

# CENTRO



SPED. - IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO  
LIRE **74**

NUOVA SERIE - 15 NOVEMBRE 1951

# UN REFERENDUM SU "BIANCHEGGIA UNA VELA..."

DOMENICA 14 ottobre 1951, al cinema Dal Verme di Milano, ha avuto luogo, organizzata dal Gruppo lombardo giornalisti cinematografici, una proiezione popolare con referendum del film sovietico *Biancheggia una vela...* di Vladimir Liegoscin. Dei 1300 spettatori intervenuti, hanno risposto al referendum 289 (pari al 22,23%); di essi, 284 (pari al 97,08%) hanno dato parere favorevole al film, e 5 (pari al 2,92%) parere favorevole con riserva. Il finale del film è stato lungamente applaudito a schermo acceso.

## Cartoline-referendum consegnate al termine della proiezione

**FAVOREVOLI (262, ovvero 98,49%):** «Un film profondamente poetico. Allarga il cuore vedere cose di questo genere» (M.G. Agostinelli); «Mai un film per fanciulli ha raggiunto la freschezza poetica di *Biancheggia una vela...*» (Giancarlo Brighenti); «La più bella lirica che abbia mai vista in un film, nella mia vita di 40 anni» (Leopoldo Carducci, ferroviere); «Poche volte m'era capitato di vedere un film tanto bello ed interessante. Ottimo lo giudico perché umano» (Franco Napoli, studente); «Bello e commovente, umano, pieno di verità e dice cose vere» (Emma Aroncelli, operaia); «Un film pervaso da una sottile vena poetica e profondamente umano. Indica con chiara e logica evidenza il superamento drammatico della rivoluzione e soprattutto quello storico per trasfonderlo in un'atmosfera calda e ottimista di satira e di umorismo altamente significativo» (Roberto Harper, studente universitario); «Bellissimo, non so spiegarvi, un significato molto bello e diverso dai carri armati e dai cannoni dei film americani» (Oronzo Ferrandini, autista); «Un capolavoro per tema, esecuzione artistica e regia perfetta» (Avv. G. Bonfatti); «Bisognerebbe fare una campagna di stampa per averne altri eguali, perché sono stanco di vedere boiate di banditi e altre porcherie» (Bellini, Grande Invalido di Guerra); «Permeato di una lirica vena di poesia il film, in una meravigliosa fotografia, rende viva e vera l'epoca in cui si svolge e insegna a grandi e piccoli l'ardore di una lotta che è il simbolo della pellicola» (Giorgio Magnani, studente); «Solo la frase detta da Gavrik: "Dimanite o dinamite, basta che faccia saltare il muro" è indicativa di una nuova e più grande visione del mondo» (Alberto Lecco); «Mi ha ricordato un po' Mira-

colo a Milano» (Franco La Rovere); «Gradirei se ne dovesse proiettare altri ancora al fine i nostri ragazzi avessero a vedere cose interessanti e belle e non pellicole che abbrutiscono i loro animi» (Alfredo Acquaviva); «Mi è piaciuto tutto e molto. Entrambi i ragazzi mi sono simpatici» (Roberto Aristarco, prima elementare); «Sono un piccolo studente e il film mi è molto piaciuto perché mi ha insegnato tante cose» (Daniela Gorla); «Fatele conoscere a tutti i bambini d'Italia» (Sergio Boriani, scolaro); «Mi è piaciuto di più delle sparatorie americane» (Marziano Pavesi, anni 10); «Insegnamento e via per ragazzi e adulti» (Mario Citterio, artigiano); «La nostra gioventù dovrebbe vederne molti. Come i cittadini di domani sarebbero migliori!» (Oreste Garinei, impiegato); «E' uno dei migliori film per ragazzi che si siano visti finora e sarebbe bene sviluppare la cinematografia in questo senso» (Luigi Trevi, operaio); «E' un capolavoro che dovrebbe essere proiettato anche nelle scuole» (Primo Fumagalli, autista); «E' stato un bellissimo film pieno di grazia e io vorrei che fossero pubblicati più sovente nei nostri cinema» (Marisa Chiapponi, studente); «Film come questo se ne dovrebbero vedere di più sovente per un migliore sistema di vivere e di svago» (Osvaldo Berrini, impiegato); «Avvincente nella semplicità e nella forza di volontà di raggiungere la libertà tanto desiderata. Lavoro meraviglioso sotto ogni aspetto» (Edvige Crespi, casalinga); «Non è un film è una poesia. Chi è padre, chi ha sofferto lo sa maggiormente comprendere» (N. Grassi); «I ragazzi di Vela bianca sono come il piccolo Bruno di Ladri di biciclette, e sono simpatici come i ragazzi di tutto il mondo» (Giovanni Casavola, trapiantato); «Il successo del film è premio alla poesia e al realismo che si avvicendano nella visione dei piccoli interpreti» (Antonino Saiano, tipografo); «Con opere come questa, gli uomini di cultura dovrebbero parlare all'anima degli uomini, e soprattutto dei fanciulli, perché abbiano conoscenza della vita, molto spesso» (De Grigio); «Vicenda attraente ed appassionante. Interpretazione superiore ad ogni elogio. Musica e fotografia ottime. Simili film servono ad educare e divertire» (Mario Gianni, impiegato); «E' un film eccellente e sincero, specialmente per ciò che riguarda i sentimenti dei ragazzi del popolo che vive e lotta per gli ideali migliori» (Enzo Castellini); «Ecco un vero film adatto per l'educazione della gioventù che lavora e che soffre sperando in un mondo migliore» (Ettore Cavagnolo, impiegato); «Non ho mai visto un film di tanta naturalezza» (Gina Pelosi); «Meraviglioso come messa in scena, moralista, sentimentale e educativo» (Ugo Pagani, impiegato); «E' poetico, commovente, è portavoce di pace di serenità e libertà che tutti i popoli desiderano» (Lina Santagostino); «E' un film che rispecchia le sofferenze e la lotta dei popoli per la libertà e un avvenire migliore, questo è bello e umano e mi piace molto» (un tranviere); «Ottimo, denso di emozioni, merita diffusione, regia perfetta, fotografia buona rispetto all'anno di produzione, recitazione ottima» (Franco Lani, pubblicitista); «E' poesia, grazia, arte nel senso più completo della parola. Senza una parola di propaganda è tutta propaganda di giustizia e libertà» (Mara Fanella); «Quanto vi è di più profondo e di più sensibile nell'intimità di ogni cuore umano nei confronti degli oppressi, troverà in questo film la più completa espressione» (Giovanni Vecellio Salto, operaio); «E' un film che poteva essere realizzato solo in un mondo socialista» (Franco Bozzini, disegnatore meccanico); «Sbalorditiva l'interpretazione dei ragazzi, mai visto nulla di simile» (Giovannini, impiegato); «Ci insegna che soltanto attraverso il sacrificio costante di molti si può raggiungere la vera libertà» (Fausto Griffanti, impiegato); «Mi ha profondamente commosso perché ho sentito vivere e palpitar due giovani cuori che si aprono a una nuova concezione di vita davanti all'evidenza di una repressione insostenibile» (Fulvia Gnechi); «E' un film che ci fa tanto pensare! Oh! quanto desiderio di un mondo migliore! Realizzabile solo ed esclusivamente in un mondo e in una nazione veramente democratici. Quanta poesia, e quanto amore, fino in tutti i minimi particolari. Quanta cura nell'educazione dei figli e della gioventù!» (Enrica Fumagalli); «Il realismo col quale è realizzato lo qualifica una autentica opera d'arte» (Luigi Valentini); «Mi ha procurato dolce emozione» (Schiaparelli); «Sono un operaio e di film non ne

posso dare giudizio però *Biancheggia una vela* me lo ricorderò finché vivo» (Ferruccio Buciantini, operaio); «La critica l'ha dimostrata il pubblico con i suoi entusiasmi applausi» (P. Mannelli, venditore ambulante); «I vivi fragorosi applausi che il folto pubblico ha tributato al grande film russo hanno indicato la maturità di un pubblico e una via da seguire» (E. G.).

## Cartoline-referendum consegnate al termine della proiezione

**FAVOREVOLI CON RISERVA (4, ovvero 1,50%):** «Buono come fotografia e recitazione. Troppo calcolato il ridicolo della spia. I ragazzi lavorano meravigliosamente» (L. B. insegnante); «Mi lascia perplesso la prima parte. Il finale è la parte più bella del film. Peccato che si vede che la tecnica è di molti anni fa. Spero di vederne di più recenti» (Ugo Cifferi); «Ottima fotografia, buona psicologia infantile, peccato le sfumature polemiche» (Turconi); «Bellissima l'interpretazione dei bambini. L'argomento un po' difficile da trasportare nell'ambiente dei bambini è trattato con maestria in modo da diventare naturale. Un po' forzata l'interpretazione del marinaio e dei poliziotti. Si sente anche che è del... 1937».

## Cartoline-referendum inviate al GLGC a mezzo posta

**FAVOREVOLI (22, ovvero 95,65%):** «Il film è quanto di più delicato si possa ottenere da un episodio di carattere rivoluzionario, eppure avvincente ed emozionante, insegna agli uomini come due ragazzi (di differenti origini) sappiano unirsi e volersi bene. Per un atto eroico, per una reazione giusta, non hanno pregiudizi» (G. Ciacchi, impiegato); «Questo film aiuta l'umanità a capire la giusta vita» (Marino Venturi, pittore grafico); «Fine e reale opera d'arte» (Maris Bernabei, impiegata); «E' senza dubbio uno dei film più belli che siano apparsi nel dopoguerra in Italia sull'infanzia, ma la cosa più importante mi pare sia l'insegnamento che se ne trae: ogni persona, bambino o uomo, studente o operaio, deve lottare come meglio può per migliorare il modo di vita suo e dei suoi simili» (P. Santi, studente medio); «Da quanto tempo non si sentiva tanta poesia in un film!» (G. O., ragioniere); «Due cinema del centro della città di Milano sono soliti dare ogni domenica mattina film a prezzi popolari. Siamo lieti d'aver rinunciato a vedere uno di quei film, perché abbiamo veduto *Biancheggia una vela*, film senza pecca, perfetto anche nelle proporzioni, perché ci sembra abbia esposto una vicenda senza strafare. L'argomento è quello che è. Ma non avviene spesso di vedere attori così immedesimati nella vicenda che si rappresenta, da far sembrare che essi più che interpretarla l'abbiano veramente vissuta addirittura, e che la proiezione di essa non ne sia altro che il ricordo più vivo» (Eggy Carlone e Silvia Carbonara); «Il mio giudizio è che anche i bimbi sanno collaborare con quelli che combattono per la libertà e soprattutto per la pace» (Lucio Roy, meccanico); «Penso che in un popolo oppresso anche i fanciulli hanno un senso d'intuizione; mi è parso quindi un film di vita reale» (Olga Sirtori, casalinga); «Film del genere ne vedrei uno alla settimana» (Pietro Ferrari, tranviere); «Film altamente educativo. E' per questo che il pubblico italiano ha tanto bisogno di questi spettacoli» (Carlo Morganti, impiegato); «Un film meraviglioso. Mi è piaciuto Gavrik più di Petia che forse esagera alle volte nella sua aria ingenua. Manca dal punto di vista soggetto una fine corretta, cioè: la permanenza dello spirito e dell'azione rivoluzionaria dopo l'insuccesso. Il marinaio parte... Dove? I fanciulli e il fratello rimangono, ma quale è il loro avvenire?» (Paolo G., studente); «E' un film interessantissimo che ci mostra bene la funzione educativa e istruttiva che può e deve avere il cinema» (F. Manca, impiegato).

## Cartolina-referendum inviata al GLGC a mezzo posta

**FAVOREVOLE CON RISERVA (1, ovvero 4,35%):** «Opera di pregevole valore artistico, unica deficienza è una certa ingenuità nella vicenda e superficialità nel trattare la psicologia di qualche personaggio. Deficienza tuttavia giustificata dal fatto che *Biancheggia una vela...* è una produzione destinata ad un pubblico infantile» (Adele del Ponte e Wilma Kebosio).



Igor But in Beleet parus odinoki («*Biancheggia una vela...*», 1937), film di V. Liegoscin.

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO  
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie  
Volume VII

FASCICOLO 74

Anno IV - 15  
Novembre 1951

Questo fascicolo contiene:

<i>Un referendum su "Biancheggia una vela..."</i> . . . . .	Seconda di copertina
<i>Cinema-gira</i> . . . . .	250
FERDINANDO ROCCO <i>Ambiente borghese e famiglie feudali</i> . . . . .	253
LUIGI CHIARINI <i>Unità dell'arte e "cattivi pensieri"</i> . . . . .	256
ALDO PALADINI <i>Signori, sono le nove: comincia il diluvio universale</i> . . . . .	258
G. GUIDI e L. MALERBA <i>Che cosa pensano del pubblico (Inchiesta. Risposta di Emmer)</i> . . . . .	261
MICHELE GANDIN <i>La legge sul documentario verrà modificata</i> . . . . .	262
EDGARDO PAVESI e B. A. <i>Lo sceicco bianco, il maestro e l'elefante</i> . . . . .	263
GIORGIO N. FENIN <i>Hollywood riabilita Rommel</i> . . . . .	266
RENATO GIANI <i>Tempo di zibaldoni e ritratto dell'italiano</i> . . . . .	267
JAROSLAV BROZ <i>L'Africa equatoriale nel centro dell'Europa</i> . . . . .	269
GIULIO CESARE CASTELLO <i>Alfabeto minore di Hollywood (II)</i> . . . . .	270
ROBERTO PAOLELLA <i>Assunta Spina uccisa da Mattòli</i> . . . . .	271
GUIDO ARISTARCO <i>Film di questi giorni</i> . . . . .	274
GLAUCO VIAZZI <i>Riprese: "Quattro passi fra le nuvole" di Blasetti</i> . . . . .	276
MARIO VERDONE <i>I cortometraggi</i> . . . . .	276
***	
<i>Circoli del cinema</i> . . . . .	277
G. V. <i>Biblioteca</i> . . . . .	278
IL POSTIGLIONE <i>La diligenza</i> . . . . .	280

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1  
Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085  
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin  
229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministratore,  
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-  
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Eduardo De Filippo in "Oggi, domani sposi", dello stesso Eduardo.



Il cinema è un'arte minima», secondo Mario Soldati. E Soldati, coerente ai suoi principi, continua a realizzare film «minimi» (Mario Soldati e Walter Chiari, regista e interprete di Il sogno di Zorro).

# CINEMA GIRA

## ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Messalina (Gal-lone-Filmsonor), regista Carmine Gallone, operatore Anchise Brizzi, interpreti Maria Felix, Georges Marchal, Jean Tissier, Jean Chevrier, Delia Scala, Memo Benassi, Carlo Ninchi, Erno Crisa; Cento piccole madri (Italian International Production), regista Giulio Morelli, con la supervisione di Léonide Moguy, operatore Giulio Orsini, interpreti William Tubbs, Amanda, Juan De Landa, Augusto Pennello, Cecco Durante, Beatrice Mancini; Sen-

Tiezzi, interpreti Lida Baarova, Mariella Lotti, Otello Toso, Mino Doro; Il microfono è vostro (Lux-Mambretti), regista Giuseppe Ben-nati, operatore Tino Santoni, interpreti Enrico Luzi, Gisella Sofio, Aroldo Tieri; Una bruna indio-volata (EDIC Film), regista C. L. Braggaglia, operatore Tino Santoni, interpreti Silvana Pampanini, Ugo Tognazzi, Nando Bruno, Carletto Sposito, Rocco D' Assunta, Luigi Pavese, Virgilio Riento, con la partecipazione della compagnia di riviste sul ghiaccio, «Holiday on Ice of 1951»; Il lupo della montagna (ex Vendetta di lupo, Safa), regista

John Kitzmiller, Teresa Franchini, Luigi Tosi, Gino Leurini, Carlo Giustini, Vickie Henderson, Bianca Doria, Canada Lee, Folco Lulli, Delfi Tanzi; Il primo della classe (Vi.Va. Film), regista Vittorio Vassarotti, operatore Gabor Pogany, interpreti Barry Fitzgerald, Tina Pica, Lauro Gazzolo, Una O' Connor, Charles Fawcett, Silvana Mu-zi, Riccardo Billi, Marcello Giorda, Lois Maxwell; Zibaldone n. 1 (Cines), regista Alessandro Blasetti, operatore Carlo Montuori, interpreti Andrea Checchi, Alba Arnova, Aldo Fabrizi, Pina Renzi, Enzo Staiola, Paolo Stoppa, Rina Morelli,

Vittorio De Sica, Ruggero Ruggeri, Luigi Cimara, Fosco Giachetti, Fanny Marchiò; Il Capitano di Venezia (Italica Film), regista Gianni Puccini, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti Mariella Lotti, Andrea Checchi, Jacques Sernas, Dante Maggio, «Angelo»; Piccolo mondo di Don Camillo (Amato), regista Julien Duvivier, operatore Nicolas Ayer, interpreti Fernandel, Gino Cervi, Armando Migliari, Gualtiero Tumiati, Vera Takhi, Aldo Silvani, Olga Solbelli, Franco Interlenghi; Dannazione (Ideal-Bonaiuti), regista Leonardo De Mitri, operatore Giorgio Orsini, interpreti Roldano Lupi, Gaby André, Maria Grazia Francia, Luigi Tosi, Umberto Spadaro, André Le Gall; Lo sceicco bianco (P.D.C.), regista Federico Fellini, operatore Arturo Gallea, interpreti Alberto Sordi, Brunella Bovo, Leopoldo Trieste, Lilia Landi; Roma, ore undici (Transcontinental Film).



A sinistra: Barry Fitzgerald nel film Il primo della classe, diretto da Vittorio Vassarotti. In questo film appaiono altri attori stranieri. A destra: Ana Mariscal e José María Lado in una inquadratura del film spagnolo El gran galeoto, recentemente realizzato da Rafael Gil.

sualità (Ponti-De Laurentiis), regista Clemente Fracassi, operatore Aldo Tonti, interpreti Eleonora Rossi-Drago, Amedeo Nazzari, Marcello Mastroianni; Le ragazze di Piazza di Spagna (Astoria Film), regista Luciano Emmer, operatore Riccardo Lombardi, interpreti Lucia Bosè, Cosetta Greco, Eduardo De Filippo, Lilibian Bonfatti, Renato-Salvadori, Marcello Mastroianni, Anna Maria Bugliari, Ave Ninchi; Era lui, sì sì... (Amato-Sabatello), registi Metz, Marchesi e Girolami, operatore Tonino deli Colli, interpreti Walter Chiari, Silvana Pampanini, Isa Barzizza, Carlo Campanini, Enrico Viarisio, Nyta Dover, Fanfulla, Lilia Landi, Luigi Tosi; La famiglia Passaguai (Alfa Film), regista Aldo Fabrizi, operatore Mario Bava, interpreti Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Tino Scotti, Nyta Dover, Ave Ninchi; Anema e core (Excelsa Film), regista Mario Mattioli, operatore Mario Albertelli, interpreti Ferruccio Tagliavini, Riccardo Billi, Mario Riva, Franca Marzi, Dorian Grey; Gli innocenti pagano (Romana Film), regista Luigi Capuano, operatore Augusto

Eduardo Anton, operatore Carlo Carlini, interpreti Maria Frau, Piero Lulli, Tamara Lees, Filippo Scelzo; Imbarco a mezzanotte (ex Una bottiglia di latte, Consorzio Prod. Cin. Tirrenia), registi Joseph Losey (versione inglese) e Andrea Forzano (versione italiana), operatore Carlo Fiore, interpreti Paul Muni, Luisa Rossi, Aldo Silvani, Arnoldo Foà, Enrico Glori; La paura fa 90 (EDIC Film), regista Giorgio Simonelli, operatore Clemente Santoni, interpreti Ugo Tognazzi, Silvana Pampanini, Franca Marzi, Anna Maria Bottini, Carlo Croccolo, Aroldo Tieri; Clandestino a Trieste (Astor Film), regista Guido Salvini, interpreti Jacques Sernas, Doris Duranti, Edda Albertini, Massimo Girotti; Napoleone (Rovere Film), regista Carlo Borghesio, operatore Renato del Frate, interpreti Renato Rascel, Lilia Silvi, Marisa Merlini.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Sulla via di Guadalupe (P.I.F.C.), regista Nino Baz-zani, operatore Aldo Giordani, interpreti Lea Padovani, Marina Bertti, Leopoldo Trieste, Lida Baarova,

Sergio Tofano, Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Roldano Lupi, Gina Lollobrigida, Vittorio De Sica, Eduardo, Peppino e Titina De Filippo; Le meravigliose avventure di Guerin Meschino (Oro Film), regista Piero Francisci, operatore Giovanni Ventimiglia, interpreti Gino Leurini, Eleonora Ruffo, Tamara Lees, Aldo Fiorelli, Camillo Pilotto; Quattro rose rosse (C.D.I.), regista Nunzio Malasomma, operatore Mario Craveri, interpreti Olga Villi, Jean Claude Pascal, Fosco Giachetti, Tina Lattanzi, Carlo Ninchi; Vacanze col gangster (Prod. Mambretti), regista Dino Risi, operatore Piero Portalupi, interpreti Marc Lawrence, Lamberto Maggiorani, Giovanna Pala, Dina Perbellini, Bianca Doria; Ombre su Trieste (Ariston Film), regista Nerino Florio Bianchi, operatore Alceo Grimaldi, interpreti Filiberto Conti, Elio Ardan, Marina Dolfin, Giulio Donnini, Felga Lauri; Gli uomini non guardano il cielo (Cinelia - San Marco), regista Umberto Scarpelli, operatore Romolo Garrone, interpreti Enrico Vidon, Isa Miranda,

regista Giuseppe De Santis, operatore Otello Martelli, interpreti Carla Del Poggio, Lea Padovani, Elena Varzi, Lucia Bosè, Maria Grazia Francia, Delia Scala, Raf Vallone, Massimo Girotti, Armando Francioli, Paolo Stoppa; E' arrivato l'accordatore (Italia Film), regista Duilio Colletti, operatore Renato Del Frate, interpreti Nino Taranto, Alberto Sordi, Tamara Lees, Antonella Lualdi; Sangue al sole (o Il brigante di Tacca di Lupo, Cines-Rovere-Lux), regista Pietro Germi, operatore Leonida Barboni, interpreti Amedeo Nazzari, Cosetta Greco, Fausto Tozzi, Saro Urzì; Tre storie proibite (Electra Comp. Cinem.), regista Augusto Genina, operatore G. R. Aldo, interpreti Eleonora Rossi-Drago, Barbara Berg, Frak Latimore, Anna Maria Ferrero; Liberaci dal male (Filmeuropa), regista Guy LeFranc, operatore Carlo Carlini, interpreti Madeleine Robinson, Jean Moreau, Umberto Spadaro, Gianni Glori; Il sogno di Zorro (I.C.S.), regista Mario Soldati, operatore Mario Montuori, interpreti Walter Chiari, Delia Scala, Vittorio Gassman, Carlo Ninchi, Gualtiero Tumiati; La leggenda di Genoveffa

(Prod. Venturini), regista Arthur M. Rabenalt, operatori Arturo Gallea e Massimo Dallamano, interpreti Rossano Brazzi, Anne Vernon, Nerio Bernardi, Enzo Fiermonte; I sette Re di Roma (Golden Film-Humanitas), registi Steno e Monicelli, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Totò, Alberto Sordi, Aroldo Tieri, Giovanna Pala, Anna Carena, Giulio Stival, Anna Vita, Gianni Glori; I sette peccati capitali (Film Costellazione - Franco-London Film), registi Roberto Rossellini, Eduardo De Filippo, Yves Allégret, Marcel Carné, Noël-Noël, operatore Enzo Serafin, interpreti Andrée Debar, Orfeo Tamburi, Eduardo De Filippo, Tina Pica, Michèle Morgan, Gérard Philipe, Danielle Darrieux, Fernand Gravey, Noël-Noël; I sette dell'Orsa Maggiore (Ponti-De Laurentiis), regista Francesco De Robertis, operatore Luciano Trasatti, interpreti attori non professionisti; Tempo di

prodotta dalla Alfa Film), regista Aldo Fabrizi, operatore Mario Bava, interpreti Fabrizi, Macario, Ave Ninchi, Enrico Luzi, Nyta Dover; Vendetta sarda (Exelsa Film), regista Mario Mattoli, operatore Mario Albertelli, interpreti Walter Chiari, Carlo Croccolo, Riccardo Billi, Mario Riva, Franca Marzi, Dorian Grey, Giovanna Pala; Trieste mia (Safa), regista Mario Costa, operatore Alvaro Mancori, interpreti Luciano Tajoli, Ermanno Randi, Milly Vitale.

#### Ermanno Randi...

...è stato assassinato a Roma, da un suo amico, il commerciante Giuseppe Maggiore. L'attore aveva preso parte a diversi film, anche come protagonista, fra cui I fuorilegge di Vergano, e Enrico Caruso di Gentilomo, e stava attualmente interpretando Trieste mia di Costa, ancora in lavorazione. La triste notizia, di cui la cronaca nera si è im-

della pubblicazione in cui è apparso l'articolo, all'ufficio stampa della « Film Bellissima », Via Rubicone, 9, Roma.

#### E' al montaggio...

...il documentario, da tempo annunciato, Folle di mezzo secolo, realizzato da Carlo Infascelli per la Roma Film, con la collaborazione di Marinucci, Morbelli e May. Il film, composto interamente di materiale di repertorio, è un lungometraggio che si propone di illustrare gli ultimi cinquant'anni di vita italiana, senza trascurare i più importanti avvenimenti internazionali.

#### Per arginare...

...l'inflazione dei cortometraggi e dei documentari, per migliorarne il livello artistico e per evitare ogni speculazione in questo campo, sono in corso di studio alcuni provvedimenti legislativi che si prevede debbano andare in vigore dal 1° gennaio del

1952. Le restrizioni annunciate, le quali cambieranno totalmente l'attuale sistema dei premi e delle programmazioni, sono provocate dalla problematica situazione generale (a quanto pare negli ultimi nove mesi, sono stati presentati al Comitato tecnico ben 331 documentari, di cui 139 sono stati bocciati), e, in particolare, da un ordine del giorno dell'on. Ariosto alla Camera dei deputati, approvato in sede di discussione sui bilanci finanziari. A tale proposito l'ANICA ha recentemente raccomandato a tutte le aziende associate una estrema prudenza nella produzione di cortometraggi, invitandole a preoccuparsi essenzialmente della qualità del prodotto. (In questo numero pubblichiamo un'intervista con l'onorevole Ariosto).

#### Un concorso permanente...

...per soggetti cinematografici inediti è stato bandito dal Centro sperimentale di cinematografia, allo sco-



A sinistra: Dan Dailey e Betty Grable in Call Me Mister, technicolor diretto da Lloyd Bacon. A destra: Anne Baxter in You're My Everything (« Sono tua »): film di Walter Lang ispirato alla vita di Clara Bow. Sotto: Marlene Dietrich in No Highway in the Sky di Henry Koster.

charleston (Pat Film), regista Claudio Gora, operatore Enzo Serafin, interpreti Marina Berti, Massimo Serato, Anna Maria Ferrero, Marcello Mastroianni, Françoise Rosay; Marianna Sirca (o Sanguie rosso, Colamonic-Montesi), regista Aldo Vergano, operatore Adalberto Albertini, interpreti Marina Berti, Massimo Serato, Guido Celano; Buongiorno elefante (Rizzoli-De Sica), regista Gianni Franciolini, operatore Anchise Brizzi, interpreti Vittorio De Sica, Maria Mercader Nando Bruno Sabú; Europa 1951 (Ponti-De Laurentiis), regista Roberto Rossellini, operatore Aldo Tonti, interpreti Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Sandro Franchina, Renato Tafuri; L'eroe sono io (Cines - D. F. D.), regista Carlo Ludovico Bragaglia, operatore Marco Scarpelli, interpreti Renato Rascel, Delia Scala, Marisa Merlini, Arturo Bragaglia, Franco Golisano, Achille Togliani, Kski Urbani, Giovanna Mazzotti (« Miss Cinema 1951 »), e una mezza dozzina di « Misses » regionali; La famiglia Passaguai fa fortuna (secondo episodio della serie,

mediatamente impossessata, ha suscitato profonda impressione nell'ambiente del cinema.

#### « Sogni colorati »...

...è il titolo di un film di produzione tedesca in "gevacolor", diretto da Géza von Schiffra, i cui esterni vengono interamente girati in Italia. La "troupe", di cui fanno parte gli attori Vera Molnar, Oscar Sima, Carlo Giustini e Felicita Busi, si trasferirà presto a Berlino, dove si gireranno gli interni.

#### Mezzo milione...

...è stato messo a disposizione dall'AGIS, dalla Presidenza di Cinecittà e dalla Cei-Incom, per due premi di 250.000 lire a giornalisti italiani, autori dei due articoli « che meglio illustrino il volto di Cinecittà e la realtà viva, vera e attuale del mondo del cinema italiano »: il concorso è abbinato al lancio pubblicitario del film Bellissima, di Luchino Visconti, da poco terminato, che, come è noto, si svolge appunto nel mondo del cinematografo. Il concorso scade il 30 novembre: per quella data i concorrenti dovranno inviare tre copie



po di segnalare ai produttori italiani quelle opere che nel campo specifico diano un contributo originale. Sono previsti tre premi trimestrali di 250 mila lire ciascuno, e i soggetti premiati resteranno di proprietà del C.S.C.: se essi saranno eventualmente utilizzati in produzione, verrà corrisposta ai rispettivi autori la differenza fra il prezzo ricavato e l'importo del premio. La prima scadenza del concorso è fissata per il 31 gennaio 1952, e le seguenti per il 30 aprile, il 31 luglio e il 31 dicembre, dato che nel periodo estivo vi sarà una sosta di due mesi. Per informazioni o per ottenere una copia del bando di concorso, rivolgersi al C. S. C., « Sezione concorsi permanenti per soggetti cinematografici inediti », Via Tuscolana, 832, Roma.

## CECOSLOVACCHIA

### Numerosi film...

...sono attualmente in lavorazione negli stabilimenti del Film Cecoslovacco di Stato: Mikoláš Ales, di Václav Krška, da uno scenario di J. Pos e M. Micko, imperniato sulla biografia del grande pittore realista, vissuto nella seconda metà del secolo scorso; La grande avventura, di Milos Makovec, da uno scenario di J. Mares e J. Brdeňka, anch'esso a carattere biografico, sull'esploratore cecoslovacco Holub, i cui esterni sono stati girati in Africa (Vedi, in questo stesso numero, la lettera dalla Cecoslovacchia a firma J. Broží); L'azione B, di Josef Mach, da uno scenario di E. Fiker, sulla lotta contro i gruppi terroristi di Bander; Il rapimento, di J. Kadár e E. Klos, autori anche dello scenario, che si svolge in gran parte nella Germania Occidentale; Botostroj, di K. M. Walló, dal romanzo omonimo di T. Svatoopluk, ambientato nella città di Zlín (oggi Gottwaldov) prima del Convegno di Monaco; La fortezza, di M. Cikán, da uno scenario di M. Majerová, sulla ricostruzione delle officine « Stalin »; Anna la proletaria, di K. Stekly, dal romanzo omonimo di I. Olbracht, che si svolge nell'ambiente operaio del 1920; L'anata, di O. Vávra, dal premiato romanzo di V. Rezac, sulla rinascente delle zone di frontiera in Boemia; Spunta l'alba, di J. Krejčík, da uno scenario di J. Marek, sui problemi di lavoro dei minatori; Noi amiamo, di V. Kubásek e J. Novotný, da uno scenario di B. Brežovský e J. Stano, sui minatori principianti; Il cappello magico, di Alfréd Radok, che ne ha ricavato lo scenario da una commedia dell'ottocento di V. K. Klicpera; La principessa orgogliosa, di B. Zeman, un film per ragazzi tratto da un racconto del secolo scorso della poetessa Bogená Némková. A questi film in bianco e nero, sono da aggiungere i seguenti, a colori: Il fornaio dell'imperatore, di Mac Fric, una commedia satirica in costume, nella quale l'attore Jan Werich interpreta la doppia parte di Rodolfo II e del fornaio Matěj; e Domani si danzerà ovunque, di V. Vlček, sulla attività artistica dei giovani che si svolge in parte a Berlino, durante il 3° Festival internazionale della gioventù.

## FRANCIA

### Manifestazioni mondane...

...e artistiche sono in programma in occasione del prossimo Festival di Cannes, che nelle intenzioni degli organizzatori dovrà avere uno spicco

e una risonanza eccezionali. Sono state intanto definitivamente fissate le date della manifestazione, che avrà luogo dal 23 aprile al 10 maggio 1952.

### L'attuale crisi...

...dell'industria cinematografica è provata dall'annunciata chiusura degli stabilimenti di Joinville, di Saint Maurice e di Francoeur. Per protestare contro tale provvedimento, duecento operai e tecnici cinematografici si sono recentemente riuniti in un teatro di Joinville, sotto la presidenza di Bernard Blier, che rappresentava il sindacato nazionale degli attori. Claude Autant-Lara ha parlato, fra l'altro, dei punti essenziali su cui si basa il progetto di azione votato all'unanimità nell'ultima riunione sindacale dei registi: 1°) protezione del mercato interno e regolamentazione dell'importazione, che assicuri la reciprocità dei film francesi nei paesi importatori; 2°) aumento degli aiuti statali in modo da permettere la realizzazione di almeno 110 film all'anno; 3°) rispetto assoluto della libertà di espressione e di creazione, con l'immediata soppressione dei poteri eccessivi della censura governativa. Hanno partecipato alla riunione Jean-Paul Le Chanois, Robert Deloche, e Chales Chezeau, segretario generale della Fédération Nationale du Spectacle.

## GRAN BRETAGNA

### David Lean...

...sta realizzando gli interni del suo nuovo film, intitolato The Barrier, al quale prendono parte gli attori Ralph Richardson, Ann Todd e John Justin. Le riprese in esterni, effettuate precedentemente, sono state girate dal vero in vari aeroporti, dato che il film si svolge nell'ambiente aeronautico.

### 125 film...

...ha prodotto l'industria nazionale dal 1° aprile 1950 al 31 marzo 1951, mentre nell'annata precedente se ne erano prodotti 131. Tali cifre sono state recentemente segnalate da un rapporto del Board of Trade, nel quale viene anche precisato che dei 125 film menzionati, 76 erano di prima categoria (per qualità artistiche e per requisiti spettacolari), mentre i rimanenti 49 erano film di secondaria importanza. Come è noto, la "quota" britannica è ora ridotta al 30%.

## SPAGNA

### Fra i film...

...in lavorazione sono da segnalare i seguenti: Alba de America, diretto da Juan de Orduña, da uno scenario di Rodolfo Boeta, che narra la storia della scoperta dell'America, con Antonio Vilar (Cristoforo Colombo), Amparito Rivelles (la regina Isabella), Virgilio Teixeira e Mery Martín; Tercio de quites, una co-produzione ispano-messicana, dalla commedia di Quintero e Guillén, che si svolge nell'ambiente delle "corride", diretta dal messicano Emilio Gómez Muñel e interpretata dagli spagnoli Mario Cabré e Lina Rosales, dagli attori aztechi Antonio Badú, Chula Prieto, Joaquín Cordero e dal comico messicano Fernando Soto (soprannominato « Mantequilla »); e Maria Morena, ambientato nella campagna

andalusa, di José Maria Forqué e Pedro Lazaga (la coppia di registi che ha diretto, sempre in collaborazione, Niebla y sol, con i ballerini Rosario e Antonio); partecipano a quest'ultimo film gli attori Paquita Rico, José Maria Lado e Julio Riscal.

### Sono pronti...

...per la programmazione alcuni film di un certo interesse: Catalina de Inglaterra, diretto da Arturo Ruiz-Castillo, un film storico sulla figura di Caterina d'Aragona, prima moglie di Enrico VIII, con Maruchi Fresno, Carlo Tamberlani e Mary Lamar, nel personaggio di Anna Bolena; Surcos, un film di ambiente moderno, diretto da uno dei migliori registi del cinema spagnolo, José Antonio Nieves Conde, con Maruja Asquerino; El gran galeotto, versione cinematografica del dramma di Echeagaray, diretta da Rafael Gil, con José Maria Lado e Ana Mariscal; Cuento de Hadas, diretto da Edgar Neville, con Conchita Montes, Ismael Merlo, Nina Polan e Gomez Bur; La canción de la Malibran, un film musicale diretto da Luis Escobar, con Maria de los Angeles Morales e Luis Hurtado; e infine La niña de la venta, un film tipicamente spagnolo, a sfondo folcloristico, in « cinescopicolor », diretto da Ramon Torrado, con Lola Flores, Manolo Caracol, Ruben Rojo e Luis Hurtado.

## U.R.S.S.

### Il nuovo film...

...di Grigori Aleksandrov è una biografia a colori del compositore Michele Glinka, fondatore della musica nazionale russa: Boris Smirnov, del Teatro « Pusckin » di Mosca, interpreta la parte del protagonista. Come si ricorderà un altro film su Glinka venne diretto nel 1947 da Leo Arnstam.

### « Due capitani »...

...è il titolo di un film ispirato al romanzo omonimo di Vladimir Kaverin, sulla gioventù sovietica. Gli interpreti principali sono: A. Verbizki, proveniente dal Teatro d'Arte di Mosca, che porta il nome di Gorki; M. Kuznetzova, del Teatro « Pusckin »; e V. Balashiov, che lavora presso lo Studio cinematografico di Mosca. Il regista è Vassili Pronin.

### Al « Lenfilm »...

...lo studio cinematografico di Lenigrado, sono in lavorazione due film dedicati all'infanzia. Il primo è Incontro alla vita, tratto dal popolare racconto « Stellina » di I. Vassilenko, ridotto per lo schermo da Caterina Vinogradshaja e dal regista Nikolai Lebedev; esso si svolge fra i ragazzi di una scuola professionale ed è a colori. L'altro, da un soggetto originale di Sergio Antonov, si intitola Radure, ed è diretto da una coppia di giovani, Tamara Rodionova e Anatoli Granik: il racconto, ambientato in un villaggio colcosiano contemporaneo, si impenna sul lavoro di un gruppo di bambini, i quali, dopo aver ricevuto dall'Accademia di Scienze Agricole venti chicchi di una nuova qualità di frumento, riescono a ottenere da essi ottimi frutti.

## U.S.A.

### E' in preparazione...

...un film biografico su Franklin Delano Roosevelt, che verrà prodotto da Stanley Kramer per la Columbia; ne ha dato l'annuncio Eleonora Roosevelt, la quale non ha precisato la somma pagata dal produttore per la cessione dei diritti per la riduzione cinematografica della vita di suo marito. I comunicati precisano inoltre che il film non potrà essere pronto per la programmazione prima di tre anni.

### Due noti attori...

...stanno per passare alla regia: Dick Powell dirigerà A Likely Story, con William Holden come protagonista, per la Paramount, e Kirk Douglas sarà il regista di un film intitolato The Fearmakers da lui stesso prodotto.

### Il 35 %...

...dei guadagni dell'industria cinematografica provengono attualmente dai mercati esteri, nei quali l'aumento del prezzo dei biglietti ha compensato la lieve diminuzione degli spettatori: tale percentuale viene riferita da una relazione del Motion Picture Herald sulla situazione mondiale delle attività cinematografiche.

### Si è iniziata...

...la grande campagna pubblicitaria promossa dall'industria cinematografica in occasione del suo cinquantenario. Si calcola che circa duecento cineasti, fra tecnici, registi, attori e produttori, siano partiti da Hollywood per presenziare a serate di gala, ricevimenti e manifestazioni propagandistiche del genere. Fra di essi si notano: John Wayne, Greer Garson, Danny Kaye, Dorothy Lamour, Elizabeth Taylor, Ray Milland, Richard Widmark e numerosi altri. La stampa tuttavia lamenta le assenze ingiustificate di alcuni grossi nomi, come Bette Davis, Spencer Tracy, Bing Crosby, Clark Gable, Betty Grable, tutti liberi, a quanto pare, da impegni di lavoro.

### Le comparse di Hollywood...

...sono in attesa dei risultati delle trattative fra il loro sindacato (la « Screen Extras Guild ») e i rappresentanti delle grandi case di produzione: i negoziati in corso, durante i quali l'organizzazione sindacale degli "extras" cerca di ottenere fra l'altro l'aumento della paga giornaliera e le pensioni di vecchiaia, hanno avuto inizio in occasione del rinnovo del contratto collettivo di lavoro.

### Al Museum of Modern Art...

...di New York sono stati presentati i due documentari prodotti, fotografati e diretti da Pier Francesco Mele: Tibet proibito, premiato a suo tempo alla Mostra di Venezia nel 1949, e Viaggio in Africa (ex Transafrica), presentato a Venezia questo anno. I due documentari sono stati girati in Anscocolor, e sono lunghi circa 300 metri ciascuno. A quanto viene comunicato, il Mele girerà presto tre documentari a colori in America, per conto della R.K.O.: sulla industria automobilistica di Detroit, sui campi di sci del Colorado e sugli artisti a Long Island.

NUOVA SERIE

15 NOVEMBRE

1951

C I N E M A

74

NEL 1938, realizzando *Jezebel* (« Figlia del vento », William Wyler dà l'avvio a un discorso su un ambiente borghese che si può seguire, attraverso *Wuthering Heights* (« La voce nella tempesta », 1939) e *Little Foxes* (« Piccole volpi », 1941), sino a *The Heiress* (« L'ereditiera », 1949). Ottimo artigiano, alla maniera di Ford, Wyler è affezionato a un mondo ben preciso, i cui contorni psicologici e il cui clima sono delineati per lo più sulla base di conflitti umani, generati e indirizzati da interessi economici; altrove i personaggi agiscono e si definiscono su di un terreno esclusivamente psicologico, senza che il loro atteggiarsi richieda una giustificazione più profonda di quella che è nel loro carattere, ma sia dovuto a una forza interiore che, superato l'ambito psicologico, si allarghi in quello dei sentimenti fondamentali della loro personalità artistica. In ambedue i casi (che non sono poi così facilmente distinguibili come si può pensare), Wyler raggiunge buoni risultati quando ai suoi onesti intenti artigianali unisce una visuale critica, che si identifica per lui con la "direzione" umana impressa al personaggio. *Little Foxes* e *Jezebel* sono indicativi in proposito: pur appartenendo a due differenti metodi di "costruzione" psicologica del personaggio, in essi si nota un'unificazione superiore, una premura particolare nella puntualizzazione di determinati valori umani e critici. Non a caso abbiamo poc'anzi avvicinato Wyler a Ford. Avendo entrambi studiato con congeniale passione un ambiente significativo, che hanno preso a oggetto di numerosi film (Wyler, quello di certe famiglie "feudali" americane, sulla fine del 1800; Ford, il fenomeno analogo dell'espandersi e del consolidarsi del movimento dei pionieri, nell'epica atmosfera del West), essi potrebbero offrire delle basi "storiografiche" per il costume americano di quell'epoca: ma troppo spesso, nei loro film, la realtà degenera nelle proporzioni del mito, l'uomo normale in quelle dell'«eroe». L'accostamento di Wyler a Ford non si limita però a codesta duplice occasione che i registi, nei loro momenti migliori, sembrano porgere per la revisione storica di un costume passato. Tanto più che tale revisione è resa ardua dalla preponderanza di elementi estranei all'arte e alla storia. Più interessante è l'affinità del loro mestiere, del loro procedimento creativo e dei risultati da essi raggiunti nell'ambito delle restrizioni, non solo "ideologiche", prescritte dalla società, e alle quali essi si sottomettono, in buona fede o no. Oggettivamente e in determinate circostanze, tanto nel mondo di Ford, quanto in quello di Wyler, sfumano a esempio le possibilità di risolvere numerosi problemi espressivi; in definitiva, l'unità dell'opera intesa come ideale, perfetta collaborazione di tutti gli elementi costitutivi, contenutistici e formali. E se talvolta

## AMBIENTE BORGHESE E FAMIGLIE FEUDALI

Ford è riuscito a conciliare questa sua esigenza spirituale con altre di varia natura, dando ascolto a richiami commerciali e a quelli del suo personale gusto affettivo, la conciliazione in realtà è stata solo un fatto superficiale, perché non è difficile scorgere quanto in basso egli sia caduto, in casi simili, come si sia volutamente privato di ogni coscienza problematica. (Amnesso che sia lecito accennare a una crisi "ideologica" in Ford, non è cosa che muova il nostro interesse, in questa sede, dove il confronto Wyler-Ford vuol servire soprattutto a illuminare certi aspetti della produzione wyleriana). Wyler invece non ha dato segni di consapevole asservimento. Pertanto, le oscillazioni profonde che si colgono in varie sue opere, da un lato rivelano una maggiore capacità di resistenza nei riguardi di tentazioni esterne, dall'altro un'incoerenza, un'incostanza nel perseguire determinati obiettivi d'arte e di critica sociale. In linea di massima, il problema dell'unità (che, in Wyler, quando è veramente raggiunta, rappresenta, più che una categoria estetica, una posizione precisa assunta dall'autore, un distacco dal mondo ch'egli descrive, e non un distacco contemplativo, ma critico), i due registi lo risolvono in termini d'artigianato: avvalendosi cioè di una solida configurazione dei singoli moti esterni (Ford) o interni (Wyler) dei personaggi, senza approfondirne i reciproci rapporti e senza raggiungere — se non ben di rado — quell'equilibrio "tonale" che dovrebbe individuare con esattezza l'ambiente.

La paziente tenacia con cui Wyler ha indagato nel suo mondo, non ce ne ha sempre presentato aspetti nuovi e compiuti. A fianco di un tema di denso significato sociologico (l'egocentrismo e la cocciutaggine di Giulia), si sviluppano in *Jezebel* vari motivi marginali a cui accenna, un po' genericamente invero, il clima complessivo del film. Essi circolano nell'aria e non si saldano con il motivo del personaggio principale, sul quale il regista ha accentrato ogni suo interesse. Si ha così una catena di nuclei tematico-narrativi isolati, la cui importanza si rivela per improvvise illu-

minazioni, avvertibili ora in qualche battuta del dialogo, ora sul volto di un personaggio secondario. Con tutto ciò, *Jezebel* rimane una fra le opere più felici del nostro regista, affiancandosi degnamente a *Little Foxes*, se non altro per l'intelligente coerenza con cui in esso la Davis incarna un personaggio che ritroveremo, più ricco e completo, in quest'ultimo film. Il fondamentale motivo tematico di *Little Foxes*, una delle pochissime opere di Wyler dove si giunga a un autentico equilibrio "tonale", è un esame accurato della base economica della vita di una ricca famiglia di proprietari terrieri del Sud, esame che coincide con una buona identificazione dei rapporti umani fra i protagonisti, i quali vengono mostrati alla luce di un crudele egoismo e di un'avidità insaziabile. Molla di ogni intrigo è Regina, donna senza scrupoli,



Merle Oberon in *Wuthering Heights* (« La voce nella tempesta », 1939), film di William Wyler.

poli morali, personaggio tipico, che si trova poi sopraffatto dalle conseguenze del suo stesso operato. L'interiore motivo critico è in lei così chiaramente connaturato, si riflette con tanta efficacia sugli altri protagonisti (creature del resto psicologicamente autonome), da divenire un simbolo artistico nel quale s'incarnano i tratti più caratteristici di una mentalità e di un costume sociali. A definire, sul piano di un alto e cosciente artigianato, le situazioni e l'ambiente di *Little Foxes*, concorre quello che è il giudizio morale del regista, il senso che egli ha annesso alla rappresentazione. Per tale film non si può quindi parlare di "atmosfera" (più o meno vaga), ma di qualcosa di più concreto, di un ambiente cioè che possiamo dire "reale". "Irreale" invece è l'ambiente di *Wuthering Heights* e di *The Heiress*, opere in cui vediamo introdursi e prevalere elementi di una falsa mitologia eroica, dalle dimensioni innaturali. Trascurati i rapporti "tonali", le creature wyleriane campeggiano come giganti solitari: nel loro animo si svolgono conflitti di passioni romantiche e violente, crisi profonde, mutamenti improvvisi, inspiegabili secondo la logica della forma, ch'è il fondamento della vita nell'arte. Ec-



Teresa Wright in *Little Foxes* (« Piccole volpi ») 1941: interessante film di William Wyler che offre "un esame accurato" di una ricca famiglia del Sud. Interprete principale Bette Davis.



Un'altra inquadratura tratta da *Little Foxes* (« Piccole volpi ») di William Wyler. In questo film Bette Davis costruisce un personaggio psicologicamente definito, da attrice sensibile.

co una delle più gravi limitazioni ideologiche oggettive, che il regista riscontra nella sua materia, e che sussistono nell'opera elaborata, quando egli non le annulla ponendosi da un punto di vista superiore. Essa corrisponde a un'equivalente limitazione artistica "stricto sensu", e significa una remora alla soluzione del problema dell'unità, che viene compromesso in partenza, e, lungi dall'essere impostato sul piano della risoluzione, viene semplicemente messo in disparte. La Merle Oberon di *Wuthering Heights* e la Olivia de Havilland di *The Heiress* si affiancano, come variazioni, a

quella Giulia e a quella Regina che costituiscono i momenti più persuasivi e più pieni del personaggio: l'una per la sua compattezza psicologica, l'altra per la capacità di vivere con i suoi sentimenti negli altri (soprattutto in Ben. Da notare che le figure, che da tale influsso vanno esenti, cioè il marito di Regina e la figlia, sono quelle artisticamente più deboli e, per quanto riguarda Wyler, anche criticamente meno interessanti). Se dovessimo graduare i momenti di tale personaggio, secondo la sua concretezza e veridicità (potremmo dire, con molta cautela, il suo realismo), in

testa ai quattro film wyleriani porremmo, dopo *The Heiress*, *Wuthering Heights*, opera che troppo concede, oltre tutto, a un cattivo gusto d'appendice e che nel nostro discorso potrebbe essere taciuta, se non vi fossero luoghi tipicamente wyleriani e tutto un compiacimento intellettuale che testimonia di una condizione acritica, in questo regista sostanzialmente infeconda. Degna di nota è la peculiarità formale del racconto a rovescio, impiegato evidentemente allo scopo di conferire alla storia un tono non intimista, ma leggendario e sentimentalmente commosso. Con la conseguenza che l'individuo si trova rinchiuso in un guscio dorato, dove non è più nemmeno se stesso. Esaminata punto per punto, la visione "atomistica" di Wyler, tradotta in termini di una profonda partecipazione sentimentale (che denuncia i legami dell'autore con una precisa cultura classista), rivela innegabili fratture artistiche. Un primo compromesso è costituito dall'impiego di un'attrice come Merle Oberon, mentre si fa sentire per tutto il film la rinuncia alle interpretazioni di una Bette Davis. Fatto, questo, non abbastanza giustificato dal considerare la diversa funzione dell'attrice nei film del nostro, poiché in ultima analisi il movente della figura di Ketty è identico a quello di altre figure femminili. E qui, dove, secondo le intenzioni romantiche e psicologiche dell'autore, la Oberon ha dovuto alquanto addolcire i lineamenti interiori della Davis, il contrasto con le più genuine aspirazioni del regista ci sembra in particolar modo stridente. Mancando quell'ampia visuale che gli permette di dare alle sue opere un'impronta unitaria, e di ricavare dai contenuti-base gli esistenti assunti storici e culturali, Wyler assume un atteggiamento edonistico, interessandosi soprattutto a problemi di linguaggio, i quali peraltro non possono essere risolti su questo terreno. Tanto che, a un certo punto, vacilla perfino l'attendibilità artistica dei personaggi e delle situazioni, e si cade nella retorica e nella monotonia, ben di rado spezzata da qualche buona sequenza (vedi a esempio il ritorno di Olivier dall'A-



Bette Davis e Henry Fonda in *Jezebel* («Figlia del vento», 1938), una delle opere più felici di William Wyler, regista non insensibile ai temi sociali e alla introspezione dei personaggi.

merica e il suo incontro con la Oberon, nella sala da ballo). Neanche molto approssimativamente, questi "clichés", sui quali Wyler si compiace di calcar la mano, possono essere utili per comprendere i rapporti ideologici e culturali dell'autore con la società in cui vive e in seno alla quale svolge la sua attività: per studiare cioè le opere come documenti storici. Perché qui manca l'ambiente, manca l'uomo.

Mentre si procede a un'analisi "estetica", non si dovrebbe ricorrere alla realtà pratica, per controllare quanto a essa i fantasmi "poetici" siano conformi. Non si dovrebbe, non perché quello dell'arte sia un mondo distaccato dalla vita, ma perché nell'arte ha da essere una vita propria, che della vita pratica riassume, in forma intensa e compiuta, i problemi umani e culturali più significativi. Noi sappiamo come il realismo, lungi dall'essere una pedissequa imitazione della realtà, rintracci in essa i moventi essenziali, le ragioni che ne chiariscono lo svolgimento, allo scopo di potenziare la sua visione costruttiva dell'uomo, ch'è visto in relazione con tutta la realtà. E i ponti che questa concezione del mondo stabilisce con la realtà e con la vita, tendono a favorire un flusso di motivi interiori, più che a stabilire canoni naturalistici di verosimiglianza esteriore. Motivi che vengono appunto controllati, quando si passa al paragone con la pratica. Tuttavia tale paragone si può verificare anche in altre occasioni, sollecitato da ben diverse esigenze. Quando il personaggio a esempio è povero di calore umano, ed è privo di una sua propria vita sul piano dell'arte, di un suo equilibrio interiore, noi siamo istintivamente portati a riferire quello come oggetto e noi come soggetto alla realtà pratica, al valore e significato che esso può avere fuori della sfera dei valori artistici. In un certo senso, abbiamo bisogno, aggiun-

do qualche cosa di ciò che vi manca, di integrarne le deficienze, l'assenza di autonomia. E' il caso di certe figure dei film di Wyler, e anche di Ford. Spesso non sappiamo di dove vengano e dove vadano quegli uomini, non ci spieghiamo la loro condizione umana, che ci vien mostrata come un dato di fatto assoluto,

avulso dalla sua genesi, sentiamo di non poter giustificare le loro azioni, così come ci vengono presentate. In *The Heiress*, l'assurdità di certi momenti del personaggio (si ricordi Caterina che si rifiuta di vedere il padre morente), il non meritarsi, da parte sua, quella fiducia umana che volentieri gli presteremmo — se non altro per la calda partecipazione sentimentale dell'autore — derivano proprio dal giudizio negativo che noi formuliamo, quando controlliamo l'autenticità del personaggio stesso con la realtà pratica. E' qui che si rivela, nella sua pienezza, il paradosso, la paurosa incongruenza di una figura artistica costruita secondo una formula, statica ed antirealistica quando non venga — come s'è detto — illuminata da un punto di vista critico. La formula dunque non è stata sufficiente, è rimasta arido schema. E a nulla è valso accentuare, come già Wyler fece in *Jezebel*, la carica emotiva del film nella protagonista, della quale i problemi anche individuali scadono d'intensità, accasciandosi in una sequela di situazioni patologiche, che ben poco hanno a che fare con l'arte. Vien fatto di chiedersi: a che cosa è servito il buon artigiano di Wyler? Interessanti sotto l'aspetto "documentario" e psicologico, numerosi suoi film provano che, "storicamente", è assai difficile trarre motivi d'arte da un mondo siffatto. A meno che, come in *Little Foxes*, non si assolva un duplice compito: quello cioè di criticarlo e condannarlo, per la sua disumanità.

**FERDINANDO ROCCO**



Olivia de Havilland in *The Heiress* («L'ereditiera»), film diretto da William Wyler nel '49.

# UNITÀ DELL'ARTE E "CATTIVI SOGGETTI"

NELLA polemica per la cosiddetta « revisione » della critica cinematografica, alla quale ha dato l'avvio Aristarco su questa rivista e della quale ha tratto, poi, in un certo senso le conclusioni nel suo libro sulle teorie del film (*Storia delle teorie del film*, Torino, Einaudi, 1951), si è parlato in diverso senso dello "specifico filmico" e, come avviene spesso in simili discussioni, un po' confusamente, sì che resta difficile stabilire il torto e il diritto dei diversi contendenti. Una tale ragione mi fa sembrare non inutile qualche considerazione marginale, che può servire a porre il problema con maggiore chiarezza e in termini più rigorosi.

In questi ultimi anni alcuni film come *l'Amleto*, *l'Enrico V*, *il Miciurin*, nonché certe dichiarazioni ed enunciazioni di teorici di grande prestigio qual'è il Pudovkin, a esempio, hanno messo nell'imbarazzo la critica cinematografica, a cui è sembrato di veder precipitare nel nulla tutto il lento e lungo lavoro di elaborazione del linguaggio del film e di definizione dei suoi mezzi espressivi. Imbarazzo accresciuto da un'errata posizione contenutistica di una parte della stessa critica, messasi a indulgere verso il brutto e l'informe in odio al formalismo e per amore di quelle buone intenzioni che lastricano l'inferno. Di qui la divisione in due campi e l'exasperarsi della polemica: da un lato coloro che negano validità artistica ai nuovi film perché al di fuori delle vecchie regole faticosamente stabilite, dall'altro quanti, partendo proprio da queste opere, sostengono il superamento di quelle regole e delle posizioni critiche inerenti. Questa situazione ha dato giusto motivo all'Aristarco di proclamare la necessità di una revisione critica, rimuovendo certi principi, riconfutando lo "specifico filmico", sia esso il montaggio così come inteso da Pudovkin nel suo *Film e fonofilm* o la struttura cinematografica di cui parla il Lawson in *Teoria e tecnica della sceneggiatura*, « per arrivare alla risoluzione dei problemi di metodo critico nell'ambito del problema principe: in quello dell'estetica valida. La quale non può certo basarsi, in ogni caso, su principi del tutto formalistici ed esclusivamente su una filosofia idealista, ormai da sola insufficiente a soddisfare le istanze della vita e della cultura contemporanea ». L'Aristarco, dopo un'esposizione storico-critica delle differenti correnti teoriche e un'analisi dei film più significativi di questi ultimi anni, tra i quali oltre che i tre prima citati anche *La terra trema* di Visconti e *Cronaca di un amore* di Antonioni, giunge a porre con chiarezza il problema nei suoi termini generali venendo implicitamente ad ammettere che la critica cinematografica più che di una "revisione" ha bisogno di farsi critica nel

senso rigoroso della parola. Solo così, aggiungo io, essa porterà il suo contributo concreto allo sviluppo ed approfondimento di quella estetica che è valida proprio se non racchiusa in quattro formulette cristallizzate.

Ora, tornando all'argomento marginale di questa nota, è da vedere se e in quale senso sia legittimo parlare di "specifico filmico" e quale valore si debba dare a questa caratterizzazione e definizione del linguaggio cinematografico. Il principio, ormai universalmente accettato, dell'unità dell'arte, non contraddice alla distinzione delle arti in base ai mezzi tecnici impiegati dall'artista, né a quello dei generi lette-

## DI LUIGI CHIARINI

rari di cui tanto si è discusso. Tale principio serve a chiarire che l'arte non sta propriamente nella tecnica (suoni, colori, parole, immagini in movimento e così via), ma nell'attività spirituale che attraverso questi mezzi si realizza e che per tanto se l'arte è una, le arti possono essere infinite col moltiplicarsi o il variamente combinarsi dei mezzi per il costante sviluppo della tecnica. Ma una così rigorosa posizione estetica non viene a negare la distinzione storica delle arti (musica, pittura, poesia, film ecc.) in base a una legittima categoria dell'esperienza. Per cui quando si dice musica, pittura, poesia, film, ci si riferisce all'analisi delle opere singole in cui l'arte si è realizzata, raggruppate per

certi loro aspetti comuni. Sicché per ogni singola arte noi oggi possiamo avere una concezione, che è la somma di tutte le esperienze che le opere ci hanno suggerito e ci suggeriscono. Proprio come possiamo distinguere il dramma dal romanzo o dalla poesia: purché si abbia per fermo che questa distinzione non ha carattere normativo, e che nasce, per così dire, da categorie aperte che mutano e si trasformano alla luce di nuove esperienze (le nuove opere che si aggiungono e sorgono dalla libera creatività degli artisti), senza peraltro incidere sul concetto fondamentale dell'arte: unica nel suo aspetto di attività spirituale. A questa stregua è chiaro che parlare di "specifico filmico" è più che legittimo e non c'è nulla da rimuovere o riconfutare se questo concetto si viene allargando ed evolvendo per l'apporto di esperienze delle nuove opere che, come *l'Amleto*, *l'Enrico V* o *il Miciurin*, sono sul piano dell'arte e in concreto dell'arte del film, proprio per quello "specifico", che le accomuna a tutte le altre opere del genere. Ma se, invece, in nome di una determinata concezione del film (specifico filmico) si tendesse a creare una poetica con validità assoluta e quale unico metro da usare nel giudizio critico, allora si ci sarebbe da rimuovere una grossa stortura di ordine estetico, richiamando a quei problemi generali e di metodo critico, cui l'Aristarco, appunto, ragionevolmente accenna. Questa è un'osservazione particolare suggeritami dal libro dell'Aristarco: in queste poche righe ho inteso semplicemente indicare un aspetto da approfondire nella considerazione delle teorie del film. Non è piccolo merito del libro dell'Aristarco di porre, tra l'altro, tanti problemi.

LA PRIMA convinzione che si fa ogni incompetente che si accosta al cinema è che tutti i mali derivano dalla mancanza di soggetti. E' la mentalità di quella miriade di letterati da strapazzo, di pensionati e vecchi giornalisti da "pezzi di varietà", che van girando per gli uffici dei produt-

Walter Chiari, Tina Apicella e Anna Magnani in una inquadratura di *Bellissima*. Questo film, diretto da Luchino Visconti, vuole essere la storia di una donna, o meglio di una crisi.



tori o le redazioni delle riviste cinematografiche, pieni le tasche di scartafacci, che contengono il toccasana per il povero cinema malato. A sentire costoro tutto il guaio dipende dal fatto che i produttori non si interessano ai soggetti, non li vogliono leggere, non importa loro nulla: si ostinano a realizzare la prima stupidaggine che viene loro presentata in non più di due foglietti dattiloscritti. Ignoranti, speculatori che non capiscono nulla e lasciano disperdere tanto ingegno e tanto tesoro! Già, perché la denunciata mancanza di soggetti da parte di questa gente non si riferisce tanto a una mancanza assoluta, ma al fatto che le pipite d'oro rimangono nascoste e nessuno si preoccupa di estrarle. E' una mancanza fittizia alla quale si può facilmente rimediare facendo uscire dai cassetti i tanti copioni ingialliti che vi stanno sepolti. Per questo nascono i concorsi. I nostri cari incompetenti che parlano di crisi di idee pare non siano troppo avvezzi alle difficoltà del pensare. E', forse, una fatica troppo improba per loro e, sotto un certo aspetto, anche impossibile fisicamente, giacché basta una sola idea, come diceva Montesquieu, per riempire completamente una testa vuota e non lasciare il più piccolo spazio alla riflessione. Presi da questa idea: « il cinema è in crisi per mancanza di soggetti », costoro, i nostri carissimi e sollazzevoli incompetenti, partono in quarta alla caccia di copioni: mobilitano i parenti, gli amici, gli uscieri, lanciano concorsi a premio, come le case di dentifrici, concedono interviste, parlano alla radio, lanciano foglietti volanti dalle loro automobili e, insomma, non si danno pace fino a che non rimangono avvolti dalla carta: che è pure una predestinazione. Inutile far loro osservare che si dibattono in un equivoco: che per il cinema, come per il teatro o il romanzo o la pittura non è questione di soggetti, ma di ispirazione, di libera espressione degli artisti, e anche di organizzazione industriale seria, per quanto riguarda la produzione cinematografica media; inutile far loro

Walter Chiari e Anna Magnani in un'altra inquadratura di Bellissima. La Magnani interpreta la parte di una madre che tenta di realizzare, attraverso la figlia, certe aspirazioni mancate.



Da Umberto D., film di Vittorio De Sica impostato sulla miseria del protagonista, prototipo del pensionato privo di adeguati mezzi di sussistenza e perciò travolto dalla durezza della vita.

presente che mai è stato realizzato un soggetto, uno solo, che abbia vinto un concorso: che i produttori non sono così sciocchi come loro li credono, e quando impostano la realizzazione di un film pensano a un'infinità di problemi che i nostri dinamici incompetenti non si sognano neppure e cioè al regista, agli attori, alle possibili combinazioni con l'estero, allo sfruttamen-

to sul nostro mercato, al noleggio, ai mezzi tecnici e anche al soggetto. Perché i produttori sanno di dover fare un film e che il soggetto va commisurato a tutti questi elementi. Più di sedici anni fa si svolgeva una polemica giornalistica sull'importanza del soggetto nel film e sulla mancanza di buoni soggetti (1). Anche allora c'era chi si agitava, salvatore geniale del nostro cinema: furono banditi concorsi, si stimolarono scrittori a stendere soggetti originali e, come era naturale, le cose rimasero al punto di prima. Ai registi di talento i soggetti non mancavano, agli altri mancava sì qualcosa, ma non propriamente il soggetto. Come oggi, a De Sica, Visconti, De Santis, Rossellini i soggetti non mancano e non hanno bisogno di attendere l'esito dei concorsi a premio per fare i loro film. Gli altri? Beh! anche gli altri ce l'hanno i soggetti che fanno per loro. Allora i concorsi sono inutili? Dio mio, per il cinema certamente, ma servono, in fondo, a mettere un po' di formaggio sulle speranze eternamente deluse di quei poveri pensionati, giornalisti, scrittori mancati di cui si discorreva in principio. Hanno, quindi, una funzione sociale: sotto questo aspetto l'incompetenza dei nostri insopprimibili incompetenti non è dannosa. Lasciamoli, dunque, divertire.

LUIGI CHIARINI

(1) In quell'occasione scrivevo a conclusione di un mio articolo: « I cattivi soggetti, dunque, se ci sono, non sono precisamente i copioni di cui oggi han piene le tasche persino gli ufficiali postali e i ricevitori del registro ». Il giuoco di parole è oggi assai più calzante.

# SIGNORI, SONO LE NOVE comincia il diluvio universale

SIAMO nel '45, agli inizi del dopoguerra in Europa; e un dopoguerra sostanzialmente diverso da quello che l'ha preceduto. Il primo aveva trovato gli animi invischiati nella classica diatriba dei nazionalismi o divisi dalle ragioni della tradizionale lotta di classe, e insomma non aveva aggiunto nulla, se non un'esasperazione infinitamente maggiore, alle cause di dissidio già tutte palesi negli anni precedenti il conflitto. Il secondo raccoglie l'eredità d'una guerra combattuta almeno nelle parole e nei programmi "per motivi ideologici" (la *Neue Ordnung* dei nazisti e dei fascisti da un lato, la necessità di un *mondo libero* postulata in avverso campo), e continua quella polemica con tutti i dubbi, le incertezze e la confusione delle lingue che necessariamente ne derivano e che, d'altronde, non era difficile prevedere. Si può ricordare ad esempio che fin dal '43 un illustre scrittore inglese — benché col solo scopo di rivendicare al proprio Paese quel compito di guida dell'Occidente che sembra naturale appannaggio dell'Inghilterra ad ogni spirito britannico coltivato e "pensoso delle sorti della civiltà" — avvertiva in modo abbastanza chiaro: « Quando questa guerra sarà finita, ci troveremo davanti un'Europa del tutto disorganizzata. Ogni fuffante, ognuno che cerchi il proprio interesse vi comparirà per il saccheggio. Ogni fanatico del bene o del male vorrà battere il martello del proprio fanatismo mentre il ferro sarà ancora caldo » (1). Difatti occorrerà giungere sino al '48 o al '49 perché si precisi nella mente dell'uomo medio in Europa « il violento contrasto intervenuto tra le due civiltà con le sue conseguenze d'ogni genere, politiche ed economiche, interne e internazionali »; perché gli sia possibile avvertire con una certa chiarezza che il mondo è ormai tagliato nettamente, irrimediabilmente in due e che « in ogni caso il conflitto avviene tra le due classi estreme dello schieramento sociale » (2). Ma intanto, nell'immediato dopoguerra, milioni d' europei desiderosi d'una qualsiasi stabilità dopo il fallimento dei regimi di forza e i disastri della guerra, ascoltano con avido interesse le più diverse voci intese a promettere la soluzione d'ogni loro problema: milioni d' europei cercano insomma con fatica d'assuefarsi almeno in sede biologica ai nuovi coefficienti di respirabilità dell'aria che tira, né si rifiutano ad alcuna esperienza anche o specialmente se di carattere miracolistico (non altrimenti si può spiegare ad esempio in un certo periodo, da noi, la fortuna politica del cosiddetto "qualunquismo"). In questo clima ondeggiante e disperso, pieno di "evviva" e di "abbasso" che sbocciano s'incrociano e si spengono con la gratuità dell'irrazionale (un clima in cui molti s'entusiasmano o si deprimono con la stessa prontezza) Zavattini scrive con Alessandro Blasetti, chia-

mando a collaborarvi Ennio Flaiano e Mino Maccari, il soggetto di *Basta una canzone* (1945). Sembra difficile poter includere questo soggetto in un "genere" — come pure tornerebbe comodo per darne qualche maggior riferimento a chi legge — benché i dati esterni del suo schema ricordino quelli del film-rivista; ma in realtà lo spettacolo si sarebbe organizzato intorno a una specie di revisione generale delle idee correnti, trascritta in chiave di satira, così da celebrare con mano leggera il processo delle responsabilità di ciascuno e di tutti. Il film si sarebbe aperto difatti in un teatro dove, dal palcoscenico, squilli di trombe angeliche gli avrebbero dato l'avvio. Ed ecco l'avvertimento rivolto al pubblico, da un angelo annunziante, prima di sollevare il sipario:



A sinistra: Cesare Zavattini a Pisa, nel 1950. A destra: Zavattini nel suo studio di via Merici. Dall'analisi delle relazioni e dei contatti con gli uomini, nascono molti suoi soggetti.

« Signori, sono le nove, incomincia il diluvio universale »; dopodiché tra pantomime, canzoni, interventi celesti e terreni, dialoghi col pubblico, battibecchi e miracoli presunti, si sarebbero andati delineando via via i connotati del periodo torbido e farraginoso, le paure, le speranze, le osten-

**Il mondo di Zavattini sbocca nella cronaca oggettiva, si alimenta in misura sempre maggiore dei fatti reali d'una società dove ognuno di noi contribuisce, più o meno direttamente, a provarli.**

tate certezze, le caute ipocrisie, insomma tutti i malintesi d'un mondo che aspirava *in verbis* alla salvezza ma continuava a escludere con la massima cura ogni onesto esame dei propri torti, e in definitiva tendeva soprattutto a cercarsi, e trovarsi, degli alibi più o meno attendibili.

Sostanzialmente agli stessi motivi, ma nei toni della tragicommedia e seguendo un più normale andamento narrativo, s'ispirava il soggetto di *Buoni per un'ora*, scritto nel '46. L'idea era venuta a Zavattini dalla sua stessa proposta (realizzata poi dalla Casa di produzione Universal), secondo la quale un comitato di poeti italiani avrebbe dovuto vagliare le richieste che da tutto il mondo i bimbi avessero fatto pervenire a Roma per esprimere un loro particolare desiderio (e i poeti avrebbero dovuto segnalare, perché fossero esauditi, i desideri più ricchi d'umanità, di candore o di fantasia; come infatti avvenne). Dunque, nel soggetto, i poeti segnalano anche la richiesta d'un bimbo tedesco che desidera venire in Italia per visitare la tomba di suo padre, soldato della "Wehrmacht" morto in combattimento vicino a un piccolo paese sulle rive del Po. In questo paese la passione politica raggiunge spesso la temperatura dell'incandescenza, e figurarsi in un periodo ancora così carico di motivi per detestarsi

e contendere. Qui la gente ingaggia risse furibonde sul semplice equivoco d'una parola, le idee si affermano o si difendono a colpi di roncola, non di rado qualcuno stramazza di sera ai piedi d'una siepe fulminato dagli spari; e si capisce che l'arrivo del bimbo tedesco, simbolo incolpevole ma palese di quelle feroci discordie, suscita i commenti più diversi e serva, come si dice, da esca al fuoco. D'altronde i suoi stessi coetanei, nel borgo ancora insanguinato dalla guerra, lo considerano dapprima con diffidente ostilità; anzi uno di loro, figlio d'un soldato morto in Germania nei recinti d'un campo di prigionia, non lascia occasione di manifestargli una malevolenza molto vicina al livore. Tra qualche giorno, nel paese, dovrà tenersi un comizio al quale i seguaci delle opposte fazioni vanno preparandosi con la graziosa e più o meno



A sinistra: Cesare Zavattini discute animosamente sulla stesura di un suo soggetto. A destra: Zavattini ama anche la pittura oltre al cinema. Sua è l'idea del Premio di pittura Suzzara. Ecco Zavattini, durante l'ultima edizione del singolare Premio, insieme con alcuni premiati.

dichiarata intenzione di sbudellarsi a vicenda: ognuno sa che la circostanza è propizia, l'odio di parte si rinfocola, il sangue scorrerà. Ma nel frattempo i ragazzi del paese, che via via hanno imparato ad amare il loro piccolo ospite straniero, si uniscono a quelli dell'altra riva del fiume coi quali sino a poco tempo prima — sull'esempio dei grandi — contrastavano aspramente, battagliando sulle barche sopra le acque del Po: e tutto quest'esercito di maschietti svaligia un deposito clandestino di fucili, s'impadronisce in pratica del paese, minaccia gli adulti con le armi alla mano, per quanto scariche, e riesce così ad impedire il comizio con ogni sua funesta, prevedibile conseguenza. Tuttavia, dopo il primo momento di meraviglia e timore, i grandi reagiscono all'intimidazione dei loro figli e nipoti, riescono a disarmarli e passano alla controffensiva; e poiché i ragazzi cercano di difendersi, nasce un parapiglia durante il quale un bimbo viene colpito in modo abbastanza duro. L'incidente, involontario ma grave, riconduce gli adulti all'uso della ragione: gli animi rimangono sospesi e alla fine, dopo che il bimbo ferito ha ripreso conoscenza e non c'è più da temere per la sua vita, il famoso comizio si svolge in un'atmosfera distesa assumendo addirittura il significato d'una generale pacificazione. (Di questo improbabile e manierato finale, evidentemente sottomesso ai canoni dell'"happy end", esiste una variante ben più amara e realistica. gli adulti — dopo il ferimento della piccola vittima — rimangono "buoni per un'ora"; trascorsa la quale, e ripreso ognuno dalle proprie passioni, scatenano ugualmente il putiferio che il generoso intervento dei ragazzi aveva mirato ad escludere). Ricco di elementi umani e drammatici, e affondato in una realtà tra le più dolorose del dopoguerra, il soggetto dichiarava polemicamen-

te il suo messaggio di speranza e di pace proiettandolo in un futuro del quale appunto non già gli adulti ma solo i bambini e i ragazzi (l'avvenire del mondo) davano allegorica garanzia; e nello stesso tempo poneva sotto implicita accusa la generazione di coloro che ben lontani dal voler riconoscere le proprie colpe nella recente catastrofe, continuavano a distillare gli stessi veleni cui si doveva la prima origine di quelle stragi e rovine. Dal punto di vista della realizzazione pratica, perciò, il film avrebbe richiesto una presa di posizione fin troppo chiara e precisa; e fu questo probabilmente il motivo per cui, benché molti produttori si fossero vivamente interessati alla "storia", nessuno si decise infine ad acquistarla.

Dopo questi due soggetti di carattere, diciamo così, corale, Zavattini ritorna ai problemi e pensieri del singolo personaggio, ma ormai definitivamente innestati in quella realtà sociale, in quella "vita di tutti" dalla quale gli sembrerà sempre più difficile, anzi quasi impossibile, isolare le azioni e i sentimenti dell'individuo. *La conferenza* è un soggetto del '47. Qui un uomo tira le somme di tutta la sua vita, accorgendosi che non riesce più ad amare il suo prossimo e che il suo prossimo, d'altra parte, lo esclude da qualsiasi forma d'affettuoso interesse. E' il dramma contemporaneo dell'indifferenza, dell'egoismo sordo e cieco ad altre ragioni che quelle del proprio tornaconto immediato, il dramma della nostra mancanza di carità in un mondo che il difetto di reali vincoli umani ha ridotto a materia spessa ed opaca. Il protagonista di *La conferenza* lo sa, lo verifica ogni giorno anche nei minimi rapporti con i suoi simili, in tutti gli episodi della vita pubblica e privata; ma sa pure che lo scopo della vita è l'amore, anzi l'unico scopo, e

che nell'impossibilità di conseguirlo non mette conto di vivere, anzi è cosa onesta interrompere volontariamente una successione di giorni giustificata ormai soltanto dall'ordine biologico dei fatti e dal meccanico progredire del tempo. Decide quindi di uccidersi ma, restandogli ancora un inconscio filo di speranza nel prossimo e forse in se stesso, affigge manifesti sulle cantonate per invitare i suoi concittadini a una conferenza, a un pubblico dibattito sui motivi che l'hanno determinato e lo spingono al suicidio. Così avviene; e nel corso di questa singolare riunione tutto il mondo che noi conosciamo, il mondo dei ricchi e dei poveri, dei raffinati e degli zotici, dei colti e degli incolti, degli avveduti e dei grulli, ci sfilava davanti agli occhi in azioni ed immagini con tutte le sue ragioni e difese da far valere, ma anche col suo sostanziale desiderio di compromesso, la sua conclamata « scienza del vivere », un lassismo che si veste di simulazione e una freddezza che riesce magari a prendere gli aspetti del turbamento e del fervore senza riuscire a nascondere, tuttavia, l'infezione dell'aridità che ognuno cela in se stesso, la miseria segreta dell'assenza d'una vera e calda simpatia dell'uomo per l'uomo. Si ucciderà, dopo tutto questo, il nostro eroe? Oppure troverà giustificazioni dei suoi simili quel tanto d'umanità che basti a salvare lui e tutti gli altri da una definitiva disperazione? A questo interrogativo il soggetto, intriso di succhi polemici, non dava una risposta precisa: lasciandola all'intuizione e, per così dire, alla coscienza degli spettatori. Ma val la pena di ricordare che il protagonista finiva in realtà con l'uccidersi nel « raccontino » dello stesso Zavattini da cui il soggetto aveva preso le mosse, « raccontino » pubblicato a suo tempo da un grande settimanale e intitolato *Usi e costumi della Valle Padana*. (Qui l'azione si svolgeva in-



Un'altra fotografia di Cesare Zavattini. In Zavattini va crescendo di anno in anno e si afferma sempre più il desiderio di una decisa rottura degli schemi usuali del racconto cinematografico.

fatti in una contrada della valle del Po, ch'è una parte del mondo dove l'emiliano Zavattini colloca volentieri i suoi sentimenti o personaggi più vivi. Così ad esempio, a parte il già citato *Buoni per un'ora*, anche *Il grande fiume* — soggetto pubblicato nel '38 da *La lettura* — si sviluppa in quello sfondo padano di campagne e di acque: ed è la storia del prepotente amore d'un giovane di vent'anni per una ragazza della stessa età che dal paese in cui entrambi son nati, un paese sulle rive del Po, lo raggiunge contro il volere dei suoi nella metropoli dove il giovanotto è andato in cerca di lavoro e fortuna. Così questi due ragazzi affrontano insieme la « struggle for life » nella città di cemento e di vetro, conoscono la miseria dei casamenti popolari, l'avvilimento dei piccoli impieghi e dei pasti a prezzo fisso nelle bettole di periferia, hanno un figlio e rasentano non di rado i limiti della disperazione: ma sempre li salva, oltre che la loro splendida giovinezza, il pensiero e l'amore della terra che li ha visti crescere, il ricordo d'un'antica felicità tra le acque e nei boschi della grande pianura: dove infine torneranno al tempo d'un'inondazione, ritrovando nella circostanza drammatica il solidale affetto dei familiari e il gusto d'una vita più naturale e più larga). Del resto anche il soggetto di *Amore e zanzare*, scritto nel '47 con Suso Cecchi D'Amico, ha il Po come reale protagonista, i suoi boschi, i suoi greti, i suoi cieli altissimi nell'afa dei giorni d'estate, quel corso lento e quasi solenne: perché se il personaggio intorno a cui ruota la vicenda non si movesse in un simile scenario di libera e cordiale natura (è un uomo dabbene, non più tanto giovane, che ama tuttavia fare i bagni nel Po di nascosto dalla moglie), certo non gli capirebbe di civettare con la ragazza incontrata ogni giorno sulle rive del fiume. E, allo stesso modo, a lei non succedrebbe d'innamorarsi sul serio di quel maturo dongiovanni cui le condizioni del luogo e del tempo infondono l'audace allegria d'una specie di fauno silvestre; né poi questo improvvisato egipane si vedrebbe costretto, per evitare gli assalti d'un amore troppo focoso, a fingersi morto in uno scontro ferroviario e ad imbarcarsi quindi in altri innumerevoli guai: tutta colpa dell'aria del Po, come infine riconosce bonariamente la moglie di lui districando l'aggrovigliata matassa e rimettendo ogni cosa a posto.

L'indagine delle reazioni dell'individuo all'ambiente sociale che lo circonda — indagine condotta criticamente e già cominciata con *La conferenza* — prosegue in un altro soggetto del '47, *Il cappotto*. La guerra è finita da un paio d'anni soltanto, un uomo si compera un cappotto nuovo. E' un bel soprabito comodo, caldo, costoso; la prima volta che l'uomo esce di casa così abbigliato, qualcuno dall'alto d'un grande casamento popolare gli tira addosso un pomodoro fradicio e gli rovina irrimediabilmente il pastrano. Chi è stato? Indignatissimo, l'uomo compie una vera e propria inchiesta nel corso della quale gli accade di penetrare nella vita più intima e gelosa d'un suo prossimo sino a quel punto sconosciuto per lui, una vita fatta di privazioni, rinunce, sofferenze, e anche di sorrisi, di piccoli orgogli, di una disperata voglia di vivere: una vita di cui egli aveva sempre avuto notizie approssimative e « letterarie », mentre ora gli si rivela col suo volto autentico, con la sua realtà faticosa e minuta. Così l'uomo scopre che il suo cappotto nuovo offende davvero molta gente, scopre che cosa sia veramente un cappotto nuovo, che cosa possa rappresentare in quest'assurda società dove distinzioni e privilegi di pochi si contrappongono così volentieri alla miseria di troppi. Difatti il pomodoro è stato lanciato da un bimbo d'una decina d'anni, un bambino povero, triste; e non già per gioco o per quella specie d'invidiuzza « mondana » di cui parla Stendhal, ma per un moto inconsciamente suggerito dall'oscuro senso di rivolta che cova da anni, da secoli, nell'animo dei sacrificati. Qualche analogia con quest'ultimo soggetto presenta forse, a ben vedere, quello dell'*Antipatico* (1948), storia d'un uomo che riesce antipatico a tutti, uomini donne bambini, e dà la colpa di questa « sventura » alle proprie fattezze, anzi medita di ricorrere all'opera d'un chirurgo per modificarle, senza pensare ch'esse riflettono puntualmente la sua grettezza, il suo cinismo, un amore di sé portato all'estremo e tutti i suoi vizi segreti: quando se ne accorgerà, il suo prossimo comincerà a sorridergli. Storia abbastanza tetra, alla fine, dove alla ricerca dei pretesti che invociamo di solito per salvarci la faccia, come si dice, segue l'esigenza di quell'esame interiore cui dovremmo sottoporci ogni giorno in rapporto ai nostri simili. Una specie

di *Ritratto di Dorian Gray* a rovescio, insomma; e diremo che — cercando De Sica di ritorno da Parigi un soggetto per Jean-Louis Barrault — Zavattini costruì la sua « storia » avendo l'occhio alle possibilità di quell'interprete d'eccezione. *I tre buoni*, sempre del '48, si aggira intorno al tema dell'essere e del parere (si tratta di tre uomini che premiati nei rispettivi paesi stranieri per la loro bontà, vengono mandati a Roma per vedere il Papa; ma qui nessuno dei tre se ne dà pensiero poiché ognuno viene preso dalle proprie passioni, il primo dalla gola, il secondo dalle donne, il terzo dall'invidia per gli altri due che egli pedina allo scopo di raccogliere prove sui loro vizi e di documentare, in tal modo, che sono peggiori di lui; alla fine i tre si smascherano a vicenda, torneranno ai loro paesi meno ipocriti di quando ne sono partiti); e idealmente collegato a questo è il soggetto che ha per titolo *L'ultimo buono*, anch'esso del '48, storia del Diavolo che sta per scendere finalmente sulla Terra poiché ormai ha corrotto tutti, e il regno sarà suo. Però all'ultimo momento si accorge che c'è ancora un tipetto assolutamente virtuoso, e per romperlo mobilita tutta la sua coorte infernale. Niente da fare, tuttavia: nel mondo c'è ancora una speranza.

Così, dall'analisi delle relazioni e dei contatti tra gli uomini, il mondo poetico di Zavattini sbocca naturalmente nella cronaca oggettiva, si alimenta in misura sempre maggiore dei fatti reali d'una società dove ognuno di noi contribuisce più o meno direttamente a provarli. Ne fanno fede, ancora del '48, i soggetti di *Maria, chilometro 47* e *Le donne di Farfa*. Maria è una suora di vent'anni violentata e messa incinta da un qualunque soldato, durante l'ultima guerra, in una notte di confusi combattimenti nella pianura del Po. In quelle condizioni Maria vaga per il mondo, va a partorire in Francia: non può più essere suora nelle forme ma lo resta nel cuore. Poiché è bella, molti la tentano; ed ella affronta la vita col suo bambino, fugge da un posto all'altro sempre incolpevole, sempre pura, è un'anima così semplice da non persuadersi che può rompere i voti (il caso, vero nelle sue premesse, venne segnalato a Zavattini da Isa Miranda e dal regista Guarini: il personaggio di Maria interessava fortemente la Miranda). *Chilometro 47* è la versione, studiata con Cecrope Barilli, d'un fatto accaduto realmente pochi mesi avanti negli immediati dintorni di Nerola, paese della Sabina: dove un feroce criminale, certo Picchioni, usava attirare nella sua casa solitaria i malcapitati che si trovavano a passare di là, uccidendoli per derubarli. Nel soggetto s'immagina che l'assassino, mostruoso nelle azioni ma non nell'aspetto e nei modi, abbia una moglie innamorata di lui. Con loro vive anche un bambino, nipote dell'omicida, che nella casa isolata e quasi tagliata fuori dal mondo assiste a quei fatti tremendi, ne discorre come in una specie di quieto incubo con gli animali, le nuvole, i sassi; fino a quando un uomo della polizia non gli diventa amico, e riesce piano piano a impadronirsi dei suoi terribili segreti (l'atmosfera cupa, ossessionante del soggetto può ricordare quella di certe pagine dell'americano Capote). *Le donne di*

**ALDO PALADINI**

(Continua in terza di copertina)

1) - Il pubblico non capisce niente, ma sente tutto. E dicendo che non capisce intendo dire che, in generale, il pubblico non possiede quelle capacità di discernimento che sono il risultato di un allenamento critico e di una formazione culturale elevata; tuttavia è sempre sensibile alla sincerità di un vero artista. Considerando le opere veramente importanti della storia del cinema, quelle che hanno detto e dicono ancor oggi una parola definitiva, vien subito da notare come i casi di comprensione e adesione immediata da parte del pubblico siano più numerosi dei casi d'incomprensione. Il fatto è che se l'opera è veramente d'arte il pubblico vi trova una partecipazione diretta. Charlot ha sempre parlato a tutti perché nessuno ha trovato difficoltà a comprendere il suo linguaggio e il suo mondo, sia pure su piani diversi. E l'importanza del pubblico, se-



Anna Medici e Marcello Mastroianni in *Domenica d'agosto*, primo film a soggetto di L. Emmer.

# CHE COSA PENSANO DEL PUBBLICO

(Inchiesta di Guidarino Guidi e Luigi Malerba)

Abbiamo rivolto a Luciano Emmer 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?

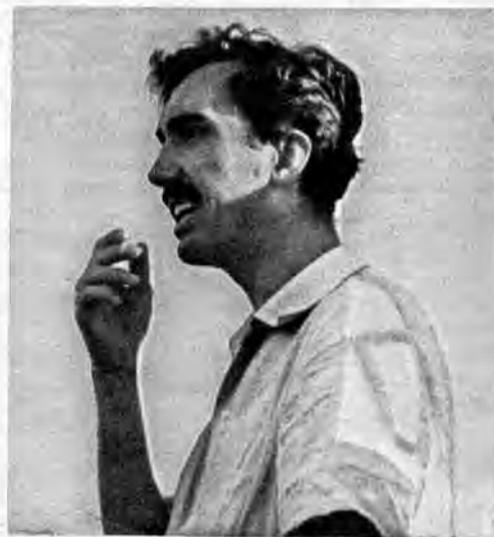
condo me, è data soprattutto da questo: che l'artista deve esprimere, con i suoi personaggi e le vicende di questi, sentimenti che appartengano proprio a quello stesso pubblico che è chiamato a dividerli.

2) - Il pubblico può non essere intelligente, ma è sempre sensibile. Spessissimo arriva al "contatto immediato" anche davanti a film nei quali i sentimenti sono espressi in maniera retorica, banale, sciatta mentre quando sono espressi in una forma, diciamo così, intelligente, ha reazioni che possono sembrare sbagliate ma che derivano dal fatto che, quasi sempre, la forma intelligente diventa un diaframma che impedisce al pubblico di arrivare all'umanità dei personaggi e di immedesimarsi in essi. Nell'un caso o nell'altro segue un suo moto spontaneo: nel primo caso scarta inconsciamente il banale, il retorico e lo sciatto e arriva di botto al fondo dei personaggi, perché vuole immedesimarsi; nel secondo elimina, rigetta completamente personaggi ed espressione formale perché non può aggranciarvisi. Pertanto, spesso, il pubblico ha ragione anche quando sembra che abbia torto.

3) - Non credo sia facile suddividere il pubblico in categorie, ma posso dire che l'unico mio film programmato, dal quale far partire un mio giudizio sul pubblico, non è piaciuto alle cosiddette classi medie.

Infatti i maggiori consensi li ho riscossi o dal pubblico delle prime visioni, più raffinato e colto, o dal pubblico decisamente popolare dei cinema secondari e di periferia. Ed è per me di particolare interesse notare come siano stati questi due stessi tipi di pubblico a decretare il successo ai miei documentari.

4) - In tutta onestà debbo dire che tengo al giudizio di tutti; e non è una risposta diplomatica. Pubblico e critica sono quindi per me sullo stesso piano. Per ogni suo film un regista corre due avventure: la prima durante la realizzazione, la seconda alla fine dell'opera prima che questa affronti il giudizio degli altri. Quando lavoro a una storia io cerco soltanto di innamorarmi dei miei personaggi e delle loro vicende senza preoccuparmi delle eventuali future reazioni sia del pubblico che della critica. Quando il film è finito, all'inizio della seconda avventura, è il giudizio tanto del pubblico quanto della critica che aspetto con uguale attenzione. Le reazioni di entrambi mi danno, se fosse possibile, la voglia di rifare il film e mi lasciano delle impressioni che spero mi guidino poi, anche se inconscia-



L. Emmer mentre dirigeva *Domenica d'agosto*.

mente, nel lavoro futuro, ma temo di essermi accorto che all'inizio del prossimo lavoro dimentico tutto quello che è stato scritto sul film e non tengo più conto di alcuna critica.

5) - Poiché di mio è uscito finora un solo film *Domenica d'agosto*, mi trovo nell'impossibilità di rispondere alla domanda come tale, ma posso dire che il film è piaciuto moltissimo agli inglesi, molto ai francesi, poco ai belgi e pochissimo agli svizzeri.

**LUCIANO EMMER**

Lucia Bosè, Lùliana Bonfatti, Mastroianni e Cosetta Greco in *Le ragazze di Piazza di Spagna*.



# LA LEGGE SUL DOCUMENTARIO VERRÀ MODIFICATA

FIN DA UN anno fa, e precisamente nel numero del 15 novembre 1950, Cinema denunciava l'immoralità e l'assurdità della situazione documentaristica italiana, affermava che l'unica soluzione possibile consisteva in una riforma radicale della legge del 29 dicembre 1949 e sosteneva che tale riforma doveva basarsi su quattro fondamentali criteri: 1) realizzare effettivamente gli scopi d'arte, di cultura e di educazione che giustificavano le ampie provvidenze dello Stato; 2) elevare il livello artistico dei documentari, dando il giusto riconoscimento morale ed economico alla produzione migliore; 3) evitare entro i li-

traggi e non può non desiderare una riforma nel senso da lei auspicato. Difficile è però trovare i modi e i mezzi per una sua concreta realizzazione. Lo dimostra il fatto che, nei numerosi progetti studiati dagli interessati, da un anno in qua, nessuno può essere accettato nella sua interezza. Lei ha già qualche idea sui criteri ai quali dovrebbe ispirarsi la legge?

— Ne ho, ma ancora allo stato embrionale. Si tratta di una materia molto particolare e molto complessa e non è facile trovare una soluzione che sia al tempo stesso semplice ed efficace. Comunque mi sembra che i principi fondamentali dovreb-

*E' necessario che organizzazioni di categoria da un lato, e la stampa specializzata dall'altro, si battano con intelligenza, coraggio e decisione al fine di evitare nuovi errori. Per avere una prima base di discussione, il nostro Michele Gandin ha intervistato Egidio Ariosto.*

miti del possibile la speculazione; 4) impedire lucri sproporzionati e indipendenti dalla qualità e dai costi.

Oggi anche il Governo è finalmente convinto e si è impegnato « a modificare le attuali disposizioni di legge in materia di cortometraggi, in modo che ne sia arginata l'inflazione, evitata l'evidente speculazione e migliorato il livello artistico ». Si avrà dunque una nuova legge: ma non basta. Occorre che questa, a differenza delle precedenti, sia studiata e formulata in modo da corrispondere effettivamente agli scopi che si propone. E' necessario perciò che organizzazioni di categoria da un lato, e la stampa specializzata dall'altro, si battano con intelligenza, coraggio e decisione, per evitare nuovi errori da parte dei legislatori, e nuove manovre da parte degli speculatori. Per avere una prima base di discussione abbiamo intervistato Egidio Ariosto che è riuscito, dopo un vasto e documentato discorso, a fare approvare l'ordine del giorno di cui abbiamo riportato più sopra il comma 2.

— Ogni produttore serio e onesto non può non sottoscrivere quanto lei ha sostenuto alla Camera in materia di cortome-

bero essere i seguenti: limitazione della produzione dei cortometraggi; obbligatorietà dell'abbinamento preventivo; severa selezione da parte del Comitato tecnico o piuttosto — visto che tale Comitato ha funzionato così male — da parte di una nuova commissione da nominare secondo criteri più logici e più adeguati ai suoi compiti; pagamento immediato dei premi da parte dello Stato, all'atto della approvazione del documentario; premi proporzionali alla qualità e ai costi. Con eventuale divisione dei cortometraggi in categorie di merito.

— Non crederebbe opportuno aggiungere che il Comitato tecnico, o chi per esso, debba essere tenuto per legge ad adottare sempre decisioni motivate da pubblicarsi periodicamente in uno speciale bollettino?

— Giusto. L'obbligatorietà della pubblicazione impegnerà maggiormente i membri del Comitato e potrà costituire un efficace strumento di controllo dell'operato del Comitato stesso.

— Credo si possa condividere in linea di massima la sua impostazione, tranne per quanto riguarda la limitazione preventiva del numero dei documentari, che potrebbe portare a grossi inconvenienti. Resta però il

grave problema, a cui lei ha accennato prima: semplice e preciso, regolato da un complesso di norme che siano di facile applicazione e al tempo stesso impediscano nuove forme di evasione e di speculazione. Non crederebbe opportuno, trattandosi come lei ha detto di una materia poco conosciuta dai legislatori, che il nuovo progetto (che tra l'altro dovrebbe secondo noi, per ragioni di maggiore chiarezza, essere separato da quello per il film a lungo metraggio) venisse ampiamente discusso, prima di essere presentato al Parlamento, non solo dalle categorie interessate, ma anche dalla stampa specializzata?

— Sono del parere che tanto il progetto della Presidenza del Consiglio, quanto le modifiche suggerite dai membri della Commissione legislativa, siano resi pubblici tempestivamente e diffusi il più possibile e il più possibile discussi da tutta la stampa. Sarebbe anche opportuno che i membri della Commissione legislativa prendessero diretto contatto con i rappresentanti delle categorie interessate, partecipassero alle loro riunioni, e discutessero con loro il progetto in tutti i dettagli. Cosa che io, a esempio, ho cominciato a fare, per quanto riguarda il teatro, al Congresso di S. Vincent. Perché, torno a ripetere, tale materia è molto complessa e non ha una vera e propria tradizione legislativa: perciò anche in buona fede si possono fare grossi errori.

— Quindi lei personalmente sarebbe disposto a esaminare proposte e a intervenire a eventuali riunioni?

— Non solo sono disposto, ma lo desidero. Soprattutto quando un problema ci appassiona, si è felici di ascoltare ogni idea, ogni punto di vista, ogni consiglio. Tanto più che spesso la soluzione ci viene proprio dagli altri. Non si tratta di una professione di falsa modestia: io ho bisogno di essere informato perché ho la coscienza di saperne, in questo argomento, meno di tanti altri.

— Prevede che la legge passerà facilmente

— No. Prevedo al contrario una grossa battaglia. Perché una legge seria, che sia fatta nell'interesse dello Stato e dei produttori, colpirà indubbiamente i grossi interessi che si sono sviluppati in questo lungo periodo di speculazione.

— Lei conosce nei particolari la questione Edelweiss?

— E' meglio non parlarne. Comunque si tratta di un tipico esempio di quello a cui si può arrivare se non si interviene con sistemi radicali. Tanto è vero che malgrado lo scandalo Edelweiss, altri hanno continuato sulla stessa strada: perfezionando anzi il sistema. Ciò significa, mi sembra, che nella legge e nel costume esiste una corruzione tanto radicata che le cose non possono andare che così. Ma è un discorso che ci porterebbe troppo lontano. E non parliamo della Incom: il mio pensiero a riguardo lo può conoscere leggendo il mio discorso alla Camera dell'aprile dell'anno scorso. Si tratta di un monopolio inammissibile e di una speculazione su grande scala che non possono continuare. Comunque, nonostante tutto, io sono certo che la legge sarà una buona legge, e che riuscirà a passare

MICHELE GANDIN

## QUESTO NOSTRO CINEMA

UN PAIO d'anni fa circolò per l'Italia un cortometraggio, di una intelligenza lucida e crudele: si intitolava *L'amorosa menzogna* e portava la firma di un giovane regista, destinato ad affermarsi entro breve tempo su un piano più impegnativo. Michelangelo Antonioni. Quel cortometraggio gettava il suo sguardo impietoso su un lembo ben caratteristico del nostro mondo contemporaneo: l'ambiente, meglio il clima spirituale in cui nascono, si divulgano, esercitano il loro soggiogante influsso i "fumetti". Oggi i "fumetti" stanno tornando d'attualità, nelle cronache del cinema italiano, essendo assurti a protagonisti di un film a soggetto in corso di lavorazione, *Lo sceicco bianco*. Il titolo, che è tutto un programma, è probabile possa non venir nuovo al lettore. Ed effettivamente esso è ricorso, più volte, nelle indiscrezioni, nei notiziari degli ultimi anni. Ha avuto, come spesso suol accadere, nel bizzarro



Vittorio De Sica, Gianni Franciolini e Sabù, giunto a Roma per prendere parte alla lavorazione di *Buongiorno elefante*. Questo film, diretto da Franciolini, ha come interprete De Sica.

# LO SCEICCO BIANCO IL MAESTRO E L'ELEFANTE

**I fumetti protagonisti in un film a soggetto che Federico Fellini sta terminando. - De Sica interpreta e produce una opera sulla piccola borghesia**

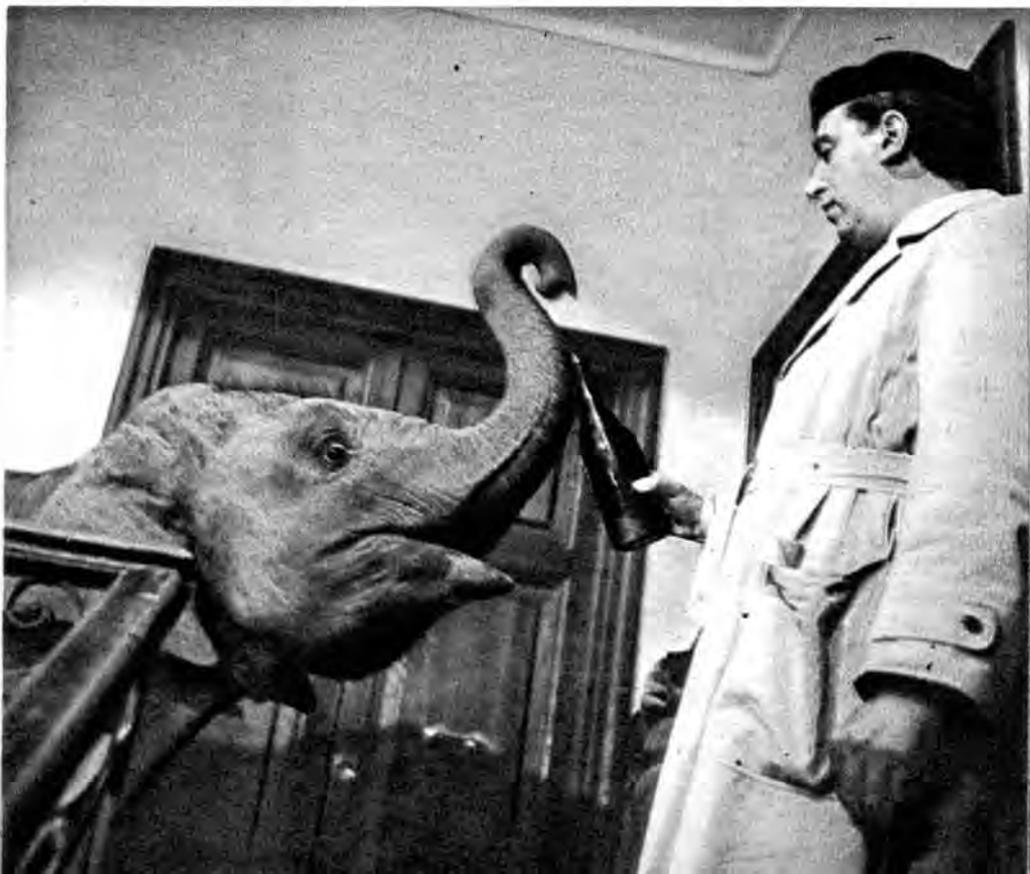
mondo dello schermo, una vita alquanto movimentata. Nato dalla fantasia di Federico Fellini, è andato passando di mano in mano, per finir col ritornare in quelle del suo ideatore. Più di un produttore è sembrato interessarsi all'idea, per poi accantonarla o frapportare difficoltà alla sua realizzazione; più di un regista, dallo stesso Antonioni ad Alberto Lattuada, ha creduto trovare nello spunto di *Lo sceicco bianco*, fertile materia per un'osservazione caustica e rivelatrice. Oggi quel soggetto ha finalmente trovato il suo produttore, nella persona di Luigi Rovere ed il suo realizzatore nella persona stessa di Fellini, nel frattempo trascorso dall'attività di sceneggiatore a quella di regista. Trascorso felicemente, se si deve giudicare da quell'eccellente film che fu *Luci del varietà*, da lui diretto in collaborazione con Lattuada, dopo aver recato al film un contributo decisivo in sede di scenario.

Chi abbia presente lo spirito umano e pur disincantato di quell'opera non stenterà a riconoscere analoga impronta nel soggetto di *Lo sceicco bianco*, che sarà bene riassumere brevemente. Una coppia di sposini giunge, da Vibo Valentia, a Roma, in viaggio di nozze. Lui dolcemente stolido e puntiglioso, vittima di ogni sacramentale complesso caratteristico del probò borghesuccio di provincia. Lei infantilmente posseduta da labili sogni, alimentati da una corrispondenza a distanza con lo "sceicco bianco", vagheggiato eroe di una serie "fumettistica" di particolare fascino. Una sorta di convegno è stato stabilito tra l'ignoto "dio" e la piccola creatura illusa, e il viaggio di nozze è per quest'ultima l'unica occasione possibile per dare séguito a quel convegno. Così essa, non appena giunta, riesce a sottrarsi alla vigile, se pur miope, custodia del maritino, imbevuto di ferrei programmi turistici, per correre alla re-

dazione del giornale che rifornisce effimero pasto al suo spirito ingenuo. Di qui a trovarsi, complice una ambigua direttrice, spedita alla volta di Fregene, al seguito del suo idolo, breve è il passo. Là, sulla spiaggia, si stanno girando gli esterni dell'ultimo racconto a fumetti, e un vago disagio e tremore assale la giovanetta frastornata. Ma l'apparizione, quasi magica, dall'alto d'un albero, del suo "sceicco" vale ad ipnotizzarla. Ed essa rimarrà, succube di quel vanitoso "bullo", che intravede una conquista di sapore inedito. La sposina si troverà ora trascinata in una danza di gusto

nuovo ed eccitante, ora addirittura rivestita dei veli di Sulamita per le riprese del racconto. E finalmente trascinata al largo su di una barca, dove lo "sceicco" cerca di ubriacarla con un'onda di frasi retoriche e luccicanti come quelle del giornale, pur senza riuscire a demolire la resistenza istintiva di quella natura fresca ed onesta. Nel frattempo, il marito avrà iniziato, con angoscia, delle vane ricerche, tenendo disperatamente a bada con pietose menzogne lo stuolo degli austeri parenti bramosi di conoscere la sposina; e si sarà esposto, con

Gianni Franciolini e l'elefante. *Buongiorno elefante*, anche se non vuole essere un film realistico, intende ritrarre tra l'altro un ambiente piccolo borghese con rigorosissima esattezza.





1



2

la sua reticente dabbenaggine, a farsi prendere per pazzo dalla polizia cui aveva finito col rivolgersi. Tutto si risolverà in extremis, nella notte. Quando la sposina, stremata e atterrita, si ritroverà, dopo una fuga, sulla sponda del Tevere, decisa ad un suicidio liberatore da una colpa non commessa. Ma il suicidio si risolverà in un innocuo bagno, e lo sbigottito consorte, provvidenzialmente avvertito, riuscirà a prelevarla e a condurla in tempo massimo in San Pietro, dove essi sono attesi dagli ossessionanti parenti e dalla rituale visita al Papa.

Non credo che da questo frettoloso riassunto possa emergere il vero succo del film, che, a giudicare dal soggetto, è ricco di sapore e si manifesta, più che altro, nel tono, nella puntualità di un'osservazione che sarebbe errato ritenere marginale. Potrei citarvi trovate e trovatine a volontà, come quella, impagabile, della fanfara dei bersaglieri, che il protagonista, spirito tradizionalmente impregnato di domestica retorica "nostalgica", incontra con implacabile regolarità lungo le tappe della sua "folle giornata". Una fanfara, impegnata nella dura "corvée" di una festività nazionale, e di ora in ora meno marziale e più sfiancata, così come il protagonista vede sfilacciarsi paurosamente la propria ben collaudata dignità. Ho citato questo esempio tra i tanti, per suggerire al lettore il timbro fondamentale del film, in cui prevale un'ironia (affine, tanto per intenderci, a quella di *Luci del varietà*), temperata da un affiorante pudore umano, se pur, ogni tanto, pilotata verso i perigliosi virtuosismi della caricatura aperta (vi è la scena in barca, con la mancata seduzione, la quale si alimenta di trovate farsesche, non esclusi i crolli e le botte in testa). Il racconto sottintende un giudizio, sia sul mondo che produce i "fumetti" (un mondo pittorescamente evocato con dovizia di lusinghevole ciarpane; il regista — valga il particolare ad orientarvi — è impersonato da quell'effervescente e lunatico vecchietto che si chiama Ernesto Almirante), sia su quello che li assorbe, mondo di "paradisi artificiali", costruiti nel chiuso di una mortificante provincia, sulla effimera base di una fantasia nutrita di orpelli e secondata da "piccole poste" colpevolmente allettatrici e complici. Nessuna meraviglia, dunque, che il mondo dei "fumetti" sia stato messo a rumore dall'annuncio del film. Si è verificato anche qualche episodio vivace. Una delle "dive" più eminenti del "fumetto" è, per esempio, Anna Vita, cui Fellini aveva pensato di affidare una parte essenziale, la parte, press'a poco, di se stessa. Da un primo colloquio, durante il quale il soggetto del film era stato raccontato con qualche prudente adattamento, era emersa, da parte dell'interessata, una adesione premurosa. Ma una lettura del copione valse a farle mutar avviso, e tutto si chiuse con una lettera, in cui Anna Vita dichiarava senza ambagi di essere molto "spiacente" per l'affronto fattole e minacciava serie rappresaglie contro un'opera tendenziosa e diffamatoria come *Lo sceicco bianco*. Del resto, Fellini, che ha, come si sa, un passato avventuroso e bohémien di "self-made man", passato attraverso attività molteplici, di caricaturista, di fumettista (ma per ragazzi; erano sue quelle storie di Gordon, gloria dell'*Avventuroso* di nerbiniana memoria, che alimentò una certa stagione della no-

stra adolescenza, ignara che tali oppiacee suggestioni le venissero preparate da un coetaneo), di copionista per il varietà, di giornalista umoristico, Fellini, dico, non ha mancato di ricevere accorate lamentele da parte di un vecchio compagno di antiche esperienze, oggi apostolo in buona fede della missione del "fumettismo", individuante in lui un discepolo dolorosamente fedifrago. La scelta dei tipi fu una delle operazioni più imbarazzanti, per un film del genere. La sposina provincialmente vogliosa di evadere fu pacificamente individuata in Brunella Bovo, la delicata scoperta di De Sica per *Miracolo a Milano*. E la Bovo sta facendo le cose più strane, non escluso un bagno notturno e fuori stagione nel Tevere con incantevole freschezza ed entusiasmo e convinzione. Per lo "sceicco", Fellini ha orientato la propria scelta su Alberto Sordi, il quale è destinato a sottolineare l'aspetto sopra accennato di "bel maschione" da sobborgo. La scelta del marito fu la più curiosa e impreveduta. Una mattina Fellini, passando per non so quale stabilimento di stampa e montaggio, sbagliò porta e si trovò in una saletta di proiezione, dove si stavano "passando" certi frammenti d'un film in lavorazione, un film molto propagandato e poi interrotto, per una di quelle poco chiare e simpatiche situazioni di cui il nostro cinema abbonda. Fellini non si rese conto lì per lì di che si trattasse, credette in buona fede essere quel film una farsa scatenata (e soltanto più tardi seppe trattarsi invece d'una cosa molto seria, nelle intenzioni, apologetica della fede cattolica. «Io credo», dice Fellini, che l'abbiano astutamente finanziata dei Musulmani»). Ma questo non c'entra. Dico che Fellini vide apparire sullo schermo un viso stupefatto e stranito, ombreggiato da una specie di gran sombrero, e si disse subito d'aver trovato l'uomo che cercava. Un uomo noto in altro campo, in quello delle sceneggiature, cui Leopoldo Trieste (si trattava di lui) era giunto dopo una interessante esperienza di commediografo. Si fecero dei provini, morale Trieste batté in pieno una diecina di comici sperimentati, compreso Peppino De Filippo. Fellini giura su di lui. L'interessato è divorato ad un tempo dalle perplessità e dal compiacimento di chi scopre in se stesso una ricchezza non sospettata.

Un altro contributo della sceneggiatura alla recitazione è quello di Ettore M. Margadonna, che sarà lo zio rispettabile e pignolo. Ci pare nato, a dir vero. La lacuna lasciata da Anna Vita è stata colmata da Franca Landi. Poi c'è la variopinta Gina Mascetti (la ricordate in *Luci del Varietà*?), come moglie aggressiva dello "sceicco", con la quale la spaurita provincialina si trova a doversi inopinatamente scontrare. La direttrice equivoca del giornale a fumetti è Fanny Marchiò. Di Almirante vi ho detto (quel delizioso Almirante, ossessionato dalla paura di dover confessare la propria età, «inferiore, avverte, a quella che gli si attribuisce»; e che giorni fa, sulla spiaggia di Fregene, dove si aggirava giovanilmente ghiribizzoso, mi raccontava compiaciuto di esser stato, in vita sua, un precoce, e d'aver cominciato a fumare a sei anni, con la pipa di una vecchia nonna, costretta a succhiare quell'arnese dalla totale mancanza di denti). Tra il Tevere (con i grandi angioloni di ponte sant'Angelo, che grondano dispettosa-



3

1) Federico Fellini, regista di *Lo sceicco bianco*. Fellini, prima di questo film, aveva diretto, in collaborazione con Alberto Lattuada, l'interessante *Luci del varietà*. - 2) Alberto Sordi nella parte dello sceicco. - 3 e 4) Sordi e Brunella Bovo, (l'attrice che si rivelò in *Miracolo a Milano* di De Sica), in due inquadrature di *Lo sceicco bianco*.

mente le spalle alla poverina desolata e decisa al suicidio, un suicidio preceduto dalla concitata dettatura telefonica di un fumettistico testamento spirituale per il marito al sonnacchioso e basito portiere dell'albergo, fra il Tevere, dunque, e la spiaggia deserta, dinanzi al mare illividito di Fregene, dove la troupe in veli orientaleschi rabbrivisce alla brezza autunnale, fra palazzo Barberini, dove è la direzione del giornale, e piazza sant'Ignazio, dove si gira di notte davanti alla chiesa, sta nascendo *Lo sceicco bianco*. Fellini è soddisfatto, per quanto si può esserlo, precisa, lavorando entro una organizzazione produttiva come la nostra,

che fatalmente costringe il regista a rinunciare al quaranta per cento delle proprie aspirazioni. L'unica via, per Fellini, è quella della cooperativa. *Luci del varietà* fu un film girato in vera libertà. Ma i tempi, osserva malinconicamente, sembra non siano maturi. Sono proprio i tecnici, gli operai, i più restii a collaborare a una soluzione del genere. Anche *Lo sceicco bianco* era stato a un certo momento progettato per una produzione cooperativistica. A parole, tutti entusiasti, ma non si arrivò a riunirsi due volte per discutere. Con tutto ciò, Fel-

EDGARDO PAVESI

(Continua in terza di copertina)



4

## LETTERA DAGLI STATI UNITI

UNA GRANDE campagna pubblicitaria, per una vendita intensiva del prodotto cinematografico, è stata recentemente iniziata in tutta la nazione, accompagnata da uno "slogan" di indubbia efficacia: « It's Movietime, U. S. A. », « E' tempo di cinema, Stati Uniti ». Il pubblico viene "caricato" al massimo mediante visite "diplomatiche" di personalità del mondo del cinema, le quali si recano con frequenza nei punti nevralgici della distribuzione; la dose è poi rincarata da una propaganda continua attraverso la radio e la televisione, e infinite altre fonti di pubblicità fornite in tutti i settori della vita cittadina da un'organizzazione bene attrezzata. Il risultato di questa offensiva, nelle intenzioni dei dirigenti dell'industria di Hollywood, dovrebbe essere un maggiore afflusso di pubblico alle proiezioni, e di conseguenza un rapido ascendere degli incassi

Inquadratura tratta da The Quiet Man, uno dei più recenti film diretti dal prolifico John Ford, che alterna opere interessanti ad altre di mestiere. The Quiet Man si annuncia interessante.

# HOLLYWOOD RIABILITA ROMMEL



Sopra e sotto: due immagini di The Desert Fox (« La volpe del deserto »): film diretto dal mestierante Henry Hathaway e che tenta di riabilitare l'ex generale tedesco Eugen Rommel.



**«E' tempo di cinema, Stati Uniti»:** con questo slogan si è iniziata, in America, una campagna pubblicitaria per lo sfruttamento dei film

al "box-office". In altri termini, mi sembra si possa affermare che il cinema americano sia giunto o stia per giungere a una svolta decisiva. Esso cerca ora di attrarre a sé, conscio di averlo perduto in misura notevole, il grande pubblico, che era passato, sia pure contro voglia, alla televisione. La qualità della produzione (e la selezione inviata alla Mostra di Venezia ne è indiretta conferma) s'è andata elevando, senza peraltro raggiungere fino ad ora le mete auspicate dalla critica; il "box-office" ha finalmente registrato, dopo anni di "défaillances", una netta punta d'aumento negli incassi.

Eccellenti sono, a esempio, gli incassi che va ottenendo in queste settimane in tutto il paese il film della Metro An American in Paris, che nel solo Columbus Day (12 ottobre) ha incassato oltre trentamila dollari. Altrettanto buoni quelli del nuovo "colosso" della Twentieth Century Fox, David and Bathsheba. Accanto al successo commerciale di An American in Paris, desidero segnalarne i pregi tecnici e formali, che sono superiori, e non poco, al livello del consueto film musicale americano. Il merito di ciò risiede in gran parte nel gusto e nell'intelligenza di Gene Kelly, che oltre ad essere protagonista del film ne è anche co-regista. Superiore alla media è pure la nuova edizione di The Blue Veil, che si avvale di una sensibile interpretazione di Jane Wyman e di una buona regia dovuta a Curtis Bernhardt. Accanto alla Wyman, appaiono Charles Laughton, Agnes Moorehead, e la brava Joan Blondell, che rende con singolare efficacia il personaggio fortemente stilizzato di un'attrice di "vaudeville" in declino. The Blue Veil è stato

# TEMPO DI ZIBALDONI E RITRATTO DELL'ITALIANO

prodotto per la R.K.O. da Jerry Wald e Norman Krasna, e conferma la serietà delle intenzioni di questa coppia di cineasti.

Di grande interesse si preannuncia Whistle at Eaton Falls della Columbia, diretto da Robert Siodmak e prodotto da Louis De Rochemont (di cui si ricordano Lost Boundaries e i documentari d'attualità della serie March of Time). Il film, che Siodmak accettò di dirigere anche in virtù degli sviluppi psicologici che la trama presupponeva, narra un episodio del conflitto tra lavoro e capitale, nonché il dramma di un dirigente sindacale il quale viene a trovarsi alla testa dell'amministrazione di una fabbrica, ed è costretto a fronteggiare gli inevitabili problemi connessi con la gestione di una grande azienda. La conclusione del film ripropone la necessità di una collaborazione attiva tra capitale e forze del lavoro. Siodmak ha ambientato la vicenda in una cittadina dello stato del New Hampshire, mettendo in evidenza l'atmosfera realistica del fatto. Quasi contemporaneamente è uscito, preceduto da un considerevole lancio reclamistico, il film della Fox dedicato al feldmaresciallo tedesco Erwin Johannes Eugen Rommel. L'opera, che Henry Hathaway ha diretto con il suo consueto mestiere, deve il titolo al libro biografico su Rommel scritto dall'inglese Desmond Young: The Desert Fox («La volpe del deserto»). Il film, forse ancor più del libro, tenta una riabilitazione "obiettiva" del personaggio del generale tedesco, insistendo in particolar modo sul suo valore di militare e sulla sua partecipazione ai moti anti-hitleriani. Naturalmente, tale riabilitazione — resa più attendibile dalla convincente interpretazione di James Mason — non manca di causare violente proteste da parte di chi teme una "revanche" del militarismo prussiano, che da questo film esce, perlomeno, con tutte le carte in regola.

Broadway è, intanto, alla vigilia di un grosso avvenimento mondano commerciale: la proiezione in "anteprima" del mastodontico film della M.G.M. Quo Vadis? che ha richiesto oltre un anno di lavorazione e un lavoro di apprestamento e montaggio particolarmente delicato. Con questa colossale realizzazione, la Metro punta ancora una volta le sue carte sul film spettacolare, e pare abbia tutta l'intenzione di fare concorrenza, anzi di superare sul piano della dispendiosità, le superproduzioni di Cecil B. De Mille. Un'altra notizia, sempre proveniente dall'ufficio stampa della M.G.M., è che Charles Laughton è stato ingaggiato quale protagonista del film a colori Young Bess, basato sulla vita di Enrico VIII, di cui sarà regista George Sidney. Come è noto, Laughton fu interprete, nel 1933, di un film di analogo soggetto (Le sei mogli di Enrico VIII), e ottenne, per tale interpretazione, il premio Oscar.

Per terminare, accennerò alla imminente programmazione dell'ultimo film di William Wyler (Detective Story), che è atteso con interesse, anche per poter giudicare i progressi compiuti da due ottimi attori rivelatisi in questi anni: Kirk Douglas e Eleanor Parker. Anche The Quiet Man, di John Ford, è in fase di ultimazione. Questo nuovo incontro John Wayne-Ford pare debba dare frutti singolarmente positivi.

GIORGIO N. FENIN

IL GIORNALE Le Figaro ha pubblicato una fotografia di Orfeo Tamburi pittore e dell'attrice Andrée Debar nel film L'invidia cavato da La chatte di Colette, cortometraggio di Rossellini che andrà a unirsi ad altri cortometraggi di diversi registi e dedicati ai sette peccati capitali. Dunque uno zibaldone di più spiriti, mani, regie e sceneggiature: tutto tenuto insieme dal filo conduttore dei "peccati". Pare che la formula vada bene. A Roma, quando sono partito, Blasetti preparava per la Cines, insieme con Golfiero Colonna, uno Zibaldone n. 1 che ha, e ormai lo sanno tutti, lo scopo di raccogliere, dentro una forma unitaria data dal clima, dal "tempo", dal costume, da certi "tics" dei personaggi, una decina di racconti di nostri scrittori tutti vivi attorno alla fine dell'Ottocento e i primi

**La formula dei film in episodi  
riadottata da diversi registi -  
Proposta per una specie di  
galateo raccontato ai poveri**

del Novecento: una antologia letteraria di-remo, cinematografata. La cosa farà molto piacere a Pancrazi, a Bargellini, ai cultori del fondo quietamente provinciale e non sciocco del nostro Ottocento: di cui, letterariamente, si va facendo anno per anno la scoperta. «Zibaldone», mi diceva Blasetti, «Zibaldone fa pensare anche a Leopardi, e anche a qualcosa di raccogliuccio, in senso dispregiativo (ma il termine, per



Sopra: Alba Arnova e Andrea Checchi in Meno di un giorno, uno degli episodi di Zibaldone n. 1 diretto da Blasetti. Sotto: Andrée Debar e Orfeo Tamburi in L'invidia di Roberto Rossellini.



ora solamente provvisorio, ha un valore di miscellanea) che è più avventuroso, più cinquecentesco anche». E alle mie osservazioni, pro forma, sul successo di un film composito e privo di unità, il regista ribatteva: «Penso che l'unità dello spettacolo cinematografico si possa conseguire sulla unità del racconto» e mi citava il più recente libro di Bino Sanminiatielli, che anch'io ho letto, Gente in famiglia, nel quale, attraverso quattro lunghissimi racconti, è impostato il problema della famiglia, delle generazioni, e anche del linguaggio e dei sentimenti che mutano attraverso il tempo. Il problema maggiore dunque è trovare il filo conduttore che mantenga "uniti", e non sia un "filo bianco" come dicono i francesi, i diversi momenti del film. Trio di Somerset Maugham, e poi Quartet sempre di Maugham (dico il nome dell'autore delle diverse novelle, avendo dimenticato il nome dei registi, anche se bravi), avevano una loro logica senza pretese: lo scrittore, fattosi avanti sulla ribalta, sullo schermo, presentava i suoi personaggi come personali esperienze, come piccole invenzioni, ricordi di viaggio, avventure nelle quali successivamente anche lui, negli abiti si capisce di un attore, interveniva (come nel buon cortometraggio intitolato Il sanatorio — tutto in prima persona). I precedenti di questi "fili conduttori" si hanno del resto nel famoso film Se avessi un milione, attualmente ripreso con grande successo a Parigi, e tutto composto di brevi o lunghi "sketches" dove brevemente ritorna sempre il personaggio del banchiere ammalato in giro coi suoi assegni da consegnare personalmente. Cinque o sei registi (come ora per i "peccati capitali") lavorarono alla compilazione della brillante storia, e l'unità del racconto



Jouvet in Retour à la vie (« Ritorna la vita »), episodio diretto da Henry-Georges Clouzot.

non ne fu davvero turbata. Paisà di Roberto Rossellini apparentemente composto di frammenti, di vari episodi, era infine senza unità?

Possiamo dunque aspettarci qualcosa di nuovo dalla attuale formula. Dalle reazioni del pubblico, che in quello che posso seguire sempre con attenzione, ho l'impressione che la strada abbastanza nuova, ancora, non sia sbagliata. Il film Retour à la vie, dato anche in Italia, intorno alle difficoltà dei reduci dalla prigionia nel riadattarsi alla vita "borghese", va anche questo considerato uno "zibaldone" con la sua unità narrativa. L'ultimo film di Noël-Noël, La vie chantée, dove l'attore è regista di se stesso per la durata di sei o sette episodi con sei sette diversi personaggi, è un altro esempio non dirò da seguire, ma sicuramente da ficcarsi in un catalogo del genere al quale il cinema va già incontro. Mi dicono alcuni amici che anche Genina farà il suo "zibaldone", la sua "miscellanea": ha scelto come titolo Racconti proibiti credo, e a parte i quattrini enormi che farà spendere ai produttori, c'è da pensare che non mancherà una "unità" al "racconto" cinematografico che dovrà uscirne. La lezione o i precedenti dovrebbero cercarsi nel cinema di avanguardia francese, fra il 1924 e il 1925. Infatti, son ventisette anni che Entr'acte venne a dirci bongiorno per la prima volta, prima di passare alle cineteche come un esempio vitale. Non sarà male elencare qualcuno dei brevi film d'allora, che oggi tornano ad assumere la paternità d'una produzione che andrà anche commercializzandosi, e perché no? diventare cronaca giornaliera, didascalica. Tra il 1920 e il 1930, in Francia si navigava nel conformismo più atroce; si amavano molto i film così detti umani, così detti appassionanti, le "superproduzioni". I debuttanti, per farsi avanti, non avevano che la modesta risorsa del cortometraggio; ma il loro esempio e le qualità contro la quantità che vi immettono, fanno del genere una nuova misura per giudicare. Ecco dunque Entr'acte di Clair; Jean Vigo fa A propos de Nice, Jean Painlevé La pieuvre, e Renoir arriva con Le charleston. Anche Carné è del gruppo: e Nogent, Eldorado du dimanche, ha davvero qualcosa da dire. I nomi che poi sarebbero diventati importanti nella produzione di venticinque e più anni dopo, ci son tutti: Jean Grémillon (Tour au large), Claude Autant-Lara (Faits divers), Alberto Cavalcanti (La Petite Lillie — che nel cineclub è ancora possibile ritrovare); ed ecco De port en port di Marc Allégret, La zone di Georges Lacombe, Brumes d'automne di Dimitri Kirsanoff, e infine Le ballet mécanique di Léger, e Vingt-quatre heures en trente minutes di Jean Lods. Questi filmetti, gustosi cortometraggi dove l'intelligenza si mescolava alla trovata, la satira alla poesia, la fotografia all'inquadratura nuova, e tutto lo spirito d'una generazione era alla ribalta lanciaatissimo, sono bene i padri senza duello dei cortometraggi d'oggi di avventure attuali o perché no? anche di certe comiche finali tornate di moda, dei disegni animali perfino, e soprattutto dei documentari d'arte come quelli di Emmer oppure quelli di René Lucot (ricordo un

buon Bourdelle o per altro aspetto, più vicino all'attualità del "racconto" il Chicago Digest di J. P. Paviot, che non venne presentato a Venezia perché pare avrebbe compromesso seriamente le relazioni franco-americane.

Senza il cortometraggio di ieri e di oggi, non avremmo gli "zibaldoni" né inglesi né americani né nostrani. Paul Rotha è stato il padrino, a distanza, dei film cavati dalla novellistica di Maugham girata in Inghilterra, Trio e poi Quartet (uno dei "racconti" di questo "Quartetto" non è che una "storiella", un "per finire": il sacrestano che non sa leggere né scrivere, è licenziato, si mette come usa dirsi negli affari, diventa ricco; interrogato dal direttore di una banca su che cosa avrebbe mai fatto ove avesse saputo leggere e scrivere, il bravuomo risponde: "il sacrestano". Bene, questa è la battuta, ma il cortometraggio è delizioso. Lo vedemmo insieme mesi fa, a Parigi, con Indro Montanelli, che non trovò buono invece il cortometraggio a colori sulla campagna inglese; un cortometraggio di fantasia, "dipinto", e raccontato, che a me parve di ottima fattura). Ma il discorso che ho fatto partendo dal nostro caro Blasetti, la mia premura sull'"unità" vogliono arrivare altrove. Apprezzo molto tutte le formule nuove. Vorrei ora che qualche amico intelligente si occupasse d'una proposta, la quale debbo dire, è mia fino a un certo punto. Anni fa, durante la guerra, con Leo Longanesi si parlava spesso degli usi e dei costumi italiani: gli italiani rubacchiano i libri a casa degli amici, gli italiani sputano per terra, e (lo faccio anch'io) si mettono le dita — tutte e dieci — nel naso (si ha purtroppo un solo naso); gli italiani non fanno "la coda", spingono e cercano di rubarsi il posto. Gli italiani si comportano male quando viaggiano, non sanno viaggiare, accatastano valigie sacchi pacchi colli nel corridoio del vagone, e si lasciano portare come bestie. E poi chi ha da aggiungere lo faccia. La proposta, l'idea, il suggerimento, la trovata, la fantasia, la "sciccheria" sarebbe di cercare produttori intelligenti (e questi si finisce sempre per scovarli), buoni soggettisti, buoni registi avventurosi, e poi ripigliare dal vero (bel termine e caramente antiquato, che mi ricorda quando andavo al cinema solo la domenica, e oltre alla comica finale si proiettava anche una scena di caccia alla tigre, "dal vero"): ripigliare sul vivo e fare il ritratto dell'italiano d'oggi, e — esattamente come se s'avesse a che fare con bravi ragazzi alle scuole elementari ma con tutto l'ingegno possibile, offrire la "lezione", il modo di comportarsi, il Galateo insomma per i poveri. I "fumetti" direi perfino, ma dato un contenuto all'idea, un contorno al suggerimento, si potrebbe di qui partire verso un nuovo spettacolo tutto cinematografico: il romanzo ultimo di Lea Quaretti raccontato in tre minuti; l'ultima mostra di Gentilini criticata da Giovanni Urbani, il fattaccio recente, e così via sfiorando un poco l'attualità e molto il cinema. Ma insisto sulla bontà del Galateo raccontato ai poveri. Ognuno offre quello che ha, io per oggi ho finito.

RENATO GIANT



A sinistra: si sta girando *Velké dobrodružství* (« La grande avventura »): film sulla vita dell'esploratore ceco Emil Holub. Holub intese portare un contributo decisivo alla conoscenza del continente africano. A destra: una inquadratura tratta dal film, diretto dal giovane Milos Makovec.

# L'AFRICA EQUATORIALE NEL CENTRO DELL'EUROPA

IN UNO stabilimento cinematografico della capitale cecoslovacca, tecnici specializzati e scenografi di valore hanno ricostruito un perfetto ambiente africano, che è servito per girare un film sulla vita avventurosa di un valoroso esploratore ceco, uomo onesto, incontaminato dalla rapacità e dalle ambizioni dei colonizzatori senza scrupoli. L'eroe di questo nuovo film realizzato da un giovane e promettente regista, Milos Makovec, si chiama Emil Holub. Costui, appena terminati i suoi studi presso l'università di Praga, partì alla volta dell'Africa per compiere una serie di ricerche sulla natura e sulle culture tradizionali dei popoli indigeni. L'epoca di questa spedizione fu la seconda metà del diciannovesimo secolo, e precisamente attorno al 1870.

Emil Holub giunse sulle coste meridionali dell'Africa con pochissimi mezzi ma con una grande volontà di riuscire. Era fermamente deciso di percorrere le piste che conducevano verso il cuore del continente « nero », allora esplorato solo nelle zone meno prossime all'equatore. Avendo fatto, nell'esercizio della sua professione (Emil Holub era medico), qualche economia, egli iniziò il suo primo tentativo con scopi puramente scientifici. In tale occasione, raccolse una grande quantità di oggetti interessantissimi e fece osservazioni di rara importanza sulla fauna e sulla flora centro-africana. Di ritorno a Praga, tenne in merito molte conferenze. Ma poiché le autorità accademiche, che allora reggevano l'università, lo giudicavano un elemento « poco competente », Holub non riuscì a convincere i suoi compa-

trioti più forniti di mezzi a finanziargli una seconda e più vasta esplorazione. Partì ugualmente alla volta dell'Africa, ma solo per merito di semplici lavoratori e dei suoi amici dalle modeste possibilità economiche, i quali si fecero promotori di una sottoscrizione nazionale in suo favore. I risultati di questo secondo viaggio, che comprese tutto il territorio situato tra le foci del Nilo e il paese dei Pandamatenka, superarono in importanza quelli del precedente, nonostante il fatto che egli dovette lottare contro l'opposizione sistematica del governatore britannico del Sud Africa, Cecil Rhodes, e nonostante le numerose avversità sia naturali che della popolazione indigena, aiutata dai suoi nemici personali. Emil Holub fu un esploratore onesto, e conscio dei suoi doveri verso l'umanità intera. A differenza di altri e più celebri, come a esempio Stanley o Livingstone, i quali mirarono soprattutto a eseguire i piani colonizzatori delle potenze che rappresentavano, Holub ha inteso portare un contributo decisivo alla conoscenza del continente africano, delle sue tradizioni culturali e delle sue caratteristiche scientifiche.

**Gli autori di «La grande avventura», film biografico sull'esploratore ceco Emil Holub, hanno evitato ogni motivo folcloristico e sensazionale**

Il film che ora viene dedicato alla sua memoria (intitolato *Velké dobrodružství: La grande avventura*) si occupa, in misura notevole, dei conflitti che l'esploratore dovette sostenere contro elementi reazionari e ignoranti della borghesia ceca. Ma la parte maggiore del film si svolge, come è evidente, in Africa. A tale scopo, Milos Makovec e i suoi collaboratori hanno eseguito complicate e difficili ricostruzioni ambientali e scenografiche in una zona della Slovacchia meridionale, situata sulle rive del Danubio. L'atmosfera, che l'operatore Vaclav Novotny ha saputo dare alle scene « africane », è molto efficace. La massa delle popolazioni indigene è stata fornita grazie alla collaborazione dei membri di popolazioni africane residenti in Cecoslovacchia, i quali hanno agito da « comparse ». Inoltre è stata invitata la « troupe » di danzatori e cantanti africani diretta dal poeta indigeno Keita Fedoba, che attualmente abita a Parigi. Il personaggio di Emil Holub è interpretato da Otomar Krejca, uno dei migliori giovani attori del cinema cecoslovacco. La moglie di Holub (che accompagna il marito in Africa nel suo secondo viaggio) è l'attrice Antonia Hegerlikova. Entrambi furono anche interpreti del film di Jiri Weiss dedicato alla figura di un noto rivoluzionario della Boemia. Un'ultima osservazione: l'esotismo di questo film non ha nulla a che vedere con quello assurdo di decine di film più o meno « tarzaniani ». Il regista e i soggettisti di *Velké dobrodružství* hanno evitato ogni motivo folcloristico o sensazionale, e tuttavia la narrazione è densa di azioni drammatiche e di interesse. E questo perché agli autori è stato più a cuore dimostrare la grandezza di un uomo che ha inteso esser utile all'umanità, che non seguire la strada, forse più facile ma certo meno valida umanamente, del romanticismo di bassa lega tipico della narrativa « giallo-drammatica ».

JAROSLAV REOZ

# ALFABETO MINORE DI HOLLYWOOD

**CLIVE E. E.** - Era, un tempo, il condimento necessario di ogni film M.G.M. che si rispettasse. Un anziano signore distinto, destinato a sedere sull'alta poltrona del giudice di tribunale. Un giudice benigno e un po' distratto e sonnolento. Qualche volta adorno della tradizionale e boccoluta parucca dei giudici di Sua Maestà britannica. Qualche altra più sbrigativamente borghese all'americana, « Suo Onore E. E. Clive ». Filippo Sacchi sostiene un giorno essere egli il sosia, o press'a poco, di un altro valentuomo del genere: Ned Sparks. Più distinto, però, il nostro Clive. Non gli disdiceva neppure lo "smoking" e magari il monocolo incastrato nell'orbita. Da dietro al quale ci giungeva quel suo sguardo accigliato, colorato da un lieve disgusto nei confronti della spicciola umanità.

**COBURN CHARLES** - Un patriarca, del teatro ancor prima che del cinema. E', per eccellenza, il padre o lo zio capitalista, destinato a venir corbellato, oltre che abbondantemente munto, dai giovani e ribelli protagonisti. Talvolta si indigna, ma finisce per cedere, o per amore o per forza. Talaltra sua è addirittura l'iniziativa maliziosa e iconoclastica. Il monocolo nell'orbita del suo gran viso di cane bull-dog è come lo scettro nel pugno di un re.

**CONNOLLY WALTER** - Affine, talvolta, al precedente. Ma di diverso temperamento. Alla flemma semiaustera di Coburn egli oppone una naturale foga, una testardaggine combattiva, una volontà dichiarata di assumersi in pieno le arrabbia-



Charles Coburn

ture. I suoi sbalordimenti, le sue agitazioni sono debordanti e comunicativi. Capra lo predilesse, e non senza motivo: il miliardario padre di Claudette Colbert in *It Happened One Night* (1934) rimane uno dei suoi capolavori. Ma, oltre che miliardario, sa essere maneggione più o meno pulito e risoso, nel teatro (*Twentieth Century*, 1934) come nel giornalismo. Ed arrivare per contro a dignità di sangue blu. Sangue blu da operetta ma sempre blu: lo rivedo ancora squassare il gran piumaggio del cimiero absburgico in *The King Steps Out* (1936), con

un vero gusto, per lui e per me. Spalla eccellentissima di fulgidi commedianti: al mirabile quartetto Loy, Powell, Harlow, Tracy in *Libeled Lady* (1936) egli aggiungeva un jolly dalla facondia sbalorditiva.

**COOPER MELVILLE** - Molto dignitoso e "comme il faut", con una punta di gradevole smorfiosità. Dev'essere nato in "tight". Può essere la perla dei maggiordomi o il più sciaguratamente balordo dei padroni danarosi (*Tovarich*, 1937). In mano a Lubitsch, può diventare, con saporosissimo stile, un celebre e saputo neurologo, e subire, dalla stregoneria lunare di Marlene, la beffa che coinvolge, più gravemente, il grande gioielliere beato dei propri splendori.

**COSSART ERNEST** - L'ho nominato or ora. Quel grande gioielliere, cui scintillavano gli occhi nel contemplare i propri tesori, era lui. Non fu l'unica volta che Lubitsch si valse della cordiale misura allusiva di questo attore, avvezzo sopra tutto, lui pure, ad incarnare maggiordomi di lunga esperienza e di suasiva complicità.

**CRISP DONALD** - Oggi è uno dei più sobri e decorativi padri nobili dello schermo americano, particolarmente avvezzo a rivestire le sue nobili forme di costumi delle più varie epoche. Ma il suo passato è dei più movimentati e rappresentativi di un intero periodo storico. Nacque all'arte, si può dire, insieme col cinema. E, prima di diventare un sagace padre nobile, seppe essere il più esagitato e manierato dei villains (il manesco genitore di *Broken Blossoms*, 1919, era proprio lui). Si fece tuttavia perdonare presto le botte inferte al fragile giglio, dirigendo uno dei più spiritosi film di Buster Keaton: *The Navigator* (1924). Finita la scapigliatura, trovò la tranquilla sistemazione che s'è detto. E si lasciò effigiare in buona parte dei "supercolossi" avventurosi e variopinti che Hollywood sfornò tra il 1935 e il 1940. Conosce il segreto per tener duro.

**CRONYN HUME** - Bieca figura di aguzzino, almeno nel film che meglio lo ha messo in luce (*Brute Force*, 1947). Riscatta il compito ingrato con uno stretto controllo espressivo della propria cattiveria.

**DANIELL HENRY** - Un "villain" in guanti gialli, di una impeccabile cortesia tutta inglese. Un sorriso penetrante, me-



Hume Cronyn

glio, sferzante, nella sua ironia, vaga eternamente sul suo labbro, e gli occhi scrutano con imperiosa insistenza. Riesce a portare le corna con una esemplare dignità, anche se si tratta delle corna massicce e ramificate del barone di Varville di dumasiana memoria, *Camille*, 1936 (prendete nota: ha avuto il privilegio di baciare la divina Garbo). La sua malvagità congenita ha colpito perfino Chaplin, il quale lo ha reclutato per rifare il verso al leggendario e malefico Himmler in *The Great Dictator*.

**DAVENPORT HARRY** - E' il vecchio nonno o zio buono per eccellenza, una specie di nume tutelare domestico, di famiglia "deus ex machina". Il depositario di una saggezza antica e pur tenuta assiduamente "à la page", ed estremamente comprensiva e indulgente nei confronti delle giovani generazioni. Un complice affettuoso e malizioso (pensate al lampo dello sguardo sopra alle gran borse) della gioventù ribelle, un anticonformista per eccellenza. Un uomo che la sa lunga, ma che non fa pesare sul prossimo il tesoro della propria esperienza, neppure se siede sulla poltrona del giudice. Pareva destinato a durare in eterno, e invece è morto, a ottant'anni, nel 1949.

**DEMAREST WILLIAM** - Con la sua rude faccia da pugilatore, esprime spesso caratteri d'una brusca schiettezza. Gli sta a pennello un certo grugno risentito e indignato, come quando lo coglie il sospetto o la certezza di venir menato per il naso.

**DENNY REGINALD** - Con quell'aria



Reginald Denny

da immutabile bellimbusto brizzolato, è una vecchia gloria. Nel cinema dal 1919. Gli si addicono lo smoking e i fumi di dolcissime sbronze. Ma non è detto che rifiuti la divisa e il costume, magari quello della famiglia Montecchi. E' un animale di lusso, una specie di levriero. In fondo, per lo più, anche quanto ad intelligenza il suo personaggio ricorda la nobile, salottiera razza canina. I suoi baffetti sono tra i meglio curati della città del cinema.

(Continua)

GIULIO CESARE CASTELLO

IN UN BANALE film folcloristico, girato in Germania (*Napoli canta*) ai primi tempi del sonoro, Carmine Gallone era riuscito a inserire alcune riprese aeree del golfo, veramente stupende. Questa panoramica geologica, che comincia dagli ardenti campi flegrei e finisce ai bianchi massi calcarei di Capri, schiude ai presenti lo spettacolo di un luminoso diorama, scolpito nella parete delle rocce, dei picchi, dei promontori, bagnati di luce scintillante. La nomenclatura delle coste arriva sino al Vesuvio il quale sembra attestare come diceva Goethe, con la sua sola presenza il suolo più insicuro sotto il cielo più puro, annunciando la strage a ogni senso di bellezza. Grandi oasi di luce appaiono nel mare come isole immaginarie. Poi Capri si erge rapidamente di fronte all'obiettivo. Giunto sulla isola l'apparecchio sosta in un momento di vertigine estrosa e poi riprende il volo del ritorno tra vapori trasparenti, che sorgono



Leda Gloria e Eduardo De Filippo in una inquadratura di *Napoli milionaria* (1950); diretto dallo stesso De Filippo, questo film porta sullo schermo una interessante Napoli del dopoguerra.

## Cinema napoletano: ieri e oggi

# ASSUNTA SPINA UCCISA DA MATTOLI

**La produzione di film napoletani o su Napoli è oggi ridotta alle brutte pellicole cantate di Roberto Amoroso**

dalla spaccatura delle montagne. Così il mito della città che segnò la sosta di Odisseo, sulle rive del nostro golfo sembra giungerci, non attraverso i morti documenti delle biblioteche o l'aridità della cultura scolastica, ma sul vento fresco che spira dai versi di Omero e di Virgilio. E' forse questa l'unica immagine valida, in gloria del mito di Partenope, che conti la storia del cinema. Purtroppo il resto della gelatina filmata, sulla nostra città, non è che mediocre e scadente retorica. Così i due film partenopei di Amleto Palermi (*Napoli di altri tempi*, 1937, da un soggetto di Ernesto Murolo e Giulio Cesare Viola, e *Napoli che non muore*, 1939) non sono che sbiadite e pallide collezioni di "clichés" della città ottocentesca, per quanto il primo dei due possegga una qualche grazia sentimentale un po' scialba, ma non priva di una certa autentica freschezza, che vivifica la banalità dell'aneddoto e delle macchiette. Ma è inutile ricercare in questi film il mordente cupo e disperato che distingue le opere dei nostri primi artigiani del muto, e la concezione allucinante e visionaria della vita che è loro propria, calata, volta a volta, in immagini informi, tenere e micidiali, angeliche ed invasate, repellenti e attraenti, ma sempre dense di efficacia e di senso. L'unica volta in cui un regista non napoletano, il Campogalliani, ha tentato rifarsi, con *Montevergine* (1939), al vecchio clima del film partenopeo, è bastata a farci accorgere che solo Emanuele Rotondo o Elvira Notari erano stati capaci di fare sentire alle folle la conversione del reprobato avanti l'immagine sacra, con un senso quasi viscerale di tumulto ed emozione. C'è, è vero, *La tavola dei poveri* (1934) di Alessandro Blasetti, di recente ripresentato nelle retrospettive e che si giova della grande arte di Raffaele Vi-



Sopra: da *Napoli che canta*, un vecchio film con Malcolm Tod e Lilian Lil diretto da Mario Almirante. Sotto: l'attrice Anna Magnani in *Assunta Spina* (1947), il brutto film di Mario Mattoli.





A sinistra: Giuseppe Porelli e Paola Barbara in *Napoli che non muore* di Amleto Palmieri. A destra: De Sica nel film *Napoli di altri tempi*.

viani: del Viviani — scrive magistralmente l'insigne critico Roberto Minervini — al momento in cui egli « già saturo del marciapiede, del fondaco, del budello, si appresta a presentarci un'altra Napoli del tutto inedita nella sostanza della sua singolare psicologia ». Grande arte di Raffaele Viviani, il quale aveva dimostrato, con le espressioni ragionevoli e deliranti della sua natura geniale ed indomita, come la vita insegna ogni giorno un poco agli abitanti di questa città a non morire di fame esaltando senza sforzo quella effimera illusione di gioia di benessere e di oblio, che è la grande forza di Napoli. Blasetti non aveva certo affondato le radici della ricerca nella terra che aveva così capricciosamente generato « questa folla di uomini, lavoratori e indolenti, pronti e pigri, gai ed aggrondati, ottimisti e fatalisti, pietosi e disumani, riverenti e motteggiatori, timidi e sfrontati, religiosi e pagani ». Egli aveva ricamato immagini non troppo mal riuscite intorno alla figura del barone decaduto, un povero vergognoso, un nevrastenico, dall'anima assetata di bontà. Ma poi aveva diluito nella facile aneddotica l'essenza scabra di questo personaggio, che invano corre per il film alla ricerca del suo autore.

Forse un poco della bonarietà scettica e dell'arguzia discettatrice del discorso partenopeo si trova in *Re burlone*, girato da Guazzoni nel 1935 (su un soggetto di Lucio d'Ambrà) quasi al termine della sua carriera, quando egli abbandona le belve pacifiche e le feroci cortigiane della sua Roma cesarea, per accostarsi alla figura truculenta e bonaria di Re Ferdinando, interpretato da Armando Falconi con brio incisivo e facondia pittoresca. Ma tutto questo era ancora troppo poco per darci l'impressione di una città che fu per tre secoli una capitale europea di alto rango e di tale importanza da far dire alla Sanseverino nel romanzo di Stendhal, che un palco a San Carlo doveva ritenersi un osservatorio, senza confronti, aperto sulla civiltà del Continente. Qualcosa è piuttosto da ricordare del repertorio comico del film napoletano. Certo poco c'è da dire di Totò e della sua maschera insolente e drastica, che

ricorda i mimi osceni delle farse e delle atellane ed il pornografico di certe figure di Pompei, e dalla quale nulla hanno saputo trarre i nostri registi per la creazione di un umorismo denso di spiriti latini. Tranne che a proposito di *Fermo con le mani*, diretto da Gero Zambuto nel 1937, e più specialmente della sequenza degna del miglior Keaton, dove Totò fa il massaggio a una donna nuda, attraverso una serie di gesti meccanici e compunti dai quali esula ogni sospetto di modulazione erotica. E poco c'è anche da dire dei molti film diretti o interpretati dai fratelli De Filippo, a eccezione di *Il cappello a tre punte* (1933) e di *Quei due* (1934). *Il cappello a tre punte* era stato trasposto dalla commedia di Alerçon, per la regia di Mario Camerini, nei costumi del 600 napoletano. Ma più che al suo modello, il film sembrava ispirarsi al concreto salace e pittoresco di certi racconti di Cervantes e a quel senso grave dell'impostura che talora li pervade. La

Raffaele Viviani, che interpretò *La tavola dei poveri* (1934), film di Alessandro Blasetti.



quale trova da noi assai spesso facile ed immediato credito perché se è la speranza che copre il letto del povero, solo l'impostura è capace di farlo sognare ad occhi aperti, ponendo sullo stesso piano di evasione dalla realtà quotidiana il ciarlatano senza scrupoli e la folla di gente estatica che lo sta a sentire. Nell'altro film da loro interpretato e diretto da Gennaro Righelli, Edoardo e Peppino De Filippo sembrano essersi proposti solo di rappresentare la fame più implacabile, con l'arte più effettata. E solo per portare qualcosa allo stomaco mettono in azione una serie di "gags" che nulla hanno a che vedere con le gratuite invenzioni della farsa americana, ma ricordano assai da vicino le astuzie nude e crude di Lazarillo da Tormes. Qui l'assillo più elementare del nutrirsi diviene una profonda variante comica, non più fondata sull'assurdo ma bensì su quell'osservazione acuta e diretta della vita quotidiana, in cui si concreta da secoli l'umorismo mediterraneo.

Durante la guerra (1940) viene presentato in Italia un film diretto da Augusto Genina, su commissione di una casa francese: *Naples aux baisers du feu* (« Napoli terra d'amore »). Qui, *Cinémonde* non esita a definire la protagonista, la Romanace, più bacio di fuoco della stessa Napoli in un ruolo di *Marie couche toi*, addirittura incendiario. Il soggetto, dovuto ad Ernesto Grassi, racconta la storia di un cantante che sta per sposare una brava ragazza e di una donna intrigante che lo turba e lo seduce per poi abbandonarlo. Comunque veniva osservato dalla stampa francese che il film non era trattato nello stile belante delle pellicole del tenore Tino Rossi e che Genina non abusava del pittoresco, riuscendo persino a far vedere alcuni napoletani che lavorano al porto. Dopo il 1943 pare quasi che i titoli giochino a domanda e risposta componendo un curioso puzzle, sui manifesti stradali: *Ho tanta voglia di cantare* (regia Mattoli), *Non canto più* (regia Freda), *Ma come fare se, Tutta la città canta?* (regia Freda). E allora la parata ricomincia: *O sole mio* (regia Gentilomo), *Torna a Surriento* (regia Bragaglia), *Addio*



A sinistra: un'altra inquadratura di Assunta Spina diretto da Mario Mattoli. A destra: Yvonne Sanson in *Catene* (1948) di Raffaele Matarazzo.

*mia bella Napoli* (regia Bonnard), *Marechiaro* (regia Ferroni). Tutto questo come se non bastassero la radio, i posteggiatori e i dischi dei tenori celebri. Aspettiamo ormai rassegnati la televisione, per goderci a domicilio tutto questo folklore e il cinema odorifero per regalarci anche il sentore delle frittiture nelle trattorie di *Marechiaro*, il quale, passerà certamente come un pezzo imbattibile della terza scuola realistica italiana. Ma i miei concittadini non tanto si dolgono delle canzoni che fanno da titolo di testa in questi film, quanto del fatto che tutta questa produzione pseudo-napolitana, debba essere diventata la privativa commerciale di un paio di case produttrici romane, le quali sono anche capaci di dare a credere che a Napoli i bambini vengono fidanzati secondo il rito indiano fin dalla più tenera età e che, se a essi è proibito rubare, ciò è avvenuto solo dopo che Comencini, venuto a girare qui il suo film, ha insegnato l'onestà ai nostri scugnizzi. Pure noi abbiamo qui a Napoli un gruppo di artisti come Ernesto Grassi, al quale nessun produttore ha consentito di darci finora l'opera che attendiamo dalla sua profonda sensibilità, o come Ettore De Mura poeta e critico d'arte, autore della bella canzone che viene cantata in *Domenica d'agosto*. Appunto il De Mura, in un delizioso spettacolo di rievocazione del vecchio teatro di varietà Eden, ha ricostruito venti anni di vita del nostro « Café-chantant » (1900-1920), riuscendo con tenerezza e precisione ad abolire i tanti tranelli della memoria vacillante e a renderci il gusto di un passato « vivente e costruito » come voleva Proust. Dobbiamo alle case produttrici romane altre due cose ignobili: l'*Assunta Spina* (1947), di Mattoli, a proposito della quale non dovemmo solo constatare l'assenza di Francesca Bertini, eroina casta e ardente, tenera e sprezzante e alla fine succube dei sensi e della passione nel bel dramma di Salvatore Di Giacomo e *Sperduti nel buio* (1948) di Mastrocinque, dove neanche riuscimmo a dimenticare il terribile cieco del film muto diretto da Martoglio, che immerge nel brodo le mani unte o scende traballando i gradini del tugurio.

A che è ridotta ora la produzione nostrana? Ai film cantati di Roberto Amoroso (*Madunnella*, *Nennella*) che hanno una certa dignità e accuratezza di lavorazione, ma che non vanno oltre i fini di sfruttamento nelle sale locali e di esportazione tra le comunità italo-americane di oltremare. Comunque noi preferiamo a tutta questa produzione il grosso "feuilleton" di Raffaello Matarazzo: *Catene* (1948), che contiene tutte le "ficelles" del vecchio film partenopeo: l'amante abbandonato che non si rassegna, il marito che torna dalla America dopo avere accoppiato il rivale e il finale processo di assoluzione dell'uccisore. Almeno questo piatto truciolento è fatto con tutte le regole del mestiere perfetto al punto da rappresentare tra le nostre platee, il film più pianto della stagione. Un'altra occasione mancata è stata infine la riduzione (1941) curata da Corrado D'Errico di *Miseria e nobiltà*, di Edoardo Scarpetta. Ricordo che nella commedia c'è un finale d'atto degno davvero della grande

Mario Pisu in *Re burlone* (1935) di Enrico Guazzoni; interprete principale Armando Falconi.



tradizione di Molière. Ed è quando in mezzo a una disputa familiare tra gente digiuna, che sta per trasformarsi in rissa feroce, sopravviene, non si sa bene mandato da chi, un pranzo completo recato su un vassoio dal garzone della trattoria vicina. Allora tutte le voci si placano e d'un colpo un silenzio quasi religioso empie la scena: poi tutti siedono e saltando come cavallette, insieme alle quattro gambe delle sedie, si accostano al desco per gettarsi avidamente sul piatto fumante. Invece nel film di D'Errico manca proprio questo senso sacro di sorpresa e di miracolo e manca soprattutto la grande pausa di silenzio, nel cuore e nello stomaco della famiglia digiuna avanti il cibo. Poi c'è la Napoli di Rossellini nel noto episodio di *Paisà*, brulicante di vita, come il famoso pezzo di carne marcita in *La corazzata Potemkin*. Più che la forte maniera realistica del grande regista qui appare piuttosto tutta l'impronta dello spirito partenopeo, fatto di mille espedienti sottili ed estrosi e di tanti portenti e invenzioni umane che affasciano come un sortilegio il povero negro che insegue nel dedalo dei vicoli il piccolo ladro delle sue scarpe. Queste scene sono veramente essenziali e bisogna rifarsi a Giovanni Boccaccio per trovare espresso sulla nostra città qualcosa di così vitale struggente e concentrato. Resta poi da dire di *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo, dove sul mondo di spavento e di disordine del dopoguerra, colto abilmente ma con troppo voluto senso di realismo spettacolare, si stende una grande parola d'indulgenza e tolleranza, che appare come l'altro aspetto della consumata esperienza della nostra vecchia civiltà: i milioni, il mercato nero, la prostituzione della moglie, quella della figlia, i morti vivi e i vivi sopravvissuti sono tutte cose, su cui non c'è più niente da fare e tanto meno da dire. La guerra è stata come una veglia scoraggiante al capezzale dell'inferno. Quando il dottore, la sera, prima di accomiatarsi in punta di piedi ha detto ai familiari riuniti intorno al capezzale della inferma, questo e solamente questo: « addà passà a nuttata ».

ROBERTO FAOLELLA

# FILM DI QUESTI GIORNI

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

## EVA CONTRO EVA (All About Eve)

Regia: Joseph L. Mankiewicz - Soggetto e sceneggiatura: J. L. Mankiewicz - Fotografia: Milton Krasner - Scenografia: Lyle Wheeler e George W. Davis - Musica: Alfred Newman - Interpreti: Bette Davis (Margo), Anne Baxter (Eva), George Sanders (Addison de Witt), Celeste Holm (Karen), Gary Merrill (Bill Sampson), Hugh Marlowe (Lloyd Richards), Thelma Ritter (Birdie), Marilyn Monroe (Miss Casswall), Gregory Ratoff (Max Fabian), Barbara Bates (Phoebe), Randy Stuart (La ragazza, ammiratrice di Eva) - Produttore: Darryl F. Zanuck - Produzione: 20th Century-Fox, 1951.

QUESTO film, detentore di sei Oscar e di un premio speciale vinto all'ultimo Festival di Cannes, ha avuto un'accoglienza piuttosto favorevole, anzi troppo favorevole da parte di un certo pubblico e anche di certa critica: a esempio, alcuni collaboratori dei *Cahiers du Cinéma* hanno dedicato all'opera di Mankiewicz pagine e pagine elogiative (ed esclamative). In verità, a un'attenta lettura, essa appare di ben più modeste proporzioni di quanto pubblico e critica accennati vorrebbero far credere. *All About Eve* ("Eva contro Eva", 1951) è al di fuori dell'ambito artistico, e rappresenta se mai — e proprio al di fuori di quest'ambito — un tipico ed eccezionale documento di un determinato cinema, di una determinata concezione o "gusto", e di metodi e formule a esso cinema peculiari. *All About Eve* ripropone anzi tutto un problema che, se pur dovrebbe essere superato, e da tempo, in sede estetica, spesso si riaffaccia dinanzi a prodotti in particolar modo hollywoodiani: se cioè sia lecito o meno basare il film su una recitazione impeccabile, su attori noti e consumatissimi ma purtroppo intesi e adoperati come "divi". Certo, a lungo andare, una siffatta formula — lo "star-system" — porta inevitabilmente alle confezioni in serie, mostra la corda, stanca il pubblico più avanzato (quello attivo e non passivo): lo dimostrano, negli Stati Uniti d'America, le cifre del Box-office. Senza contare che il cinema, arte di collaborazione, di elementi centrali tra gli altri elementi centrali, non può contare — se vuole sopravvivere — su film fatti per mettere in mostra la bellezza fisica dell'attore o dell'attrice, e anche la loro "tecnica", la loro "scuola": e l'una e l'altra intese come elementi esterni, di mestiere, comunque avulsi dall'opera considerata nel suo insieme: come cose da vetrina per la vetrina. « Quanto alla recitazione », scriveva Pudovkin molti anni or sono, « i film possono, grosso modo, dividersi in due gruppi. Il primo comprende quelli che si fondano sull'interpretazione di un attore o "star": in tale caso lo scenario è scritto appositamente per l'attore, e la funzione del regista si esaurisce nel presentare al pubblico quanto più, e quanto meglio possibile, la ben nota figura del "di-

vo". Al secondo gruppo appartengono invece quei film con un'idea precisa, con soggetti non scritti per un attore, ma dove gli attori sono scelti apposta per la realizzazione di quei dati soggetti » (1). Appartengono al secondo gruppo, per far esempi recenti, le opere di un Visconti, di un De Sica, del Rossellini di *Roma, città aperta* e *Paisà*: cioè le opere fatte per dire qualcosa, per esprimere un mondo e una idea precisi. Appartengono al primo gruppo, appunto, film come *All About Eve*. Ed è strano (ma in fondo non molto) che Hollywood, la quale pur tenta di imitare il nostro cinema del dopoguerra (il cinema dei Visconti e dei De Sica, del miglior Rossellini) continui a confondere un' "esperienza di libertà", e una visione critica, con nuove formule, oltre a quella dello "star-system".

*All About Eve* si inserisce dunque nel primo gruppo di film: il soggetto, dello stesso Mankiewicz, è in funzione della Davis, e non la Davis del soggetto: tutt'al più si potrebbe parlare di una doppia esigenza, derivante tra l'altro da elementi in un certo senso biografici. La Davis, in questa opera, non rappresenta soltanto un misto di Elisabeth Bergner e di Tellula Bankhead: ma ella stessa, nella sua carriera di attrice, viene a trovarsi nell'analoga situazione drammatica della Margo: di un'attrice matura e consumata che continua a interpretare parti di ventenni e scritte per lei (parti, e non ruoli, come vorrebbe farmi dire, poi chissà perché, Giacomo Debenedetti). E come Margo nella storia di *All About Eve*, così la Davis in questo film, rinuncia (e crediamo per la prima volta), a fare l'attrice giovane. Si verifica il caso inverso di *Sunset Boulevard* ("Viale del tramonto", 1950), dove Billy Wilder propone il dramma della "diva" da tempo tramontata: ex "distributtrice di illusioni" e vittima di illusioni, Norma Desmond (Gloria Swanson) crede di essere ancora la più grande attrice vivente. Grida la Desmond: « Non si lasciano le grandi stelle; è per questo che sono stelle. Le stelle non hanno età ». Confessa ad alta voce, a se stessa e agli altri, Margo: « "Margo non ha età" è una trovata pubblicitaria. Ho compiuto quaranta anni: quattro, zero. Tutte le sere, di fronte agli spettatori, non ho l'età che voglio, ma che loro vogliono ». Norma pretende la parte di Salomè. Margo rinuncia a Cora: « Non debbo recitare parti di ventenni, che non mi si addicono ». La prima vince, la seconda perde. Ad un'altra sostanziale differenza si deve, come sostiene Enrico Emanuelli, il successo di *All About Eve* presso un pubblico americano di anziane: cioè alla « vittoria sentimentale delle due protagoniste di una "certa età" » (Margo e Karen). Esse, le donne di "una certa età", « sono senza rimedio battute nell'amore e nella vita in una storia come *Viale del tramonto*; il contrario avviene nella trama di *Eva con-*

*tro Eva*, dove vincono una battaglia dopo l'altra e alla fine sono come generali gloriosi di una guerra ridicola ». Forse l'Emanuelli, in queste sue interessanti annotazioni intorno all'*Eva americana* (2), va oltre i limiti della vera genesi di *All About Eve*: il film, o meglio il "filmetto", egli scrive, « è stato girato per adulare e mettere in pace quel certo mondo femminile che l'anno scorso si sentì crudemente offeso da un altro film, *Il viale del tramonto*. Le donne americane si sentono riabilitate e, finalmente, soddisfatte. L'industria cinematografica offre ciò che il pubblico cerca ed aspetta: ormai è evidente che quello femminile americano non cercava e non aspettava *Il viale del tramonto*, ma *Eva contro Eva* ». Lo stesso Emanuelli si dimostra d'altra parte troppo ottimista quando afferma: « Adesso le donne europee, con un anno di più sulle spalle, assistono alla storiellina raccontata in *Eva contro Eva* e si divertono, ma c'è da ritenere che lo facciano con animo inconsciamente ironico. Con l'umanità e l'equilibrio che posseggono, facilmente percepiscono il ridicolo e il gratuito di certe situazioni sentimentali che non reggono davanti a pochi soldi di esperienza ».

A un diverso raffronto, e certo più importante, conducono il film di Wilder e quello di Mankiewicz: entrambi rispecchiano (e vedremo in che modo e in che misu-



Bette Davis in *All About Eve* («Eva contro Eva», 1951), film di Joseph L. Mankiewicz.



Randy Stuart e Anne Baxter, Oscar 1951 per la migliore interpretazione, in una inquadratura di *All About Eve* («Eva contro Eva», 1951), film di Mankiewicz sul mondo teatrale americano.

ra), la 'morale' e il 'costume' di un ambiente. L'ambiente cinematografico, nel primo caso; teatrale, nel secondo; in quest'ultimo, poi, esistono anche riferimenti negativi più o meno diretti ad Hollywood. Si veda il disprezzo per la 'diva' di cui si parla durante il ricevimento in casa Margo: 'diva' simboleggiata da quella lussuosa quanto "inutile" pelliccia di martora; si ascoltino alcune battute di Birdie, la cameriera della protagonista ("Mi attendevo collane di diamanti, maniche d'argento: roba da cinema, insomma") o di Bill ("E' peggio di una prima teatrale. Non si può più fare nulla: si è chiusi in una scatola") o dell'Eva 'in nuce' ("Quelle, però, sono stelle del cinema"). Ma non diremmo che, di fronte al cinema, il teatro e comunque le persone che qui lo rappresentano, ci facciano un figura migliore. Piuttosto discutibili sono le parole di Bill, il regista più importante e bravo di Broadway. "Tutto è teatro", egli dice a Eva. "Ovunque ci siano magia pubblico e fantasia, c'è teatro. Il circo, i balletti, Topolino e Shakespeare, la Duse e Gianni e Pinotto lo sono". Lloyd, l'autore "più sicuro in campo commerciale, e più quotato sul piano artistico", firma commedie su misura e dai titoli significativi, sintomatici come *Rimembranze* e *Orizzonti di gloria*; scrive per Margo, e desidererebbe farlo anche per Eva ("E' un'attrice ideale per la quale ogni autore vorrebbe scrivere"). Il "grande critico" Addison de Witt (che ha riferimenti diretti col celebre critico nuovo-orchese George Jean Nathan: se non altro esteriori, nell'abbigliamento), "essenziale al teatro" e che per esso "vive come il sacerdote per la sua fede", più che parlare sputa sentenze o pseudoprincipi ("E' un grave peccato battere troppo la grancassa o non batterla affatto"; "Non si ha fame dopo una forte emozione") e quando parla si affida ai luoghi comuni, alle frasi fatte anche se talvolta vogliono avere un sapore sarcastico e ironico ("Un'oasi di ci-

viltà nel deserto di California"; "Tanta eleganza mi dice che deve avere per ospite una donna"; "Ho detto angelica? Non è un errore. Anche Lucifero era un angelo"); e alle frasi fatte ricorre anche nei suoi articoli («E io, che per tanti anni non mi ero tolto il cappello davanti a nessuno, ho dovuto togliermelo di fronte a Eva»). Ed Eva, che ha molte cose in comune con de Witt ("vivo disprezzo per l'umanità, l'incapacità di amare e di farsi amare, l'ambizione e il talento") e Margo, cioè le attrici, sono quelle che più contano, a giudicare da questo film, nel teatro americano. "Margo è tutto", "Margo anzi tutto", dice Karen. Ed Eva, l'attrice nuova destinata a sostituire l'anziana, a tener desta la tradizione, arriva al successo, al 'Sarah Siddons Award', dopo aver calpestato ogni sentimento umano, e soltanto per l'ambizione e l'applauso: "Anche se non ci fosse altro, ci sono gli applausi. Questo è veramente tutto".

Il 'divismo' cinematografico lascia dunque il posto al 'divismo' teatrale; e il palcoscenico non ci fa una bella figura, non ha niente a che vedere con O' Neill o con Sherwood, che pur vengono nominati. Il 'rispecchiamento' accennato appare più sotto forma cronistica che di prospettiva critica: il commento va ricercato tra le righe, cioè tra le inquadrature, nascosto com'è in una presunta e impossibile obiettività, cioè distacco. Di qui la confusione, tra le altre cose, delle simpatie, e proprio nei confronti di certe figure negative. Tutto su Eva, promette il titolo originale. E certo questo nome, nel titolo, sta a significare qualcosa di preciso: il concetto biblico di 'peccato', di 'male'. Di peccato e di male parla appunto Margo a proposito di Eva che, — cosa determinante, fondamentale ai fini dell'analisi sociologica e della conclusione da parte dello spettatore — non è presentata come un'eccezione, un caso singolo, isolato, o clinico: il caso della Desmond di

Billy Wilder. Eva è la regola, il metodo, la strada per arrivare: è il passato, il presente e il futuro: l'anello di una lunga catena e consuetudine. Tornata all'albergo, dopo l'assegnazione del premio, trova la giovane ammiratrice che si comporta nell'identico modo in cui ella stessa si comportò con Margo. E non a caso Mankiewicz chiude il film con l'immagine della ragazza che, indossato il mantello dell'attrice e in mano la statuetta, si ammira e si inchina a un ipotetico pubblico plaudente, mentre il suo sguardo assume un'inconfondibile espressione: immagine, questa della ragazza, moltiplicata dagli specchi collaterali: molte altre Eve verranno. La posizione di Mankiewicz, nei confronti del Wilder di *Sunset Boulevard*, appare ben più arretrata. Se è vero che Wilder si compiace più di una volta a rappresentare il putridume, che il cinismo viene da lui confuso con la pietà, che il disgusto di Gillis per Norma è una questione di età, di profumi: se è vero tutto questo, è altrettanto vero che, a un certo punto, tornando alla sua "prigione dorata", il giovane si rende veramente conto della realtà dei fatti, del "disgustoso pasticcio" in cui si è messo, della sua vita così bassa, di avere in mano anche l'avvenire di Betty, la fidanzata al suo migliore amico. E rinuncia a Betty e all'equivoca convivenza con Norma. Ora forse mancano, in *All About Eve*, il putridume e il cinismo nell'intensità contenuta in *Sunset Boulevard*, e se pur Eva si rende conto della realtà dei fatti (quella sua stanchezza finale non è soltanto fisica, quel suo desiderio di riposo e solitudine ha significati precisi: di turbamento, di amarezza per un vittoria che in un certo senso è anche una sconfitta: e di qui, dal provocare nel pubblico una specie di pietà, deriva la confusione delle simpatie accennate); se pur Eva si rende conto di tutto questo, non rinuncia alla equivoca convivenza con Addison e il teatro: come non rinunceranno, almeno così fa presumere il regista, le altre che dopo di lei verranno. E' proprio nel modo di presentarci un siffatto passaggio, la continuazione tra Eva ed Eva, il lato più negativo dell'opera. La continuazione è in fatti presentata come un fatalismo, di fronte e contro il quale nulla resta da fare. Mankiewicz cade nel primo dei miti e pregiudizi contemplati dal Dunham, che cioè "la natura umana non si può cambiare" (3). Questo, in fondo, il commento insito nel film; questa l'osservazione forse più interessante che si può dedurre dalla lettura di *All About Eve*.

Una posizione così arretrata determina naturalmente la struttura stessa dell'opera, i suoi limiti formali: che sono quelli (e non altri) di una narrazione a posto, e forse fin troppo, con la grammatica e la sintassi, tecnicamente perfetta (e anche qui tecnica va intesa nella sua accezione esterna, meccanica, di mestiere): proprio come la recitazione della Davis, della Baxter, del Sanders e di tutti gli altri.

**GUIDO ABISTARCO**

(1) Vsevolod Pudovkin: *Film e fonofilm*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1935; Bianco e Nero, 1950.

(2) Enrico Emanuelli: *Eva americana*, in *La Nuova Stampa*, Torino, anno VII, n. 242, 13 ottobre 1951.

(3) Barrows Dunham: *Man against Myth*, Boston, Little, Brown and Co.; edizione italiana: *Miti e pregiudizi del nostro tempo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1951.

## RIPRESE

«QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE», di Alessandro Blasetti.

ALLA SUA uscita, otto anni fa, *Quattro passi fra le nuvole* ebbe gli elogi della critica italiana più avanzata, che vi ravvisò un esempio interessante, ancorché limitato, di quel cinema nuovo e realistico ch'essa auspicava. Per questo bel film di Blasetti ebbero parole di vivo elogio De Santis su *Cinema*, e Pietrangeli su *Bianco e Nero*. Invero il regista s'avvicinava, con sincerità e umana comprensione, a fatti semplici e concreti della vita quotidiana, e ne traeva uno dei suoi film migliori, che si inseriva assai degnamente in quella tendenza del cinema italiano che, giustappunto in quegli anni, e in contrapposizione alla corrente mercantile d'un lato e a quella formalistica dall'altro, si andava affinando teoricamente, polemicamente e praticamente, in direzione del realismo. *Quattro passi fra le nuvole* presenta oggi, è vero, i medesimi difetti di otto anni fa, ma — cosa di gran lunga più importante — presenta intatti i suoi pregi, e forse anche aumentati. Non v'è dubbio che *Quattro passi fra le nuvole* sia da porre accanto a quei film del medesimo periodo i quali, andando incontro a una aspettativa generale, a un'ansia di sincerità vasta e profonda, a una insoddisfazione e a una irrequietudine generali, a speranze e propositi e azioni comuni alla maggioranza del popolo italiano, si volsero alla ricerca dell'espressione della vita quotidiana, allo studio dell'uomo nel suo concreto ambiente sociale, alla rappresentazione del senso della sua esistenza. Tra questi film, quelli che maggiormente s'avviarono verso un realismo intenzionale e cosciente, raggiunsero i risultati maggiori, e segnarono una svolta in seno al cinema italiano: *Ossessione* di Visconti e *I bambini ci guardano* di De Sica. Alla medesima tendenza appartiene (assieme a *Sissignora* di Poggioli, a *La peccatrice* di Palmieri, a certi momenti di *I nostri sogni*, ecc.),

anche *Quattro passi fra le nuvole*, nel quale è sì avvertibile la presenza attiva di Cesare Zavattini, ma anche, e in primo luogo, il temperamento umano e commosso del miglior Blasetti.

*Quattro passi fra le nuvole* è tipico ed utile per ben intendere il realismo. Difatti i suoi pregi sono connessi al realismo, e i suoi difetti provengono tutti da quel tanto di non realistico che vi si è fatto strada. Il significato stesso della vicenda, legato alla vita reale vista con amore e semplicità, col desiderio di dire la verità, è sintomatico in questo senso. Assieme ai film di Visconti e De Sica, questo di Blasetti conclude un'epoca che aveva voluto, invece, film falsi: si che gli si può traslare quel che lo stesso Blasetti ebbe a dire del film di Camerini *Gli uomini, che mascalzoni!*: trattarsi cioè di « film gaio e bonario che appagava un comune "bisogno di verità" in aperta reazione all' "epicismo ufficiale" del momento ». I limiti del film di Camerini sono noti, e rappresentano in certa misura gli stessi limiti di *Quattro passi fra le nuvole*. Ma la ricerca di verità, di schietta sincerità, la rappresentazione della vita reale della gente semplice costretta a un duro lavoro per poco pane e scarse soddisfazioni, al logorio di un'esistenza grigia e amorfa, pongono il film di Blasetti a un livello di realismo assai superiore e lo rendono schiettamente popolare e profondamente nazionale. Esso parlava, nell'infuocato e tragico 1943, e tutt'oggi parla, di cose semplici ma emozionanti e piene di significato, epperò nobili e degne, accessibili a tutti perché specchio dell'esistenza di tanta parte del popolo italiano. Le sequenze iniziali che Blasetti ha dedicato alla pittura di quest'aspetto della vita nazionale, quello della piccola borghesia impoverita dal sistema sociale e dal regime politico, proletarizzata fin quasi a frammischiararsi alla classe operaia, son quanto di meglio egli abbia prodotto nel corso

della sua lunga e generosa carriera. Un'arte attenta e partecipe guida le immagini che ci fanno conoscere in modo veritiero, nell'amarezza triste di una comicità subito rattenuta dal pudore, la vita di un commesso viaggiatore della Roma 1943, sposato e con due bambini, a una donna inacidita dalle privazioni e dalle fatiche della dura esistenza quotidiana, oltreché dagli infranti sogni piccolo-borghesi. La vita di quest'uomo, così com'è rappresentata all'inizio del film, compone una sorta di novella nella migliore tradizione della letteratura italiana realistica (« mutatis mutandis », può rammentare certe cose di Cecov e di Maupassant). Davvero qui tutto è bello perché reale e vero; e ambienti e tipi e situazioni e caratteri e senso di tutto ciò. Basta pensare, nella sequenza del treno, al personaggio interpretato da Viarisio, il quale con poche battute e scarse espressioni sbocza in men che non si dica un ritratto di una psicologia acre e pungente, compiuto e definitivo. Sulla corriera, poi, i tipi saranno delineati ancora con sincerità e giustizia, anche se in modo già un poco meccanico. La corsa della corriera, montata con magistrale perizia, conclude un intero blocco del film; quello nel quale torna a rivivere, dopo le annoiate esercitazioni della *Cena delle beffe*, il Blasetti di 1860 e della *Tavola dei poveri*, di Sole e di *Terra madre*; insomma il Blasetti che si rifaceva alle tradizioni realistiche dell'arte italiana, e che aveva imparato dai sovietici in quale direzione si dovesse cercare lo stile realistico e nazionale moderno. Ma perché, giunti nella casa di campagna, e affrontato il centro del problema, il film comincia a indebolirsi? Conta davvero tanto il senso artefatto delle costruzioni a Cinecittà, l'insufficienza tecnica dei trasparenti? Certo queste cose hanno la loro importanza, ma all'origine della debolezza del film vi è qualcosa di più importante e rivelatore. Giunti a questo punto, Blasetti e i suoi col-

PERCHE' non potrebbe un giorno il documentario prendere il posto principale nelle sale cinematografiche — come segno di quella predilezione per la concretezza e l'autenticità che è resa attuale dai tempi — e non dovrebbe la parte « magica », quella di fantasia e di trattenimento, sostituirsi agli odierni complementi di programma? Allora sarebbero quei film di lungometraggio come *Conte nero* o, in altro caso, come *André Gide*, a costituire i veri piatti prelibati di un pubblico ormai consapevole e progredito, e più frequenti si conterebbero gli esempi di programmazioni di cortometraggi di autori diversi su uno stesso argomento (Da Renoir a Picasso, *Visita a Picasso*, *Guernica*) o realizzati da uno stesso autore e produttore, e su un tema unico.

Se ciò avvenisse, il cinema non tornerebbe che alle sue origini, poiché è nato come documentario, e deve ai Méliès, ai Chaplin, ai Clair, la sua affermazione nel dominio della magia; quantunque si debba, forse, a Robert Flaherty, mediante l'esempio di un'opera non numerosa, ma coerente, la precisazione di quella che è la vera natura del film. E' innegabile che

## I CORTOMETRAGGI

i modi di intendere il cinema son tanti quanti hanno saputo e sapranno crearne i registi, i quali hanno assunto di volta in volta dall'illusionismo, dalla pantomima, dal circo, dal teatro classico o sofisticato, dal balletto, dal varietà, dal romanzo sceneggiato, dalla scenografia espressionista, ecc., nuovi modi di esprimersi, allargando la sfera d'azione del cinematografista; ma gli esempi di un cinema che non ha nulla da spartire con le forme che abbiamo ora elencate, di un cinema « tutto immagini », il quale pertanto può considerarsi, rispetto agli altri, il più puro, si hanno proprio in *L'uomo di Aran* o in *Louisiana Story*: nei capolavori, cioè, del grande maestro di recente scomparso; e in essi mi par di vedere la traccia da seguire anche per la più autentica espressione cinematografica di domani.

In *Course de taureaux* (« Corse di tori »),

film di montaggio, e pertanto non sempre omogeneo, di Pierre Braunberger, è l'ultimo e più impressionante esempio di documentario, tale da giustificare per intero uno spettacolo cinematografico, nonché l'affermazione che la vita offre episodi infinitamente più appassionanti di quelli inventati dalla forza dell'immaginazione. Tra fingere ed essere, *Corse di tori* non vi può spingere che alla scelta di ciò che è, di ciò che esiste. I vari Sangue e arena. La matadora, Amante del torero, dedicati al mondo delle corride, e che nascono come creazioni (trascuro quanto riuscite) di fantasia, non arriveranno mai ad afferrare lo spettatore come questi brani di vita vera. *Course de taureaux* si compone di due cortometraggi di poche centinaia di metri ciascuno: *Naissance de la corrida* (« Nascita della corrida ») e *Tuè dans l'après midi* (« Ucciso nel pomeriggio »). Sono « attualità », documenti diversi, momenti di vita accostati dal montaggio, e preceduti da una breve esposizione storica (che peraltro ho trovato insufficiente anche se risale a Tesse e a Giove). Soltanto nel vivo della « attualità » (della « realtà in atto ») il film acquista

A sinistra: da Postino di montagna, un buon cortometraggio di Adolfo Baruffi; commento di Dino Buzzati; operatore Antonio Sturla; A destra: inquadratura tratta da *Grande successo*, interessante cortometraggio di Carlo Ferrero su Alberto Collo e interpretato dallo stesso attore.



laboratori non hanno più voluto o potuto andare avanti. Il problema che s'erano posti, quello dei frutti dell'amore illegittimo, coinvolgeva non già una morale astratta, da risolvere a tavolino, ma una morale concreta, da risolvere « tra la gente »; e gente di un certo tempo e vivente in strutture storiche e sociali determinate e precise. Senonché qui l'indagine e la rappresentazione dei personaggi sono venute meno. Il film comincia a vacillare non appena vi entrano i parenti della ragazza: personaggi falsi, i quali non traducono quel che gli autori intendevano, cioè la grettezza morale e la limitatezza umana di quei piccoli possidenti di campagna paternalistici con violenza, arroganti e nutriti di frasi fatte. Per difetto di verità, per mancanza di caratterizzazione sociale (e quindi umana, psicologica) essi non sono realistici, cioè studiati dal reale e ricreati secondo verità, come invece i personaggi piccolo-borghesi della prima metà del film, ma all'incontrario falsi, inventati, ovvero non tipici: un misto di « Strapaease » e di *Domenica del Corriere* (questo lato del film è accentuato sino al grottesco nella rappresentazione dei salariati agricoli, i quali non sono i contadini del 1943, ma il concetto ufficiale vigente nel '43 di un inesistente, astratto contadino).

E' chiaro che né Zavattini né Blasetti parteggiano per questi piccoli (o medi che siano) agrari: ma il tentativo di essere apparentemente oggettivi, in uno con la condizionatura dell'epoca, li porta a fallirli sul piano dell'arte, cioè di quell'umana credibilità, di quella verità della vita, di quel giudizio che sempre l'artista getta sulla materia rappresentata, che si compendiano nel realismo. Resta all'attivo, di questa seconda parte, oltre ad alcune argute controcene, la figura del nonno, cioè uno dei ritratti psicologicamente più fini e precisi che il nostro cinema di quei tempi abbia dato. Come mai

ciò? Ma perché dice la verità sul personaggio, è una generalizzazione artistica della realtà. Dice che nelle famiglie di quella classe, il vecchio è rispettato a parole ma in sostanza gettato d'un canto: è d'impiccio poiché non produce più, diventa noioso e irritante perché relegato ai margini della vita attiva. Ciò è storicamente vero, e Blasetti ne ha rispettato l'umana tristezza; ecco perché ha saputo guidare in modo talmente sottile Giacinto Molteni nella parte difficile (così facile da cadere nel macchietismo caratteristico: si pensi a che cosa ne avrebbero fatto gli hollywoodiani!), mentre non ha saputo condurre la recitazione degli altri attori, i quali restano a un livello filodrammatico, se per questa parola s'ha da intendere convenzionale e stantio: perché quello era personaggio realistico, e questi no: quello realizzabile, e questi impossibili a trarre a vita artistica. Poi, breve e commovente, il finale. L'uomo, compiuta una buona azione, trascorsa una inaspettata vacanza in campagna (da quanti anni, la sua villeggiatura?) torna alla grigia caserma della sua periferia piccolo-borghese. E lo prende la nausea di quella vita, e stordito si porta la mano al capo, mentre cade al suolo con fragore il domestico arnese ch'è costretto a maneggiare. Finale pessimistico, dunque? Per niente affatto, perché il film, ancor oggi, anzi soprattutto oggi che lo si può vedere con occhi nuovi e smalzati, fa meditare, e la conclusione che se ne trae non è pessimistica, sebbene il desiderio che un simile modo di vita doloroso e umiliante abbia a scomparire, che vi sia serenità e gioia e pace, nella vita della gente semplice. Un confronto, anche veloce, di questa sorta di *Vita del commesso viaggiatore* con l'americana *Morte del commesso viaggiatore* sarebbe, al riguardo, indicativo.

GIUAUCO VIAZZI



Gino Cervi e Adriana Benetti in *Quattro passi fra le nuvole* (1942) di Alessandro Blasetti.

una vigorosa validità. Il documentario sui « toros » nasce con i fratelli Lumière (*Arrivée des toréadors*) e con i loro operatori (anche italiani come Vittorio Calcina e Promio) che non mancano di recarsi alla Plaza dos Toros di Madrid a Sevilla per riprendere l'entrata delle cuadrillas o La estocada. Dall'allenamento delle bestie all'allenamento al combattimento; dalle tauromachie improvvisate nelle vie dei villaggi alle prime lezioni sull'arena: i fanciulli le seguono appassionatamente e imparano da piccoli a giostrare con un finto toro, guidato da un antagonista-maestro. Poi vengono le novilladas (corride con tori giovani, o novillos); infine i grandi incontri con la folla, nelle maggiori arene, con un cerimoniale la cui prima caratteristica è la solennità. Il brano del film che è dedicato a Manolete è impressionante: si sente nel giostrare del celebre « espada », morto tragicamente nel 1947, la perfezione plastica del danzatore, il destino tragico di Baiardo, cavaliere « senza macchia e senza paura », l'inventiva dell'artista che crea una propria scherma statuaria, uno stile fatto di perfezione plastica, coi movimenti della muleta e coi passi. Altre « stelle » della corrida appaiono nel film: dalla peruviana Conchita Cintron a Raphael Gayo, da Belmonte a Ortega, da Julio Aparicio al Litri: « stelle », perché hanno una loro vita al di sopra della folla, in una posizione che sta fra il divo e il campione; perché hanno i loro ammiratori, i loro giornali (una stampa « taurina », o, nei quotidiani, un critico « taurino » accanto a quello teatrale e cinematografico); come ogni città ha la sua arena, i suoi « clubs taurini », i suoi « aficionados ».

La « vita » che ci presenta la realtà dei vari « reportages », riuniti nelle due parti di questo film, ha infinite suggestioni spettacolari: e quali effetti restituisce il sonoro quando la folla grida « olé » a Manolete, o resta in brusio se un « espada » è caduta, infilato dalle corna del toro! La bestia, nel codice della corrida, ha lo stesso posto onorevole dell'uomo che le sta di fronte: talché la tauromachia — contro il parere espresso da Jean Thévenaz su *L'Ecran Français* — è una cavalleresca disputa degna dei tempi di Orlando, dove entrambi i contendenti corrono gli stessi rischi; mai risulta un sadico e crudele assassino.

MARIO VERDONE

## CIRCOLI DEL CINEMA

LA F.I.C.C. ha pubblicato il primo numero a stampa del suo notiziario organizzativo e culturale *Circoli del Cinema*. Il passaggio dai fogli ciclostilati del "bollettino interno" al notiziario stampato è stato effettuato per favorire la diffusione e facilitare la consultazione del materiale d'informazione sulla FICC e sui Circoli del cinema, materiale che non interessa soltanto la singola persona del dirigente del circolo, ma la schiera più ampia dei membri dei Consigli direttivi e spesso anche i soci. Il notiziario quindicinale *Circoli del Cinema* sarà infatti inviato in numerose copie ad ogni associazione federata, e sarà nondimeno fatto pervenire ai registi e ai produttori cinematografici, alle case di distribuzione, alle autorità e alle associazioni professionali che hanno continui rapporti e necessità di collaborazione con il movimento dei Circoli del cinema. In un corsivo pubblicato nel primo numero, si rileva infatti che « troppo poco, forse, — intenti al lavoro organizzativo e culturale interno — i Circoli e la stessa FICC hanno curato la valorizzazione e la divulgazione delle loro iniziative, delle loro caratteristiche ». La pubblicazione del notiziario costituisce indubbiamente non solo un sintomo di rafforzamento organizzativo della FICC, ma anche un nuovo passo in avanti nel garantire al massimo lo sviluppo dello spirito di democrazia e di libertà all'interno dei Circoli e della Federazione in quanto consente a tutti di prendere diretta conoscenza delle attività, degli orientamenti, delle norme or-

ganizzative e dei principi culturali, favorendo la critica e la discussione. Sempre più difficile si farà quindi la situazione di quei dirigenti di circoli che ancora oggi, a oltre un anno dall'istituzione dello statuto tipo dei circoli del cinema italiani, ritengono di poter continuare a sottrarsi al controllo democratico (sul terreno culturale e anche su quello organizzativo e finanziario) dei soci, in virtù di una auto-investitura che non può avere nessun valore, quando un circolo ha superato la fase costitutiva e la prima attività. Alcuni circoli stanno studiando la possibilità di utilizzare il notiziario quindicinale della F.I.C.C. per pubblicarvi i loro programmi d'attività e far quindi pervenire in abbonamento postale (e quindi in economia) a tutti i soci il notiziario stesso, invece di lettere o cartoline contenenti i soli avvisi per le proiezioni. In questi casi, *Circoli del Cinema* acquisterebbe una più spiccata fisionomia culturale, oltre a rafforzarsi come strumento d'organizzazione.

Il primo numero del notiziario della F.I.C.C. (nuova serie) contiene il calendario completo delle manifestazioni svoltesi a Perugia in occasione della « Settimana di cultura cinematografica » e un lungo resoconto sulla riunione del Consiglio direttivo che ha trattato dell'applicazione dell'accordo tra cineteche e federazioni di Circoli del cinema, nonché della convocazione del V Congresso nazionale della F.I.C.C. Il notiziario contiene inoltre tutte le norme or-

ganizzative riguardanti il tesseramento federale 1951-52, le norme tecniche per le spedizioni di film e la salvaguardia delle copie, notizie di sconti per pubblicazioni cinematografiche, indicazioni per una biblioteca-tipo e le aggiunte e variazioni al catalogo dei film distribuiti ai Circoli del cinema dalla F.I.C.C. pubblicato nel "numero speciale" estivo del notiziario stesso.

**Estasi di Gustav Machaty (1934)** con Hedy Kieslerova (Lamarr) è ora a disposizione dei Circoli del cinema italiani, in copia nuova 16 mm., distribuito dalla F.I.C.C. Alla Rassegna del cinema cecoslovacco, composta già da numerosi film a soggetto (di cui alcuni con sottotitoli in italiano), di pupazzi a colori e disegni animati, si è aggiunto ora un famoso documentario scientifico-popolare del prof. Calabek dell'Università di Brno: *Come cresce il pane*, già proiettato con grande successo al cinema Planetario di Roma.

La F.I.C.C. comunica di aver provveduto alla riedizione aggiornata dell'opuscolo *Che cosa sono i Circoli del cinema*. Esso contiene, oltre a uno schema di atto costitutivo e allo statuto-tipo, tutte le indicazioni culturali e organizzative (scopi, rapporti con gli esercenti, la SIAE, le autorità di P. S.) che sono necessarie per orientare i gruppi promotori di nuovi Circoli.

LA RIPRESA di attività dei Circoli del cinema della FICC si presenta, nel primo mese della nuova stagione, molto più intensa dello scorso anno. Oltre cinquanta programmazioni sono già state fissate (al 1° nov.) dall'Ufficio distribuzione della FICC e il numero dei Circoli che hanno effettivamente ripreso l'attività (malgrado le difficoltà economiche e di rifornimento film incontrate nel '50-51) è in continuo aumento.

**ASCOLI PICENO** - Dopo un anno di inattività, ha ripreso a funzionare ad Ascoli il Circolo del cinema. Sono già stati proiettati *Odio implacabile* e *I gangsters*, concessi da agenzie regionali di distribuzione, mentre sono stati chiesti alla F.I.C.C. altri film.

**BARI** - In vista del prossimo inizio del terzo anno di attività, il Cine Club Bari ha organiz-

zato nella sala consigliere del Comune una conferenza del Segretario Generale della F.I.C.C., Virgilio Tosi, sul tema il cinema e la cultura italiana. Durante la sua permanenza a Bari, il segretario generale della F.I.C.C. ha pure tenuto, su invito del Circolo, una riunione di membri del Consiglio direttivo allargata ai soci, nel corso della quale sono stati presi in esame i problemi organizzativi e di orientamento culturale del Circolo stesso.

**BRINDISI** - Per iniziare il secondo anno di attività, in coincidenza con l'ammissione a "membro effettivo" della F.I.C.C., il Cineclub Brindisi ha invitato Virgilio Tosi a tenere una conferenza sul tema Cinema e pubblico. La manifestazione si è svolta al Teatro Verdi, presenti oltre cinquecento persone e numerose autorità locali, tra cui l'Ammiraglio comandante la piazza. Al termine della conferenza, molto applaudita, è stato proiettato Paisà in una copia, purtroppo sembra tra le uniche superstiti, molto mutilata. Il Consiglio direttivo del circolo, in una sua riunione, ha già elaborato il programma di massima d'attività per tutto l'anno sociale, annunciando almeno 25 proiezioni. Il Circolo costituirà anche una sezione studentesca.

**CHIARI** - Il Circolo del cinema di Chiari (Brescia) inizia la sua attività con la "rassegna del cinema cecoslovacco". Il primo programma è composto dal lungometraggio di pupazzi a colori di Jiri Trnka Bajaja e dal mediometraggio, pure di pupazzi a colori, Kral Lavra di Zeman. Seguono, nelle programmazioni, alcuni disegni animati, Arie prerie, il documentario scientifico-popolare *Come cresce il pane*, I racconti di Ciapek di Fric (con sottotitoli in italiano), Barricata muta di Vavra, La rivolta al villaggio. E' pure in programma il famoso film di Machaty Estasi.

**FERRARA** - Il Cineclub universitario ha inaugurato quest'anno la sua attività con Legittima difesa di Clouzot. Ha parlato del film, commemorando tra l'altro Jouve, Guido Aristarco. Alla proiezione del film è seguito un interessante dibattito.

**IVREA** - Il Circolo del cinema di Ivrea ha ripreso la sua attività per il nuovo anno sociale con Aleksandr Nevskij.

**LA SPEZIA** - Nei mesi scorsi, i due circoli del cinema spezzini (entrambi federati: il "Cineclub universitario" e il "Circolo del cinema F. Pasinetti") hanno deciso di fondersi in un unico organismo cui è stato dato il nome del grande documentarista, Robert Flaherty, recentemente scomparso. Il nuovo Circolo ha già ripreso l'attività.

**MESSINA** - Il locale Circolo ha recentemente proiettato Pigmaliote, Fanciulle alla sbarra e Spasimo.

**MODENA** - Il Circolo del cinema "F. Pasinetti" ha dedicato una sua manifestazione straordinaria alla commemorazione di Louis Jouve, presentando *Quai des orfèvres* e *Ragazze folli*. Tra i primi film in programmazione per l'inizio del nuovo anno sociale di attività sono: *Monsieur Verdoux*, Ivan il terribile e *Forza bruta* (richiesto da un gruppo di soci).

**PIOMBINO** - Il Circolo del cinema ha annunciato la prossima ripresa della sua attività.

**PISA** - Con una manifestazione dedicata al cinema italiano, ha inaugurato il nuovo anno sociale il Cine Club Pisa. E' stato proiettato *La tavola dei poveri* di A. Blasetti.

**ROMA** - Il Circolo di cultura cinematografica "Charlie Chaplin" inaugura il 18 novembre. Ha tra l'altro in programma: *Ragazze in uniforme*, la rassegna del cinema svedese, la rassegna del cinema cecoslovacco, una rassegna del nuovo cinema sovietico (Incontro sull'Elba, Il cavallino gobettino (disegno animato a lungo metraggio) e La Cina liberata. Organizzerà un ciclo di conferenze in collaborazione con la casa editrice Einaudi, presso i cui locali si trova attualmente la sede sociale.

**TRENTO** - Il Centro univ. cinem. trentino ha annunciato la realizzazione di una "mostra dei Circoli del cinema". Parte dei pannelli sono quelli realizzati in occasione del IV congresso della F.I.C.C.

**TRIESTE** - Il 31 ottobre si sono riuniti i soci del C.C.A. per decidere sul programma di attività per il nuovo anno sociale che si inizierà il 16 novembre con un'anteprima. In seguito saranno realizzate le rassegne del cinema cecoslovacco e svedese. Stanno per riprendere l'attività anche le sezioni popolare e studentesca del Circolo che, durante lo scorso anno, hanno avuto un grande successo organizzativo. I soci hanno chiesto al Consiglio direttivo di intensificare le iniziative culturali, già prese negli scorsi anni. Per la sezione studentesca, dato l'interesse non soltanto degli studenti ma anche degli insegnanti e delle autorità scolastiche, è in corso di organizzazione, oltre il ciclo di proiezioni, anche una serie di conferenze su argomenti di cultura cinematografica e di storia del cinema.

**UDINE** - Il Circolo udinese del cinema ha inaugurato il terzo anno sociale con l'anteprima di un importante film di Robert Rossen: *The Brave Bulls* ("Fiesta d'amore e di morte").

**URBINO** - Il Circolo di Urbino annuncia la ripresa della sua attività con la "rassegna del cinema cecoslovacco".



**VITEZNY FILM**, tricot Let Sovetskeho Filmu, Praha, Svet Sovetu, 1950.

IN OCCASIONE del XXX anniversario del cinema sovietico, l'Associazione per le relazioni culturali tra Cecoslovacchia e Unione Sovietica ha pubblicato, a cura di Rudolf Patera e di una commissione formata da Jiri Seydler, Jiri Struska, Bozena Wirthova, Jaroslav Kopřiva e Vaclav Blahy, questo *Vitezny Film* (ovvero, *Il film vittorioso*), che consta di 702 fotografie di film sovietici, dalle origini ad oggi precedute da studi e saggi di Kopecky, Pudovkin, Patera e Struska (rispettivamente, su *Trent'anni di cinema sovietico*, *Sul realismo socialista nel film sovietico*, *Lineamenti di sviluppo del cinema sovietico*, *Sguardo su alcuni settori del cinema sovietico*).

L'atlante è diviso, cronologicamente, in quattro sezioni: periodo muto, periodo sonoro, periodo della grande guerra patriottica e periodo del dopoguerra. Si apre con alcuni fotogrammi tratti da documentari dell'epoca della guerra civile, tra i quali uno ove compare Ciapalev; e fotografie dei primissimi film sovietici, gli « agit-film ». Si susseguono poi, per il periodo muto, fotografie di *I diavoletti rossi* di Perestiani, dei film di Eisenstein, Pudovkin e Dovzhenko. Colpisce, per la sua forza satirica, un fotogramma di *La festa di Sant'Jorghen* di Protozanov; per la sua potenza realistica, l'attore Moskvin in *Il mastro di posta* di Zeligovski. Le fotografie di *La principessa Mary* di V. Barsky denotano una straordinaria accuratezza nella ricostruzione ambientale: quella di *Il quarantunesimo* di Protozanov, un realismo penetrante e fortemente plastico. Con *Il calzolaio di Parigi*, Ermler inizia il suo cinema polemico e cupamente drammatico; dalle

IL CONSIGLIO direttivo della F.I.C.C., ha accettato all'unanimità la proposta dei consiglieri Colajanni (Palermo) e Fiore (Bari), di convocare il V Congresso in una località dell'Italia meridionale in riconoscimento dei particolari sforzi compiuti dai circoli di quelle regioni; e per dare un concreto impulso allo sviluppo e alla diffusione delle organizzazioni di cultura cinematografica nel Mezzogiorno. I Circoli del cinema di tutta Italia sono quindi invitati a portare a Palermo il loro contributo di esperienze organizzative e culturali, inviando delegati, materiale, pubblicazioni, ecc.

L'Assemblea generale ordinaria della F.I.C.C. è convocata a Palermo per il giorno 7 dicembre 1951, in prima convocazione, e per il giorno 8 dicembre 1951, in seconda convocazione.

L'ordine del giorno proposto per i lavori è il seguente: 1) lettura, discussione e approvazione dell'o.d.g. dei lavori; 2) costituzione della Presidenza dei lavori e della Commissione per la verifica dei poteri; 3) presentazione e approvazione verbali del IV Congresso; 4) allocuzione del Presidente; 5) relazione morale del Segretario generale; 6) relazione culturale e organizzativa della Segreteria generale (Callisto Cosulich); 7) relazione amministrativa e tecnica (Vittoria Botteri); 8) relazione del revisore dei conti (Luciano Bianciardi) sul bilancio consuntivo 1950-51; 9) relazione sull'attività tra gli studenti e sui centri cinematografici universitari; 10) iscrizione dei delegati alle commissioni di lavoro; 11) lettura del rapporto della commissione per la verifica dei poteri; 12) presenta-

zione, discussione e approvazione di modifiche allo Statuto e Regolamento interno federali; 13) presentazione, discussione e votazione delle mozioni riguardanti i bilanci, le relazioni del Presidente, Segretario generale, Segreteria generale, i lavori delle commissioni; 14) presentazione e votazione delle liste per l'elezione dei nuovi organi sociali.

Secondo quanto deliberato all'unanimità dal IV Congresso nazionale, su proposta della Commissione per la verifica dei poteri, l'accreditamento dei delegati o la trasmissione di delega avverrà esclusivamente a mezzo di un modulo speciale, formulato dal Consiglio direttivo e inviato a tutti i circoli. I mandati per il prossimo Congresso nazionale dovranno infatti essere attribuiti in ogni Circolo direttamente dall'assemblea generale dei soci e la delega di rappresentanza potrà anche essere suddivisa tra più di un delegato. Prima del congresso, il Consiglio direttivo della F.I.C.C. si riunirà per esaminare la situazione organizzativa (morale e amministrativa) dei vari circoli e deliberare a termini di Statuto. Il comitato organizzativo del congresso provvederà al vitto e all'alloggio dei delegati. Le spese di viaggio (andata e ritorno) saranno pure a carico (totale o parziale) dell'organizzazione per tutti quei circoli che non potessero inviare un delegato a proprie spese. E' prevista la riunione dei delegati a Napoli la sera del giorno 7 e il viaggio — con posti prenotati — sulla nave Napoli-Palermo.

immagini di *Le donne di Riazan* di Olga Preobragenskaja viene l'agreste sapore di una Russia contadina che oggi non esiste più. Ed ecco gli stupendi paesaggi ucraini di *Zvenigora* di Dovzhenko, i costumi georgiani di *Elisso* di Shanghelaia, un'inquadratura dall'alto, acerbamente espressiva, di *Saba*, uno dei primi film di Ciaureli; e la tragica rassegnazione dell'attore Buchma nel suo ruolo di *Vetturino notturno* (film di G. Tasin). Ecco soprattutto le sfolgoranti immagini di *Arsenale* di Dovzhenko, il volto ridente delle fanciulle ucraine nei campi di grano e di girasoli della *Terra dello stesso Dovzhenko*, il vigore dell'Ermiler di *Frammenti di un impero*, dello Shanghelaia di *26 commissari*, del Raisman di *La terra ha sete*. Assieme ai fotogrammi del *Potemkin*, di *Ottobre*, della *Linea generale*, della *Madre*, della *Fine di San Pietroburgo*, dell'*Erede di Gengis Khan*, tutte queste fotografie tracciano un panorama efficace del primo decennio del cinema sovietico. I compilatori di *Vitezny Film* seguono il criterio di dare l'essenziale: perciò tralasciano certi film formalisti dell'epoca, inutili ai fini di una comprensione radicale del cinema sovietico.

Il settore dedicato al cinema sonoro si apre con le immagini drammatiche di *Sola* di Kosinzev e Trauberg e di *Il cammino verso la vita* di Ekk. Con *Vele nere* di Jutkevic si ha una ricostruzione gustosa e ironica, elegantemente composta, degli anni zaristi; con *Contropiano* di Jutkevic e Ermiler, invece, irrompono nel cinema sovietico nuovi personaggi: gli operai che edificano il socialismo. Queste fotografie van poste in stretto confronto con quelle dei film muti di Eisenstein e Pudovkin, ove invece comparivano operai rivoluzionari, e sono assai tipiche per intendere quel mutamento della vita sovietica che *Contropiano*, giustappunto, rifletteva. Con *Uragano*, Petrov compone dense e tragiche immagini della vecchia Russia ostrovschiana. E compaiono, per contrasto, a questo punto, le immagini di *Ciapatiev*. Di qui in avanti, *Vitezny Film* documenta ampiamente l'estensione tematica del cinema sovietico sonoro. Ecco la paradossale comicità polemica dell'Aleksandrov di *Ragazzi allegri*, l'umanesimo complesso della *Trilogia di Massimo* di Kosinzev e Trauberg, l'eccezionale fantasia swftiana del Ptuschko del *Nuovo Gulliver*, il realismo kolkhoziano di *I contadini* di Ermiler, quello psicologico di *Gli aviatori* di Raisman. Con *Aerograd*, Dovzhenko scopre l'Estremo Oriente siberiano con lo stesso amore per la natura e gli uomini di cui aveva dato prova nei suoi film ucraini; *Giulbars* pure, di Shneiderov, si svolge nelle regioni asiatiche, nei rocciosi paesaggi del Pamir; tra gli zingari è ambientato *L'ultimo accampamento* di Shneider e Goldblat, Gherassimov porta tra i ghiacci dell'Artide i suoi *Sette coraggiosi*. Dzigan ricostruisce l'epoca dei marinai di Kronstadt con *Noi di Kronstadt*. Tra le immagini di *Circo* di Aleksandrov, gli esegeti di *Gilda* possono consultare con profitto l'allucinante fotogramma che reca Liubovi Orlova biancovestita e con i guanti neri a mezza manica. Immagini ironico-patetiche sono quelle di *I figli del capitano Grant*, da Verne, di Vainstok e Gutman; assai delicate quelle del film per bambini *Il concerto di Beethoven* di Smitkof e Gavronski. Se le immagini di *Il deputato del Baltico* di Zarki e Kheifits, di *Pietro il Grande* di Petrov e di *I tredici* di Romm sono note allo spettatore italiano, sconosciute gli sono quelle di *Gavroche* di Tatiana Lukacevic, di *La giovinezza del poeta*, su Pushkin, di Narodizki, di *Il grande cittadino* di Ermiler; se gli sono note le immagini di *Lenin nell'Ottobre* di Romm, di *Volga Volga* di Aleksandrov e di *Biancheggia una vela solitaria* di Liegoscin, sconosciute gli sono quelle di *Komsomol* di Gherassimov, di *Professor Mumlok* di Minkin e Rappoport. Sono comparsi sugli schermi italiani i film sull'infanzia e la giovinezza di Gorki, di Donskoi, e comparso è *L'uomo col fucile*, di Jutkevic, viceversa non è comparso *Aleksandr Niewsky* di Eisenstein, per il quale la censura ha chiesto ben sette tagli; non è comparso *Al confine* di Ivanov, non è comparso *Sciors di Dovzhenko*. Lo spettatore italiano conosce *Lenin nel 1918* di Romm, ma non conosce *Trattoristi* di Pirjev, *Stienka Razin* di Olga Preobragenskaja, *Minin* e *Pogiariski* di Pudovkin; conosce *Il maestro* di Gherassimov, ma non ha visto *Quarto periscopio* di Eisimont; ha visto *Una donna al governo* di Zarki e Kheifits e *Chiara cammino* di Aleksandrov, ma ignora *Jacov Sverdlov* di Jutkevic; *Timur* e *la sua banda* di Rasumny; conosce *Suvorov* di Pudovkin e *Valerij Ckalov* di Kalatov, ma non ha visto *Bogdan Khmetntzki* di Savcenko.



Da *Monsieur Verdoux* (1946) di Chaplin, presentato dal Circolo del cinema "Pasinetti" di Modena.

Il settore dei film del periodo della grande guerra patriottica si apre con le immagini liriche, fiabesche e chiare di *Cavallino gobbettino* di Aleksandr Rou; con la sobria classicità di *Mascherata* di Gherassimov, da Liermontov; con l'acuto realismo di *Gli Artamanov* di Roshal, da Gorki; un lavoro culturale di rievocazione che viene rotto dall'aggressione e porta sullo schermo realtà ben altrimenti brucianti; ecco le immagini drammatiche di *Aleksandr Parkhomenko* di Lukov, di *Il segretario del Raikom* di Pirjev, di *Kotovskij* di Fainzimmer e D. Vassiliev, di *Ella difende la Patria* di Ermiler. *Un giovanotto della nostra città* di Stolper rievoca la guerra civile di Spagna, con immagini solenni *Gheorghij Saakadze* di Ciaureli rievoca il XVIII secolo georgiano; con forti caratterizzazioni, Donskoi ricostruisce l'atmosfera della guerra civile con *Come fu temprato l'acciaio*, da Ostrovski; a Bakhara, Protozanov crea la favola realistica di *Nasreddin a Bukhara*. Tutto il resto del cinema sovietico si concentra sul tema di attualità: si susseguono le potenti immagini di *Arcobaleno* di Donskoi, di *Zoia*, di Arnstam, del N. 217 di Romm, di *C'era una volta una bimba* (di Eisimont; erroneamente attribuito a Sushobokov), di *Invasione* di Room, di *I giorni e le notti* di Stolper, degl'*Indomiti* di Donskoi. Due grandi ricostruzioni storiche si ricollegano a questi film: *Ivan il Terribile* di Eisenstein, e *Kutuzov* di Petrov. E due film musicali annunciano la fine del terribile periodo: *Le scarpette della zarina*, di Shapire e Kosceverova, è un'opera di Ciaikovski; Pirjev dà appuntamento ai suoi protagonisti *Alle sei di sera dopo la fine della guerra*. Il film sovietico del dopoguerra non intende affatto tirare un velo sugli avvenimenti trascorsi, e far dimenticare quel ch'è accaduto. Al contrario, va a fondo nell'analisi dei fatti storici ed umani degli anni tra il '40 e il '45. Ed ecco *La grande svolta* di Ermiler, *E' accaduto nel Donbass* di Lukov, *Zigmund Kolossovski* di Navrozki e Dmochovski, *Il giuramento* di Ciaureli, *Il figlio del reggimento* di Pronin e Vassileikov, *Aleksandr Matrosov* di Lukov, *Il tribunale dei popoli* di Karmen, *La vita nella cittadella* di Rappoport, *L'impresa dell'esploratore* di Barnet, *Marite* di Verq Stroeva, *Storia di un uomo vero* di Stolper, *La giovane guardia* di Gherassimov, *Terzo colpo* di Savcenko, e il monumentale ed epico *La battaglia di Stalingrado* di Petrov. Si sviluppano intanto i tempi del film bio-

grafico, del film di vita contemporanea, dei film storici; le varie repubbliche che costituiscono l'Unione Sovietica continuano a produrre i loro film nazionali. Dall'Uzbekistan giunge la delicata fiaba *Takir e Zukhra* di Nabi Ganiev e J. Aksamov, dal Kazakistan *Il canto di Abai* di Roshal e Aron, dalla Georgia *David Ghiuramsvili* di Sanishvili e Tumanishvili, dall'Armenia *Anahit* di Bek-Nazarov. Il cinema usbeko torna al tema di Nasreddin con *Le avventure di Nasreddin di Ganiev*. Pudovkin traccia la biografia di *Nakhimov*, Arnstam quella di *Glinka*, Rasumny quella di *Mikluko Maktaj*, Resinzev quella di *Pirogov*. Fatti della vecchia marina russa sono rievocati da Braun con *Le vie azzurre*, e da Eisimont con *L'incrociatore Variag*; Petrov rievoca l'ottocento russo con *Colpevoli senza colpa*, da Ostrovski; Ptuschko rievoca le leggende degli Urali con *Il fiore di pietra*; Zguridi narra le vicende di *Zanna bianca*, Ganiev le epiche imprese di *Alisher Navoi*. Ai ragazzi sono dedicati *Salve Mosca!* di Jutkevic, *L'elefante e la cordicella* di Frez, *La cravatta rossa* di Sauchova e Sushobokov, *L'educazione dei sentimenti* di Donskoi, *Cenerentola* di Shapire e Kosceverova, *La bambina della prima classe* di Frez e Zak. Pirjev canta *La leggenda della terra siberiana*, Aleksandrov la *Primavera*; Romm dirige il polemico *La questione russa*, Zarki e Kheifits mostrano i giovani chirurghi che si battono *In nome della vita*. Ed ecco infine i grandi film della terza «epoca d'oro» del cinema sovietico, *Giudice d'onore* di Room, *Micurin* di Dovzhenko, *Incontro sull'Elba* di Aleksandrov, *Rainis* di Raisman, *Pavlov* di Roshal. Il cinema sovietico ha compiuto trent'anni.

Come si vede, *Vitezny Film* traccia una accurata e completa storia del cinema sovietico; è quindi libro assai interessante per lo spettatore comune, e indispensabile ai cineamatori e agli studiosi. L'edizione è ben curata, salvo l'errore segnalato e una attribuzione sbagliata. La riproduzione delle fotografie è buona nel complesso, ma lascia a desiderare nella primissima parte; del che gli autori del libro si scusano in una nota, spiegando come abbiano tratto quelle rare e interessanti fotografie da libri e vecchie riviste. *Vitezny Film*, le cui ultime tavole sono dedicate ai disegni animati sovietici più recenti, si chiude con sommari che riassumono i saggi introduttivi, in lingua russa, inglese, francese e tedesca.



# LA DILIGENZA

## CORRISPONDENZA COI LETTORI

CIRCOLO (Imola). - Parli dei soggetti cinematografici come altri si esprimono intorno alle opere di vera letteratura. Ma come potrei dare un lungo giudizio su quei canovacci che hai inviati? Si può dire "buoni", "meno buoni", "brutti", con qualche commento aggiunto ma non lungo. E' il regista che deve giudicare, è lui solo che può farli delle osservazioni adeguate, in quanto che cerca di far nascere il giudizio dall'incontro dei propri intendimenti e della propria sensibilità con la materia che tu gli vai offrendo. Per me, la maggior parte dei soggetti si sottrae a una "diagnosi" circostanziata da parte dei lettori comuni, normali e non interessati. Conterà il film, con il suo soggetto "a posteriori".

UN'ASSIDUA LETTRICE (Palermo). - Per prima cosa (continua a parlare dell'idea di Chaplin di portare Cristo sullo schermo; e della tua polemica): il regista e attore inglese è anche ebreo; di conseguenza non puoi tacciarlo di eresia, se la figura del Salvatore riesce sfocata o comunque discutibile. Secondo: una notizia, di carattere puramente cronachistico, viene a sconvolgere le tue e le mie argomentazioni. Chaplin non ha rinunciato all'impresa: una società, da lui finanziata, sta girando, negli studios a North La Brea (quelli cioè di sua esclusiva proprietà) un film su Gesù; per i programmi della televisione.

GINO GRAMOLELLI (Ariano Polesine). - Conosco un Più forte dell'odio: titolo originale: Montana; prodotto nel 1949, diretto da Ray Enright e interpretato da Errol Flynn, Alexis Smith, S. Z. Sakall, Douglas Kennedy, James Brown. Tu invece esplodi con Più forte del destino: un soggetto che vorresti farmi leggere. Manda pure, se questo ti può essere di sollievo. Ma non sperare molto, perché non sono un produttore.

CAMILLO ROSSETTI (Firenze). - Ti conosco da tempo e so del tuo entusiasmo. Ma oggi all'entusiasmo si accosta, permittiti, un poco di ingenuità. Come puoi pensare che un produttore di Roma prenda il tuo nominativo con indirizzo, lo passi a un segretario e quello — sapendoti di Firenze, quindi "fuori mano" — provveda a chiamarti? Se avranno bisogno di un operatore, di un assistente di un collaboratore si rivolgeranno ovviamente agli elementi disponibili sulla piazza, a quei giovani che da mesi e mesi attendono una sistemazione e intanto campano a Roma in qualche modo. (Sinceramente, non mi

sembra questo modo di agire del tutto sbagliato). Perciò, se proprio vuoi fare violenza al destino che ti costringe a lavori umili, e riprendere così la tua attività di operatore, trasferisciti nella Capitale.

VITTORIO ALBANO (Palermo). - I Motion Picture Almanac da te cercati, erano un tempo (e credo anche oggi) importati dal dottor Argeo Santucci di Roma, ma da qualche anno li vedo nei negozi. A esempio, la libreria Vaillard di Milano, in Largo Santa Margherita, sovente li espone in vetrina. Mi è occorso, una settimana fa, di andare a visitare "more solito" le bancarelle e dopo aver puntato su quella di Largo Cairoli (angolo via Camperto) mi sono imbattuto in una cassa — stavano chiudendo, era sera — dalla quale faceva capolino un volume del Motion Picture anno 1948-49. Accuffai il libro e voltommi al giovanotto che sorvegliava: «Quant'è?». «Molto caro». «Immagino — ribattei. — Ma quant'è?». «Eh — fece quello. — Sulle nove, diecimila lire». Il libro tornò nella cassa. Ricordavo di averlo visto in vendita in una libreria con fior di tetto, vetrina, commessi e alte spese generali, a tre-quattro mila lire. Per Duello al sole hai visto giusto. E' grossolano, raffazzonato, spettacolare forse ma per i creduloni. E la critica, al tempo della apparizione del film in Italia l'ha detto. Solo un collaboratore di L'Ecran Français ci cascò e suonò le trombe del trionfo. Destino su Manhattan, al suo primo apparire in Italia, non usufruì di una vera e propria critica. Erano i tempi difficili del dopoguerra, tutti scrivevano sul cinema (persino Indro Montanelli), e il lavoro di Duvivier passò come un "divertissement" in cui i fatti di costume, di ambiente, di recitazione si perdevano perché i nostri recensori ancora non erano ferrati per pesare con la giusta bilancia le sottigliezze impiegate da monsieur Julien. Piacque molto a Viazzi — ricordo — quel «Lion, oh my lion» che Ginger Rogers diceva a Henry Fonda (il film era stato presentato in originale). Le signore, che avevano scoperto il "boogie-woogie" e lo praticavano nelle "balere" dei cortili, scoprirono che Boyer era ancora affascinante; qualcuno disse che la Hayworth era "in ordine" e non mancarono gli estimatori degli "spirituais" lanciati nella sequenza finale, da Paul Robeson, Ethel Waters e Eddie Anderson. Il film, tu l'avrai capito, fa parte del "gioco" di Duvivier. Il carnevale della vita, proiettato dopo Destino su Manhat-

tan, si reggeva sulla stessa struttura. Perché pensi che il frac sia un indumento ridicolo, in quel lavoro? A me pare che abbia invece legato ottimamente i vari episodi, e se consideri la sua importanza nella storia di Charles Laughton direttore d'orchestra, devi per forza ammettere che la presenza delle "due code" era essenziale. In sostanza, il film non è un capolavoro ed è ben lungi, anzi, da questa etichetta. Ma possiede brani di sorprendente bravura, sia da parte del regista, sia dal canto degli attori. E perciò voglio ignorare, con clemente decisione, quell'orrendo film di cui ho dimenticato il titolo, presentato la scorsa estate e interpretato da George Sanders, Herbert Marshall, Patricia Roc e Agnes Moorehead, girato nel Mediterraneo, e firmato da Julien Duvivier.

PIER LUIGI BRUNORI (Firenze). - Senza dubbio Montesanti, con quella trama di Grand Hôtel, ha preso una cantonata. Ma spero tu gliela voglia perdonare: il primo ad accorgersi dello sbaglio è stato Montesanti stesso. Certi errori si commettono pur conoscendo alla perfezione la materia. Un caro amico mio, dopo aver scritto ben tre articoli (biografico-sessual-divistici) su Marilyn Monroe, nel recensire Eva contro Eva ha — e ancora non sa spiegarci il motivo — mutato il nome dell'attrice in Marilyn Maxwell. Quanto all'articolo sulla Davis ha trasformato i titoli in modo ridicolo, ti confesso che c'è da inorridire. Bada però che l'origine di tutto sta nel Filmlexikon, sprovvisto di titoli originali, e quindi atto a trarre in inganno chi crede che gli importatori italiani traducano letteralmente i titoli originali. Ah, quel Now Voyager tradotto in il nuovo navigatore! Ora vorrei rispondere al paragrafo della tua lettera impostato su Rashomon; e non posso. Non ho visto il film quindi mi è impossibile dirti se sto con Aristarco («Non è una grande cosa», dice Guido) o con Bianchi («Un capolavoro! Una meraviglia!» ribatte Pietro). Perché la Svizzera non manda più film? So che stanno importando in Italia Quattro in una Jeep di Lindtberg. Sì, i film di questo regista mi sono sempre parsi buoni. Sono curioso di vedere anche quel Swiss Tour XVI con Simone Signoret, Josette Day e Cornel Wilde girato due anni fa proprio dal regista austro-elvetico. Il Belgio non produce film a soggetto, che io sappia; ne ha girato, è vero, ma solo ai tempi del muto. Col sonoro s'è sviluppato il documentario, di cui Storck e Deukeleire sono i "campioni". Di Storck, nel caso tu sappia l'inglese, ti raccomando di leggere il lungo brano pubblicato in Film 1951 (curato da Roger Manvell); si parla di Zéro de conduite, della preparazione, della lavorazione e della sorte del film; inoltre si danno importanti dati biografici di Jean Vigo. Ti hanno offerto un Filmlexikon a quattromila lire. Troppo caro. E' in vendita a 2500.

MARIO SERTOLI (Roma). - Mi chiedo notizie di Flaminio Bollini, detto "Flem", emigrato a San Paolo del Brasile, nella nuova Cinecittà (e, aggiungo io, con un prezioso fascicolo di Theater Arts di mia proprietà). Flaminio cominciò con i cinegi, poi — al tempo dell'occupazione tedesca — passò in Svizzera, dove fu internato. Scrisse strane e "fasulle" corrispondenze ad un giornale locale, datandole "Hollywood" e firmandosi "MacMellon". Tornato in Italia, dopo la liberazione, collaborò a Cinetempo in cui, con l'intimo amico Fabio Carpi, par-

lò per primo di Orson Welles del francese in America e così via. Fu per molti anni redattore di L'Unità di Milano; passato a Roma, entrò nell'Accademia d'arte drammatica dove bruciò le tappe e ne uscì con tutti gli onori. Divenne l'aiuto regista di Luchino Visconti per Troilo e Cressida a Boboli e in seguito firmò "in proprio", più di una regia (da ricordarsi, anche se discutibile, quella di La guerra di Troia non si farà al Piccolo Teatro di Milano). Il cinema, dal lato pratico, lo tentò con L'ebreo errante (Flem collaborò alla sceneggiatura) e con altre piccole occasioni. Recentemente, prima di partire per il Brasile, sembrava però deciso a continuare la carriera teatrale. Ricordo che — vagamente ignaro della lingua inglese — cercava di farsi tradurre le recensioni di Mister Roberts, la commedia di Thomas Heggen e Joshua Logan portata al successo da Henry Fonda, perché ne meditava un trasferimento sulle scene italiane. Di più non sa. Referenze? E' un ragazzo intelligente davvero, di una cultura che direi solida e agile.

AUGUSTO VECCHI (Reggio Emilia). - Quello che tu proponi va bene, ma solo in linea teorica. Difficilmente un operatore vuole avere intorno a sé gente nuova, persone che non gli siano d'aiuto. Tuttavia, se proprio ti rassegni ai lavori più umili all'inizio, hai probabilità di farti istruire e di entrare così nel "giro" cinematografico. Altrimenti c'è la soluzione del centro sperimentale di cinematografia, come certo saprai. Per la prima idea, ti consiglio di presentarti di persona agli operatori; di evitare insomma la corrispondenza perché, se certo, non darebbe alcun frutto.

## IL POSTIGLIONE

### CAMBI E ACQUISTI

GIUSEPPE GALLIADI (Via A. Murri, 155 - Bologna). - Cede, di Cinema - vecchia serie - i seguenti numeri: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 13; dal 16 al 22; dal 24 al 30; 32, 43, 45, 60, 75; dal 77 all'82; 83, 84, 85, 87, 88, 89, 92, 93, 100, 104, 115, 117, 118, 121, 123, 126, 132, 133, 139; dal 141 al 150; dai 152 al 155; 157; 160, 162, 168, 170.

AVV. CARO CAPRIOLO (Stae - Via San Giacomo 29 - Napoli). - Cede collezione Film, annate intere, a numeri non rilegati. Cerca: Cinema, vecchia serie: nn. 169; 170, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 180. Inoltre: Scenari, anno 1943, n. 9; Le scimmie e lo specchio, 1926, nn. 11, 12; e del 1927, i nn. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; e tutti i numeri pubblicati negli anni 1928, 1929, 1930.

CAMILLO ROSSETTI (Via Pier Fortunato Calvi, 27 - Firenze). - Cede, in perfetto stato di conservazione, Cinema, vecchia serie, nn.: 1, 2, 84, 86, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 112, 113. Inoltre cede Filmlexikon. E' in possesso inoltre di una Agfa Movez 12, 116 mm., obb. 3,5; tre posizioni leva, contometro con messa a zero, mirino a riflessione, mirino ottico a traguardo, tre caricatori originali e accessori vari. La offrirebbe ad un prezzo ragionevole.

A. TAGLIAFERRI (Via Napoleone 4 - Monza). - Cede, di Cinema, vecchia serie, i seguenti nn.: 1, 43, 47, 52, 59, 61, 67, 72, 81, 82, 83, 90, 91, 103, 106, 109, 110, 112, 113, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 134, 135, 136, 139, 141, 143, 144, 145, 147, 148, 152, 159, 162, 163, 164, 169. Inoltre cede i Supplementi a Cinema-Illustrazione, giugno e settembre 1938, aprile 1934, giugno 1939.

(Continuazione dalla pag. 260)

Farfa, steso in collaborazione con Suso Cecchi D'Amico per il produttore Ponti, ha per protagoniste le donne straniere, profughe di tutto il mondo, concentrate nel campo di Farfa vicino a Roma: ognuna delle quali ha dietro di sé una storia, quasi sempre assai triste (è appena necessario ricordare che ai casi di quelle poverette s'ispirano più tardi le sequenze iniziali di *Stromboli*, del nostro Rossellini, e il film *Donne senza nome* dell'ungherese Radványi). Nel soggetto di Zavattini una «troupe» cinematografica si trasferisce a Farfa per realizzare un film che dovrebbe nascere sul posto senza copione, lì per lì, secondo i canoni programmatici del neo-realismo; senonché, durante la permanenza della «troupe» nel campo, avvengono fatti per nulla conformi alle primitive intenzioni dei cineasti, così che il film si svilupperà seguendo una sua logica commossa ed umana, ma niente affatto in accordo con le formule dell'«*école italienne*» (il soggetto sembra notevole — a parte la pretesa di fondere la realtà con lo spettacolo, che ricorda un facile pirandellismo — perché tenta d'introdurre una sua polemica col mondo della gente di cinema, i suoi metodi, il suo costume). E infine, negli ultimi mesi del '48, Zavattini scrive con la partecipazione di Esodo Pratelli il soggetto che riassume in certo modo la sue esperienze del dopoguerra. Il dopoguerra, difatti, è virtualmente finito, il mondo muove ancora una volta al suo faticoso assetto, ma sotto le apparenze dell'ordine esterno, sotto la bella retorica dei programmi e delle frasi si celano come al solito gli antichi vizi dell'uomo, egoismo, viltà, ipocrisia, si nascondono con rinnovata malizia le piccole e grandi menzogne, le sopraffazioni, gli abusi. Nulla è dunque cambiato, e che cosa dunque occorre perché qualche mutamento possa davvero succedere? In questo senso il titolo del soggetto di Zavattini, *La fine del mondo*, è abbastanza significativo. Nella «storia» s'immagina che un astro appaia minaccioso sopra la Terra, si avvicini, minacci d'investirla entro una certa data; cosicché l'azione del film si frantuma in mille episodi (agrari che fanno voto di distribuire le terre ai contadini, uomini che rinnegano fulmineamente una vita di corruzioni e d'intrighi, generali che interrompono i loro consigli di guerra ecc.), infine ogni rapporto della vita sociale è sovvertito nel senso della virtù. Interessante che, dal punto di vista formale, il soggetto si svolge da un personaggio o gruppo di personaggi all'altro, senza mai ritornare sulle stesse figure o situazioni: come un gomitolo che si vada dipanando in continuazione, fuori da ogni modulo tradizionale di narrazione «rotonda». Sulla fine, poi, l'astro infuocato evita questo nostro pianeta, il suo transito si compie senza danno, e ognuno ritorna immediatamente, e con la massima tranquillità, al giuoco della propria parte. Amaro finale? Può darsi. Ma giustificato da quella evidenza dei fatti cui Zavattini è andato via via dedicando una sempre maggior riflessione, nello stesso tempo che in lui va crescendo e si afferma il desiderio d'una decisa rottura degli schemi usuali al racconto cinematografico.

(Continua)

**ALDO PALADINI**

(1) Charles Morgan nel saggio *The idea of Europe*, in *Reflections in a mirror*, Londra, Macmillan, 1943.

(2) Venturoli e Zangrandi, *Dizionario della paura*, pag. 251, Nistri-Lischi, Pisa, 1951.

(Continuazione dalla pag. 265)

lini lavora in alacrità e fiducia. E pensa già ai film che verranno dopo; pensa (ma questo deve restare ancora un segreto) di dipingere un altro mondo pittoresco e patetico come quello di *Luci del varietà*, in una misteriosa corrispondenza tra uomini e natura. Sarà per la primavera, per conto di un produttore francese. E poi si profila nella sua fantasia una grande leggenda fiamminga, ben nota. Si leggono, in questi piani d'attività, i segni di una coerenza. Penso sia la prima virtù da chiedere ad un regista agli inizi della carriera.

**EDGARDO PAVESI**

DOPO MESI di preparazione, il regista Gianni Franciolini ha iniziato in questi giorni le riprese di *Buongiorno elefante*, un film dalla vicenda originale in cui si narra la storia di un modesto maestro elementare che riceve in dono un giovane elefante da un munifico principe indiano e ospita per qualche tempo, nel proprio appartamento, il vivace pachiderma adolescente. Nell'imminenza della realizzazione del nuovo film, abbiamo ritenuto interessante chiedere allo stesso regista di precisarci le sue intenzioni artistiche e di esprimerci la sua opinione sul soggetto e sugli interpreti. A una prima domanda, sui motivi che l'hanno indotto alla scelta dell'attuale soggetto, Franciolini ha risposto:

— Fin da quando, ancora ragazzo, mi interessavo di cinema come semplice spettatore sono stato un ammiratore di René Clair: in seguito, entrato anch'io nel cinematografo, ho sempre desiderato di realizzare uno o più film che delle opere di Clair avessero il tono, l'apertura e l'impasto, si rifacessero insomma, sviluppandoli, agli insegnamenti e alle conquiste del grande regista francese senza scendere a una pedissequa imitazione della sua maniera.

— Lei considera dunque — abbiamo interrotto a questo punto — la «formula Clair» ancora pienamente valida?

— Certo; fondamentalmente essa è valida senz'altro, in quanto implica una determinata interpretazione poetica della realtà delle cose.

— Era mai stato in grado, fino a oggi, di mettere in atto le sue aspirazioni?

— Dopo una serie di film di carattere drammatico e di tono verista ho potuto finalmente, con *La sposa non può attendere*, realizzare una prima pellicola orientata, sia pure parzialmente, nel senso desiderato. *Buongiorno elefante*, che mi accingo a girare in questi giorni, rappresenta un più deciso passo avanti in questa direzione e risponde perciò, meglio e più di ogni altro lavoro fino a oggi da me diretto, alle mie aspirazioni più sincere e impegnative. Fu proprio per questo che, quando mi capitò sotto gli occhi il soggetto dell'attuale film, me ne innamorai a prima vista o, meglio, a prima lettura, e decisi di fare il possibile per realizzarlo.

— E della sceneggiatura è ugualmente soddisfatto?

— Il soggetto che lessi era già sceneggiato dagli autori della trama; Suso Cecchi d'Amico e Cesare Zavattini. In seguito la stesura originale è stata ritoccata e parzialmente rielaborata, da me e Zavattini, in base anche ai suggerimenti di De Sica. Penso quindi che raramente un regista abbia avuto, in partenza, motivi altrettanto validi per dichiararsi soddisfatto del copione che si appresta a realizzare.

— Dato il carattere indubbiamente eccezionale della vicenda e i problemi di organizzazione inerenti a questo fatto, immaginiamo che la fase preparatoria del film e lo stesso «varo» del progetto abbiano presentato particolari difficoltà.

— Non c'è produzione che non presenti, nella sua fase preparatoria e iniziale, difficoltà e ostacoli da superare: ciò si è, naturalmente, verificato anche per questo film, poi, ad un dato momento, è accaduto qualcosa che è venuto a dimostrarmi che anche la concezione fondamentalmente ottimista a cui si ispira la vicenda poteva trovare nella stessa realtà la sua riprova, che, in una parola, è possibile imbattersi inaspettatamente, anche nella vita reale, in un metaforico principe indiano pron-

to a far doni generosi.

— E chi sarebbe, uscendo dalla metafora, il principe indiano a cui lei allude?

— Vittorio De Sica che, assumendosi la responsabilità di produttore del film, e accettando contemporaneamente il ruolo di principale interprete, ha fatto in modo che venissero superati di colpo tutti gli ulteriori ostacoli che si opponevano ancora alla realizzazione del progetto.

— Ha pensato fin dall'inizio a De Sica come interprete del film?

— Fin da quando ho cominciato a interessarmi del soggetto ho avuto in mente una terna di attori di primissimo piano che, dato il clima particolare del film, mi sembravano i soli veramente adatti a interpretare il personaggio del protagonista: e, cioè, James Stewart, Clifton Webb e De Sica. Quando ho saputo che avrei potuto contare su De Sica, ne sono stato particolarmente lieto anche per i precedenti rapporti intercorsi fra noi: anni fa sono infatti stato aiuto regista in un film interpretato da De Sica e, da allora, egli ha sempre mostrato di seguire con interesse e simpatia le mie fatiche di regista.

— Oltre a De Sica, chi sono gli altri interpreti principali?

— Maria Mercader, Sabú, nella parte del principe indiano, alcuni noti attori italiani e, infine, l'elefante.

— Le dispiacerebbe parlarci un poco di quest'ultimo?

— Si tratta di un giovane elefante indiano, importato appositamente e direttamente dall'India. Ha tre anni di età, pesa circa quattro quintali, è alto un metro e cinquanta e, come è ampiamente dimostrato dai provini fin'ora eseguiti, è estremamente fotogenico.

— Trattandosi di un film da svolgersi — come lei stesso ha detto — in un clima particolare, pensa di valersi anche di una tecnica particolare di racconto o intende attenersi alla linea consueta?

— Esistono ormai — ha risposto Franciolini — una grammatica e una sintassi cinematografiche ben definite: per quanto mi riguarda non intendo né sgrammaticare né uscire dalla sintassi.

— Lei ha detto anche di essere rimasto immediatamente conquistato dalla vicenda di *Buongiorno elefante* perché si trattava di una storia alla Clair; si deve intendere, con questo, che si tratta di una favola pura e, in un certo senso, fine a se stessa, indipendente e avulsa dalla realtà attuale e dai suoi problemi?

— Niente affatto; la trovata base del soggetto, da cui derivano anche il gusto e il sapore dell'intera storia, consiste appunto nella immissione di un personaggio inconsueto e ingombrante come un elefante nel bel mezzo di una famiglia che sbarca appena il lunario col magro stipendio del capo di casa, ossia in un tipico ambiente piccolo borghese di oggi giorno. Ora tale ambiente sarà ritratto nei suoi vari aspetti con rigorosa esattezza anche se senza tendenziose forzature di stile verista. Durante la preparazione del film ho potuto constatare direttamente e di persona ciò che, come molti, sapevo solo per sentito dire e cioè che esistono veramente insegnanti e altri dipendenti dello Stato che vivono e mantengono la famiglia con stipendi che si aggirano sulle trentamila mensili. Si tratta, come lei vede, di una realtà che merita di essere pienamente documentata sia per la sua tragica portata umana, sia per ricordare in qualche modo l'abnegazione di tutti coloro che, con poche decine di migliaia di lire al mese, lottano coraggiosamente per sopravvivere e fanno, oltretutto, anche il loro dovere.

— A noi sembra che la prima e immediata reazione di gente che si trovi nelle condizioni da lei ora descritte dovrebbe essere quella di mangiarsi intero l'elefante o, perlomeno, di cederlo subito, a qualsiasi condizione, per utilizzarne il ricavato. Possiamo assicurarle che conosciamo per nostro conto più di una famiglia che sarebbe ben felice di potersi nutrire per qualche giorno a bistecche, sia pure di elefante giovane. Non le pare che, almeno sotto questo aspetto, il film perda ogni contatto con quella realtà obiettiva che vorrebbe, a quanto lei dice, in un certo senso documentare?

— Franciolini si limita a sorridere con garbo squisitamente diplomatico.

**B. A.**

Lucia Bosè, interprete di «Le ragazze di Piazza di Spagna», terzo film a soggetto di Luciano Emmer.

