io non intendo riferirmi tanto ai « divi » quanto ai caratteristi, a quelle figure così dette di secondo piano, che in un'infinità di casi hanno conferito a questo o a quel film il suo succo più vero. A quegli attori di cui spesso il grande pubblico ignora il nome, se pur riconosce il volto. Non che il contributo dei « divi » al cinema di Hollywood sia stato trascurabile, e non soltanto nel periodo mitologico del muto, ma anche durante la prima fase dell'era sonora, quella cui sopra tutto intendo qui riferirmi e che fu spiccatamente propizia alla fioritura minore di cui sto parlando. Ma lo sciame dei caratteristi americani costituisce, forse, un fenomeno ancor più tipico di quella cinematografia, sollecita del particolare, del « gag », della figurina in margine, al fine di rendere denso, concreto ed efficiente in ogni sua parte il racconto. Volendo paragonare, un po' barocamente se vogliamo, il prodotto filmico ben confezionato negli studios di Hollywood ad un panettone o ad un bel dolce con la crema, quei caratteristi sarebbero, in certo modo, i pinoli, i cedri canditi, oppure le ciliegie o i ghirigori di zucchero fila-

to della situazione. Che costituiscono, come è noto, l'obiettivo primo e più ghiotto di chi prenda d'assalto uno di quei dolci. Il cinema americano è ridotto oggi, si sa, a vivere, almeno in parte, di memorie. Nella assidua ricerca del tempo perduto mi è sembrato quindi utile tracciare le brevi note per un « alfabeto minore di Hollywood », che registrasse quei nomi, non arrivati allo « stardom », che sovente il comune spettatore trascura, pur godendo gli « exploits » degli attori cui essi si riferiscono. Troverete quindi in questo alfabeto dei morti e dei vivi (quei vivi che ancor oggi immettono una nota di sapore nei prodotti, troppo spesso assai meno ben confezionati che in altri tempi, di Hollywood. Poiché il « neorealismo » ha inferto a essi un serio colpo, ne ha impoverito le file, ma non è riuscito, la Dio mercè, ad eliminarli del tutto). Probabilmente non troverete tutti i nomi che pretenderete di trovarci (e magari ne troverete qualcuno che non vi sareste aspettato). Non so che farci. La memoria mi avrà certo giocato qualche scherzo. Qualche altro l'avrà giocato il mio capriccio. A proposito del quale, non domandatemi, vi prego, il perché di questa o quella inclusione od esclusione. Rischiarete di sentirvi rispondere, con petroliniana inesorabilità: « Perché sì ».

ARMETTA HENRY - E' probabilmente, di tutto il cinema americano, l'uomo che più ha fatto imbestialire gli zelanti nazionalisti dell'epoca fascista. Perché è stato, per anni e anni, il prototipo di un certo « cliché » d'italiano in America, garrulo, servile, e di professione cameriere, locandiere, oste e simili. Un « cliché » che forse non si discostava troppo da una certa realtà. In sostanza, era un simpaticone, con quella figura tozza, quel gran faccione quadrato col cespuglio dei baffi neri, e gli ampi gesti delle braccia invitanti e il sorriso un po' untuoso. Riuscì a scocciare il fascismo fino all'ultimo (nato a Palermo nel 1888, morì infatti nel 1945). Citare qualche suo film è praticamente impossibile. Era come l'erba bettonica. Chiuse la sua carriera in bellezza — per modo di dire — con un film ambientato nella sua terra di origine: A Bell ford Adano (« Una campana per Adano », 1945).

AUER MISCHA - Costituì, ai suoi tempi d'oro, una specie di parodia del motto « genio e sregolatezza ». Ha sempre preso, o gli hanno fatto prendere, molto sul serio (sarebbe più esatto dire « sul ridicolo ») la sua qualità di russo emigrato. Stralunato e lanternuto, ha immesso nei film cui ha partecipato un granello di gradevole follia slava. Il suo parassita di My Man Godfrey (« L'impareggiabile Godfrey », 1936) lo lanciò in maniera clamorosa. Effettivamente, in quell'occasione, egli, nei panni dell'ispirato cocco della miliardaria svanita, rasentò il sublime nell'idiozia. Il suo canto di Occhi neri, i suoi balzi scimmieschi per il salotto della dorata imbecillità valsero a creare un tipo. Quel tipo di cui pur oggi ci vengono, ahimé, propinati gli scampoli. Dio ci salvi dagli epigoni. Anche se si chiamano tutt'ora Mischa Auer. Però prima di ridursi a copiare se stesso Mischa colse ancora qualche buona occasione: ricordo per tutte You Can't Take It with You (« L'eterna illusione », 1938). Il suo professor Kolenkof, spiritato e mangiasovietici, rimane tuttora un irraggiungibile modello per gli attori che, sulla scena, sono chiamati a dargli vita nel diabolico imbroglio di Kaufman e Hart.

BENCHLEY ROBERT - Ovvero la cultura a Hollywood. Laureato in filosofia a Harvard, giornalista, critico drammatico e via dicendo. Un signore di mezza età, leggermente pingue, eternamente in « smoking », gli occhietti eternamente semichiusi dai fumi di una dolce ebbrietà. Un uomo estremamente spiritoso, con una sua malizia di falso addormentato, con una sua filosofia della vita (probabilmente diversa da quella imparata ad Harvard), guidata da un sano cinismo, da uno scettico e conciliante buon senso. Un caro compagno, mancato al nostro affetto, cinquantaseienne, nel 1945. Qualche suo film? Mah, pescate sopra tutto nella produzione M.G.M. tra il 1933 e il 1938: e se proprio volete un titolo, ecco: China Seas (« Sui mari della Cina », 1935). Il film era scadente, Benchley impagabile.

BING HERMANN - Il re dei « maîtres », dei proprietari di locali. Ma di lusso, intendiamoci, o comunque su altro piano che quelli cari al buon Armetta. « Noblesse oblige ». L'agitativissimo Bing ha il bel Danubio blu nelle vene. E un'erre squillante come un campanello d'allarme.

Un buffo, dignitoso ometto, sempre in procinto di alzarsi sulla punta dei piedi, per rendersi più importante e far meglio rispettare la sua dignità professionale, più volte oltraggiata. Anche lui, prodigo di grandi gesti delle braccia avvezze a servire, e in più ornato, il bel faccione un po' gonfio, da un ricco porro. Un titolo: The King Steps Out (« Desiderio di re », 1936). Vi ho pur detto che Bing era tipo di-lusso: in quell'occasione aveva addirittura a che fare col giovane Francesco Giuseppe. Non ci voleva di meno per la sua rumorosa complicità.

BLORE ERIC - L'imperatore dei maggiordomi, dediti alle cure di signori ricchi, giovani e scioperanti. Come Piccadilly Jim (« Jim di Piccadilly », 1936). Un vero personaggio di Wodehouse. L'aristocrazia dei maggiordomi. Le « meglio case » di Londra (possibilmente; e se no, di New York). Un puntiglioso modo di portare il « frack », una saggezza ostinata, una calvizie specchiante, una piega sdegnosa e spesso disgustata delle labbra e del naso, di fronte ad un'umanità tanto diversa dai suoi sacri schemi. Top Hat (« Cappello a cilindro », 1935); It's Love I'm after (« Avventura a mezzanotte », 1937). Ma sopra tutto Piccadilly Jim. La perla dei maggiordomi e, perché no?, degli attori, nel suo genere.

BRADY ALICE - Fu giovane, quasi bella, spirituale. Invecchiando, acquisì mordente e una sua adorabile maniera di essere svanita. Una specie di Billie Burke, ma meno dolce, più aggressiva. La Burke non si sarebbe mai permessa di possedere un parassita clamoroso e bizzarro come Mischa Auer, né probabilmente avrebbe spinto il giuoco della ricerca delle cose inutili, fino a raccogliere, davanti ad una baracca miseranda, uno sconosciuto male in arnese, per poi trasformarlo in maggiordomo. Quello che, invece, non esita a fare Alice Brady in My Man Godfrey, il film in grazia del quale questa effervescente eccentrica si è guadagnato il diritto ad un posto durevole del nostro ricordo.

BRENDEL EL - Chi era costui?, dirà, ne sono certo, qualche lettore giovanissimo o distratto. Un delizioso attore, rispondo. Un « clown » col volto illuminato da un lampo furbo negli occhi. Ricordo un suo cameriere, indimenticabile e godibilissimo: quello di Charles Farrell in Delicious (« La piccola emigrante », 1931). Pur rimanendo





El Brendel

sulla breccia, il caro Brendel ha subito la sorte amara comune ad altri anche maggiori di lui: si è venuto mummificando nell'ombra, in un patetico squallore, come Buster Keaton. Lo abbiamo rivisto, raramente, malandato, di recente, Preston Sturges lo ha "ripescato" per The Beautiful Blonde of Basheful Bend. Dio ti benedica, El Brendel: ti sono debitore di alcuni lietissimi momenti della mia carriera di spettatore fanciullo. E i fanciulli sono meno ingrati di quanto non si creda.

BRENNAN WALTER - E' una vecchia gloria, ormai. Il cinema sonoro americano,



Walter Brennan

dal 1935 in poi, è pieno di lui, della sua figura dinoccolata di generoso filosofo della prateria. Perché il "western" è il genere in cui si trova a miglior agio (The Westerner, My Darling Clementine, Red River), senza pregiudizio comunque d'altri tipi di film d'avventura, bellica e non. E' un primitivo, uno schietto (parlo del personaggio); ci lascia volentieri la pelle per strappar tenere lacrime agli spettatori e offrire ai compagni la gemma di un sacrificio e il viatico di qualche parola di estrema saggezza, venata magari di umorismo, sulle soglie della morte. Ci rifiuteremmo di vederlo correttamente vestito. E' un rude uomo, ma con molle finezze. Se Brennan non esistesse, Lauro Gazzolo, sua voce italiana, si troverebbe praticamente sul lastrico. Perché i film con Brennan sono più numerosi delle stelle nel firmamento, come disse quel savio orientale.

BRESSART FELIX - Emigrato di origine teutonica, ha tenacemente conservato le sue caratteristiche e si presta docilmente ad essere impiegato in parti esotiche (non necessariamente tedesche; può trattarsi anche di una Russia sui generis, come quella che ha fornito i campioni di umanità esibiti in Ninotchka (1939). L'importante è che si tratti di esemplari di cretini. Bressart ha ormai al suo attivo una buona collezione di pupazzi caricaturali, disegnati con una matita un po' calcata, ma esilarante.

BRODERICK HELEN - E' l'"amica", per eccellenza. L'amica sofisticata, che dice verità paradossali e pungenti, evolvendosi per il salottino, ammantata in una rutilante toilette. La "drawing-room comedy" le deve qualcosa. Il suo volto rotondetto, il suo beffardo buon umore sono i veicoli attraverso cui si manifesta uno spiritoso temperamento di attrice.

BROPHY EDWARD - E' un'istituzione, un "povero negro" del cinema americano. Nascivo al cinema, che già Brophy sudava e impreca alla sorte. E' questo, praticamente, il compito affidatogli una volta e per sempre. Il suo ruolo perpetuo è quello di "attendente", voglio dire di persona in sottordine ad altra più importante. In genere, un poliziotto dalle modeste attribuzioni, ma può anche diventare, all'occorrenza un lestofante. E' sottomesso, ma petulante e malignetto. I lazzi che la sua figura piccoletta, calava e inutilmente autoritaria gli hanno attirato addosso lo hanno reso suscettibile e dispettoso. Un titolo per tutti: The Thin Man (« L'uomo ombra », 1934). La M.G.M. dovrà murargli una lapide a Culver City.

BRUCE NIGEL - Massiccio e rubizzo, è, per definizione, il gentiluomo britannico, volentieri in costume, più volentieri in divisa, e meglio ancora in smoking. Assume naturalmente un'aria di importanza, cerca, se può, di essere spiritoso, ma è sostanzialmente stupido.

BURKE BILLIE - L'abbiamo già nominata, per contrasto. E' la più celebre e più incantevole "svanita" dello schermo americano. Fu una bella donna, una "star" della scena, sposa al grande Ziegfeld; ora è diventata una caratterista di modesto rango. Ma nel periodo aureo della commedia sofisticata fece faville. Aveva tutta una sua adorabile tecnica di moine, di risatine, di gridolini. Una bambola invecchiata con un'eleganza e un buon gusto indiscutibili, e con un bel buco in mezzo al cervellino.



Billie Burke

(S'intende, ancora una volta, che parlo del personaggio; quanto più vuole questo, tanto più intelligente l'attrice). Se dovessi citare un apice raggiunto dalla Burke, mi riferirei a Merrily We Live (« Gioia di vivere », 1938). Quella materfamilias era veramente una "summa" delle svagatezze, delle distrazioni, delle generosità un po' sciocche, degli stupori entusiastici per cui Billie Burke passerà alla storia. Aveva un debole per i pesciolini rossi che teneva nella vasca, e tutte le mattine, scendendo per la colazione, cominciava invariabilmente con un espansivo: « Buongiorno pesciolini, buongiorno bambine! ». Una mattina, una delle "bambine" l'avverte con perfidia ammantata di affettuosa premura: « I pesciolini li ho già salutati io per te, mamma ». E quella candida creatura, con immediata e adorante riconoscenza: « Oh cara, che pensiero gentile! ». Billie Burke, delizia dei nostri verdi anni, è tutta in questa battuta.

BYINGTON SPRING - E' la madre saggia per eccellenza, con una nidiate di figliolanza intorno. A cominciare da Little Women (« Piccole donne », 1933): quindi, tutte le carte in regola. La sua felicità domestica ha fatto perfino nascere una famiglia modello, i Jones, cui è stato dedicato un "serial", a uso del mercato interno. Ne ho visto un esempio: una decorosa ed edificante barba. Le virtù famigliari di Spring possono tuttavia essere, eccezionalmente, alimentate da un granello di ragionevole pazzia: e allora nasce Essie, la madre ostinatamente commediografa di You Can't Take It with You, che divorca candidi, picchia sui tasti della macchina da scrivere e assiste, con ammirabile e ottimistica calma, allo scatenarsi dell'« Apocalisse » nella sua dolce "home" benedetta da Dio.

(Continua)

GIULIO CESARE CASTELLO

"CAPRICCIO SPAGNOLO"

LE PARTICOLARI circostanze che determinarono la repentina scomparsa dagli schermi di tutto il mondo di un'opera già di per sé singolare come *The Devil is a Woman* («Capriccio spagnolo») di Josef von Sternberg, crearono a suo tempo, intorno a questo film, un'atmosfera eccitante e proibita, qualcosa di mezzo fra lo scandalo internazionale (non disgiunto da presunte complicazioni di natura politica) e lo scandaletto di provincia provocato dal solito "film cochon" sequestrato dalla censura. Furono in parecchi allora a pentirsi amaramente di non essersi affrettati a vederlo nei locali di prima visione (in qualche città d'Italia, a Roma per esempio, il film giunse persino in seconda visione), e, come è fatale in casi del genere, si almanaccarono le ipotesi più assurde sulle ragioni del provvedimento, mentre si cominciò a pensare con nostalgia (la nostalgia tipica e inconfondibile che si ha verso tutto quanto è ufficialmente vietato) alle chissà quali e quante diaboliche delizie contenute in un film che «non si sarebbe visto mai più». Il fatto è che il pubblico non seppe immediatamente come solo in seguito a una solenne e quanto mai "ufficiale" protesta del governo spagnolo, che si ritenne "offeso" nelle proprie tradizioni folcloristiche e nelle istituzioni militari, la Paramount si fosse affrettata, fra la fine del 1935 e i primi mesi del 1936, a ritirare dalla circolazione tutte le copie del film, mentre forse ebbe allora maggiore credito la voce che il film, già abbondantemente sforbiciato da tutte le censure, compresa quella degli Stati Uniti, fosse stato vietato perché sospetto di pornografia. Occorre subito ammettere che la pellicola incriminata prendeva un po' sotto gamba la dignità dei "carabineros" della fine del secolo, e che effettivamente gli amori di Concha non potevano essere, tutto sommato, materia adatta a un racconto edificante: ma a sedici anni di distanza non può non apparire inopportuna la reazione del governo spagnolo, come altrettanto sproporzionata deve considerarsi l'accusa di "cochonerie". Comunque *The Devil is a Woman* "fece scandalo", come si suol dire: e lo fece in modo clamoroso e prepo-

Titolo originale: The Devil is a Woman - Regia: Josef von Sternberg - Soggetto: tratto dal romanzo La femme et le pantin di Pierre Louys, ridotto per lo schermo da John Dos Passos - Sceneggiatura: S. K. Winston - Fotografia: Josef von Sternberg - Costumi: Travis Banton - Interpreti: Marlene Dietrich, Lionel Atwill, Cesar Romero, Edward Everett Horton, Alison Skipworth, Don Alvarado - Produttore: Adolph Zukor - Produzione: Paramount, 1935.

tente anche e soprattutto perché, trattandosi in effetti di un'opera inconsueta o magari soltanto curiosa dal punto di vista artistico, riuscì ovviamente a sollevare elegie e panegirici di natura estetica da una parte, contrapposti a sanzioni e ad anatemi di natura etico-politica dall'altra. Ma lo scandalo più interessante per noi consistette nella "novità" dell'opera, considerata soprattutto nei suoi aspetti formali.

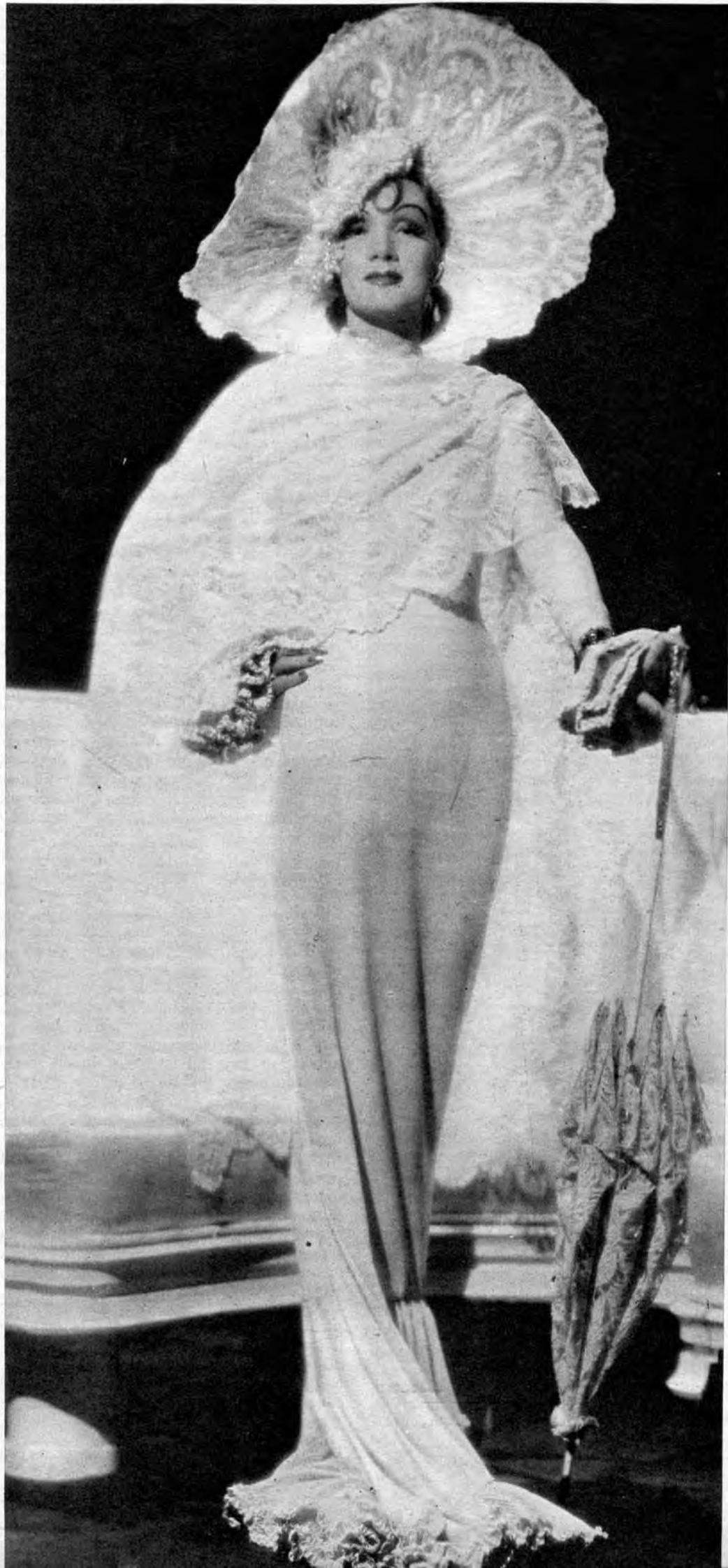
Quando Sternberg e Dos Passos si accinsero alla riduzione cinematografica del romanzo di Pierre Louys, *La femme et le pantin* (già portato sullo schermo nel 1929 da Jacques de Baroncelli, in Francia), non immaginavano certo la sorte che sarebbe toccata allo sfortunato prodotto di un momento di particolare euforia "artistica" del cinema americano: in un periodo in cui negli "studios" di Hollywood si creavano opere d'eccezione come *Crime without Passion* (1934) e *Of Human Bondage* (1934), *Our Daily Bread* (1935) e *The Informer* (1935), *Becky Sharp* (1935) e *These Three* (1936), fu relativamente facile, crediamo, convincere Adolph Zukor ad accettare lo scenario di *The Devil is a Woman*, in cui ad esempio il "flashback" era in fondo destinato a diventare la mirabile esercitazione stilistica di uno scrittore come Dos Passos, la cui tecnica narrativa avrebbe finito per dare un'impostazione davvero insolita a un film presentato dalla Paramount. A Sternberg in particolare questa sorta di "divisionismo" narrativo dovette sembrare un'occasione più unica che rara per sbizzarrirsi in una serie svariata di ambienti scenografici, e soprattutto un pretesto eccezionale per escogitare, con l'aiuto del costumista Travis Banton, un

rosario di acconciature, una più estrosa e iperbolica dell'altra, con le quali vestire e svestire, da un capo all'altro del film, una Marlene assente e bellissima, coreografica e statuaria come non mai. Non può comunque escludersi che, specie da parte di Dos Passos, vi fossero inizialmente anche delle preoccupazioni di carattere contenutistico. E' sufficiente, a tale proposito, fare un rapido raffronto fra il testo letterario e lo scenario del film, come appariva, per lo meno, a montaggio ultimato. La sfrontata protagonista del romanzo, degna discendente della «Charpillon» di cui parla Giacomo Casanova in uno dei capitoli dei suoi *Ricordi*, la perversa creatura contro la quale «Don Mateo» cerca di mettere in guardia l'amico «Andrea», anche se minuziosamente descritta nell'affannoso racconto di colui che ci appare come la sua maggiore vittima, è un personaggio inafferrabile e lontano, sulla cui cattiveria è forse anche lecito avere dubbi, in quanto le malefatte di cui la si accusa le veniamo a sapere solo per bocca del suo infelice spasimante, fonte poco attendibile se alla fine, dopo aver enumerato con sadica precisione le proprie sofferenze, egli riesce ad inviare alla donna un messaggio per confessarle di nuovo il suo amore: il romanzo si chiude su tale biglietto, ed è questa, credo, la trovata più elegante di Louys, che non ci fa assistere neppure a un batter di ciglia della mal-famata femmina, i cui "veri" pensieri ci restano ignoti, e della quale sappiamo soltanto che partirà per Parigi, insieme al nuovo amante. Gli sarà fedele? Farà anche di lui un "burattino"? Non si sa: né forse importa saperlo. La «Concha» del film avrebbe potuto a tratti apparire altrettanto misteriosa, per quanto l'evocazione "visiva" inducesse automaticamente a dare maggior credito alle parole del narratore, ma alla fine la si vedeva agire direttamente e non più attraverso il filtro della rievocazione. A questo punto il soggetto del film si distaccava in modo indiscutibile dal romanzo: Concha assisteva a un duello fra i due, andava a visitare all'ospedale Don Mateo (Lionel Atwill) agonizzante, decideva di partire con Andrea (Cesar Romero), per poi piantarlo in asso sul treno all'ultimo momento. Capricciosa e volubile, legata al destino di un personaggio concepito intellettualmente, accettava una sigaretta dal cocchiere mormorando: «E



ticchettare di nacchere la sgangherata carozza la portava lontano da entrambi gli uomini che si erano battuti per lei, sullo sfondo sassoso del paesaggio basco. E' probabile che, nelle intenzioni di Dos Passos (e forse anche di von Sternberg), l'incoerenza un po' ambigua del finale dovesse tradurre cinematograficamente la calcolata reticenza del romanzo, ma può anche darsi che il rifiuto del banale "lieto fine" avesse solo il compito di redimere la peccatrice agli occhi del pubblico, sempre amante delle "nobili rinunzie". Intenzioni dunque vagamente redentrici, di pretta marca hollywoodiana, che l'edizione diffusa in Italia accentuò al punto da lasciare addirittura intendere "fra le righe" che la donna, commossa dalla generosità di Don Mateo (che nel duello aveva risparmiato il rivale), sarebbe tornata da lui. L'importanza della storia e della sua eventuale moraletta, passava comunque in seconda linea, superata da una regia genialissima, preoccupata non tanto della veridicità psicologica di essa quanto della bellezza del quadro, al centro del quale doveva muoversi, con la precisione di un arabesco vivente, il fantasma astratto della "vamp", o meglio la sua esasperata e non so quanto cosciente caricatura.

E' noto che con *The Devil is a Woman* si chiude un particolare capitolo della carriera artistica di von Sternberg, quello legato al nome di Marlene Dietrich, e che dopo questo film il regista e l'attrice non hanno più lavorato insieme. Nessun altro film prodotto da tale ménage artistico riesce a dare un'idea altrettanto eloquente della natura particolare di un'ispirazione destinata ad esaurirsi con la stessa violenza e brevità di un fuoco d'artificio. Da *Der blaue Engel* (« L'angelo azzurro », 1929), che costituisce il punto di partenza di un certo nucleo ispirativo di natura realistica, prima di giungere a *The Devil is a Woman*, che ne rappresenta l'esasperata stilizzazione sul piano della assoluta fantasia, la creatura di von Sternberg segue un lento ma inesorabile processo di dissoluzione, nel quale il progressivo decomporsi dei suoi elementi umani appare direttamente proporzionale al graduale cristallizzarsi di un formalismo sempre più cosciente. Von Sternberg, che aveva "scoperto" Lola-Lola, contemplandola come una carica sessuale allo stato puro, lontana da qualsiasi concessione di natura sentimentale, una volta in Ame-





pensare che ero una sigaraia», e fra una ricca tenta anzitutto di farla rivivere sotto analoghe spoglie, ma la sua metodica volontà di ridare vita artistica a un personaggio nato in un momento felice e quindi unico e irripetibile, fa quasi pensare a quegli assurdi esperimenti scientifici di certi film nei quali, fra iniezioni misteriose e scariche elettriche sempre più spettacolari, si cerca di rimettere in vita il cadavere di Boris Karloff o di Lon Chaney jr. Forse solo nei primi due film girati ad Hollywood con la Dietrich, può ritrovarsi la traccia di

un'ispirazione ancora incorrotta: si pensi alla volgare etèra di *Morocco* (« Marocco », 1930), che nel finale si toglie le scarpe e a piedi scalzi segue nel deserto il legionario, o alla spia di *Dishonoured* (« Disonorata », 1931) che dinanzi al plotone d'esecuzione si ritocca le labbra col rossetto e con la benda a lei destinata asciuga le lacrime del giovane tenente: ma già fin d'ora (e i particolari citati, apprezzabili in un altro senso, lo testimoniano) si insinuano nella costruzione del "nuovo" personaggio le pericolose velleità di redenzione cui si è già accennato, certo suggerite dal clima hollywoodiano. Più tardi l'avventuriera internazionale di *Shanghai-Express* (1932) riuscirà persino a trovare la generosa anima gemella, un ufficiale inglese, che chiuderà gli occhi sui suoi burrascosi trascorsi, e la sciantosa di lusso di *Blonde Venus* (« Venere bionda », 1932) si tramuterà addirittura in una madre infelice, costretta a battere il marciapiedi per poi tornare all'ovile, perdonata e redenta. In un irrimediabile naufragio artistico, Lola-Lola si aggrappa disperatamente ai rottami dei più vietati luoghi comuni, mentre intorno a lei, in uno sforzo onanistico di rinnovamento, il regista cerca di escogitare nuove stralunate atmosfere, nuove ombre e nuove luci, nelle quali è rintracciabile (per quanto imbastardito e "rifatto") uno spiccato gusto espressionista, ma quasi spaesato e fuori moda: il trionfo del "vieux jeu", in questa precisa direzione, fu *The Scarlett Empress* (« L'Imperatrice Caterina », 1934), in cui il volto di Marlene, come quello di una stupida bambola di cera, appariva incantato e inespressivo fra mostruose statue di cartapesta: né era ormai possibile afferrare i fili, troppo sottili forse, che reggevano una simile "marionetta" cui non si addiceva più l'appellativo di personaggio. La "fantasia" non si era ancora risolta in uno "stile". Quanto alla Dietrich, docilissima, non fece che assecondare, passo passo, tale implacabile procedimento: la carnosa bellezza di Lola-Lola, la sua sfidante protervia, la sua spudorata lascivia, si erano diluite a poco a poco in un giuoco sempre più raffinato di filtri e di velatini, di diffusori e di "spot", ma la tecnica fotografica, asservita unicamente alla sua avvenenza di "diva", aveva finito per immobilizzarla senza rimedio, mentre la sua recitazione appariva preoccupata di non far spostare quella certa luce che aveva il compito di correggere la piega del naso, o quel riflettore che consentiva all'ombra delle ciglia finte di posarsi in maniera fotogenica sulle sue guance incavate. E' noto come una delle principali preoccupazioni della Dietrich nel periodo in cui lavorò con von Sternberg fosse quella di non apparire mai di profilo: il suo volto era sempre fotografato in modo che la punta eccessiva del suo naso rimanesse inghiottita in un astuto gioco di luci; quando l'azione esigeva che l'attrice si voltasse (e questo — si badi — non accadeva mai nei primi piani), ella lo faceva di scatto, senza dare il tempo all'obiettivo di registrare un profilo irregolare e poco adatto a una "vamp". Notizia all'apparenza inutile, ma che al contrario ci aiuta a comprendere come la attrice sia potuta giungere alla stupefacente stilizzazione espressiva di *The Devil is a Woman*: quel rimanere ferma col

mento appoggiato ad una spalla, quel battito frequente delle palpebre appesantite dai cosmetici, quel sorridere senza moto, quel tono "preparato" e levigatissimo di ogni sua interiezione e di ogni suo gesto, trovano una giustificazione solo nella precisa e rigida volontà, da parte del regista-operatore di "costruire", secondo uno "stile" ben definito, un fantasma che aveva ormai perduto per sempre ogni legame con la realtà. Ed è appunto per tale accanita ricerca stilistica che *The Devil is a Woman*, a differenza dei film precedenti (escluso naturalmente *Der blaue Engel*) resta nella storia del cinema come una delle tappe più rilevanti della tendenza formalistica. Certi suoi brani, o magari certe sue inquadrature soltanto, sono ormai proverbiali, e citati come mitiche forme alle quali ci si rifà come ad un archetipo: il lungo, spassosissimo « Carnevale » iniziale, che nei cortei di maschere ricordava più volte la pittura di Goya, con le strade di Siviglia ingombre di montagne di coriandoli, e il groviglio di stelle filanti e di palloncini, in mezzo al quale scoppiava l'indecente risata di Concha; lo scintillante duello sotto la pioggia, interamente visto attraverso un diffusore che di ogni goccia d'acqua faceva una pietra preziosa; e, fra tutte forse la più stimolante, la scena della canzone nella bettola, la più maliziosa e ammiccante canzone cantata da Marlene dopo il celeberrimo ritornello di *Der blaue Engel*. Basterebbero tali pochi brani da antologia, sufficienti a definire uno stile, per raccomandare alla nostra memoria quest'insuperabile "balletto", continuamente accompagnato da un ossessivo ritmo di nacchere, che ne costituiva il "leitmotiv" e ad un tempo quasi l'ironico commento. Ed è forse proprio nel divertimento gratuito e fine e se stesso di uno spettacolo fra i più rari e perfetti di tutta la storia del cinema, che Josef von Sternberg è riuscito a dare l'esatta misura e insieme i limiti del suo estro poetico, del suo gusto spregiudicato e del suo capriccioso talento.

The Devil is a Woman venne presentato la sera del 26 agosto 1935 a Venezia, e il pubblico non si dimostrò unanimemente entusiasta: le cronache dovettero anzi registrare al termine della proiezione, accanto ai battimani di prammatica, numerosi zitti (è noto del resto che il film non ottenne, neppure in America, alcun successo, ed anzi è da considerarsi, a conti fatti, un vero e proprio fallimento). La giuria della Mostra finì comunque per assegnargli un premio di consolazione, con la seguente laconica motivazione: « Una raffinatissima ripresa fotografica consente di raggiungere effetti nuovi e imprevisi di fantasiosa strumentazione del bianco e nero ». - Il maggiore riconoscimento (la « Coppa Mussolini ») andò invece, come è noto, al diligente *Anna Karenina* di Clarence Brown, cui la presenza della Garbo dava uno spicco sproporzionato al suo valore intrinseco. Comunque, nonostante la partecipazione di film di indubbio interesse, ancora oggi, per definire la terza edizione del Festival di Venezia, c'è chi ricorre al prestigioso titolo del film di von Sternberg, per cui la Mostra del 1935 è ormai divenuto per noi « quella di *Capriccio spagnolo* ».

FAUSTO MONTESANTI

FILM DI QUESTI GIORNI

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

MISCELLANEA

L'INIZIO della stagione cinematografica 1951-52 ha coinciso con la proiezione, sugli schermi italiani, di alcuni film interessanti. Due pellicole francesi, appartenenti a grandi linee a un medesimo filone estetico, si distinguono per i loro pregi formali: *Le chateau de verre* ("L'amante di una notte", 1951) di René Clément, e *Les miracles n'ont lieu qu'une fois* ("I miracoli non si ripetono", 1951) di Yves Allégret, entrambe realizzate sotto una etichetta di "co-produzione" con l'Italia. *Le chateau de verre* riprende un tema caro al cinema francese: il film infatti intende dimostrare, per l'ennesima volta, che gli amori più puri, le passioni più violente sono destinate a una fine drammatica e ineluttabile. E' possibile, sì, che due amanti si incontrino e vivano intensamente il loro incontro. Ma è possibile, tuttavia, soltanto "una notte". Poi tutto ripiomba nella fatalità, nell'oblio e magari, come in questo caso, nella morte. René Clément ha costruito su tali premesse fatalistiche e rinunciatarie la sua vicenda, circondandola di un'atmosfera che raggiunge una sua efficacia attraverso toni che si direbbero crepuscolari. Il personaggio della donna, che abbandona il marito per vivere una impossibile avventura (destinata, lo si sa fin dall'inizio, a terminare tragicamente) insieme a un uomo incontrato in un grande albergo di lusso, è quello reso con maggiore sensibilità e con più aderente attendibilità psicologica. Michèle Morgan lo incarna con bravura. Una sorpresa, semmai, è costituita dall'apporto di Jean Marais all'atmosfera intimistica raggiunta dal film. Egli recita qui con sobrietà — dote questa che non pareva il suo forte — e badando in misura notevole alla creazione di una autenticità interiore del suo personaggio. In due parti di secondo piano, Fosco Giachetti ed Elisa Cegani si disimpegnano con corretto mestiere.

Dai tempi e dall'atmosfera di *Le chateau de verre* si stacca, entro certi limiti s'intende, ma rivelando nell'autore la precisa intenzione di farlo, *Les miracles n'ont lieu qu'une fois*. Yves Allégret aveva finora indirizzato le sue preferenze, raggiungendo risultati spesso degni di nota, verso vicende improntate a un esasperato pessimismo, che si manifestava in un clima veristico e delicato al tempo stesso. *Une si jolie petite plage* (in cui, tra l'altro, Gérard Philipe e Madeleine Robinson davano un saggio di squisita recitazione), che Allégret diresse nel 1949, era un film di una certa importanza, perché trattava una trama caratterizzata dal

più nero fatalismo e dalla più squallida tristezza, con un tono dimesso che ne attutiva la brutalità esteriore, mettendo in evidenza i lati più reconditi, spesso delicati, del carattere dei due protagonisti. *Dédée d'Anvers* rivelava doti analoghe. In *Les miracles n'ont lieu qu'une fois*, Allégret mostra di aver compiuto un passo innanzi, su un piano umano, rispetto alle precedenti opere (anche se, su un piano strettamente tecnico, i due film citati apparivano più solidi). I due amanti che sono al centro della vicenda (scritta dallo sceneggiatore abituale del regista, Jean Sigurd) s'incontrano, poi sono costretti ad abbandonarsi, in condizioni drammatiche: glielo impone lo scoppio della seconda guerra mondiale (lei è italiana, lui francese). A questo punto, un film impostato e diretto da un Allégret « prima maniera », potrebbe anche terminare. Ma il regista, questa volta, vuol creare uno spargimento di luce per i suoi protagonisti, dar loro una possibilità di continuare l'avventura che avevano cominciato a vivere con

(Continua in terza di copertina)



Jean Marais e Alida Valli in *Les miracles n'ont lieu qu'une fois* (« I miracoli non si ripetono »): film italo-francese che segna un passo avanti nella carriera del regista Yves Allégret.

I CORTOMETRAGGI

Favola del cappello

I CILINDRI di Clair, la bombetta di Charlot, i berretti militari di von Stroheim, i cappelloni dei "westerns", le creazioni di Adrian per Women o Ninotchka: una "filosofia del cappello" indubbiamente esiste; ne abbiamo scritto altre volte, sospintivi da spiriti acuti come Carlyle, come Fielding, come Balzac, come Wilde. Ma il tema è fondamentalmente "visivo", e spettava al cinema, in primo luogo, di trattarlo dimostrativamente: Valerio Zurlini ne ha steso un soggetto per documentario, insieme a Luciano Emmer, e lo ha realizzato in ferranicolor.

Era una occasione magnifica, ma non direi che l'abbia fatta fruttare come avrebbe potuto. Favola del cappello può risultare, in sede spettacolare, piacevole; ma sul piano dello stile, o, almeno del suo sottoprodotto, il gusto, è discutibile. Il film inizia con una parte su maschere primitive; accarezza, in un passaggio che potremmo accostare a Duchessa di Parma, cimeli e cose dell'epoca romantica; poi affronta una lunga sequenza longanesiana — basata esclusivamente su fotografie, — e,

nel finale, vediamo fanciulli che giocano in un quartiere di periferia, come in un documentario di vita, di costume, di sport "minori". E' chiaro che espressionismo primitivo e documentazione fotografica, passaggi romantici e realismo, non possono facilmente comporsi in unità, per quel che riguarda lo stile; mentre, sul conto del gusto, metteremo la eccessiva verbosità del commento, la indulgenza fino alla ripetizione nell'uso di tutto un copioso materiale, talvolta di repertorio, a disposizione; e cionondimeno — se si vuole — anche la trascuratezza per quel costume che rientra, in una cinematografica Favola del cappello, forse con maggior diritto di ogni altro copricapo, perché legato a una tradizione clairiana, stroheimiana, ecc., che il pubblico dello schermo ha sott'occhio ormai dall'epoca della nascita del cinema.

Le qualità migliori dello Zurlini, che sono padronanza del montaggio, forza narrativa, intuizione cinematografica nel presentare una azione in sintesi, si riscontrano in altri documentari da lui diretti: per esempio nell'inizio di *Sorrída... prego!*, dedicato al mondo dei fotografi, e in vari momenti di *Pugilatori*, che

forse è il suo cortometraggio più riuscito. Qui, a contatto con un mondo reale che sa inquadrare con proprietà e personale capacità di scelta — come l'allenamento mattutino dell'atleta, visto dall'alto in un ariosissimo campo totale — il documentarista individua un mondo affine, più sentito, e lo esprime dando il meglio di se stesso. L'inizio di *Sorrída... prego!*, che è la premessa a *Pugilatori*, non è seguito da immagini altrettanto efficaci; la recitazione, quando i suoi "tipi" debbono fingere, non è sempre scorrevole; il commento scade se dall'essenziale slitta nell'"humour" o nella letteratura (« un silenzio pieno di applausi », « la città si restituisce ai campi »). Ma vi sono, nel regista, solide qualità positive, e, prima fra tutte, la coscienza del "tempo del cinema", che in *Pugilatori* resta come dimostrata. A lui, dunque, riempirne le immagini in una direzione riconoscibile e senza dispersioni, più controllata, per conquistare uno stile che, a tratti, già si rivela, specialmente quando il documentarista si trova di fronte alla più vigorosa cronaca.

MARIO VERDONE



IO SONO UN EVASO di MERVYN LE ROY

LA STORIA di Mervyn Le Roy è con tutta probabilità, la storia di molti altri registi hollywoodiani. Egli ha, infatti, diretto soltanto pochi film di rilievo; il resto della sua biografia di regista è cosparso di rottami commerciali, mercantile paccottiglia. Si deve dedurre che egli fosse un uomo il cui talento s'è precocemente inaridito, oppure che gli sia stato impedito il necessario libero respiro creativo?

I fatti danno ragione alla seconda ipotesi. Il meccanismo hollywoodiano è noto. Nota è la storia di Hollywood. L'evidenza afferma che non è possibile che lo stesso uomo abbia realizzato *Little Caesar* («Piccolo Cesare», 1931), *I Am a Fugitive from a Chain Gang* («Io sono un evaso», 1932), *Oil for the Lamps of China* (1935) e *They Won't Forget* («Vendetta», 1937) d'un lato, e dall'altro abbia confezionato, e mettendovi qualcosa di suo, una serie di prodotti da vendere molto banali, sempre più anonimi, mucchietto di sciocchi giocattoli. Non è possibile che lo stesso uomo abbia realizzato *Io sono un evaso*, vale a dire uno dei più potenti, più sinceri e più veri del «periodo democratico» di Hollywood, e anche filmacci e filmucci dozzinali e vietati. Quest'uomo è mutato; ciò significa che l'hanno mutato, significa che son mutate quelle condizioni generali che permettono o vietano l'affermazione della cultura, lo sviluppo dell'arte, la nascita del bello. La storia di Hollywood è anche la storia di questo cimitero di talenti, i quali si sono espressi soltanto nel corso di una «vacanza del regista», e poi sono affogati nella palude delle limitazioni, dei divieti, della banalità, della manipolazione di narcotici, insomma della sempre più accentuata evoluzione in senso retrogrado di Hollywood, sismografo sensibile della vita e degli obiettivi dell'attuale classe egemone americana. Un giorno si farà il bilancio dell'ingegno che Hollywood ha fagocitato, quando non è riuscita a mandarli in galera o a gettarli nella disoccupazione e nella miseria. E sarà un lungo e triste bilancio, di

gente limata giorno per giorno, avvilita e snaturata; di gente che, capace di creare opere magnifiche, s'è assuefatta a metter assieme balocchi da due soldi; di gente che ha messo all'asta un passato per perdere l'avvenire... Mi è difficile dimenticare il tono stremato, umiliato, di una lettera di E. A. Dupont da Hollywood, cinque anni fa. Il celebre autore di *Variété* s'era ridotto a doversi occupare, nella capitale cinematografica americana, di non so più quali oscure e banali incombenze, ed era stupito degli interessi culturali che fermentavano in Europa: «Vi interessate di storia, di estetica del cinema; qui a Hollywood non si fa altro che fare film, e poi ci si affretta, per fortuna, a dimenticarli...», mi scriveva. Forse Le Roy potrebbe o vorrebbe dire analoghe cose, paragonando i frutti del mestiere che, da una dozzina e più d'anni a questa parte, s'è ridotto a fare, con la bellezza aspra, scarna e sincera, di questo suo film ormai ventenne, cioè con il realismo nitido e preciso, generoso e appassionato, di questo suo *Io sono un evaso*. Un film ricco di idee e di sentimenti; un film nato dalla realtà della vita, e ad essa fedele; un film fatto con l'urgenza di dire ben chiare, ben limpide a tutti certe verità da scottare (e quindi nitido e preciso nell'elaborazione del racconto, dei personaggi, degli ambienti; generoso e appassionato nella sua denuncia e nella sua protesta; dotato cioè d'una sua forma specifica e d'un suo stile originale).

Resta il fatto che un'opera come questa è stata girata nel 1932, e che oggi sarebbe impossibile a farsi. Si tratta d'un film tendenzialmente realista, nazionale-popolare, tipico del periodo democratico di Hollywood, dell'epoca in cui gli uomini di cultura, dalle idee avanzate, potevano far sentire la loro voce contro le ingiustizie, parlare col linguaggio dell'arte in difesa della dignità umana. Com'è noto, la vicenda di *Io sono un evaso* è reale: il film è tratto dall'autobiografia d'un uomo che, dopo esser stato vittima d'un errore giudiziario, era

riuscito a fuggire da un penitenziario della Georgia, a «rifarsi una vita» sotto mentite spoglie; che scoperto e imprigionato di bel nuovo, era riuscito ad evadere per una seconda volta e, mantenendosi nell'illegalità, braccato dalla polizia federale, aveva dato alle stampe il romanzo della sua vita, *I Am a Fugitive from a Chain Gang*. Salvo due interpolazioni, il film rispetta fedelmente il libro, e quindi la vita del protagonista (del quale, tra l'altro, dopo la realizzazione di *Io sono un evaso*, nessuno seppe mai più nulla, neppure la polizia che lo cercava). L'azione si svolge negli anni susseguenti alla prima guerra imperialistica. Il protagonista è un reduce che, pur peregrinando di stato in stato, non trova lavoro: la disoccupazione infuria. (Stanco, lacero, affamato, una sera entra in un negozio di gioielliere. S'è deciso a vendere la sua croce di guerra. «Quanto mi date?», chiede ansiosamente. «Guardi», gli replica il commesso, mostrandogli una vetrinetta ricolma di decorazioni simili alla sua, il film procede con sintesi siffatte, veritiere e profonde, di una concisione ed evidenza estreme). Cade nella provocazione di un malvivente, e — complice involontario di una rapina — è condannato ai lavori forzati, e tratto in bagno penale. Il bagno penale è mostruoso, medioevale. Il film lo rappresenta con una sincerità estrema, con la foga di una implacabile protesta. Corre l'anno 1923. I condannati sono ceduti a imprese private, le quali li adibiscono a lavori stradali. Una simile orrenda forma di schiavismo non potrebbe sussistere senza l'adozione di mezzi repressivi feroci. E difatti i galeotti recano costantemente pesanti catene ai piedi e, guardati a vista da sadici sorveglianti armati, sono trattati come bestie, e come tali soffrono. In un cortile polveroso e battuto dal sole, un uomo è legato a una sorta di croce: punizione. Allorché dormono, allorché son trasportati nel luogo di lavoro, i detenuti sono legati l'un l'altro: precauzione. Partono prima dell'alba e tornano a notte fonda: ore e ore a spaccar pietre e macigni. Per asciugarsi il sudore, debbono chiedere permesso al sorvegliante.

E' da quest'infamia che evade il protagonista, è in quest'inferno che ricade, ingannato dalle autorità stesse; è di qui che riesce a fuggire per la seconda volta. Che farà ora, dove andrà? Una notte, la donna ch'egli amava è avvicinata, nell'ombra, da un uomo disperato e miserabile: è lui, che vuole, per un'ultima volta, salutarla, prima di riimmergersi nella notte dell'illegalità, dei bassifondi dove l'hanno gettato ingiusti ordinamenti e uomini malvagi e corrotti. Il cinema di Hollywood ha portato, nei suoi lunghi anni di esistenza, un notevole contributo quantitativo al genere del film carcerario, il quale è, a sua volta, una parte della produzione intellettuale dedicata a questo tema (il Dostolevski delle *Memorie della casa dei morti*, il Wilde della *Ballata del carcere di Reading*, e poi il Pellico e Settembrini e Spaventa, e su un altro piano Gramsci, Colombi ed altri). Ma tale contributo è quasi sempre rimasto, intenzionalmente, nel vago e nell'arbitrario. Per ritrovare un film simile a *Io sono un evaso* bisogna tornare all'epoca del Lang di *Sono innocente*. Si confronti *Io sono un evaso* con un film hollywoodiano d'oggi d'analogo tema ed ambiente. In Le Roy vi è rivolta contro l'ingiustizia, nobili sentimenti, amore del vero e del giusto: nelle produzioni odierne troviamo patologia e morbosità sado-masochista, le cause della delinquenza mai indicate, il problema tratteggiato non per prospettare una umana soluzione, ma per esser cancellato, dopo aver tentato di eccitare i nervi tirati e percossi degli spettatori. Una bella differenza. Pochi anni fa, Hollywood produsse un film in larvata polemica — volente o nolente non sappiamo — con *Io sono un evaso*, e cioè *I viaggi di Sullivan*, di Preston Sturges. A quasi venti anni di distanza, lo schiavismo carcerario rappresentato da Sturges risultò lo stesso di quello dipinto da Le Roy: ma mentre quest'ultimo si batteva per la giustizia e la dignità umana, Sturges giustificava lo schiavismo carcerario, proponendo però di alleviarlo con la proiezione di film comici. Così facendo, credeva di essersi costituito un alibi; in realtà aveva, non si sa se consciamente o inconsciamente, esposto l'ideologia del più recente cinema hollywoodiano.

GLAUCO VIAZZI

CIRCOLI DEL CINEMA

Riceviamo e pubblichiamo:

I Circoli del cinema sottoindicati, considerata l'azione svolta dalla F.I.C.C. (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema), prima e, in specie, dopo il Congresso di Livorno, deficiente in genere, e settaria in un senso politico da varie parti; denunciato; visto inutile ogni tentativo diretto a ricondurre la Federazione su un piano di attività culturale apartitica, e cadute nell'incomprensione o addirittura nello scherno più sconvolgente le critiche avanzate in varie occasioni; considerata l'impostazione demagogica del programma culturale della F.I.C.C., non condivisibile da chi voglia controllare con l'esperienza la funzione e gli scopi possibili dei Circoli del cinema; considerata altresì la situazione organizzativa generale che esclude ormai la possibilità della elezione di un Consiglio direttivo della F.I.C.C., libero da influenze estranee, efficiente, e capace di ispirare fiducia presso i circoli, e presso le autorità governative, le cineteche e

cul la presente viene inviata, sono pregati di far pervenire le eventuali comunicazioni riguardanti i Circoli del cinema, alla: Segreteria provvisoria del Gruppo circoli del cinema indipendenti, Redazione di «Cineclub», Casella Postale 67, Reggio Calabria.

Circolo del cinema Lucca, Via Fillungo, 172, Lucca - Centro universitario cinematografico Padova, Via Vesalio, 33, Padova - Circolo del cinema «Sequenze», Casella Postale 67, Reggio Calabria - Circolo del cinema Treviso, Calmaggiore, 30, Treviso - Circolo del cinema Verona, Via Cappello, 5, Verona.

I sottoelencati Circoli del cinema: presa visione della circolare n. 9346-Ce. 1413, in data 12 maggio 1951, diramata dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, con la quale detta Presidenza stabilisce che i film sprovvisti del libretto di circolazione non possono

a svirilizzare ed impedire l'attività dei Circoli del cinema non già direttamente, ma — secondo la farsaica prassi oggi in auge — con l'introduzione di impedimenti burocratici destinati a colpire i Circoli del cinema mascherando al tempo stesso la sostanziale brutalità dittatoriale della circolare stessa, che assai da presso ricorda analoghi provvedimenti del Minculpop di deprecata memoria;

dichiarano di non poter in alcun modo sottostare ad un provvedimento così pregiudizievole per la loro esistenza, provvedimento che contrasta daltronde con la lettera e lo spirito dell'Art. 33 della Costituzione della Repubblica Italiana;

che si opporranno pertanto con ogni mezzo a loro disposizione a che il provvedimento di cui sopra abbia pratica attuazione;

chiedono che la Presidenza del Consiglio dei Ministri si renda conto della piena legittimità della loro protesta e ritiri pertanto, con la sollecitudine che il caso richiede, la circolare in questione, di cui forse non ha valutato l'esatta portata;

invitano tutti i Circoli del cinema italiani ad associarsi prontamente alla loro protesta.

Centro universitario cinematografico di Padova - Centro di cultura cinematografica di Venezia - Circolo del cinema di Verona.

Dal 20 al 28 luglio si è svolta a Reggio Calabria, organizzata dal locale Circolo del cinema «Sequenze», la Mostra dei film della Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia. A Cabiria, proiettato durante la serata inaugurale sono seguiti, concessi dalla suddetta Cineteca: Le fils du diable di Lépine e una antologia di film della Pathé; Il milione e Per le vie di Parigi di Clair; Mademoiselle Docteur di Pabst, nella edizione originale, e una antologia di La tragedia della miniera, Atlantide, Don Chisciotte; L'impareggiabile Godfrey di La Cava; L'uomo di Aran, presentato in serata commemorativa di Flaherty; Le due orfanelle di Griffith; Miracolo a Milano di De Sica; E' primavera di Castellani; e il cortometraggio didattico L'inquadratura di May e Uccello. Il circolo, d'intesa con il C.S.C., ha arricchito il programma con altri film. Nell'occasione della Mostra è stato pubblicato un fascicolo speciale di Cineclub, periodico del Circolo, contenente un lungo scritto di R. Paolella su D'Annunzio e Cabiria, uno di Campassi su 14 Juillet e uno di Castello su L'impareggiabile Godfrey, una commemorazione di Flaherty di G. Cintioli, una «rivalutazione» di Mademoiselle Docteur di P. Mondello, un saggio di S. Chiolo su il documentario come momento lirico del cinema, cenni su Liebelej di F. Zannino e una difesa di Miracolo a Milano di S. Vollarò.



Reggio Calabria. Cartelloni preparati in occasione della Mostra retrospettiva recentemente organizzata dal circolo del cinema «Sequenze». La Mostra ha ottenuto un considerevole successo.

gli altri enti con i quali i circoli stessi devono giungere a definitivi ed utili accordi; ritenuto che la F.I.C.C. cerchi di fare apparire le sue prossime manifestazioni ancora come tranquillissime, unanimi ed entusiastiche riunioni di circoli; allo scopo di contribuire a troncane finalmente questo equivoco unitario su cui la F.I.C.C. basa le sue attività; certi di operare nell'interesse del movimento culturale dei Circoli del cinema italiani; ispirandosi all'esigenza da diverse parti espressa: hanno deciso di prendere l'iniziativa della formazione di un Gruppo di circoli indipendenti.

Tutti i circoli potranno far parte del Comitato promotore, inviando la loro adesione alla: Redazione del periodico «Cineclub», Casella Postale 67, Reggio Calabria, che, per accordi intervenuti, e in linea assolutamente provvisoria, funzionerà da Segreteria.

Le basi e i termini della nuova organizzazione saranno stabiliti in una riunione del Comitato promotore (cioè di tutti i circoli che intanto avranno voluto aderire all'iniziativa), che si terrà in Roma al più presto possibile. Affinché in tale riunione possano essere considerate le opinioni di tutti, utilissime al fine di non incorrere negli errori e nel formalismo che hanno contribuito a determinare la crisi della F.I.C.C., i circoli, e i singoli dirigenti e soci, che abbiano da avanzare delle proposte in merito alla struttura del nuovo organismo, sono pregati di farlo, rivolgendosi alla Segreteria provvisoria, senza indugio, e nella maniera più ampia e più chiara. La Presidenza del Consiglio dei Ministri (Direzione generale dello Spettacolo), le cineteche e gli altri enti

essere proiettati dai Circoli del cinema senza previa autorizzazione della stessa;

rilevato che, com'è noto a chiunque conosca sia pur approssimativamente il funzionamento dei Circoli del cinema, detti circoli riescono generalmente a conoscere i titoli dei film che proietteranno soltanto con pochissimi giorni d'anticipo rispetto alla data della proiezione;

che assolutamente impossibile sarebbe perciò nella maggior parte dei casi ottenere in tempo utile dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri l'autorizzazione preventiva alla proiezione;

che nella categoria dei film sprovvisti del libretto di circolazione rientrano tutti i film d'archivio, quelli non facenti parte del normale circuito di noleggio (documentari forniti da legazioni estere, anteprime, edizioni originali) e quei film già in possesso del libretto di circolazione, scaduto però per mancato rinnovo dei diritti di proprietà da parte del noleggiatore;

che tra gli scopi dei Circoli del cinema fondamentale è appunto quello di permettere ai cultori del cinema la conoscenza dei film retrospettivi e di quelli che il normale circuito di noleggio rifiuta per motivi commerciali o d'altra indole, senza di che verrebbe a scaderne la funzione culturale dei circoli stessi;

che il diritto alla proiezione dei film sprovvisti del libretto di circolazione è da tempo acquisito dai Circoli del cinema italiani ed esteri ed era daltronde chiaramente sancito dalla circolare ministeriale n. 11994-Ce. 490 del 23 giugno 1950;

che la circolare del 12 maggio 1951 tende

BIBLIOTECA

CINEMA ITALIEN 1945-1951. Carlo Bestetti - Edizioni d'Arte, Roma, 1951.

I SUCCESSI del nostro cinema presso il pubblico e la critica stranieri molto spesso sono nati da un giudizio non superficiale e talora da una corrispondenza folgorante di sentimenti; ma in qualche caso hanno avuto influenza anche ragioni occasionali, pubblicitarie. Dietro la scia dei film buoni arrivarono quelli mediocri e pessimi, talora film del ventennio raggiustati con qualche taglio opportuno (chi andava a leggere la data, alta un centimetro, dei titoli di testa?). Illustri spettatori allora trascolarono, incerti se attribuire al nuovo realismo e alla sua scuola le ottimistiche commedie turistico-sentimentali che piovevano copiose dall'Italia. Ma qualcuno non mancò di abboccare. Così abbiamo visto il solenne Mercure de France dedicare accademiche disquisizioni a un modesto filmetto di Macario. Titoli di prima pagina di autorevoli quotidiani riscoprirono stagionate «vedettes» le quali, mentre già pensavano a costruirsi un rifugio in campagna o al mare per gli anni inclementi, si videro improvvisamente offrire, quale omaggio alla rifiorita celebrità, nuovissimi contratti da produttori che leggevano la stampa straniera e parlavano secondo i dettami della critica.

In mezzo alla molta confusione alcuni critici furono sostenitori intelligenti dei nostri film migliori e ne diffusero il gusto. Ricordiamo il gruppo di La Revue du Cinéma e soprattutto

L. M.

(Continua in terza di copertina)



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

MAURIZIO SANTONI (Viterbo). - Il film *Emil and the Detectives* (« Emilio e i detectives ») o « La terribile armata », era diretto da Gerhard Lamprecht e non da Billy Wilder come tu dici. Wilder era lo sceneggiatore. Per l'indirizzo di De Sica vedi risposta ad Alfredo Piombo.

DORIAN H. (Firenze). - Le opere di *Dorian Gray* tradotte per lo schermo non sono il piatto forte del cinema, ma non devi per questo credere che lo scrittore d'oltreoceano sia stato dimenticato dai cineasti. La sua « piece » più sfruttata dal cinema è *Lady Windermere's Fan* di cui si ricorda, tra le tante buone e meno buone, una trascrizione filmica ad opera di Ernst Lubitsch, ancora ai tempi del muto, con Ronald Colman, Irene Rich e Mae McAvooy. Recentissima (data: 1949) è quella diretta da Otto Preminger col titolo *The Fan* (« Il ventaglio »). Nonostante lo scaltro apporto di sceneggiatori come Walter Reisch, Dorothy Parker e Ross Evans, lo « scenario » non è affatto riuscito un capolavoro di spirito. E il film, sebbene diretto con diligenza e interpretato coscientemente da Jeanne Crain, Madeleine Carroll, George Sanders e Richard Greene, è stanco e noioso. Ricordo, sempre tratto da un lavoro di Wilde, *An Ideal Husband* girato a colori in Inghilterra da Alexanders Korda nel 1947 e presentato in Italia, l'anno dopo, col titolo *Un marito ideale*.

Interpreti: Paulette Goddard, Michael Wilding e Diana Wynyard. Rammento il preciso titolo della recensione di *Newsweek* al film: *Wilde on Dull Side. Un gioco di parole* (« Wilde, ovvero vivacissimo, piombato nella nota », o qualcosa del genere). Piacque molto alla Goddard la quale, la mattina che le feci vedere il numero del settimanale appena arrivato a Milano, era alla Pirelli, alla Bicocca, per distribuire i pacchi CARE. Sempre di Wilde, più di una volta s'è tentata la riduzione cinematografica di *The Picture of Dorian Gray*. Molto interessante è quella recente americana (1945) che ha raggiunto anche gli schermi italiani col titolo *Il ritratto di Dorian Gray* e che tu citi. Produzione M.G.M.; regia e sceneggiatura: Albert Lewin. Fotografia (eccellente, per inciso): Harry Stradling, lo stesso di *La kermesse héroïque*. Scenografia: Gibbons e Willis. Costumi (riuscitissimi): Valles per gli uomini e Irene per le donne. Musiche: Herbert Stothart. Gli attori: Hurl Hatfield (*Dorian Gray*); George Sanders *Lord Henry Wotton*; Lowell Gilmore (il pittore Basil Hallward); Donna Reed (sua nipote); Angela Lansbury (*Sybil*

Vane); Peter Lawford. Non voglio dimenticare una bizzarra, affrettata e miserella riduzione di un racconto. Il principe felice mi pare, girata a Milano poco dopo la guerra. C'era della buona volontà, comunque. Attualmente in Inghilterra girano *The Importance of Being Earnest*. Per le altre domande: Micheline Presle non ha interpretato *On the Riviera* con Danny Kaye; il suo ruolo è passato a Gene Tierney. Per le foto credo sia difficile accontentarti. Arrivederci.

ENRICO ACERRI (Fano). - Evidentemente quella recensione è stata passata al Premio Pasinetti. Per le case cinematografiche italiane, eccoti qualche indirizzo. Cines, via Santa Susanna 19, Roma. Luz Film, via Po 36, Roma. P.D.F.D. (credo voglia dire Produzioni Domenico Forges-Davanzati) corso d'Italia 83, Roma.

G. QUINTAVALLE (Carpani). - Il cinema italiano del muto non è poi così trascurato, come tu pensi. Le cronache dei quotidiani non trascurano i vecchi « astri » ogni qualvolta questi attempati attori fanno parlare di sé con qualche stranezza; non dimenticare però che le vecchie glorie sono inavvicinabili, quasi vergognose (perché, poi?) di un'attività che oggi considerano obliata. Tu scrivi di un antico « divo » e quello subito ti vuol dare querela, solleva cavilli legali, ti minaccia di rappresaglie e vede la propria tranquillità messa a repentaglio. Hanno le « stars » d'altri tempi, quella specie di inclinazione polemica che fa muovere i giornalisti napoletani (Giunta Comunale compresa) allorché uno scrittore esprime riserve su alcuni aspetti di Partenope. Per la parte bibliografica, non posso ahimé darti tutti i titoli dei libri che rievocano i gloriosi tempi del muto (sono sempre « gloriosi », ricordatelo; ciò fa parte del bagaglio retorico di ogni critico cinematografico). Accontentati di acquistare il libro dell'avvocato Francesco Soro, *Splendori e miserie del cinema*, edito da Consalvo a Milano nel '35. Difficile da rintracciare. Più facile (ma non troppo) è la ricerca del libro di Eugenio Ferdinando Palmieri, *Vecchio cinema italiano*, un prezioso volume edito nel 1940 da Zanetti di Venezia ma tosto esaurito. Spero che qualche editore ne curi una ristampa (magari un'edizione ampliata). Poi c'è il libro di M. A. Prolo, uscito per i tipi di Poligono; diligente, preciso, pieno di dati. Soprattutto dati. Nella collezione di Bianco e Nero, vecchia serie, puoi rintracciare un lungo articolo di Paolella sul cinema muto

napoletano. In pubblicazioni varie ci sono brandelli di memorie di Piero Fosco (alias Pastrone) con la vera storia di Cabiria; perché non raccogliere questi scritti in volume? Infine non trascurare il numero del giugno 1951 della rivista *Ferrania*. Vico d'Incerri dedica pagine e pagine, stupendamente illustrate, al vecchio cinema italiano, col titolo *La parabola luminosa*.

LEO FARALLI (Napoli). - Per gli arretrati rivolgi all'Amministrazione. Niente copertine; troverai solo gli indici. Come fanno ad Hollywood a girare dei film, tecnicamente curati sino alla perfezione, in soli quindici giorni? E' questione di organizzazione logistica. Senza trascurare un trucchetto introdotto dal produttore Lippert per il primo film, *The Stel Helmet* (« Corea in fiamme »), girato dalla sua casa col sistema del « senza respiro ». Si tratta di questo. Un regista è sicuro della bontà dei pezzi girati solo quando li vede in proiezione, cioè un giorno o due dopo il « si gira ». Se i pezzi risultano scadenti si rimette in sesto l'organizzazione e quella data scena viene rigirata. Sistema detto dei « retakes ». In Italia li chiamano « raccordi » (in realtà i « raccordi » sarebbero un'altra cosa, un'operazione più innocente, ma i nostri registi hanno sovente vergogna di confessare che certe scene non hanno ottenuto — alla proiezione — l'effetto sperato e che perciò le devono rigirare; quindi: « Vado a fare alcuni raccordi. No, nessuna scena sbagliata. Solo dei pezzi aggiunti ». Bugiardi). Il produttore Lippert ha scoperto che lo schermo della televisione può sostituire all'istante lo schermo cinematografico; perciò il regista dispone la scena, dà le istruzioni agli attori e poi si guarda l'effetto nel tubo catodico prima di dare il « via » alla macchina da presa. La resa delle sfumature tipicamente cinematografiche non viene affatto falsata; e il regista può, subito, rendersi conto dei difetti e provvedere. Perciò d'ora in poi, negli studios Lippert accanto alla macchina da presa vi sarà un iconoscopio che trasmetterà al regista (distanza metri due) l'impressione del « set ». In capo a un paio d'anni prevedo che ogni studio attrezzato ricorrerà a questo espediente.

EDOARDO GUGLIELMI (Salerno). - Non ho alcuna difficoltà a segnalare ai lettori la rivista *Maestrale*, che si definisce « di cultura e di azione meridionale ». Non conosco ancora gli articoli di Luciano Vecchi (infatti quei fascicoli annunciati, ancora non mi sono stati consegnati) ma prometto che li leggerò con molta attenzione. Grazie per le buone parole.

ETTORE COMPER (Besenello). - Di scuole di recitazione veramente gloriose, in Italia, non credo ve ne siano. Il Centro Sperimentale? D'accordo, è serio, ha allievi di buona volontà, insegnanti che si prendono a cuore la loro « missione », ma non credo di poter essere incolpato di settarismo, se trovo da eccepire sulla personalità artistica di coloro che spartiscono il pane del sapere. Non vedo insomma chi possa insegnare agli allievi quella recitazione con un'impronta nostra, da opporre allo stile ben definito e sempre sicuro dei francesi, alla sapienza dei players inglesi o al consumato mestiere degli americani. Discorso sconcertante il mio, me ne accorgo. Ma quanti mi danno torto? Quella scuola che tu citi non mi pare straordinaria; tengo conto delle possibilità dell'attore che la dirige, avendolo visto in molti film. Del resto in Italia v'è penuria di simili accademie, e nella generale mediocrità una vale l'altra.

TINCO COLARI (Napoli). - Ripetiamo pure il discorso sul regista francese Henri Decoin, ma per poco. Di L'intrusa ho solo un vago ricordo, mi è quindi impossibile seguirvi sul piano dei confronti con Gioventù travata. Ritorno all'alba aerea, come quasi tutti i film di Decoin, i suoi buoni momenti. Ma il regista sembrava preoccupato di voler esprimere — orecchiando (quindi in condizioni di dubbia sincerità) i motivi di altri registi più accorti — un tema che superava le sue possibilità. E la presenza della Darrieux lo costringeva sovente a limitazioni che con una Feuillère, ad esempio, non ci sarebbero state. Bernadette di Henry King? Una diligente illustrazione di un'opera minore di Franz Werfel, Carmela? Calzavara nella sua forma migliore, ma pur sempre Calzavara, cioè un regista senza soverchio spicco. Non ricordo quel film di Blanchar che citi. Quanto al passaggio di mascherino, che per te rappresenta un mistero, vedrò di farti soccorrere dai testi tecnici. Secondo le mie povere parole, si tratta di un effetto che permette di passare da un episodio ad un altro di un film al pari di un « punto fermo e a capo ». Hai mai notato sullo schermo un strappo, come il passaggio di una tenda da sinistra a destra, o all'inverso, che man mano cancella una scena e intanto ne scopre una altra? E' uno dei tanti usi del mascherino. Altri esempi? Nel film, specialmente pubblicitari, ruota un quadrato nero che all'improvviso si squarcia e rivela una scena; lo stesso avviene per una spirale; per una « tendina » dall'alto in basso; per una doppia tendina che dal centro dello schermo raggiunge i bordi verticali e lascia il posto ad una inquadratura del film; e così via. Il mascherino — avverte l'ingegner Paolo Uccello nel suo libro — si adopera nella macchina da presa, e si adopera anche in quella di proiezione per « sagomare l'inquadratura ». Poi vi sono « altri tipi di mascherini per limitare la scena con una sagoma determinata: buchi di serrature, binocoli, ecc. ». E « infine un particolare tipo di mascherino si usa durante il processo di stampa con la truca, nel qual caso le sagome usate, del tipo variabile, sono disegnate fotograficamente su pellicola. Si ottiene così in proiezione il cosiddetto passaggio di mascherino, utilizzato in cinematografia per ottenere effetti di passaggio da una scena alla successiva al posto del semplice stacco che non sempre ha la possibilità di esprimere efficacemente il passaggio di tempo o di spazio o di entrambi ».

VIN. SI. (Napoli). - Grazie del ritaglio interessante e utile, davvero.

ALFONSO OLIVO (Napoli). - Disinguidi del genere non sono infrequenti. Se vuoi quella copia non hai altra soluzione che inviare L. 200 alla nostra amministrazione, specificando il numero del fascicolo desiderato.

ALFREDO PIOMBO (Genova Sestri). - Hai mai sentito parlare del potere di acquisto? Ebbene Cinema, che costa cento lire e non può essere ridotta di prezzo, deve tenere nel dovuto conto il potere di acquisto della media dei lettori; cosicché, esce quindicinalmente anziché ogni settimana come tu vorresti. Vittorio De Sica abita a Roma, in via Barnaba Oriani 8 A; è un indirizzo che il regista stesso lascia pubblicare perché, lo so con precisione, non gli dispiacciono le lettere degli sconosciuti piene di buoni consigli, di suggerimenti, di indicazioni intelligenti.

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pag. 213)

così ingenuo entusiasmo. Uno spiraglio modesto, d'accordo, destinato a fruttare una possibilità che solo in minima misura appagherà i desideri dei due amanti — e di conseguenza quelli degli spettatori — ma pur sempre una proposta di ottimismo, che in Allégret potrà meravigliare, ma che comunque va accolta con interesse. Sono passati dodici anni; la guerra è finita da un pezzo, lui si è sposato con una francese, dopo qualche tempo ha divorziato; ha fatto strada negli affari. Lei, si è impiegata a Roma come infermiera, ha perso casa e famiglia, vive in misere condizioni, è diventata l'amante di un medico che ne comprende lo stato d'animo. In queste condizioni, i due si ritrovano: l'amore non esiste più, i ricordi del passato sono quasi svaniti, gli sforzi fatti per rinverdirli falliscono penosamente. I miracoli non si ripetono, e neppure l'amore puro e completo, considerato quasi alle stregua d'un miracolo, potrà ripetersi. Tuttavia, i due amanti, fatti ormai maturi sia d'anni che d'esperienza, decidono di trascorrere il resto della vita insieme, sostituendo all'amore, appunto, la loro maturità e la loro esperienza. In due, la solitudine sarà meno dura; e allontanan-

bile nell'apporto fornito da Jean Marais. Un Marais completamente trasformato — in peggio — rispetto a quello di *Le chateau de verre*, nonostante la poca distanza di tempo esistente tra i due film.

A proposito di *Gulliver's Travels* (« I viaggi di Gulliver », 1939), il disegno animato apparso in questi giorni con molti anni di ritardo sulla sua realizzazione, sarebbe necessario un ampio discorso sull'opera dei fratelli Dave e Max Fleischer. Ma anche senza farlo, si può dire che il film appare notevolmente inferiore sia alle precedenti creazioni dei due autori (*Betty Boop*, *Koko*, *Popeye*) che allo spirito del grande romanzo satirico di Jonathan Swift. Dell'amarezza e del disgusto per l'umanità, a stento mascherati da una vena narrativa gradevole e umoristica, che lo Swift dimostrava nei suoi *Viaggi*, nulla rimane nell'opera dei Fleischer, che si riduce pertanto a una serie di piacevoli e innocue trovate, rese più vivide da figure simpatiche, disegnate con un certo gusto, e da un'indovinata scelta dei colori. Degli altri film americani, due sono polizieschi, due comico-sentimentali. *Appointment with Danger* (« Il cerchio di fuoco », 1950) di Lewis Allen (in-

(Continuazione dalla pag. 215)

il compianto direttore Jean George Aurio, Georges Sadoul, André Bazin e quelli dell'*Écran Français* in Francia, Bosley Crowther del *New York Times* in America, Gavin Lambert e il gruppo di *Sight and Sound* in Inghilterra, Jaroslav Bröz in Cecoslovacchia, e altri. Ora è stato pubblicato dall'Editore Bestetti di Roma per cura della Unitalia Film (Unione nazionale per la diffusione del film italiano all'estero) un numero unico in lingua francese intitolato *Cinéma Italien* che ci auguriamo possa essere il primo di una serie di pubblicazioni per la propaganda del nostro cinema all'estero. (Anzi, perché non si pensa a trasformare questo *Cinéma Italien* in pubblicazione periodica?).

Il fascicolo si apre con una prefazione di Cesare Zavattini: « Il romanzo », scrive questo nostro cineasta, « presupponeva la vita come una cosa perfetta, accettabile, dalla quale emergono certi casi eccezionali e, soltanto per questo, da raccontare. Oggi si sente che il dolore, l'ingiustizia, l'orgoglio, sono la regola dalla quale si distaccano solo rari momenti di pace. Bisogna dunque andare contro la regola. E qualunque cosa lasciamo dietro di noi di inosservato e di inteso ci darà dei rimorsi ». Il periodo che va dal 1945 a oggi è illustrato in tre lettere, dalla Francia di Lo Duca, dall'America di Giorgio N. Fenin, dall'Inghilterra di Roger Manvell; storia dei successi, delle reazioni della critica nelle rispettive nazioni, possibilità di mantenere o rafforzare le posizioni conquistate. Lo Duca, nella sua lettera, ci dice come fu in Francia che il cinema italiano ebbe la sua prima affermazione e come Parigi fu il trampolino di lancio per il successo internazionale. Non era facile, aggiunge da parte sua Giorgio N. Fenin nella sua lettera americana, distruggere d'un sol colpo l'impressione provocata precedentemente dalla retorica fascista e rivelare la nuova essenza dell'Italia a contatto della fatale e tragica avventura della guerra: fu *Roma, città aperta*, come si sa, a rompere il ghiaccio e ad aprire la strada agli altri film. Anche in Inghilterra, secondo quanto asserisce Roger Manvell, fu il film di Rossellini il primo a far conoscere il movimento realista del cinema italiano; vennero poi, a confermare il primo successo, gli altri film di Zampa, De Sica, De Santis, Lattuada, Visconti. Questa prima parte del fascicolo è illustrata da fotografie spesso inedite dei film più importanti a cominciare da *Paisà* e *Roma, città aperta* fino agli ultimi usciti, accompagnate dai ritagli della stampa straniera per i vari film programmati all'estero. I successivi capitoli sono dedicati, sempre con abbondanti illustrazioni, alla co-produzione con due scritti di Salvo d'Angelo, il produttore di *La terra trema*, *Bellezza del Diavolo*, *Bellissima*, e di Emmanuel Cassuto, direttore generale dell'ANICA, ai documentari e cortometraggi italiani, acuta rassegna della migliore produzione, di Roberto Paoletta, agli interpreti di Luigi Chiarini che illustra i criteri nuovi del cinema realistico nell'uso degli attori, al film comico, di Mario Verdone, al film a colori di Fernando Di Giannammatteo, alla letteratura cinematografica di Guido Aristarco, utilissima rassegna soprattutto per gli stranieri che vogliono approfondire le loro nozioni sullo sviluppo del nostro cinema e sugli studi che si pubblicano da noi, eco in URSS del cinema italiano di Paolo Jacchia, e infine i film non realizzati di Aldo Paladini, sui progetti non condotti a termine; chiudono il fascicolo un capitolo sullo sviluppo economico, di Enrico Giannelli e un utile elenco dei registi, attori e attrici stranieri che hanno lavorato o che lavorano in Italia dopo il 1945 a cura di Guidarino Guidi.

Una sola cosa ci dispiace: la copertina. Una figura femminile con un pezzo di cattedrale sui seni, surrealista alla maniera degli *affiches* di prodotti tessili, calpesta un drago (o una lucertola?) e regge con le mani un verme nero guizzante; sullo sfondo color rosso-conserva sono distribuiti il Vesuvio e il mare, « le colonne e gli archi », due cavalli alla De Chirico e un vascello fantasma, il sole raggianti e un castello ghibellino, tutto quanto insomma meno c'entra col cinema italiano. Un altro libro di Bestetti, anche quello sul cinema italiano, offriva, sotto una bella e austera copertina, dei testi mediocri; questa brutta copertina ricopre invece, per nostra consolazione, un libro intelligente, ottimamente stampato e impaginato con molto gusto.



Fosco Giachetti, Michèle Morgan ed Elisa Cegani in una inquadratura di *Le chateau de verre* (« L'amante di una notte », 1951), interessante film italo-francese diretto da René Clément.

dosi verso la loro esistenza in comune, essi augurano a una giovane coppia, che sembra il ritratto di quello ch'essi erano dodici anni prima, di non dover interrompere il loro « miracolo » a causa di fatti tragici come quello occorso a loro: la guerra, a esempio.

Si potrà osservare come il trapasso tra i due momenti del film (quello dell'amore dei due giovani, e quello del secondo incontro) provochi uno sbandamento nella regia; ovviamente, lo stesso Allégret non deve essersi trovato molto a suo agio nel trasformare in modo così sensibile la struttura psicologica dei personaggi. Il film tuttavia è diretto con sensibilità. L'interpretazione, soddisfacente per quello che riguarda Alida Valli (la quale pare ritornata la dignitosa attrice che era una volta, prima delle sue disavventure estere) è discuti-

terpreti Alan Ladd e Jan Sterling), e *Side Street* (« La via della morte », 1951) di Anthony Mann (interpreti Farley Granger e Cathy O'Donnell) posseggono un bagaglio di consueto mestiere; il secondo tenta anche, ma con trascurabili risultati, un'indagine psicologica. *The Mating Season* (« La madre dello sposo », 1951) di Mitchell Leisen (con Gene Tierney e John Lund), e *Father's Little Dividend* (« Papà diventa nonno », 1951) di Vincente Minnelli (con Spencer Tracy, Joan Bennett ed Elizabeth Taylor; il seguito di *Father of the Bride*) descrivono con molti luoghi comuni e con qualche arguta trovata esperienze « di tutti i giorni » della vita familiare. Mariti e mogli, padri e figli, nonni e nipoti, invariabilmente tratti da famiglie benestanti, danno vita a vicende di modesto interesse.

VICE

L. M.

VIRGINIA MAYO

