

CINQUE



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **75**

NUOVA SERIE - 1 DICEMBRE 1951

Caro «Cinema»,

come certo saprai, il Centro Sperimentale di Cinematografia ha bandito recentemente il concorso per il nuovo anno accademico. Chi legge il bando e ami il cinema non può non rilevare con un certo compiacimento la serietà dei criteri che animano quella scuola. Ma c'è nel bando del concorso un comma che, dettato dall'eccessivo zelo dei dirigenti, è destinato a non trovare il consenso di molta parte di noi che al cinema e al suo avvenire per un motivo o per l'altro, oscuri o conosciuti, siamo interessati. E' quello relativo ai limiti massimi di età, superati i quali si perde il diritto di ammissione alle varie sezioni del Centro. Tra questi limiti è compreso anche quello riguardante gli aspiranti allievi-registi, fissato per il ventottesimo anno. Or bene, se può sembrare ragionevole adottare un provvedimento del genere per la recitazione o la scenografia, per quanto concerne la regia (tenuto conto anche del fatto che si richiede una laurea) esso mi pare addirittura privo di senso comune. A che vale, dico io, esporre e chiarire con tanto interesse i principi estetici, lamentare la inesperienza sociale, la faciloneria soprattutto culturale di molti nostri registi (vedi l'articolo di Bezzola sul n. 63 della tua rivista), insegnare che il cinema, come tutte le vere forme d'arte, ha radici nella vita, nella sensibilità e nella cultura, se si deve finire poi col permettere l'accesso all'unica scuola nazionale da cui si possa apprendere la tecnica dell'espressione per immagini, a solo un certo numero di persone, negando ad altre unicamente danneggiate dall'età? Per la natura stessa della regia, che è creazione e consapevolezza, non si dovrebbe badare piuttosto alla « sostanza » che a fattori temporali ed esterni?

Chi ha inserito quel provvedimento nel bando di concorso dimentica che molti giovani in Italia — pur avendo del « talento » — a causa della guerra e della disoccupazione, hanno dovuto perdere vari anni di studio; dimentica che alcuni, dopo aver conseguito il titolo richiesto, desiderano compiere una seria preparazione filmologica per tentare il concorso onestamente — non importa se un anno prima o un anno dopo — invece di ricorrere alla solita piaga delle raccomandazioni che colmano d'un tratto ogni lacuna e aprono tutte le porte; dimentica principalmente che il cinema è fenomeno di cultura e di maturità spirituale e, come tale, non può subire imposizioni di sorta, tanto meno di età. Cosa importa che un uomo abbia ventotto o trentacinque anni quando da lui possiamo aspettarci qualcosa di buono? Perché negargli le armi quand'egli possiede la forza? O forse si pretende che a ventotto anni un uomo abbia già completato il suo ciclo di esperienze e chiarito a se stesso i termini di una visione del mondo e della vita?

De Sica ha iniziato abbastanza tardi la sua carriera di regista (e sappiamo con quali risultati). Pascoli ha pubblicato la sua prima raccolta di versi a trentasei anni, Gauguin ha preso il primo pennello in mano in età piuttosto matura. La formazione interiore che prelude alla scoperta di se stessi e fa da base alla creazione artistica non è un « derby » con un traguardo in capo a un determinato percorso, ma un graduale processo di affinamento dello spirito messo a contatto con la realtà e illuminato dalla meditazione e dalla cultura. Tutto ciò l'Accademia nazionale d'arte drammatica ha sempre mostrato di capirlo benissimo, tanto che non s'è mai sognata non dico di stabilire sia pure un elevato limite di età alla regia, ma una qualsiasi condizione del genere. Prosegua dunque il Centro nella missione per la quale è sorto; insegni i modi della realizzazione cinematografica a chi — pur mostrando di possedere delle qualità — non può per varie ragioni iniziare la carriera dalla « gavetta » nei teatri di posa; aumenti pure la propria severità nell'opera difficile di selezione dei candidati, ma schiuda le porte a tutte le età, senza opporre barriere troppo affrettate e arbitrarie.

Ne guadagnerà senza dubbio il suo già cospicuo prestigio e soprattutto la qualità del cinema italiano. Non ti pare, caro Cinema?

Ugo Morale

MONTEVIDEO, novembre

Caro «Cinema»,

la Mostra di Venezia si è chiusa da qualche mese. Quali conclusioni si possono trarre da questa manifestazione, quali insegnamenti? Permettimi di esporre alcune idee in merito. In primo luogo, ritengo che la proiezione, e

LETTERE

la premiazione del film giapponese Rasho Mon sia stato uno dei fatti più interessanti di tutto il festival. In questo film, problemi umani e profondi vengono esposti con una forza cinematografica sorprendente, e comunque poco comune a queste manifestazioni internazionali. Anche se un solo film non è sufficiente per arrivare a un giudizio definitivo, esso crea tuttavia in noi un senso di attesa e di fiducia per le prossime occasioni — che speriamo non si protraggano troppo — di venire a contatto con il cinema giapponese. Una seconda considerazione che mi pare interessante è che il livello globale della selezione americana è molto superiore a quello raggiunto nelle precedenti edizioni della Mostra. V'è da notare tuttavia che una parte almeno dei film americani proiettati segue una strada non scevra di pericoli e di equivoci, in quanto il cinema viene in essi usato più come mezzo di registrazione di spettacoli d'altro genere, che come forma espressiva autonoma. Questo concetto può e deve estendersi anche ai film inglesi visti alla Mostra. Abbiamo inoltre assistito all'amaro insuccesso di registi di sicuro talento: Jean Renoir e Paul Rotha, insuccesso che ci pare il frutto di una scarsa corrispondenza tra la teoria e la pratica. Al contrario, la « retrospettiva » di Flaherty ha dimostrato, con eloquenza, che la poesia nasce dall'immagine, elemento essenziale del linguaggio filmico.

Ciò per quanto riguarda i film: essi ci confermano il dignitoso livello raggiunto da alcuni dei principali paesi produttori. Accanto a queste manifestazioni, desidero parlare di altre attività, che potrei definire più « intime »: le riunioni che a più riprese ebbero luogo tra registi e critici, e quelle tra giornalisti cinematografici dei vari paesi. Nel corso di tali incontri, non fu difficile trovare conferma della confusione che regna intorno al cinema, e della precarietà dei giudizi e degli apprezzamenti in materia. In pochi anni, abbiamo assistito all'evoluzione dal muto al parlato, alla nascita del colore, a recenti esperimenti sul film stereoscopico, alla polemica del realismo. A mio avviso, l'immagine è la base dell'espressione cinematografica; l'uso del sonoro e degli altri elementi costitutivi dev'essere eminentemente funzionale — vale a dire integrativa rispetto alle immagini. L'arte non consiste nella illustrazione di un'opera, ma si raggiunge mediante un'espressione autonoma. Si tratta solo — ovviamente — di principi generali, che vanno continuamente rivisti ed ampliati, tenendo presente la perenne evoluzione del cinema e dei suoi mezzi estetici, evoluzione che deve seguire di pari passo, giustificandole e compenetrandole, le invenzioni scientifiche: sonoro, colore, rilievo. Di fronte a questo compito enorme, la missione del critico è quella di orientare il pubblico. Ecco perché i critici devono unificare il loro orientamento, e rendere in tal guisa più efficace la propria azione. Le riunioni che abbiamo tenuto, tanto piacevoli e utili, devono ripetersi in forma più organizzata nelle future manifestazioni cinematografiche.

Cordialmente tuo,

Eugenio Hintz

NAPOLI, novembre

Caro «Cinema»,

l'inchiesta, o per meglio dire i risultati dell'inchiesta che Guidi e Materba stanno conducendo fra i registi italiani (che cosa pensano del pubblico) non sono, bisogna dirlo, consolanti; e per la parte di pubblico, fortunatamente minima, che segue le vicende del cinema italiano attraverso le colonne di questa rivista, i registi italiani, o almeno buona parte di essi, non stanno acquistando certo grande stima. Ovviamente, alla lettura di talune risposte, vien fatto di pensare a quanto veridicamente Guido Bezzola ha scritto su queste stesse colonne (N. 63-64). Lo sfondo culturale del cinema italiano riguarda alla relazione che intercorre fra cultura e cinema. Alcune risposte sono addirittura avvilenti (Marcellini). Come se il regista potesse vivere da solitario poeta (posizione inammissibile, perché si sa sotto quale segno è nato e vive il cinema) aspettando, al pari d'un Montale, l'« occasione », per poi esprimerla, quest'« occasione », per solo sfogo personale.

Forse, prima di leggere queste risposte, veniva di pensare fatti alla stessa stregua un regista e, poniamo, un romanziere (a proposito di Comencini che parla d'un « colloquio » col pubblico). Ma solo per certe libertà che i produttori concedevano, e oggi pare sia il caso di non più parlarne, ai registi maggiormente quotati. A parer mio un film trova la sua necessità di nascere solamente perché esiste un pubblico e, per giunta, un pubblico-massa. Cosa che i produttori sanno benissimo e se ne vedono le conseguenze. Ora, com'è possibile considerare un regista indipendente, padrone d'ogni suo atto e d'ogni suo pensiero, non escluso il giudizio che può dare sul pubblico che assiste alle sue opere? Non è certo partendo da queste posizioni che il pubblico-massa potrà fra le altre cose, grazie al mezzo « cinema », anche istruirsi; esso, a quanto pare, è interamente escluso come parte umana e quindi morale del movente « artistico » cinematografico, relegato alla sola funzione, scarsamente e grandemente importante, di pagatore tonto (« idiota, ma umano » e forse si voleva dire semplicemente « non intellettuale »).

Mario Ughetto

ROMA, novembre

Caro Aristarco,

è necessario che io ti scriva ancora riguardo alla mia iniziativa di Documento Mensile. E questa volta per prenderne le difese, anche su di un piano artistico. Tu sei già al corrente delle vicende che hanno ostacolato sul nascere la vita e lo sviluppo di questa impresa. Varie difficoltà ne hanno impedito finora la proiezione pubblica, prima fra tutte l'ostile atteggiamento del Comitato tecnico che, messo di fronte ai primi numeri, dopo un ritardo di mesi, forse anche per inesistenti ragioni politiche, si è espresso negativamente. I premi governativi, come dice giustamente Chiarini sul numero 70 di Cinema, incoraggiano i film più popolari « a scapito di quelle opere di livello artistico che, per rappresentare, oggi, un atto di coraggio anche del produttore, meriterebbero un più largo appoggio da parte dello Stato ».

Nessuno può negare che Documento Mensile sia stato un atto di coraggio, alcuni dicono perfino temerario. Io non giungo a tanto; ho inteso, come tu ben sai, avvicinare il nostro pubblico disattento ad artisti per lo più ignoti alle grandi masse, ho voluto vedere come essi avrebbero saputo destreggiarsi con in mano una macchina da presa e con la piena libertà di fare quello che volevano; e per rendere ancora più viva e appariscente questa loro esperienza li ho affiancati ad autori del cinema di particolare valore. Arrivati a questo punto, era chiaro che ci saremmo trovati di fronte a pezzi non tutti buoni, non tutti accettabili. In « zibaldoni » del genere (e scusami il riferimento) c'è il meglio e c'è il peggio; si tratta di saper discernere i brani riusciti dalle eccezioni negative, e giudicare la rivista nel suo complesso, sia come idea (e su questo punto mi sembra che fossero tutti d'accordo), sia per quanto di strano e inconsueto essa offriva. Oltre alle prove discutibili e un po' difficili dateci da Moravia e da Levi, per la prima volta in veste di autori cinematografici (ma tuttavia pur sempre interessanti ed eccezionali sotto altri punti di vista), si ebbe la conferma di Sinigaglia, in un breve pezzo di tre minuti, Vita silenziosa, che esprimeva in validissima sintesi, un aspetto nuovo della sua poetica. Si ebbe l'esperimento di una esegesi critica in forma visiva da parte di Gutuso, e, soprattutto, riuscì ad offrire al pubblico quella sequenza di Visconti, Appunti su un fatto di cronaca, giudicata da molti esteti di cinema « una delle cose migliori realizzate dalla scuola italiana ». Lo stesso De Sica si cimentò in un tentativo, veramente nuovissimo, di commentare con brevi note un suo film (Ladri di biciclette); e infine Antonioni si prese l'incarico di presentare un esempio perfetto di montaggio cinematografico, col suo pezzo sulla « vertigine ».

Puoi immaginare, caro Aristarco, con che amore, ma anche con quanta fatica potei raccogliere tutto questo materiale, e con quanto dispendio di energie e di quattrini. Non è servito a niente! Per le ragioni che più sopra ti ho accennato, mi trovo ora a non aver fatto nulla, se non una... temeraria impresa, senza frutto e senza possibilità di evoluzione. Farò ancora un ultimo sacrificio, quello di unire tutti i pezzi in un solo numero, con la speranza di poterlo distribuire abbinato a qualche film breve, tipo Quiet One, dividendo con questo il noleggino.

Riccardo Chione

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie
Volume VII

Anno IV - 1
Dicembre 1951

FASCICOLO 75

Questo fascicolo contiene:

Lettere	Seconda di copertina
Cinema/gira	282
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
Una difficile avanguardia	285
ANTONIO FORNARI	
Saper vedere i documentari sull'arte	286
LUIGI CHIARINI	
Pane al pane	288
ANATOLI V. GOLOVNI	
Collaborazione attiva fra insegnanti e allievi	290
MICHELE GANDIN	
Storia di una crisi in "Bellissima" di Visconti	292

Prima comunione per i Nastri d'argento	296
GIORGIO N. FENIN	
Dopo la volpe, i topi del deserto	298
FORSYTH HARDY	
Un poliziotto inglese e la scatola magica	299
GULLIVER	
Segnalibro	301
GIULIO CESARE CASTELLO	
I registi: Joseph L. Mankiewicz	302
PIETRO BIANCHI	
Retrospective: Una deviazione del film gangster	304
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni	306
GLAUCO VIAZZI	
Riprese: "Shanghai Express" di Josef von Sternberg	308
Circoli del cinema	309
MARIO VERDONE	
I cortometraggi	309
P. GOBETTI ed E. MONACHESI	
Biblioteca	310
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	312

Impaginazione: F. E. PRISONE

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1 - Tel. 573.850-500/63 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085 - PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin 229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Blasetti e la Cogani durante la lavorazione di ZIBALDONE N. 1



Eva Vanecek, la nuova attrice scelta da G. De Santis per Roma ore 11. De Santis, uno dei nostri registi più preparati, è al suo quarto film.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Il primo della classe (Vi.Va. Film), regista Vittorio Vassarotti, operatore Gabor Pogany, interpreti Barry Fitzgerald, Una O'Connor, Lauro Gazzolo, Charles Fawcett, Silvana Muzi, Carlo De Sanctis, Guido Riccioli, Arturo Bragaglia, Riccardo Billi, Lois Maxwell, Marcello Giorda; Le meravigliose avventure di Guerin Meschino (Oro Film), regista Piero Francisci, operatore Giovanni Ventimiglia, interpreti Gino Leolini, Leonora Ruffo, Tamara Lees, Aldo Fiorelli, Camillo Pilotto, Anna Di Leo, Ugo Sasso, Giacomo Giuradei; 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; Il sogno di Zorro (I.C.S.), regista Mario Soldati, operatore Mario Montuori, interpreti Walter Chiari, Delia Scala, Vittorio Gassmann, Carlo Ninchi, Michèle Philippe, Gualtiero Tumiati, Luigi Pavese; Trieste mia (SAFA), regista Mario Costa, operatore Alvaro Mancori, interpreti Luciano Tajoli, Ermanno Randi, Milly Vitale, Mirko Ellis, Aldo Silvani, Nando Bruno, Elvy Lissiak. Sono inoltre terminate le riprese di due episodi del film I sette peccati capitali (Film Costellazione - Franco-London Film), quello dedicato all'«ira», diretto da

Roberto Rossellini e interpretato da Andrée Debar e Orfeo Tamburi, e quello dedicato all'«avarizia», diretto da Eduardo De Filippo e interpretato da Eduardo stesso e Tina Pica: operatore Enzo Serafin; gli altri episodi vengono diretti in Francia da Yves Allégret, Marcel Carné e Noël-Noël, e vi prendono parte gli attori: Michèle Morgan, Gérard Philipe, Danielle Darrieux, Fernand Gravey e Noël-Noël.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Sulla via di Guadalupe (P.I.F.C.), regista Nino Bazani, operatore Aldo Giordani, interpreti Lea Padovani, Marina Bertì, Leopoldo Trieste, Lida Baarova, John Kitzmiller, Teresa Franchini, Luigi Tosi, Gino Leolini, Carlo Giustini; Zibaldone n. 1 (Cines), regista Alessandro Blasetti, operatore Carlo Montuori, interpreti Andrea Checchi, Alba Arnova, Aldo Fabrizi, Pina Renzi, Enzo Stajola, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Sergio Tofano, Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Roldano Lupi, Gina Lollobrigida, Vittorio De Sica, Eduardo, Peppino e Titina De Filippo; 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 Garone, interpreti Enrico Vidon, Isa Miranda, Vittorio De Sica, Ruggero Ruggeri, Luigi Cimara, Fosco Giachetti, Fanny Marchiò; Il Capitano di Venezia (Italcina 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 Talchi, 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 11 (Transcontinental Film), regista Giuseppe De Santis, operatore Otello Martelli, interpreti Lucia Bosè, Carla Del Poggio, Lea Padovani, Elena Vargi, Maria Grazia Francia, Delia Scala, Massimo Girotti, Raf Vallone, Armando Francioli, Paolo Stoppa; E' arrivato l'accordatore (Itala Film), regista Duilio Coletti, operatore Renato Del Frate, interpreti Nino Taranto, Alberto Sordi, Tamara Lees, Antonella Lualdi, Ave Ninchi, Virgilio Riento, Alberto Sorrentino, Fanfulla, Carletto Sposito, Lia Di Leo, Sofia Lazzaro; Fratelli d'Italia (ex Il brigante di Tacca di Lupo, Cines-Rovere-Lux), regista Pietro Germi, operatore Leonida Barboni, interpreti Amedeo Nazzari, Cosetta Greco, Fausto Tozzi, Sara Urgi, Amedeo Trilli, Aldo Bufi-Land; Tre storie proibite (Electra Comp. cinem.), regista Augusto Genina, operatore G. R. Aldo, interpreti Eleo-



La Cortese in House on Telegraph Hill («Ho paura di lui») di Wise.

nora Rossi-Drago, Barbara Berg, Frank Latimore, Anna Maria Ferrero; Liberaci dal male (Filmeuropa), regista Guy Lefranc, operatore Carlo Carlini, interpreti Madeleine Robinson, Jean Moreau, Umberto Spadaro, Gianni Glori, Olga Solbelli; La leggenda di Genoveffa (Prod. Venturini), regista Arthur Maria Rabenalt, operatore Massimo Dallamano, interpreti Rossano Brazzi, Anne Vernon, Gianni Santuccio, Enzo Fiermonte, Piero Carnabuci, Edmea Lari, Pietro Tordi; 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, Mario Castellani; I sette dell'Orsa Maggiore (Ponti-De Laurentiis), regista Francesco De Robertis, operatore Luciano Trasatti, interpreti attori non professionisti; Tempo di charleston (PAC Film), regista Claudio Gora, operatore Enzo Serafin, interpreti Marina Bertì, Massimo Serato, Anna Maria Ferrero, Marcello Mastroianni, Françoise Rosay, Ruby D'Alma, Nyta Dover, Sandro Milani; Sangue rosso (ex Marianna Sirca, Colamonici-Montesi), regista Aldo Vergano, operatore Adalberto Albertini, interpreti Marina Bertì, Massimo Serato, Guido Celano; Buongiorno elefante (Rizzoli-De Sica), regista Gianni Franciolini, operatore Anichise Brizzi, interpreti Vittorio De Sica, Sabù, Maria Mercader, Nando Bruno; Europa 1951 (Ponti-De Laurentiis), regista Roberto Rossellini, operatore Aldo Tonti, interpreti Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Manni, Giulietta Masina, Sandro Franchina, Teresa Pellati, 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,

Pietro Portalupi (a sinistra) e Dino Risi (a destra), rispettivamente operatore e regista dell'interessante Vacanze col gangster. Dino Risi è arrivato al film a soanetto dal documentario e dalla critica militante.





A sinistra: Gene Tierney in *On the Riviera* («Divertiamoci stanotte») di Walter Lang. A destra: Giuseppe De Santis mentre prepara una scena di *Roma*, ore 11, film corale e sociale che prende l'avvio da un fatto di cronaca: il crollo di una scala in uno stabile della Capitale.

Franco Golisano, Achille Togliani, Kiki Urbani, Giovanna Mazzotti (Miss Cinema 1951) e una mezza dozzina di «misses» regionali; La famiglia Passaguai fa fortuna (Secondo episodio della serie; Alfa Film), regista Aldo Fabrizi, operatore Mario Bava, interpreti Fabrizi, Macario, Ave Ninchi, Enrico Luzi, Nyta Dover; Vendetta sarda (Excelsa Film), regista Mario Mattoli, operatore Mario Albertelli, interpreti Walter Chiari, Carlo Croccolo, Riccardo Billi, Mario Riva, Franca Marzi, Dorian Grey, Giovanna Pala; Il grido della città (Dafne Film), regista Lucio De Caro, operatore Domenico Scala, interpreti Hélène Remy, Vittorio Sanipoli, Checco Durante; L'ora della fantasia (Mambretti-Rizzoli), regista Mario Camerini, operatore Tino Giordani, interpreti Gino Cervi, Nadia Gray, Gina Lollobrigida, Paolo Stoppa, Armando Francioli, Galeazzo Benzi; Il moschettiere fantasma (Lloyd Film), regista William French, operatore Fernando Risi, interpreti Vasilko Bastino (campione italiano di decathlon), Clara Calamai, Tamara Lees, Rossana Podestà, Isa Pola, Carlo Ninchi, Elio Steimer, Diego Carlisi, Gianni Rizzo, Umberto Paoloni; Senza perdono (Bucci Film), regista Renato Polselli, operatore Tino Santoni, interpreti Otello Toso, Dante Maggio, John Kitzmiller, Olga Gorgoni, Franca Marzi; Maschera nera (R.C.I.), regista Filippo Ratti, operatore Carlo Bellerio, interpreti Cesare Danova, Louise Andrews, Franca Marzi, Alberto Sorrentino, Lia Di Leo, Renato Chiantoni, Nino Pavese.

Una lodevole iniziativa...

...unica del genere in Italia, almeno per ora, è quella di un cinematografo riservato ai ragazzi fino ai quindici anni, nel quale gli adulti potranno entrare solo in qualità di ac-

compagnatori: il locale, i cui spettacoli si svolgeranno nel pomeriggio del sabato e della domenica, sarà aperto a Milano, in Piazza S. Ambrogio, a cura del Centro Studi Cinematografia dei Ragazzi.

Un concorso...

...per soggetti di documentari cinematografici (cortometraggi) è stato recentemente bandito: fanno parte della commissione esaminatrice dei lavori, Gigi Cane, Fernaldo Di Giammatteo, Fernando Cerchio, Mario Damicelli, Umberto Bonfante, Franco Cristaldi, Paolo Campanella. Cen-

tomila lire verranno assegnate al soggetto primo classificato, e cinquantamila al secondo, ma sono previsti anche alcuni premi «d'incoraggiamento» di diecimila lire ciascuno. Per ulteriori informazioni rivolgersi alla Segreteria del concorso soggetti «Vides-Montana Film» (le società banditrici del concorso stesso), in Via Menabrea, n. 15, a Torino. I soggetti concorrenti dovranno pervenire al suddetto indirizzo, in sette copie, entro il 15 dicembre 1951.

Una «Rassegna storica del cinema»...

...viene organizzata per l'anno acca-

demico 1951-52 dalla Cineteca Italiana di Milano e sotto l'egida del «Gruppo lombardo-piemontese» dei giornalisti cinematografici. La manifestazione, riservata agli studenti universitari e delle scuole medie superiori, comprende tre gruppi di proiezioni: «Aspetti del cinema muto» (i primitivi, i comici delle origini, vecchio cinema italiano, comici americani, Chaplin, «cinema e teatro»: Il gabinetto del Dr. Caligari), «Registi del cinema muto» (Chaplin, von Stroheim, Pudovkin, Clair, Dreyer, Camerini), «La prima epoca del cinema sonoro» (I pionieri del

Inquadratura tratta dal film cecoslovacco *Temno* («Le tenebre»), film diretto da Karel Stekly, il regista di *Siréna* («Sirena»), opera che ottenne nel 1947 il Leone di San Marco alla Mostra internaz. di Venezia.



West, di Ruggles, Il vampiro di Dreyer, Don Chisciotte di Pabst, Il testamento del Dr. Babuse di Lang, Acciaio di Ruttmann, 14 Juillet di Clair, L'uomo di Aran di Flaherty).

In occasione...

...del IX Congresso degli psicologi italiani, il Centro studi per la cinematografia scientifica e per i mezzi audio-visivi ha dedicato una seduta alla filmologia e alle applicazioni del cinema alla psicologia, presso l'Istituto di psicologia dell'Università di Roma. Il prof. Enrico Fulchignoni ha parlato sul « Contributo del cinema alla psicologia del comico ».

Al C. S. C. ...

...ha avuto inizio l'anno accademico 1951-52. In seguito agli esami di ammissione sono stati ammessi al primo corso ventinove allievi italiani e cinque stranieri, mentre hanno iniziato

bero genealogico, di produzione canadese, e una serie di coppe ai film presentati dal Congo Belga, dalla Francia, dalla Gran Bretagna, dalla Russia, dagli Stati Uniti, dalla Svezia e dall'Italia; un diploma d'onore è andato al Provveditorato agli Studi di Gorizia, mentre il « Premio Ferrania », riservato ai cineamatori, è stato assegnato ex-aequo ai Cineclub di Padova e di Roma.

FRANCIA

Il « Premio Canudo »...

...destinato alla migliore opera dedicata al cinematografo, verrà assegnato entro il dicembre di quest'anno. In gennaio dell'anno prossimo si assegnerà invece il « Premio Jean Vigo », che andrà, come è noto, al migliore autore e regista debuttante.



Sopra: Daniel Gelin in Chicago-Digest, film satirico sul gangsterismo; regia: Paul Paviot. Sotto: da An Outcast of the Islands (« L'avventuriero della Malesia »), film di Carol Reed tratto da Joseph Conrad.



il secondo corso venticinque allievi italiani e cinque stranieri. In occasione dell'inaugurazione ufficiale, l'on. Giulio Andreotti ha consegnato i premi assegnati alla produzione italiana nei Festival 1951 di Cannes e Punta Del Este.

A Salerno...

...si è concluso il Sesto festival internazionale del cinema a formato ridotto, con i seguenti risultati: Trofeo del Golfo di Salerno al film Al-

Delegati di 18 nazioni...

...erano presenti all'Assemblea generale annuale del Comitato internazionale del cinema educativo e culturale C.I.D.A.L.C., tenutosi recentemente a Parigi, insieme ai rappresentanti del Ministero degli Affari Esteri, della Pubblica Istruzione, del Ministero dell'Informazione, del Centro Nazionale della Cinematografia, dell'UNESCO e della CIT. Pierre Vermeulen, Presidente del Comitato Belga CIDALC, e l'avv. Scicluna Sorge,

ispettore generale della Cinematografia italiana, sono stati eletti vice-presidenti del Comitato internazionale CIDALC. Hanno parlato, fra gli altri, il signor Pillat, vice-presidente fondatore e segretario generale del CIDALC; il Dr. Verdene, direttore del Centro internazionale CIDALC di Roma, l'avv. Scicluna Sorge, rappresentante della Presidenza del Consiglio dei Ministri d'Italia, e il prof. Fulchignoni, rappresentante dell'UNESCO, il quale ha assicurato al CIDALC l'aiuto concreto del grande Istituto mondiale. L'Assemblea ha ratificato la costituzione di una commissione internazionale del film turistico, che avrà sede a Monaco, ed ha approvato il suggerimento dell'avv. Scicluna Sorge di restituire al CIDALC una delle sue attività fondamentali: la collaborazione cioè con tutte le persone di cultura di tutti i paesi e in tutti i campi dell'attività umana, per diffondere e salvaguardare, attraverso il cinema, i fattori morali della nostra civiltà. La Medaglia d'oro del Comitato è stata attribuita, dai membri del CIDALC, al film La nuit est mon royaume.

GRAN BRETAGNA

Si è iniziata...

...la lavorazione del primo lungometraggio a disegni animati prodotto in Inghilterra. Si tratta di un film in technicolor, tratto dal grande successo librario Animal Farm di George Orwell, nel quale si narra di una ribellione degli animali contro gli uomini che li sfruttano, argomento cui si attribuiscono a suo tempo intenzioni polemiche e satiriche nei confronti del comunismo. Il film, al quale lavoreranno ottanta disegnatori, è prodotto dalla coppia John Halas e Joy Batchelor, (i quali producono da dodici anni cortometraggi a disegni animati), in compartecipazione con Louis De Rochemont.

PORTOGALLO

Un grande documentario...

...sul paese è attualmente in lavorazione. Lo dirige il tedesco Alfred Ehrhardt, autore fra l'altro dei documentari presentati l'anno scorso a Venezia: Ernst Barlach (in due parti: 1. Il lottatore, 2. Il vincitore), Die Gottesmutter e Inselfahrt. Il regista, che è assistito nel suo lavoro da Walter Olsinski, ha dichiarato alla stampa che il film sarà a lungometraggio, e si suddividerà in tre parti: una sintesi storica, una illustrazione dei monumenti più importanti, e infine un panorama degli aspetti attuali del paese.

UNGHERIA

46 milioni...

...di fiorini sono stanziati per l'attuale piano quinquennale della produzione cinematografica, il cui limite è fissato per il 1954. Dodici film a soggetto sono già realizzati o in lavorazione, per il 1951, mentre nella annata precedente ne erano stati prodotti solo quattro. Al termine del piano in corso si dovranno produrre venti film all'anno. Inoltre, mentre nel 1950 erano stati doppiati quindici film di produzione straniera, entro quest'anno i film doppiati raggiungeranno il numero di ventotto: negli anni seguenti si prevede di doppiare circa quaranta film all'anno. Le sale

cinematografiche, che l'anno scorso erano 1.530, saranno, al termine del piano, 3.375.

U.R.S.S.

E' imminente...

...la presentazione al pubblico dell'ultimo film di Igor Savcenko: Tarras Scavcenko, un film a colori che narra la vita del grande poeta ucraino. Come è noto la morte prematura del regista interruppe a suo tempo la lavorazione del film, che è stato condotto a termine dagli assistenti e collaboratori diretti di Savcenko.

« Il cuore di un coraggioso »...

...è il titolo di un nuovo disegno animato a colori, presentato da poco sugli schermi di Mosca; ne sono autori B. Dejkin e G. Filippova. Si ha intanto notizia che altri due film a disegni animati sono quasi condotti a termine: I viaggiatori della foresta di M. Paschenko e Amici e compagni di V. Gromov.

Un atlante cinematografico...

...composto da una serie di film che illustrano la geografia delle varie repubbliche sovietiche, è stato ideato dal regista Schneider: l'opera completa conterà di circa centocinquanta film, e a quanto viene comunicato sarà presto ultimata. Alla realizzazione dei vari « capitoli » hanno contribuito i principali stabilimenti cinematografici dell'U.R.S.S.: Mosfilm, Lenfilm, Gorkifilm ed altri; il Cinestudio di Mosca ne ha realizzato una cinquantina.

« In nome delle legge »...

...è stato presentato sugli schermi dell'Unione Sovietica nell'edizione doppiata in lingua russa, con enorme successo di pubblico e di critica: la stampa elogia particolarmente la regia di Pietro Germi e l'interpretazione di Massimo Girotti. Si sta intanto doppiando, a Mosca, Molti sogni per le strade di Camerini, che sarà il quarto film italiano programmato nell'U.R.S.S. durante il 1951.

U.S.A.

L'industria...

...pare orientarsi, in maniera sempre più decisa, verso una produzione di qualità, in seguito ai risultati finanziari dei film presentati in quest'ultimo periodo. Assai indicative, a tale proposito, appaiono le dichiarazioni di Dore Schary, della M.G.M., e di Jerry Wald e Norman Krasna, della R.K.O.: il primo, dopo aver definito « preoccupante » l'esito finanziario dei film di categoria B, ha lasciato capire che i programmi della Metro saranno modificati nel senso suddetto, anche perché la casa dispone attualmente di una riserva di una ventina di film inediti, situazione quindi favorevole a un mutamento di indirizzo nella produzione; Wald e Krasna sono stati anche più espliciti, e dopo aver affermato che la produzione media è « condannata », hanno dichiarato che produrranno da quattro a sei film all'anno, anziché dodici come era stato comunicato precedentemente. Programmi analoghi pare abbiano la Paramount e la Warner: quest'ultima in particolare ha già tredici film pronti, e una mezza dozzina in cantiere, il che le permetterebbe una riduzione delle attività.

NUOVA SERIE
1 DICEMBRE
1951

CINEMA

75

UNA DIFFICILE AVANGUARDIA

ANCHE se le apparenze possono far supporre il contrario, le preoccupazioni fondamentali della cultura moderna non sono molte. Non si dice cosa troppo lontana dalla verità quando si afferma che gli innumerevoli problemi oggi in dibattito (da quelli religiosi a quelli filosofici o quelli sociali) ruotano intorno a determinati punti fissi, tutti più o meno riducibili alla comprensiva « disputa » intesa a stabilire il significato e il valore della condizione dell'uomo. Che il nucleo vitale della cultura contemporanea sia di cercare in questo campo, nessuno vorrà porre in dubbio. Meno facile sarà ammettere che il cinema — visto nel suo complesso: arte, artigianato e industria — costituisca uno dei fattori più importanti del processo di chiarificazione cui stiamo assistendo. Ammesso senza difficoltà da ognuno (anche dallo spettatore più distratto e dall'intellettuale più indifferente all'esperienza cinematografica) che il film rispecchi con una gamma pressoché completa di sfumature la situazione di crisi, e in questo sopravvanti di gran lunga la letteratura o il teatro, quale giudizio si dovrà dare del suo contributo alla soluzione del problema? In altre parole: del suo contributo alla « disputa »? Parleremo di un contributo meramente negativo (che tende ad aggravare la situazione, trasferendo in forme superficiali e nocive gli impulsi che giungono dai diversi campi della cultura: così pretendono alcuni) o svaluteremo il « fatto » cinematografico al punto da considerarlo unicamente come un riflesso delle condizioni culturali esistenti?

Ora, la prima posizione possiamo respingerla con tranquillità: la stessa obiezione rivolta al cinema, la si dovrebbe rivolgere anche al teatro o alla letteratura. Se ci si rispondesse che l'enorme diffusione del cinema (nei confronti del teatro e della letteratura) ha per conseguenza la banalità eretta a sistema, sicché tutto quanto si guadagna in ampiezza lo si perde in serietà e in qualità, sarebbe agevole opporre a tale giudizio una netta smentita. Un fatto esterno, come la diffusione, non può mai essere causa prima e unica del grado di progresso (o regresso) del cinema; pensare questo sarebbe altrettanto ridicolo che ritenere la limitata diffusione un elemento favorevole al sorgere di manifestazioni culturali di alto livello. Si tralascia troppo spesso di istituire quei confronti che gioverebbero a sgombrare il terreno da molti equivoci. Perché, tra l'altro, si scoprirebbe che la limitata diffusione non impedisce affatto al teatro contemporaneo di vivere in un'atmosfera di squallida mediocrità, pago com'è di ripetere esperienze già fatte e di affidarsi ciecamente all'autorità di chi a suo tempo disse una parola nuova (basti come esempio l'influenza che l'opera pirandelliana continua ad esercitare in Italia e, ancor più, fuori). Con questo, potrebbe già esser troncata ogni discussione sull'argomento, se l'equivoco non avesse radici più profonde e

non rivelasse il persistere di una mentalità « positivista » che deriva dall'arretratezza di tanta cultura (ufficiale o meno). Si crede ancora, sebbene esplicitamente non lo si ammetta, alle cause infallibili, alle corrispondenze esatte e inevitabili fra certe cause e certi effetti in un rigido, ottimistico e facile sistema. Quando anche le scienze hanno abbandonato questo metodo di lavoro e questa giustificazione della loro validità (e fu appunto tale metodo « scientifico » che nell'Ottocento si diffuse in tutta la cultura) è motivo di stupore veder riemergere, dove meno te l'aspetteresti, i grezzi frammenti di dottrine superate. Con ciò non si intende sostenere che uno studio sulla diffusione del cinema sia superfluo, o arbitrario. All'opposto, potrebbe riuscire utilissimo, ma solo se il fatto in esame venisse accolto come una condizione e non come la causa del valore culturale del cinema.

Allora, cinema come riflesso del grado e del tipo di cultura esistente? I più convinti sostenitori di questa tesi sono coloro che maggiormente insistono sui pregi intrinseci del nuovo linguaggio espressivo. Per quanto contraddittorio possa sembrare, chi parla del cinema come dell'arte oggi più importante e s'indugia ad analizzarne la struttura, ha di mira scopi diversi da quelli naturalmente insiti nell'analisi che esegue. Il cinema è considerato uno « strumento », un « veicolo », un « mezzo di comunicazione ». Ed è chiaro che quanto più lo strumento sarà perfezionato, tanto maggiori diverranno la sua efficacia e la sua penetrazione: esso avrà dunque la possibilità di riflettere sempre meglio le condizioni culturali in cui vive. Ciò è vero, ma in un senso particolare. Nessuno strumento di espressione e di comunicazione è soggetto a un controllo così assiduo, da parte delle forze culturali, come il cinema. Il « potrà riflettere » si trasforma facilmente — e quasi senza che ci si avveda dei gravi pericoli connessi al passaggio da una condizione all'altra — in un « dovrà riflettere ». Non è qui il caso di addentrarci in una discussione sulla teoria marxistica delle forze di produzione, della struttura e della sovrastruttura, né di vedere in qual modo si possa intendere il concetto che non tutte le attività culturali hanno una funzione sovrastrutturale; limitiamoci a osservare che il « dovrà riflettere » crea una serie di difficoltà che servono a chiarire la effettiva situazione del cinema attuale. Se si mette in rilievo il fatto che la formula della « riflessione », così come viene assunta, si traduce in fin dei conti nella insincerità (travisamento della realtà) o nella sincerità parziale (esclusione di alcuni elementi della realtà stessa, a vantag-

gio di altri), si avverte immediatamente come una posizione teorica in parte giusta possa degenerare quando la si applichi alla pratica, o come risulti debole e incerta quando alla sua luce si vogliono giudicare le opere cinematografiche. E' in certo qual modo indiscutibile che film come *Stromboli* (1950) di Roberto Rossellini, *Pinky* (« Pinky, la negra bianca », 1949) di Elia Kazan, *Molodaja gvardia* (« La giovane guardia », 1947) di Sergej Gerassimov riflettono il tipo di cultura esistenti nei tre paesi in cui i film vennero prodotti. Ma lo riflettono in modo incompleto, poiché tutti e tre si muovono nell'ambito del « dover riflettere ».

Ci si può chiedere — tornando a quel che si è detto in principio — quale contributo arrechino film del genere alla « disputa » sul significato e il valore della condizione dell'uomo. Un contributo, per la massima parte, negativo, giacché dell'uomo moderno indicano gli ostacoli in cui si imbatte, i vincoli che lo costringono entro posizioni sterili, i freni che bloccano la piena esplicazione della sua personalità. (Ed è abbastanza sintomatico il fatto che con tanta pertinacia ed a così gran voce si vada sostenendo, dagli opposti campi, il contrario). Si noti, ancora, che l'atteggiamento del « dover riflettere » è comune a quasi tutta la produzione cinematografica mondiale, proprio perché — come si diceva — il controllo (diretto o indiretto) delle forze culturali è così rigido e severo. Ne dedurremo, allora, una sostanziale adesione alla tesi di quanti affermano essere nel cinema inevitabile il ricorso alla banalità, alla interessata schematizzazione dei problemi umani, all'« anticultura », per il solo fatto che la enorme diffusione postula un drastico controllo dall'esterno, ossia una carenza di intima sincerità? Non è possibile. Ricordate che la diffusione è una condizione e non una causa e che, d'altra parte, la teoria della « riflessione » è lungi dall'esaurire il problema, si ha il dovere di indicare al cinema la necessità di non subire la cultura ma di crearla esso stesso, di partecipare con forza ed iniziativa proprie alla formazione culturale del nostro tempo. Occorre, cioè, assegnare al cinema una funzione di reale avanguardia, analoga a quella che in altri campi svolgono tutti coloro che hanno sufficiente ingegno e forza morale per non cedere al pregiudizio e al luogo comune. Avanguardia che sarà diversa da quella di cui oggi si va parlando allorché si vuol condannare quell'altra, defunta, « avantgarde » sorta nel primo dopoguerra. Per il cinema — a causa, appunto, dei controlli accennati — il compito sarà difficilissimo. Ma la difficoltà non esclude la possibilità.

FERNANDO DI GIAMMATTEO



Botticelli

Nascita di Venere (Particolare)

FORSE NON è lontano il giorno in cui qualche studioso, oggi cogitabondo sulla cattedra di uno dei nostri numerosi atenei, prenderà in mano la penna per scrivere un ponderato trattato proponendosi di spiegare « come si guarda un documentario cinematografico sulle opere d'arte », a imitazione di quelli, così ingenui, che forniscono schemi garantiti per apprendere al prossimo *Saper vedere* pitture e sculture. Ma se la penna del nostro studioso non sarà « penna d'oca » indicherà che l'unico mezzo legittimo per imparare a « guardare » un documentario sull'arte, vale a dire capirlo, è frequentare musei e gallerie, e acquistare in essi buona intelligenza dei quadri e delle statue che i film illustrano. È noto che le riproduzioni fotografiche delle opere d'arte, e quindi anche quelle cinematografiche, sono documenti ingannevoli, decifrabili con difficoltà anche dagli esperti. Per queste riproduzioni meccaniche dei quadri e delle statue si può ripetere quanto è stato detto per le traduzioni letterarie: vale a dire che altro non sono che « belle o brutte infedeli ». Anzi, attraverso le riproduzioni meccaniche i quadri e le statue acquistano, grosso modo, una cert'aria di famiglia che le avvicina fra loro indipendentemente dalla qualità che posseggono. Normalmente, nelle riproduzioni meccaniche le opere d'arte scadenti risultano « migliori », mentre quelle di pregio assai « peggiori ». Colui che si entusiasma alla svelta davanti alla riproduzione meccanica di un'opera d'arte si avvicina non poco a quel Carlo VI di Francia che s'innamorò d'Isabella di Baviera vedendone il ritratto che un valente pittore aveva dipinto per lui. Ritratto senza dubbio seducente, ma non certo più fedele alla viva principessa di quanto non sia un quadro di Raffaello alla sua riproduzione fotografica. Che gli ingenui si abbandonino con facilità alle gioie illusorie che offrono le riproduzioni meccaniche delle opere d'arte è stato più volte lamentato. Alla fine della guerra destò una certa ilarità il critico d'arte della rivista *Mercurio* (n. 7-8), Toti Scialoja, quando compilò estrosa disquisizione sulla materia pittorica dei quadri di Soutine, confessando candidamente conoscerli

« i nostri antichissimi antenati sovrapposero a una antica pittura, probabilmente deteriorata, un'altra senza preoccuparsi di cancellare le gambe dell'animale sottostante. Se il Pasinetti non si fosse lasciato entusiasmare dalle riproduzioni, ma le avesse controllate direttamente con i dipinti delle Caverne di Altamira, o, almeno, attraverso le osservazioni degli studiosi che li avevano descritti (Emile Cartilhac e Henri Breuil, *La caverne d'Altamire a Santillane*, Monaco, 1906, pag. 90, tav. XIV) non sarebbe caduto in questo errore interpretativo. E oggi gli allievi del Centro sperimentale di cinematografia non vedrebbe nei cavernicoli del neolitico precursori del cinematografo. Ma casi divertenti da indicare non mancano. Il Valentiner (*Tino da Camaino*, Parigi 1935, pag. 145) cita, a esempio, quanto capitò all'Ispettore delle Belle Arti Enzo Carli che, confutando la sua attribuzione a una statua del Museo di Berlino di cui aveva pubblicato due fotografie prese sotto differente angolo, ritenne una fotografia raffigurare un'opera del Camaino, e l'altra un'opera che al Camaino non era possibile attribuire. Evidentemente il so-

SAPER VEDERE I DOCUMENTARI SULL'ARTE

solamente attraverso riproduzioni fotografiche, fototipiche e quadricromiche. E' superfluo spiegare che la materia pittorica di un quadro è quanto mai impossibile a decifrarsi con quei mezzi, specialmente quando non si conosce alcun quadro dell'artista.

Che la fotografia sia documento infedele lo si rivela da quanto ebbe a scrivere Francesco Pasinetti nella sua *Storia del cinema*; asserendo che i bisonti e i cinghiali raffigurati sulle pareti delle Caverne di Altamira precorrono, in un certo senso, il cinematografo poiché con essi l'uomo dell'età della pietra « volle riprodurre il movimento: e più gambe disegnò l'una accanto all'altra affinché chi vedesse il suo lavoro notasse quel movimento che egli aveva voluto ritrarre ». Infatti le immagini dei bisonti e dei cinghiali a cui si riferisce il Pasinetti appaiono a volte con quattro zampe anteriori e quattro posteriori, disposte in modo assai simile a come, in certi nostri disegni umoristici o quadri futuristici, si pretende indicare il movimento, riproducendo più volte susseguentemente la parte che compie azione dinamica. Ma per le pitture delle Caverne di Altamira le cose stanno in modo diverso. Le quattro zampe anteriori e posteriori dipendono dal fatto che

l'arte funzionario non era riuscito soltanto a leggere le fotografie ma nemmeno il testo che le accompagnava. Ma non sono questi infortuni che possono capitare fra capo e collo a chi osserva le riproduzioni meccaniche delle opere d'arte con fini più piani di quelli propri allo studioso specialista. I guai che possono capitare a chi voglia istradarsi alla intelligenza delle arti figurative per mezzo di queste loro « traduzioni meccaniche » è di finire coll'educarsi ad esse smarrendo la gioia che procurano gli originali.

Infatti, l'Ispettore centrale tecnico della Direzione generale per le antichità e belle arti Giulio Carlo Argan osserva che « è facile intendere come la ripresa cinematografica di un'antica pittura, riducendola inevitabilmente a un "gusto" contemporaneo, la ponga automaticamente in condizioni di essere afferrata e intesa in rapporto a un interesse attuale, ne isoli e riveli gli elementi o i valori che maggiormente colpiscono la sensibilità dell'uomo moderno; e, infine, in quanto implica nel suo stesso attuarsi lo svolgimento di un processo critico, li consegna allo spettatore, se il termine non sembri offensivo, predigerita. Ecco perché i dipinti che, alle pareti di un museo, vengono ammirati per consuetudine, ma senza alcuna partecipazione, dal gran pubblico, riacquistano sullo schermo la capacità di commuovere ». Le constatazioni dell'alto funzionario non possono non fare riflettere. È noto che non basta aprire gli occhi per « vedere ». Ciò che noi vediamo è il risultato di una serie incalcolabile di esperienze che hanno inizio sin dai primi mesi della vita. Voltaire non diceva a caso che l'uo-

L'unico mezzo legittimo per imparare a guardarli, cioè a capirli, è acquistare nei musei e nelle gallerie una buona intelligenza dei quadri e delle statue che i film illustrano.

mo impara a vedere come impara a leggere e a scrivere. Ai suoi tempi era stato provato che un cieco di nascita, che aveva appreso a conoscere con esattezza attraverso il tatto la forma degli oggetti, il giorno che una felice operazione gli permise di acquistare la vista, non fu in grado di distinguere con questo senso la forma degli oggetti, che già conosceva al tatto, se non dopo lungo tirocinio: vale a dire imparando a vedere. Che il cinematografo abbia sviluppato una particolare educazione visiva è stato più volte rilevato. E certamente non dobbiamo rifiutare questa educazione per arricchire la conoscenza. Il documentario cinematografico può essere mezzo efficace per la critica d'arte, ma non potrà mai sostituire le opere d'arte; vuoi per il dotto, vuoi per il "gran pubblico". Il "gusto" dell' "uomo moderno" che ammira effettivamente quadri e statue nei musei per « consuetudine, senza alcuna partecipazione », e si "commuove" nel vedere apparire sullo schermo la loro immagine, è un gusto non troppo diverso da quello della scimmietta, citata dal Goethe, di cui un naturalista lodava la capacità di capire i disegni perché la trovò intenta a mangiare i fogli di un libro di storia naturale dove erano raffigurati degli scarabei di cui era assai ghiotta. Che effettivamente esistano persone capaci di commuoversi alla proiezione di documentari sulle arti figurative e restino indifferenti davanti a quadri e statue può capitare benissimo. Anzi, senza dubbio, capita spesso. Ma non dobbiamo per questo essere così ingenui da ritenere intelligenti di pittura e scultura, così come quel naturalista s'illudeva scoprire intelligenza nelle arti del disegno alla scimmietta, non avvedendosi nemmeno della deficienza del suo "gusto", capace di scambiare il sapore degli insetti con quello della carta stampata che li raffigurava. Se vogliamo lodare insieme all'Ispettore centrale tecnico Argan il gusto moderno di coloro che si commuovono alla proiezione dei documentari d'arte e restano insensibili davanti alle opere lodiamolo pure. Sarà senza dubbio un gusto di qualità, ma non illudiamoci sia volto alla pittura e alla scultura. Riconosciamolo piuttosto volto verso il cinematografo. Infatti, da quanto ha scritto il nostro Ispettore centrale tecnico le opere d'arte vengono attraverso il cinematografo ridotte alla portata del gusto contemporaneo, e il buon pubblico se le *degusta* predigerite, attraverso la ruminazione di laboriosissimi processi critici. Se i risultati che i documentari raggiungono sono quelli indicati dal solerte funzionario, essi non illustrano le opere d'arte e non invitano ad andarle a vedere; creano invece delle nuove opere migliori di quelle ritratte, possedendo l'efficacia di "commuovere". L'Ispettore centrale, coerente con se stesso, non accenna infatti, nel suo scritto, alla possibilità che chi osserva documentari d'arte possa esser spinto ad andare a visitare musei e gallerie, per ricercarvi i quadri e le statue che si è goduto al cinematografo. Se questo fenomeno avvenisse sul serio sarebbe un bel guaio, penserà l'Ispettore: i musei e le gal-



Botticelli

Primavera (Particolare)

lerie finirebbero col fare sleale concorrenza alla sale di proiezione, portando crudelissima crisi nel campo del documentario sull'arte.

Da quanto abbiamo scritto non si pensi che tutti coloro che teorizzano sui documentari d'arte nutrano ideali estetici uguali o simili a quelli manifestati dall'attivo funzionario delle antichità e belle arti. Assolutamente no. I documentari, come abbiamo già detto, possono essere effettivamente un ottimo mezzo di espressione per la critica d'arte, e un efficace mezzo educativo. Tuttavia, bisogna tener presente che per capire veramente un documentario occorre, come avviene per capire gli scritti di critica d'arte, conoscere le opere che vengono illustrate. Il film non rimpiazza il quadro o la statua che riproduce, così come non le rimpiazzano le illustrazioni tipografiche, fototipiche o quadricromiche che accompagnano gli scritti di critica d'arte quali elementi indicativi alla memoria. Cosa mai capiremo, a esempio, in un saggio critico sullo *Infinito* di Leopardi se non conoscessimo i versi che costituiscono la poesia? Quale possibilità avremmo per renderci conto della

rispondenza delle osservazioni del critico? Nulla, proprio nulla. Nei riguardi della poesia di Leopardi quel saggio esprimerebbe non pensiero ma, soprattutto, elencherrebbe parole. Scritturando la *Venere* di Botticelli o i guerrieri che, armati sino ai denti, si battono nelle *Battaglie* di Paolo Uccello si possono fare benissimo dei film, dato che effettivamente questi film esistono. Può essere ancora veramente curioso e divertente vedere al cinematografo degli Angeli di Raffaello svolazzare per il cielo, una fanciullina di Goya divertirsi in un mondo dondolandosi su e giù sull'altalena, o i ferocissimi tori di Emmer prendersi scambievolmente a cornate. Questi trucchi cinematografici, per quanto sorprendenti o fedeli alla illusione della realtà, non si risolvono in critica d'arte. Al contrario allontanano assai grossolanamente i quadri e le statue dalla loro realtà poetica. Quella realtà che la critica aspira individuare ed esprimere nel miglior modo possibile. Non ci si illuda nemmeno che carrellate spettacolari o ingrandimenti spropositati, che possono giungere a far apparire un piccolo particolare nelle proporzioni dei colossi costantiniani, permettano di vedere meglio.



vale a dire capire meglio un quadro, una statua o un loro particolare. E' questa una illusione: una illusione infantile non diversa da quella di chi si proponesse far capire meglio il già citato *Infinito* di Leopardi facendolo urlare da potenti altoparlanti come se si trattasse del discorso di un demagogo che vuole impressionare, eccitare, entusiasmare la folla. La *bürokratische Kunstwissenschaft* («Scienza dell'arte dei burocrati») in tutti i tempi e in tutti i luoghi è sempre stata ricca di curiose trovate. Sente discorrere di "arte popolare" e, in quattro e quattr'otto pensa trovare una "arte per tutti" come se si trattasse di emettere un particolare francobollo o, se si preferisce, una marca da bollo. Ma l'arte non possiede dei sottoprodotti validi; non surrogati "predigeriti" dagli stomaci di ferro della demagogia estetica. L'arte popolare è semplicemente la vera arte, vale a dire quella che esprime umana poesia. Quella umana poesia che può individuare soltanto la critica popolare che altro non è che la vera critica. Cioè quella limpida, intelligibile a tutti coloro che preparati o preparabili sono capaci di distinguere fra tele dipinte e marmi scolpiti ciò che è arte, e ciò che arte non è.

ANTONIO FORNARI



Dal documentario *Rimembranze medicee*. Quadra di Lorenzo il Magnifico nella villa di Careggi.

PANE AL PANE...

Qualità e quantità

HO SCRITTO in altre occasioni e credo di averlo sufficientemente dimostrato e documentato, che la crisi di qualità del cinema italiano è la stessa crisi del neorealismo, che non è dovuta all'isterilarsi di un'ispirazione o al venir meno dell'interesse politico (non in senso di partito, ma di coscienza sociale) da parte dei nostri migliori registi, bensì a un complesso di cause che direttamente o indirettamente agiscono sulla libertà di espressione. Non vorrei, dunque, qui ripetermi e d'altra parte non sarebbe il luogo anche per ragioni di spazio. Converrà, forse, chiarire per quale ragione in questo momento, da una parte si parla di crisi del cinema italiano mentre la produzione ha superato la quota di cento film all'anno e dall'altra si manifesta il più roseo ottimismo quando non si è riusciti in tanta abbondanza a mettere insieme tre film che potessero rappresentare decorosamente il nostro paese a Venezia. Si tratta, in sostanza, di due opposti punti di vista il cui conflitto non risale a oggi, ma a molti anni fa. Da un lato i sostenitori della "quantità" sono per una politica cinematografica che, comunque, stimoli la produzione: l'importante è fare dei film, tanti film, in modo che molta gente possa lavorare e si formino dei quadri sempre più numerosi sì che a molti sia offerta l'occasione di saggiare le proprie capacità e fare una concreta esperienza, lasciando che la selezione si faccia, poi, naturalmente. Un ragionamento siffatto ha le sue seduzioni, dalle quali si lasciano prendere non pochi uomini di cinema e che fanno breccia anche sulle organizzazioni sindacali, preoccupate soprattutto e giustamente del problema del

lavoro. Ma a ben considerare le cose ci si avvede che mentre dalla qualità nasce la quantità per spontaneo sviluppo (i film che hanno ridato vita all'industria cinematografica italiana si contano sulle punte delle dita) non altrimenti avviene per l'inverso giacché lo stimolare la quantità di per se stessa significa favorire la speculazione e conseguentemente abbassare il livello dei film: come oggi, del resto, sta succedendo. Lo stesso accadde ai tempi della legge fascista che, stabilendo un premio automa-

di LUIGI CHIARINI

tico proporzionato agli incassi dei film, tendeva, appunto, ad incrementare la produzione. Anche allora si giunse alla quota cento. Si consideri che a quel tempo vigeva il monopolio per l'importazione dei film stranieri e che per tanto il film italiano non temeva concorrenza. C'è da chiedersi se in regime di libertà l'abbassamento del livello artistico dei film non prelude anche a una crisi di ordine economico che renderebbe del tutto illusoria la politica della quantità anche sotto questo aspetto. Specie quando non ci si trovi, come è il caso dell'Italia, in condizioni tali da poter sostenere, sia pure in virtù di altre forze, la propria produzione cinematografica sui mercati stranieri o contenere l'invasione di quella estera sullo stesso mercato nazionale.

Coloro che sostengono la "qualità" e conseguentemente una politica cinematografica e una legislazione che mirino a favorirla, osservano che solo per questa via è possibile giungere a una seria struttura dell'in-

dustria cinematografica e a un conseguente sviluppo anche quantitativo della produzione che non sia basato su cause artificiali e passeggeri, ma su effettivi valori che portino a una duratura conquista di mercati. Una tale politica implica da parte del Governo e del Parlamento la consapevolezza tra l'altro, che l'aspetto artistico e sociale del cinema è assai più importante di quello economico e che, del resto, l'uno non contraddice affatto l'altro se più che alla speculazione si bada a una sana organizzazione industriale. Certo, mirare alla qualità significa favorire al massimo la libera espressione artistica e, conseguentemente, non aver paura di dar vita a un cinema vivo, polemico, politico. Significa impostare tutta la struttura cinematografica nazionale dall'Enic, al Luce, al Centro e alla Cines su questo presupposto e, in definitiva, dare un'anima a tutto il nostro cinema. Non, si badi, indirizzandolo in un senso unico, secondo che avveniva col fascismo, ma favorendo e stimolando il continuo perfezionamento artistico e tecnico della produzione e, in sostanza, concependo il cinema come un importantissimo fatto di cultura. Del resto perché altrimenti se ne dovrebbe interessare la Presidenza del Consiglio? A mio avviso l'odierna crisi del nostro cinema dipende dal fatto che l'attuale indirizzo della politica cinematografica si ispira al fallace principio della "quantità": in apparenza questo principio può sembrare liberale, ma in effetti è libertà data alle energie peggiori e più dannose del cinema. Ciò è tanto vero che la stessa censura è costretta a essere sempre più accondiscendente verso il piccante e il volgare, mentre non è sempre disposta a usare la stessa indulgenza di fronte a film problematici anche se di alto livello artistico. E quello che è qui detto per la censura vale anche per il Comitato tecnico che concede con una sempre maggiore indulgenza il premio dell'8%.

Miscellanea di "Aesthetica"

« IL FATTO che il marxismo abbia copiato atteggiamenti della dottrina cattolica (fratellanza umana - dogmatismo - misticismo - ecc.) e perfino dal punto di vista formale le sue strutture riproducano quelle della Chiesa cattolica (senso gerarchico) porta nella prassi a strani accostamenti. L'estetica crociana è sostanzialmente senza morale mentre quella marxista e cristiana sono "piene di morale": ma la prima è una morale senza Dio, la seconda è con Dio. La preoccupazione "contenutistica" è essenziale nel materialismo marxista (lo abbiamo ricordato) quanto nella dottrina cristiana. L'estetica marxista è forma rigida di guida al trionfo del proletariato. L'estetica nostra è forma articolata di approssimazione all'ideale cristiano. Quando dall'estetica in generale passiamo al campo dell'estetica cinematografica, quando cioè ci addentriamo in una prassi estetica, certe formulazioni sembrano avvicinarci ancora al piano degli esteti moscoviti... Le arti plastiche non sono necessariamente espressione di un contenuto di vita umana... La stessa osservazione può valere per la musica nonché per le arti letterarie, in particolare la poesia ed il teatro, che possono limitarsi a realizzare un giuoco di idee e di immagini non necessariamente espressioni di realtà umana. Nell'arte cinematografica invece, fondata sulla scelta della inquadratura (in quanto costruzione espressiva) ed il dosaggio del ritmo (in quanto rapporto tra scene successive che esprime e vuol creare un moto dell'animo), il movimento esteriore e quello corrispondente del pensiero (dialogo, commento) esprimono necessariamente una presa di posizione umana ».

Così il Segretario generale dei centri cattolici cinematografici, teatrale e radiofonico nel n. 10 dell'ottobre 1951 di L'eco del cinema e dello spettacolo.

Per una "fattiva cultura cinematografica"

« PURTROPPO non esiste oggi (e ce ne sono molte) pubblicazione culturale cinematografica in Italia, che non sia irrimediabilmente vecchia, che non cerchi di nascondere l'innato conformismo che ne costituisce la base, dietro i velami di una cultura ch'è unicamente filologia... Non si vogliono fare scuole di partito o, per lo meno, dimostrazioni teoriche astratte e che non hanno riscontro in quella realtà dettata dal pubblico che s'interessa delle cose del cinema: si entri nel vivo dei vari problemi, si cerchi di smuovere le acque morte, rivendicando alle questioni, perlomeno, il diritto della loro plausibilità in quanto tali ». Questo si legge in un articolo d'una rivisterella uscita di recente. La rivisterella contiene una nota in cui si dice: « La critica italiana è disattenta quando è opera di anziani, paludata, professionale, pignola quando viene dai giovani » e una rassegna sul Congresso di Perugia in cui si osserva che « Chiarini ha detto le solite cose circa cinema e cultura e Barbaro ha fatto lo stesso sui problemi dell'estetica cinematografica » nonché brani di articoli ripresi di sana pianta da Bianco e Nero e da Il Mondo, pezzi di sceneggiature, e alcune critiche drastiche come « Film da mangiarsi il fegato » oppure: « Degno



Miscellanea di estetica: ovvero estetica con Dio ed estetica senza Dio.

solo dell'apprezzamento critico di una tribù d'antropofaghi » o ancora: « Prendo occasione dalla presentazione al pubblico di questo filmastro di Mario Mattoli per fare un breve discorso ecc. ecc. ».

Giace anemica la Musa
Sul giaciglio dei vecchi metri
A noi giovani, apriamo i vetri
Rinnoviamo l'aria chiusa!

Attenzione davvero che la vostra Musa non s'abbia a prendere una polmonite doppia, cari e simpatici giovanotti; cari e simpatici nonostante le vostre iconoclastiche esuberanze. Peccato, però, che rivisterelle come quella che avete messo insieme non arrivino mai al quarto numero!

Giurie d'arte

« A VENISE, cette année les deux décisions les plus remarquables venaient non pas du festival, mais du Congrès des producteurs où en effet il fut décidé:

1) Le cinéma étant un art collectif, toute projection hors de la présence du public en vue de la critique de l'oeuvre sera simplement interdite;

2) Les membres d'un jury n'auront pas le droit de faire connaître leurs jugements par la presse, pendant la durée de leur charge. Car, au XII Festival de Venise, nous en étions là, sans que les invités — "neutres" ou "bienveillants" ne protestassent: certains membres du jury écrivaient en même temps dans leurs journaux, au mépris le plus complet du secret des délibérations et des réserves qu'une telle fon-

tion impose traditionnellement. Ajoutez à cela que le jury manquait d'autorité sur le plan international; malgré des qualités intrinsèques dont nul ne doute, aucun membre du jury n'avait une voix assez forte pour dépasser la campagne romaine, dont on sait — depuis Corot — jusqu'à quel point elle est déserte. Un jury n'est pas seulement une réunion de compétences: un certain prestige y est bien porté. Un jury qui en aurait eu, en face de la renommée de Jeanson, n'aurait pas feint de ne pas voir ses films. A l'étranger on connaît cependant d'autres confrères, qui sont cités, traduits et commentés: Luigi Chiarini, Alberto Consiglio, Umberto Barbaro, Ugo Casiraghi, Aristarco, Mario Verdone et dix autres, sans même recourir aux créateurs qui viennent au cinéma de l'exercice de la critique et en négligeant délibérément la perspective d'un jury international... Et, pour parler un langage tout à fait vénitien, que sommes-nous venus faire dans cette galère? Car sans prestige manifeste et sans compétence reconnue, que reste-t-il à un festival? ».

E su questa domanda, in vero un po' ingenua, tronciamo la citazione dell'articolo pubblicato da Lo Duca sul n. 6, ottobre-novembre 1951, dei Cahiers du Cinéma. Non facciamo commenti: non abbiamo voluto neppure tradurre in italiano il testo perché non ci sia proprio nulla di chi è solito mettere un po' di sale in questa rubrica.

LUIGI CHIARINI

COLLABORAZIONE ATTIVA FRA INSEGNANTI E ALLIEVI

NELL'AUTUNNO del 1919, poco tempo dopo che Lenin ebbe firmato il decreto della nazionalizzazione dell'industria cinematografica, fu creata, per preparare i nuovi quadri sovietici dei lavoratori del cinema, la prima Scuola cinematografica statale, divenuta più tardi l'Istituto superiore della cinematografia dell'Unione Sovietica. Nel corso della sua esistenza, questo Istituto ha percorso un lungo e interessante cammino, trasformandosi appunto, da una piccola scuola artigiana, che cercava nuove vie per la giovane arte, in un Istituto superiore della capitale.

Attualmente l'Istituto si suddivide in sette facoltà: la facoltà della regia, che prepara i registi del film scientifico popolare e del documentario; la facoltà dell'operatore, che prepara operatori capaci di lavorare in tutti i rami della produzione cinematografica; la facoltà dei soggettisti, che prepara gli scrittori di soggetti per i film a soggetto e per i documentari e anche i redattori delle sezioni-soggetti degli stabilimenti cinematografici; la facoltà dell'attore; la facoltà degli studi cinematografici, che prepara critici, saggisti, redattori e conservatori di cineteche; la facoltà economica, che prepara gli organizzatori della produzione, gli economisti e i dirigenti dei circuiti e delle organizzazioni di noleggio. L'Istituto possiede anche una facoltà che prepara i quadri scientifici e pedagogici. A disposizione degli studenti (circa ottocento) c'è uno stabilimento (con teatri di posa, laboratori, camere di montaggio e relativo personale); gabinetti per lo studio della regia, dell'arte, della tecnica dell'operatore, della scenografia, e via dicendo. L'Istituto possiede una biblioteca di 100.000 volumi e una cineteca che contiene circa 3.000 film

sovietici e stranieri, tra i quali molti esemplari unici dei primi anni del cinema. Grazie all'attenzione e alle cure del Governo sovietico, l'Istituto è divenuto uno dei più interessanti enti artistici del paese, conosciuto anche di là dai confini dell'U.R.S.S.

Come tutti gli istituti superiori creativi dell'arte, anche quello del cinema non è per le professioni di masse. In realtà esso si occupa dell'istruzione individuale, creando registi, operatori, attori, attrici, scrittori di soggetti e critici cinematografici: cioè persone adatte a prendere in considerazione qualità, capacità e possibilità creative dei singoli studenti. Gli esami di ammissione si svolgono ogni anno, con concorso. In 32 anni, l'Istituto ha formato più di duemila specialisti. Tra gli ex-allievi, figurano molti

L'Istituto superiore cinematografico di Mosca ha percorso, dalla nascita a oggi, un lungo e interessante cammino. Dalle sue aule sono uscite ed escono le forze più vive del film sovietico.

elementi noti del cinema sovietico, dei quali settanta hanno ottenuto il premio Stalin. Hanno studiato all'Istituto i registi Vsevolod Pudovkin, Aleksandr Stolper, Roman Karmen; i soggettisti Eugenio Pomescikov, Mikail Papava, Maria Smirnova; gli operatori Anatoli Golovnia, Leonid Kosmatov, Boris Volcek, Valentin Pavlov; gli attori Nina Alissova, Ada Voizik, Galina Vodjanizkaia e altri. Molti, tra gli ex-allievi, sono diventati professori, e insegnano all'Istituto. In tutto vi sono, all'Istituto, 180 professori-insegnanti. Tra quelli che insegnano, figurano i più grandi nomi del cinema e del teatro sovietici: Grigori Aleksandrov, Mikail Ciaureli, Serghei Gerassimov, Aleksandr Dovzhenko, i professori Lev Kulešov, Olga Pjgeva, Fedor Bogorodski,



Sopra: un gruppo di allieve dell'Istituto superiore cinematografico di Mosca insieme con il regista e attore teatrale V. Vanin, recentemente scomparso. Sotto: Serghei Bondarciuk, proveniente dall'Istituto superiore di Mosca, in Tarass Scevcenko; questo interessantissimo film, sulla vita del poeta popolare ucraino, venne iniziato da un altro regista recentemente scomparso, Igor Savcenko, e terminato dai suoi collaboratori.



Anatoli Golovnia, Leonid Kosmatov e Vasil Vanin, da poco scomparso. Insegnano inoltre il vecchio operatore russo A. A. Levizki, Valentin Turkin, Juri Pimenov, Juri Gelabujski, Evsei Goldovski. Bisogna anche rilevare la parte che l'Istituto ha nella preparazione dei quadri per la cinematografia nazionale delle repubbliche sovietiche. Insieme con gli allievi di Mosca e di Leningrado, studia la gioventù dell'Ucraina e della Georgia, della Bielorussia e della Azerbaidjian, della Lituania e dell'Estonia, del Kasakistan e della Lettonia, dell'Usbekistan e delle altre repubbliche sorelle; e infine anche un gruppo di giovani provenienti dai paesi delle democrazie popolari (Cecoslovacchia, Polonia, Bulgaria, Romania e Ungheria). Le materie d'insegnamento sono la letteratura, la filosofia, l'economia politica, l'estetica, le lingue straniere, la

storia dell'arte, le teoriche speciali (regia, arte dell'operatore, storia del cinema, drammaturgia del cinema). Esiste, naturalmente, anche lo studio pratico della professione dell'attore e del regista, dello scenografo, della pittura e del disegno, delle riprese. Gli studenti delle facoltà di regia, dell'operatore e dall'attore sono suddivisi in diversi gruppi; ogni gruppo è diretto da un noto lavoratore del cinema o del teatro, il quale prende parte alla scelta dei giovani destinati al primo corso delle singole facoltà, e lavora con loro fino a che abbiano terminato gli studi. Tale sistema permette una conoscenza approfondita dello studente, di rendersi conto delle sue capacità creative, del suo talento, delle sue tendenze: di appoggiare l'insegnamento e l'educazione su una base concreta. Il programma delle materie principali è fatto in modo che, con ogni nuovo semestre, i compiti dati dal professore diventino sempre più difficili. I giovani attori, all'inizio, interpretano un piccolo brano; verso la fine dei corsi partecipano invece ad uno spettacolo o a un film in costume, con trucco e scenografia. Presso a poco, nello stesso modo, viene organizzato l'insegnamento nelle altre facoltà. L'ultima tappa degli studenti è, naturalmente, un lavoro di diploma. Per gli allievi attori è l'interpretazione di una parte a loro data in uno spettacolo o in un film; per il giovane regista la regia e le riprese di un cortometraggio (cortometraggio a soggetto, scientifico o documentario). L'allievo soggettista deve scrivere un soggetto per un film a lungometraggio su uno dei temi che interessano la produzione; gli allievi scenografi debbono preparare la scenografia per un soggetto cinematografico o un'opera teatrale, preparando schizzi, bozzetti e disegni.

Il problema più difficile è quello di preparare i futuri registi. Si sa che la regia di un film è un lavoro di grande responsabilità, ed è pericoloso affidarlo ad un giovane appena laureato. Pertanto l'Istituto intensifica la preparazione pratico-professionale dei futuri registi. Lo studio pratico delle riprese fa parte del sistema dell'insegnamento. Nel solo anno accademico 1950-51, nello stabilimento dell'Istituto si sono realizzati circa 40 cortometraggi sonori (novelle, documentari, film scientifico-popolari). L'insegnamento venne integrato con una solida esperienza fatta dagli allievi nei vari stabilimenti sovietici. In proposito si sono avuti, negli ultimi anni, notevoli risultati. Il professore Serghei Gerassimov, durante la realizzazione di *La giovane guardia* venne assistito dal gruppo degli allievi registi da lui diretto. Igor Savcenko, che era a capo di un altro gruppo, fece lavorare, in qualità di aiuto-registi, molti dei suoi studenti quando diresse *Il terzo colpo*. Così fecero anche per *Pirogov*, e Makail Ciaureli per *La caduta di Berlino*. L'importanza data all'insegnamento pratico, sotto la guida dei più grandi realizzatori del cinema sovietico, ha senza dubbio migliorato la preparazione professionale e facilitato il lavoro creativo e indipendente dei giovani registi. La facoltà dell'operatore è la più antica dell'Istituto. La preparazione e l'educazione dei quadri vengono in proposito eseguite secondo un sistema giusto e conse-



Irina Makarova, allieva dell'Istituto cinematografico di Mosca, nel suo primo film: *Molodaja gvardia* («La giovane guardia», 1947), diretto da Gerassimov che è uno degli insegnanti dell'Istituto. Il film, interpretato da altre allieve, si vale anche di elementi tecnici dell'Istituto.

guente. Negli ultimi venti anni, da questa facoltà sono usciti molti ottimi elementi: la maggior parte degli operatori che attualmente lavora è uscita dall'Istituto. Tra gli allievi laureatisi negli ultimi anni, hanno avuto il premio Stalin, Moglovski, Kaspi, Semin, Bessarabov ed altri. Si sono particolarmente distinti, nel lavoro di produzione, anche gli studenti di una facoltà relativamente giovane: quella di scenografia. I pittori M. Bogdanov e G. Miasnikov hanno collaborato ai film a colori *Il fiore di pietra*, *Miciurin, Uomini coraggiosi*; il pittore A. Freidin ha lavorato alla scenografia di *Il N. 217*, *Il treno va ad Oriente*, *La missione segreta*, e al pittore di cartoni animati A. Sasonov si deve *Il cavallino con la gobba*. La facoltà, che ha per base il realismo socialista, educa gli allievi nelle tradizioni dei grandi pittori russi, giovandosi dell'esperienza dei pittori contemporanei sovietici d'avanguardia. Gli allievi attori hanno interpretato parti principali in una serie di importanti film: Vladimir Balashov in *Il N. 217*, *Il soldato Alessandro Matrossov*, *Alessandro Popov*, *Mussorski*; Galina Vodianizkaia in *Zoia*; Nina Massaeva in *Il cielo di Mosca*. Il grande merito di educare i giovani attori, e di far loro interpretare importanti film, spetta a Serghei Gerassi-

mov. Il governo ha molto apprezzato l'interpretazione dei giovani attori, cinque dei quali (Irina Makarova, Ludmila Shagalova, Serghei Gurzo, Vladimir Ivanov, Nonna Mordukova) sono laureati del premio Stalin. Il successo di *La giovane guardia* ha aperto la via della produzione ai giovani attori cinematografici. Gli stabilimenti si rivolgono per la realizzazione dei film non solo agli attori diplomati dell'Istituto, ma anche agli studenti della facoltà di recitazione. Il regista Igor Savcenko, morto recentemente, ha fatto interpretare, con grande successo, la parte di Tarass Scevcenko (nel buon film omonimo) al giovane Serghei Bondarciuk; Costantino Iudin ha affidato la parte principale di *Gli uomini coraggiosi* a Serghei Gurzo, che era già apparso in *La giovane guardia*; Ivan Pyriev ha chiamato per il film musicale a colori *I cosacchi del Kuban* la giovane attrice Claudia Lucko e una studentessa dell'ultimo corso dell'Istituto: Ekaterina Savinova. Il Ministero della cinematografia ha creato, per i giovani attori, condizioni particolarmente favorevoli: tutti i diplomati dall'Istituto passano allo stabilimento governativo dell'attore cinematografico, dove iniziano la via della produzione.

ANATOLI V. GOLOVNI



Il grande regista e attore V. Vanin mentre dirigeva un'esercitazione di allievi e allieve all'Istituto superiore cinematografico di Mosca.



Luchino Visconti, forse il nostro maggiore regista; ha, tra gli altri privilegi, quello non comune di unire a un autentico temperamento una solida cultura e una precisa coscienza critica.

QUESTO NOSTRO CINEMA

NON è facile trovare nel mondo del cinema italiano uomini con i quali sia possibile fare un'intervista un po' approfondita: o ci si trova di fronte a persone infatti del tutto sprovvedute, e allora il discorso cade immediatamente nel nulla; o di fronte ad artisti puramente istintivi, e allora il dialogo si fa assai faticoso e spesso altrettanto inconcludente perché mancano di una visione concettuale sufficientemente chiara. Luchino Visconti costituisce una delle rare eccezioni a questa regola: proprio perché ha il privilegio di unire a un autentico temperamento una solida cultura e una precisa coscienza critica. Ma l'intervistatore, in questo caso, corre il grave pericolo di appassionarsi a un dettaglio, a un problema particolare e di dimenticare così lo schema e in certo senso anche lo scopo della intervista. Ed è quello che è successo a me con Visconti: infatti, per quanto inizialmente fossi stato proprio io a insistere perché le sue risposte rimanessero dentro il binario fissato, in un secondo momento fui io stesso a provocare alcune digressioni, spintovi dal particolare interesse che avevo per certi argomenti. Cosicché l'intervista risulterà, — spero — ugualmente interessante, ma in certo qual modo monca, limitata: e ne chiedo scusa ai lettori. Comunque cercherò di completarla al più presto, se Visconti sarà così gentile da concedermi altre due ore di tempo.

— Può dirmi per quali ragioni ha accettato di dirigere *Bellissima* il cui soggetto è, almeno apparentemente, così diverso da quelli da lei realizzati precedentemente?

— La scelta di un soggetto piuttosto che di un altro non dipende esclusivamente dalla volontà del regista. Occorre anche una

La situazione del film italiano è disastrosa. Il problema più grave è quello dei soggetti: la materia trattata è di un basso livello e spesso raggiunge un'estrema volgarità.

STORIA DI UNA CRISI IN "BELLISSIMA" DI VISCONTI



combinazione finanziaria che permetta di realizzarlo. Dopo che avevo dovuto rinunciare a *Cronache di poveri amanti* e a *La carrozza del Santissimo Sacramento*, Salvo D'Angelo mi propose il soggetto di Zavattini. Da molto tempo desideravo girare un film con la Magnani: e siccome era appunto la Magnani l'interprete prevista per *Bellissima*, accettai. Mi interessava fare una esperienza con un "personaggio" autentico, col quale si potessero dire certe cose più interiori e significative. E mi interessava anche conoscere quale rapporto sarebbe nato tra me regista e la "diva" Magnani. Il risultato è stato felicissimo.

— Ha inteso fare un film di ambiente o di personaggi?

— Un film su un personaggio. Si tratta in sostanza della storia di una donna, o

←
Alessandro Blasetti come appare nel film *Bellissima*, l'ultimo film di Luchino Visconti.

meglio di una crisi: una madre che ha dovuto rinunciare a certe segrete aspirazioni piccolo borghesi, tenta di realizzarle attraverso la figlia. Poi si convince che, se un miglioramento si può raggiungere, è in tutt'altra direzione. E alla fine del film ritorna a casa "pulita" come è partita. Con la consapevolezza di aver amato male la sua bambina e con in più l'amarezza per certe pratiche attraverso le quali è stata costretta a passare per arrivare a un mondo che credeva meraviglioso, e che in sostanza non era che deplorabile.

— Ha apportato molte modifiche al soggetto originale di Zavattini?

— Sì, molte. Innanzi tutto il protagonista, che nella storia di Zavattini era un impiegato, è diventato nel film un operaio e di conseguenza l'azione, che si doveva svolgere al quartiere Annibaliano, è stata spostata in periferia e precisamente al Prenestino. In secondo luogo, mentre nel soggetto di Zavattini la bimba veniva definitivamente scartata, nel film viene scelta per fare la protagonista, ed è invece la madre che, dopo essersi battuta con ogni mezzo per far di sua figlia un'attrice, accortasi del suo errore, rifiuta di firmare il contratto. Queste sono le principali modifiche strutturali. Ma durante le riprese ne ho fatte molte altre, seguendo una strada notevolmente diversa da quella tracciata da Zavattini e da quella prevista dalla sceneggiatura. Anche i dialoghi sono stati completamente cambiati. In questo mi è stata molto utile la Magnani, perché con lei si può lavorare per improvvisazione.

— Non risulterà un troppo evidente contrasto tra la recitazione della Magnani e quella della bambina e dell'operaio che erano alla loro prima esperienza di attori?

— No, affatto. Perché la Magnani ha una recitazione piena d'istinto popolare, che non ha niente a che fare con il teatro di mestiere. Sa mettersi al livello degli altri, e in certo modo sa portare gli altri sul suo. Io ho puntato essenzialmente su questo particolare e straordinario aspetto della sua personalità. D'altra parte sia Gastone Renzelli (l'operaio) e sia Tina Apicella (la bimba) hanno corrisposto perfettamente alle mie aspettative. Specie quest'ultima, che ha dimostrato di avere una intelligenza e un istinto non comuni. Dopo quindici giorni conosceva tutti i trucchi del mestiere. Tanto che, a volte, ci lasciava perplesso. In una scena, a esempio, doveva piangere: stava calma e tranquilla fino all'inizio dell'azione: appena davo il "ciak", cominciava a piangere, allo "stop" smetteva. E questo per dieci quindici volte di seguito. Una bimba di cinque anni e mezzo!

— Quale metodo segue per ottenere le giuste reazioni dagli attori non professionisti? Il suggerimento, la suggestione?

— Tra il suggerimento e la suggestione. Suggestisco agli attori gli argomenti ed essi provano a esprimerli a modo loro: lentamente, attraverso questo lavoro di collaborazione immediata, la scena viene messa a fuoco, centrata. Per dare poi agli attori una maggiore carica di verità, lascio sempre un grande margine, di battute e di azione, prima e dopo la scena utile. Questo metodo funziona perfettamente anche con la Magnani che, a freddo, non riuscirebbe mai a trovare battute ugualmente felici.

— A quanto mi sembra di capire, la sceneggiatura non è per lei che una sorta di



Sopra: Anna Magnani in *Bellissima*; per la prima volta questa singolare attrice interpreta un film di Luchino Visconti. Sotto: Linda Sini e Walter Chiari in un'inquadratura di *Bellissima*.





Anna Magnani e Tina Apicella, una bambina di cinque anni e mezzo che ha dimostrato di possedere un'intelligenza e un istinto non comuni, che hanno corrisposto alle aspettative del Visconti.

canovaccio: un po' come nella commedia dell'arte.

— La sceneggiatura serve come base: è l'ossatura del film. E occorre averla sempre presente. Ma né l'azione né il dialogo

definitivi si possono predisporre. Nei film realisti i personaggi non possono dire le cose che in un certo modo: bisogna trovarlo. Del resto io penso che l'autore del film deve essere uno solo: il regista. Con questo

mio metodo di lavoro, il "vero" film nasce sul posto. E direi che la cosa più importante è la scelta degli attori, cioè dei personaggi. Una volta che si sono trovati, una buona parte del film è già fatta.

— Il suo modo di lavorare mi sembra adatto a un solo tipo di film. Non crede infatti che quando si miri a portare il cinema al livello della migliore produzione teatrale e letteraria, esso si riveli inadeguato? Non pensa in sostanza che in tal caso occorra basarsi da un lato su un testo più approfondito ed elaborato già in partenza, e dall'altro valersi di attori assolutamente padroni della tecnica della recitazione? Anche la più recente teorica sovietica a esempio, sostiene che l'attore deve avere una solida preparazione tecnica e culturale, e deve collaborare alla sceneggiatura.

— Ognuno ha il suo metodo, il suo punto di vista. Ma per quanto riguarda gli attori, insisto nell'affermare che se uno ha talento, se ha veramente l'istinto cinematografico, si può portarlo a dire le battute più difficili. Occorre solo, ripeto, lavoro e tenacia.

— Ma il fatto di girare con attori non professionisti, implica tra l'altro, la triste necessità del doppiaggio.

— No. Io giro sempre in presa diretta. De Sica, è vero, fa doppiare i suoi attori. Ma allora tutto è finito. Tutto perde di senso. Come ho già accennato, se uno ha talento, può "dire" bene anche le più complicate battute. Il guaio è piuttosto che non si sanno scoprire gli attori: eppure l'Italia ne è piena. I concorsi di bellezza, a parte quello che c'è dietro, non hanno senso. Si fa la selezione dei seni e delle gambe, non dei temperamenti. Le "misses", in genere, non valgono niente: sono qualche volta belle, ma sono cretine. Non sanno parlare, non sanno muoversi: non hanno vere qualità di attrici. Poi, appena fatto il primo film, non si preoccupano che di firmare nuovi contratti e di guadagnare nuovi milioni. Non pensano affatto a studiare. Perciò, anche se hanno un po' di talento, entro breve tempo si guastano.

— E come si potrebbe rimediare?

— Cambiando il criterio di scelta, e creando scuole su scuole, ma serie. E poi

A sinistra: Tina Apicella in *Bellissima* di Visconti: film su un personaggio, quello di una madre che ha dovuto rinunciare a certe segrete aspirazioni piccolo-borghesi e tenta di realizzarle attraverso la figlia. A destra: Walter Chiari, Vittorio Giori e Gastone Renzelli nello stesso film.



mandare Gastone Renzelli a scuola, Tina Apicella a scuola.

— Quale è la diversa funzione del regista nel teatro e nel cinema, secondo la sua esperienza?

— Non c'è nessuna differenza sostanziale. Anche in teatro bisogna scegliere gli attori che possano dire quelle determinate battute e che le possano dire "naturalmente": bisogna affidare cioè a ognuno la parte che gli dia la possibilità di esprimere con sincerità le sue tendenze naturali.

— Come mai in teatro sembra preferire le messe in scena vistose e in cinema affronta sempre ambienti estremamente realistici?

— Il cinema e il teatro hanno due compiti diversi: servono per dire cose diverse. I mezzi del cinema permettono di "ficcarsi il naso" nella realtà quotidiana, il teatro per portare certi testi a conoscenza del pubblico. Del resto non sono molti gli spettacoli fastosi a cui si riferisce. E alcuni, specie quelli subito dopo la guerra, li ho messi in scena in quella particolare maniera anche per richiamare il pubblico.

— Molti critici la accusano di formalismo, specie in *La terra trema*. Cosa può rispondere?

— Rispondo che sbagliano. Io non elaboro mai l'inquadratura. Non ho mai pensato all'inquadratura di per se stessa. Ogni inquadratura è la conseguenza della precedente: la naturale conseguenza. *La terra trema* è stato girato con grande modestia. C'è stata semmai la preoccupazione contraria: di una assoluta nudità.

— Renzo Renzi, in un suo articolo, si chiedeva come mai, in un film come *La terra trema*, che voleva documentare una situazione reale, non si fa cenno all'esistenza dei partiti e dei sindacati.

— Appunto perché non volevo alterare la situazione reale. E il panorama politico di Acitrezza mentre giravo il film era questo: cinque qualunquisti e il resto indifferenti. Non esistevano partiti e tantomeno sindacati. Del resto, anche uomini politici mi hanno fatto questa domanda, me l'ha fatta Togliatti stesso. E io ho risposto che non c'era altro da fare che occuparsi di più di Acitrezza.

Anna Magnani in un'altra inquadratura di *Bellissima*. La Magnani si dimostra, in questo film, attrice piena di istinto popolare, che non ha niente a che fare col teatro di mestiere.



Un esterno di *Bellissima*. Luchino Visconti ha apportato molte modifiche sostanziali al soggetto originale, di Cesare Zavattini, che ha come ambiente il mondo del nostro cinematografo.

— Lei pensa di appartenere alla corrente neo-realistica italiana? E in caso affermativo, in che si distingue da un De Sica, a esempio, o da un Germi?

— Penso che sarebbe meglio parlare di

realismo, semplicemente. Indubbiamente lavoro in quella direzione. Il grosso errore a mio modo di vedere, di Germi e anche di De Sica, con tutta la stima che ho per loro, è quello di non partire da una realtà sociale effettiva. Esistono i barboni, esiste Lambrate, esistono gli emigranti clandestini; "finali" come quello di *Miracolo a Milano* e di *Il cammino della speranza*, nella realtà sociale non esistono. A mio parere si tratta di una pericolosa mescolanza di realtà e di romanticismo. Nel finale di *La terra trema* ci sono più promesse e più speranze che nel volo dei barboni a cavallo delle scope. Non si può e non si deve uscire dalla realtà. Io sono contro le evasioni.

— Un'altra domanda: vuol dirmi qualcosa sulla situazione attuale del cinema italiano? E quali sono i suoi problemi più gravi?

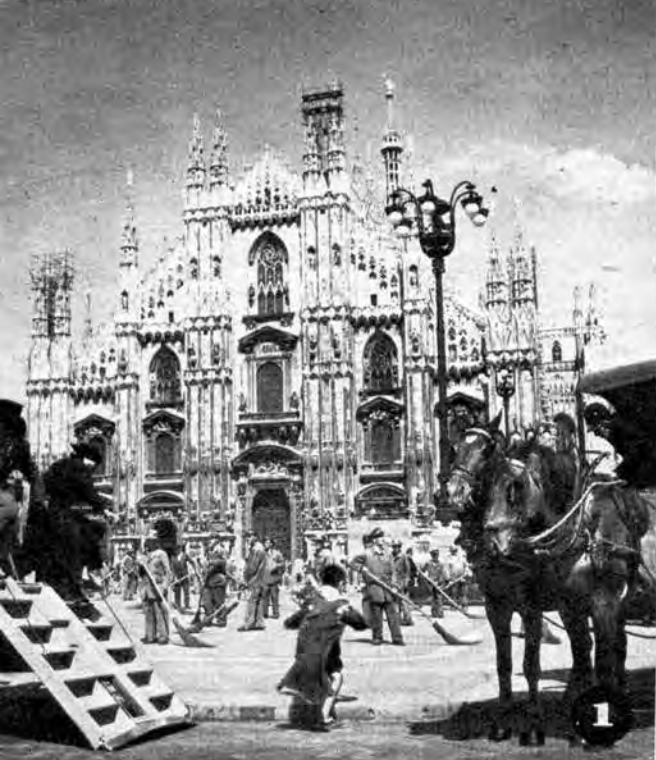
— Le rispondo in due parole: la situazione è disastrosa. Il problema più grave è quello dei soggetti: la materia trattata è di un livello bassissimo e spesso raggiunge una estrema volgarità. Siamo di nuovo in periodo di involuzione.

— Cosa è per lei un soggetto? E' d'accordo con Clair quando dice che: "un bon scénario doit se pouvoir se raconter en quelques phrases"?

— Il soggetto è anche una parola. Una parola che metta in moto la fantasia e la carica umana del regista che la ascolta.

MICHELE GANDIN





PRIMA COMUNIONE PER I NASTRI D'ARGENTO

AL CINEMA «Fiamma» l'on. Giulio Andreotti, in nome del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani, ha consegnato i «Nastri d'argento» per la migliore produzione cinematografica italiana e straniera del 1950-51 e i premi Pasinetti «per il migliore contributo italiano agli studi storici ed estetici sul cinema» nell'anno 1950-51 e per il miglior film straniero presentato a Venezia nel 1951.

Premi alla produzione italiana

Regista del miglior film: Alessandro Blasetti per *Prima comunione*.

Per il migliore scenario: a Zavattini e Blasetti (*Prima comunione*).

Per la migliore attrice: ad Anna Maria Pierangeli (*Domani è troppo tardi* di Leonida Moguy).

Per il miglior attore: ad Aldo Fabrizi (*Prima comunione*).

Per la migliore attrice non protagonista: a Giulietta Masina (*Luci del varietà* di Alberto Lattuada e Federico Fellini).

Per la migliore attrice non protagonista: a Umberto Spadaro (*Il brigante Musolino* di Mario Camerini).

Per la migliore fotografia: a Marco Scarpelli (*Edera* di Genina).

Per il migliore commento musicale originale: a Giovanni Fusco (*Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni).

Per la migliore scenografia: a Guido Fiorini (*Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini).

Per il migliore cortometraggio: a *Notturno* di Vittorio Sala.

Per il migliore straniero che abbia lavorato in Italia: a Ingrid Bergman (*Stromboli* di Roberto Rossellini).

Premio speciale a Luigi Rovere per «la serietà della sua produzione».

Premio speciale a Michelangelo Antonioni per «i valori stilistici e umani» di *Cronaca di un amore*.

Premi alla produzione straniera

Per il regista del miglior film: a Billy Wilder (*Viale del tramonto*).

Per la migliore attrice: a Gloria Swanson (*Viale del tramonto*).

Per il miglior attore: a Fresnay (*Dio ha bisogno degli uomini* di Delannoy).

Premi Pasinetti

Per il miglior contributo storico ed estetico agli studi sul cinema: a Guido Aristarco (*L'arte del film*, Bompiani, 1950; *Storia delle teorie del film*, Einaudi, 1951).

Per il miglior film straniero presentato alla Mostra di Venezia (premio assegnato dai soci del Sindacato nazionale dei giornalisti cinematografici presenti alla Mostra): a *Rasho Mon* di Achira Curosawa (Giappone) e a *Le journal d'un curé de campagne* di Robert Bresson (ex aequo).

MAI come quest'anno l'assegnazione dei Nastri d'argento è apparsa più discutibile per non dire assurda. Dei due film italiani più importanti del 1950-51 — anche se non privi di difetti, a suo tempo denunciati dalla nostra rivista — *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini ha ottenuto soltanto un premio secondario, mentre *Il cammino della speranza* è stato del tutto ignorato (anche a voler considerare il riconoscimento fatto a Rovere). Ha sorpreso, ma per motivi diversi, i tre premi a *Prima comunione*: meritato, se vogliamo, quello per lo scenario (Zavattini e Blasetti), insostenibile, di fronte a *Miracolo a Milano* e *Il cammino della speranza*, quello per il miglior film. Nessuna riserva sui «nastri» assegnati a Giulietta Masina e a Umberto Spadaro nonché sui due premi speciali a

Michelangelo Antonioni e a Luigi Rovere.

Ma non vogliamo più a lungo soffermarci sull'assegnazione dei Nastri: essa si commenta da sé. Ed è sintomatico il fatto che l'Assemblea annuale del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici, dopo questo negativo esperimento del referendum, abbia votato per il ripristino della giuria. La giuria, eletta dall'assemblea, risulta così composta: Guido Aristarco, Osvaldo Campassi, Luigi Chiarini, Piero Gadda Conti, Ermanno Contini, Fernaldo Di Giammatteo, Fabrizio Dentice, Pasquale Ojetti e Lorenzo Quaglietti. *Sopplenti*: Luigi Cane-Caorsi, Oreste del Buono e Glauco Viazzi.

L'assemblea ha inoltre eletto il nuovo Consiglio direttivo e la nuova Commissione di revisione.

Consiglio direttivo: Guido Aristarco, Adriano Baracco, Vittorio Calvino, Gaetano Carancini, Gino Caserta, Luigi Chiarini, Fernaldo Di Giammatteo, Domenico Meccoli, Pasquale Ojetti.

Commissione di revisione: Enrico Camaleone, G. C. Castello, Fabrizio Dentice, Paolo Jacchia, Pierpaolo Pineschi, Ugo Ugoletti, Gino Visentini.

Il Consiglio direttivo ha eletto per acclamazione presidente Adriano Baracco; consigliere delegato Domenico Meccoli; segretario Pasquale Ojetti. In seguito a fatti che riferiremo nel prossimo numero, Baracco, Calvino, Carancini, Caserta, Meccoli e Ojetti hanno rassegnato le dimissioni dal Consiglio direttivo, mentre Aristarco, Chiarini e Di Giammatteo si sono dimessi e dal Consiglio e dal Sindacato.

1 e 2) - Da *Miracolo a Milano* e *Il cammino della speranza*: i due film più importanti apparsi nel 1950-51; ma il primo ha ottenuto soltanto un «nastro» per la scenografia (Fiorini) e il secondo è stato del tutto dimenticato. - 3) *Prima comunione* si è invece aggiudicato i tre «nastri» maggiori: per il regista del miglior film (Blasetti), per lo scenario (Zavattini e Blasetti) e per l'attore (Fabrizi). - 4) Anna Maria Pierangeli, «eletta» migliore attrice. - 5 e 6) Due «nastri» meritati: a Giulietta Masina e Umberto Spadaro per la migliore attrice e il miglior attore non protagonisti. - 7) Un premio speciale è andato ad Antonioni per i valori stilistici e umani di *Cronaca di un amore*. - 8) Gloria Swanson in *Viale del tramonto*; migliore attrice straniera e miglior film straniero. - 9) Ingrid Bergman, «nastro» per il miglior straniero che abbia lavorato in Italia. - 10) Pierre Fresnay, miglior attore straniero (*Dio ha bisogno degli uomini*).





A sinistra: Un aspetto della Nuova Irlanda in *The Quiet Man* di John Ford. A destra: Broderick Crawford in una inquadratura tratta da *The Mob*; questo film, che porta la firma del regista Robert Parrish, intende mettere in rilievo il dilagare della delinquenza negli 'Stati Uniti'.

DOPO LA VOLPE I TOPI DEL DESERTO

LETTERA DAGLI STATI UNITI

IL LAVORO preparatorio per la nuova grande produzione di Charles Spencer Chaplin si sta avviando alla sua fase conclusiva. I due ballerini Hayden e Eglewsky sono stati invitati a far parte del "cast" di *Limelight*, che, come è noto, intende portare sullo schermo la vita e l'odissea degli attori di teatro. Intanto, a Broadway, è stato presentato *The Red Badge of Courage* di John Huston. Il film, di cui Huston è anche produttore, è tratto dall'omonimo romanzo di Stephen Crane. Crane scrisse quest'opera, oggi considerata la più sobria ed efficace trattazione della Guerra di secessione americana in campo letterario, quando aveva ventidue anni. Il successo fu

strepitoso, e la fama del giovane autore si estese rapidamente in tutto il mondo. Huston si è mantenuto fedele alla trama del libro. Il film narra le reazioni psicologiche di un giovane coscritto durante l'addestramento che precede la partenza per le prime linee e durante lo svolgersi di una sanguinosa battaglia contro truppe sudiste. Il ragazzo, nel corso della cruenta battaglia, di cui ha terrore e da cui vorrebbe fuggire (anzi, a un certo momento effettivamente fugge), è soggetto a profondi mutamenti psicologici, e da un giorno all'altro diventa uomo. Ritornerà fanciullo solo alla fine del combattimento quando sente il trillo degli uccelli sugli alberi. John Huston, nel rico-

struire questa impegnativa vicenda e nel presentarne gli aspetti psicologici e morali, non ha ceduto all'attrattiva di facili sentimentalismi e, peggio ancora, di banali riferimenti patriottardi. E nemmeno ha fatto ricorso a complesse scene di battaglia, come potrebbero averle dirette un *De Mille* o un *Hathaway*. Al contrario, ha saputo mantenere il racconto in un'atmosfera di accorato realismo e diretto l'indagine psicologica verso un'efficace analisi dell'animo umano. Nella parte del protagonista vediamo un attore che finora aveva interpretato film mediocri: Audie Murphy, noto anche perché è il reduce di guerra più decorato

Hollywood, preoccupata delle proteste contro l'ingiusta riabilitazione di Rommel, annuncia un film sulla resistenza inglese a Tobruk.

d'America. Il suo apporto alla riuscita del film è di prim'ordine. Accanto a lui, il disegnatore-umorista Bill Mauldin (il famoso autore del libro *Up Front*, da cui è stato tratto un film), e una schiera di eccellenti caratteristi, giovani e anziani. Si può dire, anzi, che *The Red Badge of Courage* (distribuito dalla M.G.M.), rappresenta un ottimo banco di prova per i caratteristi, di cui tuttora il cinema americano dispone in abbondanza.

Mediocre, invece, il nuovo film di Mark Robson, *I Want You*, realizzato per conto di Sam Goldwyn e distribuito dalla R.K.O. Ambientato in una cittadina del New Hampshire, riduce il problema della guerra in Corea ai seguenti punti: si va in Corea per impedire che vengano lanciate bombe sulla Cina o su qualsiasi altra nazione, e quindi anche sugli Stati Uniti. *I Want You* è la conseguenza di una nuova concessione di Mark Robson alla mentalità commerciale di Goldwyn e dei suoi

Da *The Pickup*, film sulla vita di un ferroviere diretto dall'oriundo cecoslovacco Hugo Haas.



collaboratori. V'è poi da segnalare, a vantaggio della Columbia Pictures, il successo di *The Pickup* e *The Mob*. Il primo, diretto dal cecoslovacco d'America Hugo Haas, descrive l'esperienza di un ferroviere il quale, sentendosi solo, si reca in città per comperare un cane e s'imbatte invece in una donna, che gli dà parecchio filo da torcere. Alla fine decide di dare a quest'ultima il benserivito, e di tornarsene al suo casello col cane. Film dalla trama modesta, come si vede, ma interessante per la sobrietà con cui sono risolte situazioni convenzionali. Quanto a *The Mob*, di Robert Parrish, si tratta di un film poliziesco che mette in risalto il dilagare della delinquenza e il suo crescente influsso sulla vita pubblica del paese. Interpreti di *The Mob* è Broderick Crawford. Un film non destinato alle sale pubbliche, ma solo al circuito diretto da un'associazione di beneficenze per

bambini, è Benji; diretto da Fred Zinnemann descrive le sofferenze dell'infanzia abbandonata.

Continua, frattanto, la polemica su un recente articolo di Elia Kazan, in cui il regista mette in rilievo l'ingerenza della Legion of Decency (associazione moralista cattolica) nella distribuzione del suo *A Streetcar Named Desire*; il quale, tuttavia, è nelle primissime posizioni negli elenchi mensili degli incassi in tutta l'Unione. La protesta di Kazan trova eco nei migliori circoli culturali d'America. Con analogo interesse è seguita la causa intentata dal distributore indipendente Joe Burstyn in merito al film *Il miracolo di Rossellini*, oggetto, come si ricorda, delle note proibizioni. La causa è attualmente entrata nella fase decisiva, e sta per essere avviata alla Corte Suprema. Accanto a questi fatti,

una nota sinceramente comica. La Twentieth Century-Fox, preoccupata dalla crescente ondata di proteste in occasione della presentazione di *The Desert Fox*, che esalta o perlomeno giustifica la persona del maresciallo tedesco Römmele, ha annunciato di avere in fase di preparazione un film sull'eroica resistenza britannica a Tobruk. Il film verrà, per analogia col precedente, intitolato *The Desert Rats* («I topi del deserto»). Qui, in luogo di Römmele, si procederà all'esaltazione di Montgomery e della sua Ottava Armata. Balzac scrisse un giorno che i costumi sono l'ipocrisia delle nazioni. Parafrasando, potremo dire che l'ipocrisia di taluni cineasti minaccia di divenire un costume e, se tale tendenza continua, di assurgere a vette irraggiungibili di cinismo.

GIORGIO N. FENIN

UN POLIZIOTTO INGLESE E LA SCATOLA MAGICA

L'INDUSTRIA cinematografica britannica ha deciso di dare il suo contributo alle celebrazioni del Festival inglese portando sullo schermo una biografia di William Friese-Greene (1855-1921), che fu il progettista e praticamente il realizzatore della prima macchina da presa. Questa iniziativa si attendeva da tempo: Friese-Greene era stato quasi del tutto dimenticato nel proprio paese, e fuori dell'Inghilterra il suo nome è ben poco conosciuto, e non ha certamente la notorietà di cui godono Edison

timata anche la macchina da presa col meccanismo per produrre i movimenti intermittenti. Il sensazionale esperimento era stato compiuto allo Hyde Park di Londra: una domenica, all'inizio del 1889, egli aveva fotografato suo cugino che passeggiava col figlioletto di tre anni, in mezzo ad altre persone. Il giorno stesso sviluppò e stampò la pellicola. Mentre le positive si stavano asciugando, egli preparava la macchina da presa, che doveva servire da proiettore. Pare che quando riuscì finalmente a caricare nel proiettore la preziosa pellicola, cominciando a girare la manovella, gli fu impossibile guardare lo schermo, tanta era l'emozione. Ma quando vi riuscì vide la registrazione cinematografica degli avvenimenti che aveva fotografato il mattino stesso. Si precipitò in strada e portò nel suo laboratorio la prima persona che incontrò: un poliziotto; questi fu il primo spettatore cinematografico. Finita l'esibizione, disse:

« Erano nove anni che tentavo. Non dovete stupirvi che fossi emozionato! ». Friese-Greene non brevettò immediatamente la sua invenzione, ma attese qualche mese, finché cioè non fu terminata una nuova macchina da presa dotata di alcuni perfezionamenti. Questa macchina, destinata all'uso di pellicole di celluloidi, aveva le caratteristiche essenziali della macchina da presa in uso attuale, eccetto le ruote dentate per il mo-

Con un film biografico su Friese-Greene, il regista Boulting vuole rivendicare alla Gran Bretagna l'invenzione della macchina da presa.

e i fratelli Lumière. Friese-Greene era un fotografo, appassionato per le invenzioni. Il suo « apparecchio per la ripresa fotografica in successione rapida », che egli brevettò nel 1889, non fu che una delle sue ottanta invenzioni, gran parte delle quali rientravano nel campo della fotografia e cinematografia. Ma le immagini viventi destarono il suo primo e più profondo interesse. Già nel 1885 egli stava sperimentando i sistemi per la rapida ripresa di una serie di fotografie su di una superficie flessibile, fotografie che passavano rapidamente dinanzi alle lenti della macchina da presa per essere poi proiettate sullo schermo con i mezzi necessari per produrre un movimento. Egli trovò la soluzione del problema del materiale flessibile nella celluloidi, il cui primo fabbricante fu Alexander Parkes, di Birmingham. Alla fine del 1888 egli riuscì a realizzare una pellicola sperimentale della lunghezza di una ventina di metri. Contemporaneamente era stata ul-

LETTERA DALL'INGHILTERRA

vimento a intermittenza, che era stato temporaneamente abbandonato perché nella macchina per pellicole di carta i risultati erano stati disastrosi. Nel giugno del 1889 egli richiese un brevetto provvisorio, e la richiesta fu accettata nel maggio 1890. La concessione del brevetto conferma la novità dell'invenzione. Quando Thomas Edison lanciò il suo brevetto del « cinetoscopio », nel 1891, lo fece in America, e non in

Laurence Olivier discute con il regista John Boulting mentre si gira il film *The Magic Box*.



Inghilterra. Non sarebbe stato possibile ottenere un brevetto inglese, perché il "cinescopio" non sarebbe più stato una novità per l'ufficio brevetti britannico: sarebbe infatti rientrato nell'ambito del brevetto concesso a Friese-Greene. Oppresso dai creditori, Friese-Greene vendette il brevetto per 500 sterline. Dato che l'acquirente non versò la quota per il primo rinnovo dei diritti, nel 1894, esso venne annullato.

Da questo, e da altri punti di vista, William Friese-Greene non è un soggetto facile per un film biografico. La sua vita non ebbe una mèta ben definita. Fu una serie di tentativi che, appena compiuti, furono subito abbandonati. Friese-Greene aveva uno spirito vivace, senza dubbio brillante, ma inconsistente. Mancava di quell'istinto commerciale che gli avrebbe fatto seguire un'unica direttiva nelle sue invenzioni, almeno finché non avesse raggiunto una forma economica sfruttabile. Non una delle sue ottanta invenzioni brevettate gli diede un vantaggio economico. Anche la sua vita privata fu infelice, perché influenzata dalla mancanza di capacità organizzativa. Egli trascurò la famiglia per le invenzioni, si curò poco dei suoi affari di fotografo e fu condannato ripetutamente per bancarotta. La sua prima moglie morì poco dopo averlo sposato; e la seconda, anche se lottò duramente per tenere unita la famiglia, fu costretta ad abbandonarlo. E alla fine della vita egli si trovò solo, privo di ricompense e di riconoscimenti per il contributo dato alla fotografia ed alla cinematografia. Il racconto della trama nel suo ordine cronologico sarebbe stato lungo, lento e privo di mordente drammatico. Eric Ambler, lo sceneggiatore di *The Magic Box* ("La scatola magica"), ha fatto in modo che la vicenda raggiunga il suo culmine alla fine del film, come avverrebbe in una vicenda inventata. *The Magic Box* inizia quando Friese-Greene si sta recando alla fiera cinematografica britannica, nel maggio del 1921, durante la quale egli muore, improvvisamente, in circostanze drammatiche. Egli chiede della sua seconda moglie, direttrice di un albergo londinese, e attraverso gli occhi della donna vediamo, con un racconto a rovescio, il resoconto, molto triste, della seconda metà della sua vita, gli anni in cui non conobbe

che insuccessi e delusioni. Alla fine di questa fase, la scena ritorna alla fiera cinematografica, dove — sotto la guida di Lord Beaverbrook — produttori, esercenti ed espositori stanno conducendo una strenua lotta per l'avvenire dell'industria cinematografica britannica. Qualcuno grida: « Dimentichiamo il passato! »; è il segnale per un altro racconto a rovescio, che ci riporta ai primi anni di attività di Friese-Greene come fotografo, e al suo primo matrimonio. È questo il nucleo centrale del film, e i suoi elementi sono in perfetta armonia fra di loro: regia, interpretazione e soggetto. Il conflitto fra il giovane fotografo e il suo tirannico padrone ha spunti da deliziosa commedia, e il suo romanzo con Elena Friese, una giovinetta svizzera, è trattato con freschezza e sensibilità. È la moglie che lo spinge a trovare il coraggio per iniziare un'attività indipendente, con l'apertura di laboratori a Bath e a Plymouth, come pure a Bristol. Ma la sua passione di inventare una macchina per la ripresa delle immagini in movimento si fa sempre più forte ed egli discute le sue teorie con W. H. Fox-Talbot e con J.A.R. Rudge, i pionieri della fotografia. Il film narra poi gli esperimenti di Friese-Greene dopo la sua partenza per Londra, dove cerca di unire alle ricerche sulla sua macchina da presa un'attività redditizia nel campo fotografico. In queste sequenze ci rendiamo perfettamente conto della ferma volontà di quest'uomo di raggiungere il suo obiettivo, per il quale è pronto a sacrificare tutto, persino il benessere della moglie e del figlio. Questa parte culmina col trionfo di Friese-Greene, quando sullo schermo del suo laboratorio si vedono muovere le fotografie prese allo Hyde Park. Il comunicativo entusiasmo del giovane inventore, interpretato da Robert Donat, e l'ammirazione estatica che si legge negli occhi del poliziotto (Laurence Olivier) contribuiscono a rendere indimenticabile — come infatti vuol essere — questa sequenza. Nella sequenza finale, il film torna alla fiera cinematografica. Scoraggiato dall'egoismo di coloro che si sono arricchiti con le sue invenzioni, Friese-Greene si alza dal suo posto e cerca di parlare ai convenuti. Molti tentano, con spietata crudeltà, di farlo tacere; ma con la sua debole e tremula voce egli riesce a pronunciare il suo appello

all'unità: « Quando il cinema era una curiosità secondaria, un divertimento da fiera, era facile, e forse ragionevole, parlarne misurandolo semplicemente a sterline, scellini e "pences". Pochi di noi potevano pensare, allora, che esso sarebbe divenuto un linguaggio universale. Oltre a noi, che siamo qui riuniti; esiste un mondo esterno, e il linguaggio universale, che sarebbe in grado di dire grandi cose, balbetta spesso in modo tanto sciocco che il mondo potrebbe presto stancarsene ». I convenuti rispondono al suo appello, e si trova una soluzione della crisi. Ma — alla fine — si scopre Friese-Greene accasciato nella sua poltrona. Nelle mani immote stringe una scatola di latta col film a colori: l'esperimento al quale aveva dedicato gli ultimi anni della sua vita. Nelle tasche ha uno scellino e dieci "pences", tutta la sua ricchezza.

Robert Donat fa di Friese-Greene un ritratto di affascinante e inconcludente sognatore, pronto a sacrificare qualunque cosa per le sue invenzioni, ma privo della fermezza necessaria perché i sacrifici siano accettabili. Il momento più felice è quello del suo entusiasmo giovanile; la caratterizzazione degli ultimi anni assomiglia troppo a quella di Mister Chips. Maria Schell, la giovane moglie, vivace e attraente, ha un compito più facile e fornisce un interessante studio di intensa devozione. Al personaggio della seconda moglie, Margaret Johnston dà tutto il massimo rilievo, descrivendone l'atteggiamento assunto di fronte alle sempre maggiori difficoltà. *The Magic Box* è interpretato da ottanta attori, fra i quali si contano i nomi più famosi del cinema britannico. Vi figurano il già ricordato Laurence Olivier, Michael Redgrave, Cecil Parker, Emlyn Williams, Dame Sybil Thorndike, Bernard Miles, Jack Hulbert, Stanley Holloway ed Eric Portman. Particolare interesse ha destato in me la vivace macchietta di una giovane "lady" vittoriana fatta da Glynis John, e il "taicun" (feudatario giapponese) di Peter Ustinov. È quasi commovente il fatto che delle partecine siano interpretate con tanta precisione, e basterebbe questo per rendere il film qualcosa di fuori del comune. Esso è girato in technicolor, e la fotografia di Jack Cardiff riesce spesso a conferire un grande interesse alle scene di Londra. *The Magic Box* soffre, com'è inevitabile, della difficile natura del suo soggetto. I fatti della vita di Friese-Greene non sono materia drammatica e, per quanto l'argomento sia trattato con ingegnosa, esso non può ignorare questo "handicap" iniziale. Il film, tuttavia, non è — come avrebbe potuto essere — solenne e pomposo: specialmente nelle sequenze che descrivono i primi anni di vita dell'inventore è pieno di vigore e piacevolmente ravvivato dal dialogo. E ciò grazie alla recitazione, oltretutto all'abilità del regista. Non si può che elogiare l'industria cinematografica britannica per aver realizzato *The Magic Box* nell'anno del Festival inglese. William Friese-Greene ha diritto al titolo di "inventore della cinematografia" quanto molti altri; ma il film propugna la sua causa con modestia, e con riferimenti lusinghieri per l'opera di altri inventori. In Inghilterra, *The Magic Box* contribuirà a far conoscere a migliaia di persone che vanno al cinema il nome di William Friese-Greene.

FORSYTH HARDY

L'attore Robert Donat durante la lavorazione di *The Magic Box*, interessante film sulla vita del pioniere del cinema inglese William Friese-Greene e recentemente diretto da John Boulting.



Segnalibro

IL CINEMA ISTRUISCE

In questa nuova rubrica riporteremo, dai libri, quei passi che direttamente o anche indirettamente riguardano o toccano i vari problemi del cinema (economici, sociali, morali, artistici e via dicendo). Iniziamo con i seguenti brani tratti da un interessante volume di Barrows Dunham: *Miti e pregiudizi del tempo nostro* (Torino, Einaudi, 1951): brani (pagg. 179-181) che ci sembrano particolarmente indicativi per chiarire alcuni dei molti equivoci che ancora gravano sul cinema, e non soltanto sul cinema.

LA MAGGIORE delle arti di massa è il cinema, e riguardo a nessun'altra arte è tanto diffusa la credenza che lo scopo sia di divertire, non di fare propaganda. "Divertimento", tuttavia, ha qui diversi significati. Esso significa, anzitutto, qualcosa per sottrarci al tedio o all'ansietà, al grigiore o alla miseria. In secondo luogo è la sublimazione di un desiderio che si è dovuto reprimere, come quando lo schermo ci esibisce appartamenti in cui vorremmo vivere e non possiamo, uomini e donne con cui vorremmo fare all'amore e non possiamo. Esso può infine significare un semplice modo di distrarci, di ammazzare il tempo.

Ma oltre a "divertire", il cinema insegna? E' un fatto noto (e, si può dire, tristemente noto) che esso insegna. Nessuno può negare che, col pretesto del "puro divertimento", al pubblico viene propinata un'intera filosofia. In questo modo il pubblico apprende, tra l'altro, che nessuna donna sopra i venticinque anni può essere bella e attraente, mentre gli uomini possono restarlo fino ad una età quasi veneranda; che certi panorami femminili debbono essere il più possibile visibili senza però essere proprio visti; che le persone più interessanti sono quelle ben vestite, molto amate, e pratiche di cabarets. Soprattutto esso apprende che non c'è niente di fondamentalmente guasto nella nostra società.

L'ESISTENZA della censura è una comprova di questo fatto, poiché ogni censura è anche propaganda. La sorte toccata allo scenario di Donald Ogden Stewart per *Keeper of the Flame* dimostra che sorta di censura noi abbiamo. Questo film doveva raccontare di una donna la quale scopriva che suo marito stava complottando per diventare una specie di "Führer" americano. Essa lasciava allora che egli restasse ucciso in un incidente d'auto, omettendo di informarlo che un certo ponte era crollato.



Katharine Hepburn e Spencer Tracy in *Keeper of the Flame* («Prigioniera di un segreto», 1942) di Cukor, film indicativo per comprendere i principi che governano la censura americana.

Dopo la morte di costui, il complotto fascista veniva scoperto ed eliminato. Stewart aveva immaginato di concludere la storia ponendo Katharine Hepburn e Spencer Tracy dove il pubblico avrebbe amato vederli, e cioè l'uno nelle braccia dell'altra. Ma a questo punto è intervenuta la censura. La moglie si era macchiata di peccato mortale nell'incidente occorso al marito. La pena per il peccato mortale è la morte. Pertanto la signorina Hepburn veniva fatta morire, mentre il signor Tracy, simpatico giornalista, sopravviveva, a incompleta soddisfazione del pubblico.

NOI NON abbiamo bisogno di discutere una simile casistica morale che subordina la lotta contro il fascismo alle prescrizioni di un codice particolare. Quel che importa è di vedere come si sia cercato di insegnare al pubblico che 1) le cose dovevano andare in un certo modo, e che 2) esse sono andate, cosa

ancor più importante, appunto in quel modo. In questo caso particolare io credo che per il pubblico la lezione sia andata perduta. Generalmente, tuttavia, le lezioni fanno il loro effetto. E' incalcolabile quanto abbiano potuto essere di sostegno al razzismo americano i caratteri stereotipi, presentati dal cinematografo, del negro pigro e divertente, e dell'insidioso orientale, il quale ultimo ha reso anche quasi impossibile ogni chiara comprensione del fascismo giapponese.

Come e più di tutte le altre arti, dunque, il cinema è un commento alla vita, ed è precisamente quel tipo di commento che influenza l'azione proponendo determinati valori. Esso è perciò, consciamente o inconsciamente, propaganda in tutti i sensi di questa parola. Il pubblico può credere di esser fatto semplicemente divertire, ma in realtà esso viene istruito. E non sempre bene.

GULLIVER

L'attore Sessue Hayakawa, che ha interpretato in diversi film la parte dell'insidioso orientale: è incalcolabile quanto abbiano potuto essere di sostegno al razzismo i caratteri stereotipi





A sinistra: Connie Marshall e Gene Tierney in un'inquadratura *Dragonwyck* («Il castello di Dragonwyck», 1945), primo film diretto da Joseph L. Mankiewicz. A destra: Gene Tierney in *The Ghost and Mrs. Muir* («Il fantasma e la signora Muir», 1947) diretto dallo stesso regista.

JOSEPH L. MANKIEWICZ

JOSEPH L. Mankiewicz: ovvero del film "prefabbricato". Passati ancora una volta i tempi dei film girati "all'improvviso", dietro la mutevole traccia dell'ispirazione estemporanea. Rossellini non "docet" più, prende cantonate. E' la rivincita dei fautori delle soluzioni lungamente elaborate. Solidi scenari, han d'essere. Anche se probabilmente i tempi della così detta sceneggiatura di ferro debbono ragionevolmente considerarsi tramontati per sempre. Certo, le più recenti pattuglie d'avanguardia della produzione americana, così come di quella francese, sono state indicative ed eloquenti. Trionfi del film elaborato sulla carta. La firma del regista, più di una volta, avrebbe potuto anche esser diversa; sarebbe sempre rimasta la solidità di un impianto narrativo. A Venezia si sono sopra tutto fatti ammirare i Jeanson, gli Spaak, gli Antoine e i loro corrispondenti hollywoodiani, assai meno forniti letterariamente, ma dotati di quel nerbo che ognuno sa. Indice, tutto ciò, di una crisi, di un asservimento del cinema alla letteratura? Può anche essere, se si tenga presente che spesso la responsabilità dello sceneggiatore è scissa da quella del regista. Un realizzatore, quest'ultimo, magari eccellente, ma meccanico, estraneo, in fondo. Il discorso cambia, qualora le due funzioni si identifichino. Si incontra allora la condizione ideale dell'artista cinematografico. Quella di Chaplin e di Clair, di Dreyer e di Pudovkin. L'astrazione di contenuto da forma, scandalosa per ogni esteta che si rispetti, cessa in quel caso di esser possibile.

Ora, tanto per venire in discorso, Joseph L. Mankiewicz proviene da quella schiera di sceneggiatori, cui il cinema americano dovette e deve tanta parte della sua saldezza narrativa e della sua agevole comunicativa con il pubblico. Il suo "curriculum" è eloquente, i titoli del suo mestiere ineccepibili: collaboratore di Lubitsch (If

I Had a Million, 1932) e di Van Dyke (erano i tempi della commedia borghese epidemica e scintillante: come *Forsaking All Others*, 1934); di Borzage e di Cukor; di Stahl e perfino di Fritz Lang. Quest'ultima collaborazione fu di netto rilievo. *Fury* (1936), primo film americano del regista tedesco, rimane tuttora una delle opere più coraggiose nell'indagine polemica di una piaga che affligge gli Stati Uniti: la consuetudine del linciaggio, del popolo che vuol farsi giustizia da sé, spesso nei confronti di un innocente. *Fury* costituisce il maggior titolo di Mankiewicz scenarista. Non solo, ma fu anche l'occasione per il suo passaggio all'attività di produttore. Un produttore di intenti non soltanto commerciali, se egli riuscì a contrabbandare quel film in un periodo in cui la produzione Metro Goldwyn Mayer era pacchianamente orientata verso i "supercolossi" in costume. Mankiewicz non ebbe fretta. Aveva iniziato, ai tempi del muto, come traduttore di didascalie. Aveva compiuto la sua strada, dagli inizi del sonoro, come scenarista di onesti e talvolta nobili propositi e di varia disponibilità; si era sobbarcato a un certo momento la più complessa responsabilità di produttore, produttore di film di obbligatorio successo (con la Metro Goldwyn non ci si possono permettere scherzi). I successi ci furono: si chiamarono, tra l'altro *A Philadelphia Story*, *The Woman of the Year*, *The Keys of the Kingdom*. Non si poteva dire che la carriera di Mankiewicz scenarista e produttore avesse fino a quel punto un gran senso, un indirizzo riconoscibile. Era una carriera proba e solcata da qualche esito non banale. L'uomo non smentì la propria prudenza, allorché, nel 1945, si decise ad affrontare, produttore di se stesso (ma ora non più per conto della M.G.M., bensì della più nobilmente impegnata 20th Century-Fox), la regia. E cominciò con un romanzo a uso del grosso pubblico, *Dragonwyck*. I primi anni furono piuttosto oscillanti, ma

anche in quelle prime opere non era impossibile individuare i segni di un certo gusto tutt'altro che dozzinale dell'osservazione psicologica e di costume. Come in quel *The Late George Apley* (1947), occasione offerta a Ronald Colman per una assai fine caratterizzazione. C'era un garbo pudicamente ironico, nel modo in cui era affrontato un certo mondo tradizionalista di provincia, a contatto con esigenze nuove. E su altro piano fece parlare un poco di sé *The Ghost and Mrs. Muir* (1947), per la misura con cui era presa per il bavero una moda smoderatamente invadente nel mondo del cinema, la moda degli spettri. Ma le doti di penetrante psicologo di Mankiewicz non affiora completamente se non in *A Letter to Three Wives* (1948). Ricorderete lo spunto ingegnoso: tre mogli ricevono contemporaneamente da una comune amica una lettera analoga, in cui viene loro annunciato che essa sta per fuggirsene con il marito d'una di esse, senza specificare con quale dei tre. Così la lettera diventa, per ognuna delle donne, l'occasione per ripensare criticamente la propria esistenza coniugale, variamente sbagliata. Poi, tutto finirà in una bolla di sapone, ma la lezione sarà servita. Questo film fu a suo tempo, forse, perfino sopravvalutato. In fondo, lo stesso lieto fine scopre un po' troppo il giochetto come tale. Lo sceneggiatore si è senza dubbio divertito a montare un meccanismo efficiente e scaltro. Non è facile dire quanto esso sia altrettanto sincero, necessario. Però si ha subito il dovere di aggiungere che la qualità della materia psicologica è di prim'ordine. La differenziazione dei tre tipi, in antitesi con quello, invisibile, della seduttrice che incombe, è ottenuta con una serie di notazioni molto spesso inedite (si trattava di descrivere i tre modi, assai diversi tra loro, in cui nascono tre matrimoni). Un film concepito da un osservatore di psicologie, questo è certo. Da un uomo che possiede il senso della scelta dei particolari significanti. Pensate alla trovata, in sé e per sé tutt'altro che stupefacente, della casa che trema a ogni passaggio della ferrovia: un motivo conduttore di indubbia puntualità, dato la sua stretta rispondenza con gli stati d'animo.

Con *House of Strangers* (1949) Mankie-

wicz compie un altro grosso passo avanti. Confermando la sue spiccate attitudini per l'analisi delle psicologie individuali, proietta queste su uno sfondo sociale di non dubbio interesse, di ricca attualità. A mio ricordo si tratta della più ampia e persuasiva pittura che Hollywood abbia tentato del mondo degli italiani in America. Mi pare singolare l'equilibrio con cui Mankiewicz è riuscito a toccare i tasti di una dilagante retorica, facendoli vibrare con suono giusto, limpido, sincero. Gli spaghetti, la musica d'opera, la condizione feudale della donna, dei figli nei confronti del capofamiglia, qui non sono motivi d'accatto e d'oleografia, come la laguna dipinta o i mandolini in certe «pizze» di infelice memoria; sono altrettante piccole chiavi per la scoperta di un ambiente, sono elementi di rilievo per la ricostruzione di un clima umano non certo agevole da intuire per un estraneo. Quella che colpisce, nel film di Mankiewicz, è la ombreggiata complessità di una ritrattistica psicologica, la quale, lungi dal fermarsi ad una pittoresca superficie, si preoccupa di dare, di ogni personaggio, il dritto e il rovescio, mostrando come in esso bene e male strettamente si intersechino, fino a tracciare un tessuto unico. *House of Strangers* racconta, come si sa, la storia di un ex barbiere, il quale si è eretto con le proprie mani una grossa fortuna, diventando banchiere ed usuraio. Dei suoi quattro figli, tre sono variamente succubi del suo paternalistico dispotismo; il quarto, il più intelligente, avvocato privo di scrupoli, è il solo che osi tenergli testa. Ma finisce in galera, capro espiatorio di male imprese famigliari. Il suo carcere è però sulla coscienza dei fratelli. Di quei fratelli che, scatenati da un'umiliazione lungamente compressa, hanno nel frattempo compiuto, con radicali risultati, la loro rivolta contro il padre oppressore. Quando l'avvocato esce di galera, il suo scopo sarà la vendetta. Ma il proposito gli cadrà dalla volontà, dopo uno scontro di qualche truculenza con i fratelli e un colloquio alquanto retorico con il ritratto del padre. "Revirement" troppo sbrigativo del finale a parte, la sostanza umana di quest'opera è di primissimo ordine. Basterebbe la caratterizzazione di quei quattro fratelli, dei tre succubi in ispecie, così diversamente succubi, uno risentito a autoritario come il padre, un altro ridotto a pura e brutale entità fisica, un terzo più arrovelato ed ambiguo. E soprattutto di quel padre, nei suoi rapporti con il quar-

FILMOGRAFIA

1945: Dragonwyck (*Il castello di Dragonwyck*), con Gene Tierney, Walter Huston e Vincent Price. - **1946: Somewhere in the Night** (*Il bandito senza nome*) con John Hodiak, Nancy Guild, Richard Conte. - **1947: The Late George Apley** (*Schiavo del passato*) con Ronald Colman, Richard Haydn e Vanessa Brown; **The Ghost and Mrs. Muir** (*Il fantasma e la signora Muir*) con Gene Tierney, Rex Harrison e George Sanders. - **1948: Escape** (*Il fuggitivo*) con Rex Harrison, Peggy Cummins e William Hartnell; **A Letter to Three Wives** (*Lettera a tre mogli*) con Linda Darnell, Ann Sothern e Jeanne Crain. - **1949: House of Strangers** (*Amaro destino*) con Edward G. Robinson, Susan Hayward e Richard Conte. - **1950: No Way Out** (*Uomo bianco, tu vivrai*) con Linda Darnell e Richard Widmark; **All About Eve** (*Eva contro Eva*) con Bette Davis, Anne Baxter e George Sanders. - **1951: People Will Talk** (*La gente mormora*) con Cary Grant, Jeanne Crain e Hume Cronyn; **Five Fingers**, con James Mason.

tiere, suo tributario, con i figli (si pensi alla scena del bagno, in cui egli si fa insaponare la schiena da uno di essi), con gli altri membri della famiglia, con le mura stesse della sua casa, impregnata di lontana provincia italiana del sud, del suo ufficio, da lui costruitosi con personale rischio e fatica ed ora suo infantile quanto orgoglioso vanto. L'impasto di grettezza e di generosità, di dispotismo e di fondamentalmente sano tradizionalismo che esiste in lui viene fatto affiorare da Mankiewicz, grazie anche alla massiccia, stupenda interpretazione di Robinson (ma vi raccomando tutti gli altri tipi, da Conte a Adler e via dicendo), con densissima evidenza. La conquista del senso sociale per Mankiewicz si dimostrò fatto non contingente, poiché il film ch'egli direbbe subito dopo, *No Way Out* (1950) affrontava un problema che il cinema americano è andato accanitamente dibattendo in questi ultimi anni. Il problema razzista, nel caso particolare il problema dei negri. Il merito nella scelta del tema è incontestabile, i risultati ottenuti non lo sono altrettanto. La stessa struttura del soggetto è largamente discutibile, in quanto il caso presentato è troppo particolare per poter assumere un significato che lo trascenda. E' la storia di un chirurgo negro, il quale, trovandosi a curare due "gangsters" bianchi feriti, fratelli tra loro, non riesce a salvare, mediante un'operazione, il ferito

più grave e si trova a subire le accuse e la persecuzione del superstite, sorta di energumeno da caso patologico. Da questo deriva l'insorgere nel negro dell'ancestrale complesso di inferiorità, che tuttavia il benefico intervento di un autorevole e comprensivo collega varrà a fargli vincere. La soluzione, come si vede, è di un obbligatorio ottimismo, quale è quello che ispira quasi tutti i film dello stesso filone; ma il modo in cui a essa si giunge non è dei più persuasivi. Mankiewicz è rimasto qui lontano dalla concreta e articolata densità dei suoi film migliori. Si è abbandonato a una vena dissertatrice alquanto statica ed arida. Applicata, per di più, come s'è detto, a un caso un po' troppo specifico, se pur non privo di interesse. Come non è priva di interesse e di significato la posizione mostrata dal regista, di relativa spregiudicatezza nei confronti del problema generale affrontato. In quanto i negri non sono dipinti con unilaterale simpatia, ma viene posto in luce un loro "penchant" aggressivo e violento (sia pure messo in moto da spirito di esasperata ribellione, per difesa contro analoga violenza): si veda lo scontro tra squadre d'azione bianche e nere. Certo, il problema negro vero e proprio — vale a dire quello della posizione del negro nella comune società americana — rimane dal film escluso. I rapporti dei negri con i "gangsters" sono un fenomeno di interesse relativo. E le crisi di coscienza di singoli negri appartengono non tanto alla doppia sfera sociale quanto a quella, strettamente intesa, della psicologia.

La volta successiva Mankiewicz colpisce in pieno centro. *All About Eve* (1950) è un film di perfetto equilibrio, uno di quei film che Hollywood produce piuttosto di raro e con la concorrenza di varie felici circostanze. Si trova, ancora una volta, in questo film, un ricchissimo impegno di differenziazione psicologica nell'ambito di uno stesso ambiente (vedi le tre mogli di *A Letter to Three Wives*, vedi il padre e i quattro figli in *House of Strangers*). E c'è questo ambiente, complesso e cangiante, affascinante e illusorio, questo ambiente che molti si sono provati ad evocare e pochi sono riusciti a rendere plausibile nella sua artefatta, ma innegabile, umanità: l'ambiente della scena di prosa. *All About Eve* giunge poco dopo *Sunset Boulevard* ("Via-

GIULIO CESARE CASTELLO

(Continua in terza di copertina)

A sinistra: Linda Darnell, Ann Sothern, Kirk Douglas e Paul Douglas in *A Letter to Three Wives* («Lettera a tre mogli», 1948), uno dei film più significativi di Mankiewicz. A destra: famiglia oriunda italiana come appare nel film *House of Strangers* («Amaro destino», 1949).



RETROSPETTIVE

SI PENSA generalmente che il film "gangster" abbia avuto, sin dalle origini, caratteristiche ben delineate, una linea melodica che durerebbe ininterrotta dal mitico *Underworld* ("Le notti di Chicago", 1927) di von Sternberg al recentissimo *The Asphalt Jungle* ("Giungla d'asfalto"). Ma non è così. Come tutti i grandi "contenuti" letterari, il tema del "gangster", vicino al modulo essenziale, sorta di grande fiume che corre, rapido e limaccioso, verso la foce, ne possiede altri più limpidi e quieti. Il "gangster" non è soltanto il protagonista di un film che racconta la storia di un super-uomo cittadino che si ribella alle ferree leggi della civiltà industriale; che si divincola, lotta, uccide, e infine soccombe. No, ben presto ci fu a Hollywood chi pensò a variare il motivo, spesso con effetti d'arte notevoli e degni del nostro grato ricordo. Con il Van Dyke di *Hide Out* ("Il rifugio", 1934) si cadde addirittura nella commedia georgica: a contatto con la natura e con l'amore disinteressato di una ingenua fanciulla il "gangster" si tramutò in pecorella. Nel delizioso *Hide Out* il "gangster" era tuttavia ancora un protagonista: in altri due film che esamineremo il "gangster" avrà una parte importante ma di antitesi



Joan Crawford ai tempi di *Possessed* ("L'amante", 1931); film di Brown e nel quale l'attrice interpreta la parte di una ragazza che vuole conoscere l'uomo che ha indotto il fratello alla malavita.

UNA DEVIAZIONE DEL FILM GANGSTER

a una tesi "buona", destinata a trionfare; mentre nel quarto film del nostro esame, *Penthouse* ("Il caso dell'avvocato Durand", 1932), il "gangster" sarà addirittura un "buono" deviato, qualcuno che, con più fortuna, sarebbe stato utile alla società. Ma andiamo per ordine. Intanto, come premessa, non finiremo mai di lamentare l'esistenza di quella tetra, desolata landa d'oblio nella quale sono finiti, per insipienza dei responsabili: registi, produttori, governi, rappresentanti della cultura ufficiale, tanti film significativi degli anni fatali '20-'35, che sono poi gli anni nei quali il cinema conquistò le sue peculiari caratteristiche d'espressione. Questo tesoro è vivo soltanto nella memoria di pochi, per ragioni contingenti. Pur facendo di professione i cronisti cinematografici noi siamo infatti certi di avere molto meno conoscenza della cinematografia d'oggi di quel che ci accadesse vent'anni fa, al tempo dell'adolescenza. Un "flâneur salarié", com'è un critico cinematografico, non è mai in quella ideale disposizione di spirito nella quale si trova lo spettatore disinteressato: se è spiritoso, pensa alle battute dell'articolo; se è pedante, pensa ai titoli di testa e alle fonti; se gli piace giocare a scopone pensa con nostalgia ai compagni che l'aspettano per la partita. Ma se si scopre il cinema a quindici anni, quando l'animo è aperto a ogni nuova espressione, quando si scopre un'arte nuova, non raccomandata dai professori, libera e magica, che ti porta a spasso per il mondo e che ha come componente essenziale la bellezza muliebre, allora la cosa cambia aspetto. Quei film restano impressi indelebilmemente: e se lo spettatore appassionato ha qualità di scelta e di gusto nel mare vago dell'esperienza affiorano poi, scelti dalla memoria, i relitti delle storie più vive, più intel-

Due film di Van Dyke: *Penthouse* ("Il caso dell'avvocato Durand", 1932) e *Hide Out* ("Il rifugio", 1934) - Due film di Clarence Brown: *Free Soul* ("Io amo") e *Possessed* ("L'amante", 1931).

ligenti, più vere. Quando, tanti anni dopo, stupito d'aver conosciuto tesori di cui è morto persino il ricordo, lo spettatore cerca di ricostruire i frammenti di una costruzione organica che pur aveva tutti i caratteri della originalità e della durata, egli ben sa che la sua è un'opera più archeologica che critica, più pietosa che efficace. Pensa tuttavia di far cosa utile, di suonare un campanello d'allarme che forse sarà ascoltato: e che, se non è servito per il passato, servirà forse per il presente.

Il più interessante tentativo di immettere il "gangster" come elemento dialettico in una comune "comédie de mœurs" resta indubbiamente *Free Soul* ("Io amo", 1931) di Clarence Brown, il regista della Garbo. *Free Soul* piacque molto ai suoi tempi, sia perché dimostrava che il film parlato aveva vinto ormai quel "complesso di colpa" che lo rendeva esasperante alle origini, quando non riusciva a rinunciare allo scricchiolio dei piedi sul pavimento e alle porte sbattute, sia perché introduceva nella commedia mondana un nuovo "frisson". Il mascalzone che piace alle donne e ne minaccia le intimità più difese non era uno dei personaggi di vecchia conoscenza europea: l'ipocrita che mira alle doti, il ruffianello senza scrupoli, l'avventuriero: ma uno dai caratteri più rilevati, dalle decisioni più definitive. In una parola, il nuovo don-

giovanni era il "gangster". Per salvare la fidanzata "virtuosa" (il Faulkner di *Sanctuary* non ha evidentemente inventato nulla) Leslie Howard, in *Free Soul*, faceva fuori il seduttore di Norma Shearer, Clark Gable. Come si vede, il trio divistico era impeccabile. Leslie, da poco sbarcato dall'Inghilterra, era il "gentleman": Norma Shearer in piena forma fisica, con quella punta di snobismo che in queste parti le si addiceva, era al sommo della carriera, più bella di Greta Garbo e meno appariscente di Joan Crawford; era il modello, almeno in Europa, dei giovanotti della media borghesia: quanto a Clark Gable appariva come la più recente e sensazionale scoperta degli addetti alla scoperta di visi nuovi. Indotti in errore dalle orecchie a sventola e dalla grinta feroce, i produttori dovevano durar fatica a liberar l'attore dai ruoli di "villain". E in ultima analisi solo il finissimo Capra di *It Happened One Night* ("Accadde una notte", 1934) riuscì a svincolare completamente Clark Gable dalle sue pericolose prove iniziali. Di nuovo in pieno sviluppo dopo l'insidiosa svolta del sonoro; non avendo ancora raggiunto il "plafond" della propria tematica; in possesso di un'illimitata fiducia nelle proprie capacità di espansione, Hollywood diede con *Free Soul* uno dei più caratteristici esempi di cinematografo di gruppo. Clarence Brown è il responsabile, d'accordo: ma ha lavorato evidentemente su una sceneggiatura di ferro, perfettamente all'unisono con la cultura e il gusto di quegli anni, e servito a puntino da tre interpreti d'eccezione. Quando vediamo ora film che si ispirano ai metodi e ai gusti d'allora, e che ne curano una difficile reviviscenza (vedi *Indianapolis*, e altrettali) ci accorgiamo del consumo irrimediabile che il tempo ha portato nelle riserve hollywoodiane. Come sono

lontani quegli anni, come il loro "tempo" psicologico è più dilatato e lontano del loro "tempo" cronistico. *Penthouse* (regia di Van Dyke, 1932) propone già il tipo della bella donna coraggiosa senza saperlo che sarà poi perfezionata in *The Thin Man* ("L'uomo ombra", 1937) dello stesso regista, sempre protagonista Myrna Loy. In *Penthouse* Myrna Loy è una bella ragazza che rischia la vita per aiutare un avvocato (Warner Baxter) che cerca di sbrogliare un tenebroso intrigo. Myrna rischia la vita, ma, secondo le leggi inflessibili del "cocktail" hollywoodiano, chi ce la rimette veramente è il gangster "pentito" Nat Pendleton, più forza che cervello, bonario fuorilegge che vuol render a tutti i costi servizio all'uomo di legge che l'ha tirato fuori dai guai. Malgrado l'ammazzamento finale, *Penthouse* appartiene più alla "deviazione" tipo *Hide Out* che a quella tipo *Free Soul* o *Possessed* ("L'amante", 1931). Anche in *Hide Out* c'è un gangster pentito, Robert Montgomery, giovane elegante di tipo più inglese che americano e cui era toccato il privilegio di figurare accanto alla Garbo nel film forse più bello della Svedese (*La modella*, nell'originale *Inspiration*, 1931, regia di Clarence Brown, dal romanzo *Sapho* di Alfonso Daudet: e che recava la famosa dedica «Ai miei figli, quando avranno vent'anni»). Dopo un colpo riuscito solo a metà perché la polizia lo ha individuato, il protagonista si rifugia in campagna; ospite di brava gente conosce il sapore del latte fresco, si commuove al canto degli uccellini, crede al fascino delle



Una Myrna Loy del tempo passato. In *Penthouse* («Il caso dell'avvocato Durand», 1932) di Van Dyke proponeva il tipo della donna coraggiosa senza saperlo e che perfezionerà in *The Thin Man*.



Norma Shearer, interprete del film *Free Soul* («Io amo», 1931), diretto da Clarence Brown.

piccole gioie quotidiane: il ragazzino di casa (Mickey Rooney) travede per lui, lo considera un eroe; la sorella più grande, una signorina ormai, se ne innamora, riamata. Quando arriva l'astuto poliziotto (Edward Arnold) che non l'ha mai perduto completamente di vista, il gangster si lascia prendere. Pagato lo scotto alla società, tornerà alla villetta per impalmare la ragazza. Recitato benissimo, delicato, senza tristezza *Hide Out* fu definito un idillio, e piacque moltissimo. E' l'unico dei quattro film che stiamo esaminando che sia ancora ricordato qualche volta dai critici della vecchia guardia. Più romanzesco, con meno equilibrio, dalle linee meno ferme *Penthouse* lo vince forse come interesse: la legge hollywoodiana della "suspense" vi gioca in pieno. E anche allora Myrna Loy era una donna più interessante, più "densa", della bella ma insipida Maureen O'Sullivan, ideale interprete del primo "Tarzan".

Possessed ("L'amante", 1931) di Brown è dei tre il più fosco. Una ragazza borghese vuol conoscere il misterioso personaggio che ha indotto il fratello debole e amorale alla malavita. Intanto il fratello muore: per conoscere la verità sulla sua fine, la coraggiosa fanciulla (una Joan Crawford meno convenzionale del solito e nel pieno meriggio dei suoi doni fisici) fa finta di innamorarsi del "gangster" (Clark Gable, che qui ha fatto un passo avanti nella carriera: sempre "villain", ma protagonista); raggiunte le prove della responsabilità dell'amante nella fine del fratello, lo elimina. *Possessed* era un film essenziale, tutto teso alla spiegazione di un enigma e all'epilogo luttuoso. Non era farcito da preoccupazioni di rappresentazione mondana come *Free*

Soul, né a sfondo ottimistico come *Hide Out* o *Penthouse*: rappresenta, a nostro avviso, una deviazione del film "gangster" per la sola ragione che il protagonista non è il nemico pubblico o il poliziotto che gli dà la caccia, ma una donna che persegue una sua vendetta privata. In parole povere l'asse psicologico poggia in *Possessed* su Joan Crawford; in *Free Soul*, su Leslie Howard; in *Hide Out* e in *Penthouse* nei legami amorosi tra due esseri che hanno rapporti con la delinquenza organizzata. Se chiudo gli occhi un istante e tento il risarcimento dei quattro film, fatalmente la mia attenzione si ferma tuttavia sulle due opere di Brown: *Free Soul*, e *Possessed*, che mi sembrano più autentici degli altri due di Van Dyke, in una parola più "puri". E se mi dicessero di scegliere uno solo dei quattro da rivedere, dopo una lieve esitazione nella direzione di *Free Soul*, sceglierei forse *Possessed*. Discorsi inutili, del resto: e anche un pochino simili a quelli che fanno certi eruditi di provincia che ogni tanto sognano di ritrovare in appartate biblioteche i libri che mancano delle storie di Tito Livio o i versi scomparsi dei "neoteri" amici di Catullo. Ormai il cinema è una cosa vecchia. Nell'inglese *Who's who* il saggista Osbert Sitwell ha così spiegato recentemente il "cursus" della propria cultura: «studi: durante le vacanze di Eton». I sopravvissuti della mia generazione potrebbero parafrasare dicendo: «studi di umane lettere nei licei e università dello Stato italiano; studi di storia contemporanea, di realtà sociali e geografiche, soprattutto di "embarquements pour Cithère" al cinematografo». Tutti i pomeriggi, vacanze comprese.

PIETRO BIANCHI

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* BRUTTO

SBAGLIATO

DIVERSE opere, tra quelle esposte all'ultima Mostra di Venezia, sono apparse in questi giorni sui comuni schermi. Una seconda lettura di esse riconferma il nostro primo giudizio, che va soltanto in parte modificato per quanto riguarda *Born Yesterday* (« Nata ieri ») di George Cukor. *La città si difende*, anche se purgato di qualche inquadratura, rimane decisamente sbagliato; fenomeno piuttosto significativo qualora si pensi che Pietro Germi andava di film in film migliorando e approfondendo particolari problemi umani, tesi sempre più impegnative. Con ogni probabilità il risultato negativo va ricercato nel fatto che *La città si difende* è prodotto dalla Cines, cioè da una Casa statale e pertanto più propensa a realizzare pellicole antirealistiche pseudo sociali o così dette "divertenti", che a carattere avanguardistico, cioè aderenti a umani problemi, a interessi vivi e attuali. (E la Cines non soltanto è responsabile, almeno in parte, di *Due mogli sono troppe* di un Camerini ormai finito, ma anche, e sopra tutto, del tentativo di riportare in auge i tristemente famosi film con i telefoni bianchi, fabbricati con formule e schemi che sembravano sepolti: si veda il recente *Cameriera bella presenza offresi* di Giorgio Pastina, con la resuscitata Merlini e il solito Viarisio, con la Miranda, Fabrizi e i De Filippo). Né si può affermare che Luciano Emmer con l'aneddotico, macchietistico e provinciale *Parigi è sempre Parigi* abbia fatto un passo avanti rispetto al promettente *Domenica d'agosto*, che andava preso come esperimento d'avvio. Doppiato in italiano, *Fourteen Hour* (« 14^a ora ») denuncia ancor più i limiti invero angusti in cui si muove, che sono quelli di un abile mestiere, di un quasi perfetto ingranaggio camuffato da dramma psicologico-sociale e che ben volentieri lasciamo alle cure di chi troppo spesso confonde il movimento esteriore con l'arte del film (1). E, inoltre, per dimostrare come il parlato sia nel cinema un elemento centrale tra gli altri elementi centrali, vale il recente esempio offerto da *Born Yesterday* (2): il dialogo in gergo ("slang") impedisce a molti, e anche a noi e a quelli che come noi conoscevano la commedia di Garson Kanin da cui è tratto (3), di giudicare gli effettivi valori del film. I quali non consistono soltanto in un'abile narrazione e un'esperta condotta degli attori — particolari attributi del cinema hollywoodiano — ma nel fatto che e l'una e l'altra, una volta tanto, si rivestono di un particolare significato: non rimangono, intendiamo dire, al servizio di pericolosi "divertimenti" più o meno volgari ma legati, anche se non sul piano dell'arte ma dell'artigianato, a un contenuto che fa pensare. Tanto che, qualcuno, in America, credette di ravvisare in questo film la più diabolica satira politica a favore del comunismo (e di comunismo venne accusata la stessa Judy Holliday, Oscar 1951) non senza provocare, del resto, le iro-

nie di una giornalista mondana e per "fans" come la Parsons. In verità *Born Yesterday* è semplicemente un'opera anticonformistica, e come tale si ispira ai più comuni principi democratici, a quelli stessi da cui partirono grandi uomini liberi come Jefferson e Roosevelt: è, in altre parole, per l'onestà, l'integrità, la moralità; afferma che in un mondo civile la cultura, — e non la forza, — dà la potenza; sottolinea che uomini corrotti e dittatori come Harry Brock avranno da fare con l'opinione pubblica. Educata, Billie Dawn, da sciocca "sexy blonde" che era, comincia a vivere effettivamente, a distinguere un imbrogliatore da un onesto. Tra tanti *Mi svegliai signora* e *Voglio essere tua*, *Tokio dossier* e *Sansone e Dalila* (orrendo "Biblical colossus" di De Mille), cioè tra tanti film contro la civiltà e il buon gusto, questo *Born Yesterday* giunge se non altro opportuno: con buona pace di quei lettori (per fortuna pochi) che in sede estetica citano la non riconosciuta autorità di un Marangoni e di quegli spettatori che, direbbe Barrows Dunham, credono di divertirsi e in verità vengono istruiti male. E' un fatto noto (tristemente noto) che il cinema, col pretesto del "puro divertimento", impone al pubblico meno evoluto, pigro, un'intera e falsa "filosofia"; che, a esempio: non c'è niente di fondamentalmente guasto nella nostra società (4).

*** FILUMENA MARTURANO

Regia: Eduardo De Filippo - Soggetto: dall'omonima commedia di Eduardo - Sceneggiatura: Eduardo e Piero Tellini - Fotografia: Leonida Barboni - Scenografia: Piero Filippone - Musica: Nino Rota - Interpreti: Titina De Filippo (Filumena), Eduardo De Filippo (Domenico Soriano), Tamara Lees (Diana), Tina Pica (Rosalia), Carlo Pennetti (Alfredo), Gianni Glori (Riccardo), Aldo Giuffrè (Michele), Gino De Filippo (Umberto), Rosita Pisano (Lucia), Marina Campo Re - Produttore: Luigi De Laurentiis - Produzione: Arco Film, 1951.

Un altro film recentemente pubblicato e che, come *Born Yesterday*, dà un efficace "commento alla vita", è senza dubbio *Filumena Marturano*: opera di maggiore impegno e rilievo. Se quest'anno il nostro cinema ha perso Pietro Germi, ha acquistato Eduardo De Filippo: personalità ben più complessa e importante, la cui evoluzione è in parte analoga, sia pure in campo diverso, a quella di De Sica; e con De Sica, Visconti, Rossellini, da oggi Eduardo occupa un posto d'avanguardia nel panorama del film italiano del dopoguerra. *Filumena Marturano* segna un considerevole passo avanti rispetto a *Napoli milionaria* (1950), ancora troppo legato, nel suo frammentarismo, e nonostante l'attualità del tema, a formule e figure del teatro dialettale

(parliamo della pellicola non della commedia da cui la pellicola è tratta). Entrambi i film appartengono alla "cantata dei giorni dispari" — "giorni avversi, tormentati" — ma i nuovi problemi dell'autore che è passato, talvolta superandola; attraverso l'esperienza pirandelliana, non trovano una soluzione nel primo: puro e semplice esperimento cinematografico di Eduardo, quasi un assaggio, una prefazione incompleta anche se non priva di interessi (per la prima volta Totò crea, a contatto con la "camera", un personaggio vivo). Essi problemi si concretizzano, in gran parte, nel secondo: e in misura maggiore rispetto alla commedia. «Eduardo De Filippo attore e autore», scrive il Pandolfi, «porta alla ribalta la situazione italiana, al margine e con ogni suo limite, ma sinceramente. Ascolta i moti degli animi. Le creature che individua e raffigura, spezzano le sorde pareti che ancora ci separano dalla realtà del nostro terreno sconvolto... I suoi personaggi, goffi e penosi nelle mosse, stridenti nella parola, sono un'evidente e allusiva descrizione del tempo, fanno gettare lo sguardo sul terreno sconvolto dell'animo umano di questi anni... Nei suoi lavori vediamo ancora le domande che ci si è posti angosciosamente in questi anni: non sono risolte, ma estese, fatte ancora più stringenti» (5). Limiti dunque ci sono e appaiono visibili nel teatro di Eduardo, comunque non tali da ravvisare in *Filumena Marturano* una «convenzionalità banale», la «triste storia di una ex prostituta» che «si colora di tinte moralistiche retoriche e impure». Del resto chi della commedia dà un siffatto giudizio (Luigi Silori in un apprezzabile "ritratto critico di contemporaneo"), aggiunge, non senza contraddizione, trattarsi, questa commedia, di una delle «prove positive date dal De Filippo nei momenti più felici del suo teatro», ricca di «saldia forza morale» (6). Nella sua costante aspirazione a tesi sempre più impegnative, a valori sempre più duraturi e a rinnovati contenuti drammatici, Eduardo, ricreando per lo schermo *Filumena Marturano*, amplifica questa forza morale, dà a essa maggiori dimensioni e significati: non ne «nasconde i termini, che sono semplici e ripetuti: "I figli sono figli"», ma tali termini cerca di oltrepassare, e oltrepassa, almeno in parte, abbandonando «il consueto apologo morale», cui accenna il Pandolfi, per un meno consueto giudizio sociale. Il quale si attua e con l'aggiunta, rispetto alla commedia, di nuove condizioni umane e ambientali (i ricevimenti organizzati dalla "marchesa"; le gite in panfilo) — prese come termini di confronto; antitetici — e con un maggiore sviluppo delle figure secondarie (quando non addirittura con l'introduzione di nuove: si veda la madre di Diana): le prime (le nuove condizioni umane e ambientali) in funzione delle seconde (le figure secondarie) e quindi della trasformazione stessa del dramma e dei protagonisti principali: Filumena e Domenico.

Nel teatro di Eduardo spesso i personaggi secondari appaiono "sfocati", legati cioè alla macchietta, al bozzettismo, alla schematicità; in *Filumena Marturano* film essi assumono caratteri più precisi. Diana è sì, come nella commedia, di un'eleganza affettata, snobistica; continua a guardare tutti dall'alto in basso, ma non è più soltanto

l'ex ballerina e la giovane infermiera: è la "marchesa", ex dama della Croce Rossa, dall'accento e dalle origini straniere: a sottolineare questa nuova condizione intervengono i suoi amici, e quella madre già equivoca nell'aspetto esteriore e la cui prima battuta non può essere che vuota quanto significativa ("Con il canottaggio qualunque pancia dopo quindici giorni scompare"). L'avvocato Nocella non è, come sul palcoscenico, "normale" e "insignificante", né la sua eleganza è sobria né si trova in casa Soriano perché vi è stato trascinato da Diana, ma per il fatto che allo stesso mondo di Diana appartiene e a lei è legato nell'interesse e nell'immoralità. Alfredo Amoroso, «uomo di fatica, capro espiatorio, ruffiano e amico» di Domenico, e che del padrone «riassume tutto il passato», nel film, a un certo punto, a contatto con una realtà nuova, sente di non poter più a lungo convivere con un "monumento" di egoismo e di vanità, con un uomo che è tale solo nei rapporti sessuali. Più approfonditi rispetto alla commedia, — anche se rimangono incompiuti — appaiono inoltre i figli di Filumena: Riccardo il camiciario, Umberto il ragioniere dalle aspirazioni letterarie, Michele lo stagnino; di quest'ultimo il regista sottolinea la natura semplice e gioviale, la comprensione e la bontà d'animo tutta popolare e istintiva ("E va bene... Ora basta... Certo, che potevate fare più di quello che avete fatto?", dice alla madre dopo la confessione di quest'ultima, mentre Riccardo, senza pronunciare una parola, se ne va. "Voi potete venire con me... la casa è piccola... ma c'entriamo"). E a quest'ultimo va la simpatia di Eduardo, anche nelle scene in cui Domenico scruta la vita e gli atteggiamenti dei tre ragazzi per scoprire in loro un gesto, un accenno ricollegabile alla sua giovinezza. Ma il dramma non è più o soltanto in questa ricerca del padre per identificare il proprio figlio, o nel fatto in se stesso di una non possibilità di pianto in Filumena. ("Sai quando si piange? Quando s'intravede il bene che non si può avere; ma Filumena bene non ne conosce... E quando si conosce solo il male non si può piangere. La dolcezza del pianto Filumena non l'ha mai avuto"). Scade, di fronte al film, ogni possibile dubbio della natura avanzata dal Silori: essere, *Filumena Marturano* commedia, un «tentativo di evadere, di fuggire in un modo qualsiasi all'assillo dei problemi recenti, magari tornando alle maniere del dialetto, rifugiandosi in soluzioni più consuete, di assai minore impegno». Il dramma di questa donna, che non può e non vuole nascondere la sua origine plebea, che conosce le leggi della vita a modo suo (quelle che fanno ridere e non quelle che fanno piangere), il suo dramma, per le ragioni accennate, si approfondisce maggiormente nel film, anzi si estende come abbiamo accennato. La confessione di Filumena, il suo passato di lotte e di tristezze, assumono relazioni, corrispondenze, aspetti contemporanei: attuali, e che oltrepassano il "margine" di una situazione italiana. Quello che ha fatto, se lo piange lei e la sua coscienza, ma anche la coscienza di una società in crisi — come la nostra appunto — che ancora permette, e non soltanto a Napoli, nei vicoli come San Liborio, i bassi, le baracche "dove non c'è luce nemmeno a mezzogiorno".

Eduardo riesce a dare alla vicenda (che peraltro non si svincola del tutto dal sentimentale e dal patetico) un particolare ritmo con mezzi teatrali e cinematografici insieme e nel quale la didascalia scritta, del copione, lascia il posto a sviluppi più articolati, a una sceneggiatura libera e non fedele al testo originario neppure nella successione degli episodi. Egli crea così una nuova opera capace di vivere a sé, ricca di sequenze di una intensità scenografico-ambientale e drammatica insolite nel loro asciutto e penetrante significato. Si vedano quelle scale, quelle ringhiere di ferro, quel cortile nella scena in cui Domenico abbandona Filumena per correre dall'avvocato (— "Essi non metteranno piede qui dentro. Sull'anima di mio padre". — "Non giurare! Io, per aver fatto un giuramento, ti sto cercando la elemosina da venticinque anni... Non giurare... perché sarebbe un giuramento che non potresti mantenere... e moriresti dannato se un giorno tu non potessi cercare l'elemosina, tu a me"). In questa sequenza anche il sonoro (le voci amplificate) contribuisce a creare la situazione psicologica, gli stati d'animo. Uomo di teatro e al teatro legato in una ben identificabile tradizione popolare, Eduardo accentua, in questo film, il suo singolare temperamento di narratore che urta contro i suoi limiti, specie dialettali (che spesso sono anche la sua forza), superandoli in gran parte grazie sopra tutto alla sua potente e prepotente personalità di grande attore.

MISCELLANEA

Valentino («Rodolfo Valentino, l'indimenticabile amante», 1950), che vorrebbe essere un film biografico e poteva dare l'avvio a un approfondito studio sul costume di un ben determinato cinema muto e 'divismo', risulta comunque di estremo interesse nel senso che documenta come la storia 'retrospettiva' in esso narrata da Lewis

Allen non differisca molto, anzi sia analoga, quando non addirittura uguale, alle 'vicende d'amore' di gran parte del cinema hollywoodiano attuale, e non soltanto hollywoodiano. Ogni interesse dignitosamente tecnico di Franciolini si infrange, a esempio, di fronte al banale soggetto di *Ultimo incontro* (1951) che pur contempla, tra gli sceneggiatori, il nome di un fortunato scrittore. È banale — con una retorica di 'tempi difficili' — si presenta *Senza bandiera* (1951) del debuttante Lionello De Felice. Fuori del buon gusto più elementare rimangono opere come *Kim* (1950) di Victor Saville o come *Caroline Chérie* (1950) di Richard Pottier e con il seno di Martine Carol sul quale poggia, in definitiva, tutta l'opera. Due pellicole, invece, che potrebbero essere citate, e non invano, in un capitolo sul cinema "gangster", sono *Kiss Tomorrow Good Bye* («Non ci sarà domani», 1950) di Gordon Douglas e la più impegnativa *The Enforcer* («La città è salva», 1950) di Bretagne Windust.

GUIDO ARISTARCO

(1) E' strano, ma poi non molto, come tra questi figure un giovane che, peraltro, attinge — e largamente — a certe fonti senza citarle. Si veda l'ultimo numero (10) di *Letteratura e arte contemporanea*, Venezia, anno II, luglio-agosto 1951.

(2) Regia: George Cukor. - Soggetto: dall'omonima commedia di Garson Kanin. - Sceneggiatura: Albert Mannheimer. - Fotografia: Joseph Walker. - Musica: Frederick Hollander. - Interpreti: Judy Holliday (Billie Dawn), Broderick Crawford (Harry Brock), William Holden (Paul Verrall, il giornalista), Howard St. John (Jim Devery), Frank Otto (Eddie), Larry Oliver (Norval Hedges). - Produttore: S. Sylvan Simon. - Produzione: Columbia, 1951.

(3) Nata ieri è apparsa nel n. 43 di *Sipario*.

(4) Cfr., in questo numero, *Segnalibro*.

(5) Vito Pandolfi: *Eduardo, ancora di salvezza?*, in *Il Dramma*, Torino, anno XXIII, nn. 35-36, 1° maggio 1947.

(6) Luigi Silori: *Ritratti di contemporanei: Eduardo De Filippo*, in *Belfagor*, Messina-Firenze, anno V, n. 6, 30 novembre 1950.

Titina De Filippo, Marina Campo Re ed Eduardo in un'inquadratura di Filumena Marturano.



RIPRESE

SHANGHAI EXPRESS (1932), di Josef von Sternberg.

VI E', in *Shanghai Express*, un'inquadratura particolarmente significativa e rivelatrice. Si tratta d'un esterno notturno. L'angolazione è leggermente dal basso, candidi vapori fumigano, a sinistra si intravede un qualcosa di non ben definito, misterioso. Lo spettatore si chiede che mai significhi questa preziosa fotografia. A destra sorge un uomo in controluce, e ha in mano una pertica con un cino. Lo spettatore comincia ad agitarsi e, irrequieto, si domanda che diavolo mai succederà. Non succede pressoché nulla, o almeno, nulla che richiedesse una forma espressiva talmente esagitata. L'oggetto a sinistra era un comune tubo per acqua, l'uomo un ferroviere incaricato di abbassarlo, per fare il pieno del serbatoio della locomotiva del treno Pechino-Shanghai, fermo di notte in una stazioncina di campagna.

In quasi tutti i film di von Sternberg si susseguono, preziose e fuor dell'ordinario, immagini nelle quali non succede pressoché nulla, o questo nulla si ammantava d'ingannevoli e talse forme. E' noto ch'egli è il principe dei registi formalisti e decadenti, che ogni sua opera è astratta e decorativa, pretesto, specie nel periodo sonoro, per composizioni lineari disgregate e sottilmente corrotte. Un gusto sofisticato e "maudit", incapace di conoscere la vita e gli uomini, compiaciuto in intellettuali arabeschi e leziose ironie, lo ha condotto alla realizzazione di film sempre più vuoti, ovvero privi di contenuto concreto e positivo. Egli ha dichiarato, del resto, che a suo parere l'unico suo lavoro vicino all'arte era il primo, *The Salvation Hunters* (1924), e che tutto il resto della sua attività registica consisteva soltanto in « arroganti provocazioni », e che per lui il fare film si riduce a « una professione commerciale, la quale utilizza strumenti che, invece, potrebbero servire alla creazione di opere d'arte ». Innegabilmente, von Sternberg conosce bene il cinema nel quale ha prevalentemente lavorato, quello hollywoodiano, e conosce bene anche se stesso: alla base del formalismo ed estetismo vi è sempre l'aristocratico disprezzo per il pubblico, considerato una massa bruta da stuzzicare e provocare. La sua diagnosi di Hollywood è esatta. Senonché egli, anziché cercar di modificare la situazione riscontrata, vi si è abbandonato, e con grande compiacimento. Conciliandosi, salvo rari casi, con i desiderata della fabbrica d'opio, ha inscenato una dozzina di film che non dicono nulla di umano e non significano nulla di reale e di vero; che si limitano alla creazione edonistica di un mito androgino, fievole eco di una letteratura romantica sorpassata e viziosa, e alla distillazione metodica e costante di veleni spirituali. Dietro alle acconciature bizzarre e alle plastiche pose di Marlene, alle luci rotte e frantumate, agli impossibili amori, ai volatili che starnazzano, ai fumi che si svolgono, ai controluce di una sottile raffinatezza tonale, si cela una concezione della vita sprezzante e cinica, esaltata in un isolamento feroce, estranea all'umana esistenza (1). *The Salvation Hunters* era una malinconica lamenazione di ex-uomini, pretesto a squallide immagini e a sentimenti sfibrati, con a volte una punta di grottesco amaro e disperato. Il senso di questo grigio e fangoso poemetto si configurò poi in weltschmerz a contatto con temi maggiormente legati alla cronaca e alla storia; dal gangsterismo allo sfacelo della vecchia società viennese, da *Underworld* a *The Case of Lena Smith*, von Sternberg sviluppò le posizioni tipiche di un certo strato della borghesia e della sua attuale ideologia di classe. L'incontro con Marlene, decisivo, altro non fece che cristallizzare e sviluppare conseguentemente, in Sternberg e nel suo lavoro, i lati più astrattamente intellettualistici e morbosi del temperamento e delle idee ch'egli aveva in comune con i gruppi sociali di cui si faceva portavoce. Dal *Professor Unrat* di Heinrich Mann, ritratto realistico e spietato del piccolo-borghese filisteo della Germania guglielmiana, che il Lukács definì « immagine spaventosa ma vera di un'epoca », egli trasse *Der blaue Engel* (« L'angelo azzurro »), cioè l'inesorabile corsa alla morte di una dignità scon-



Marlene Dietrich ai tempi di *Shanghai Express*, il film diretto da Josef von Sternberg che in questi giorni riappare sugli schermi italiani. Il film venne realizzato nell'ormai lontano 1932.

fitta e l'esaltazione voluttuosa di una sensualità provocante e volgare. Da questo film in avanti, von Sternberg si astenue a raffinare, levigare, bloccare in un gelo di svolazzi e calligrafismi una serie di manichini posti ad atteggiarsi su sfondi neutri. L'ultimo suo lavoro giunto da noi, *The Shanghai Gesture*, era ormai una tal frenetica e incomprensibile danza di slegate immagini, il cui fine palese, lo meraviglia, che, se non irritava lo spettatore, lo muoveva a risa. Vi fu chi lo definì « Wanda Osiris a Shanghai », per le mirabolanti vesti e pettinature di cui l'attrice Ona Munson faceva sfoggio con una dovizia che non sarebbe affatto spiaciuta alla massima "vedette" del nostro teatro di rivista.

Alla ripresa milanese di *Shanghai Express* all'« Arlecchino », l'entrata in film di Marlene abbigliata di piume di gallo venne accolta da fragorose risate. Segno che l'« arrogante provocazione » di von Sternberg continuava ad agire? O piuttosto che persino al pubblico del più elegante cinema di Milano l'arabesco non garbava più? E' invero difficile, e per chiunque, anche per chi ha meno sofferto; è difficile, dopo le recenti esperienze della vita e dei riflessi di questa nell'arte, accettare il falso, il superficiale, il banale. In un'epoca in cui il numero delle persone che prendono nelle proprie mani il proprio destino in nome della vita e della pace, contro il massacro, cresce ogni giorno; in un'epoca in cui anche i sogni migliori, diventano concreti e tangibili, come riuscire a trastullarsi con le rabescate lividure di un'invenzione sterile e disumana? Se non gira all'indietro la ruota della storia, figurarsi quella dell'arte! Che voleva essere, che vuole essere questo *Shanghai Express*? A suo tempo fu un grosso successo commerciale: il maggiore, pare, di Sternberg. Però si trattava e si tratta di una delle più mediocri realizzazioni anche nell'ambito della sua stessa produzione. Forse egli ha inteso farne un suo *Boule de Suif*, disgregato, ricamato e arrovesciato. Ma nessuno dei personaggi del suo treno è credibile, apprezzabile o appetibile. Ma, *horribile dictu*, i più interessanti sono quelli di secondo e terzo grado, ovvero quelle tal macchiette che, recitate da caratteristi, si trovano senza sforzo anche in qualsiasi film hollywoodiano di produzione B. Ma è impossibile credere a Marlene che, ereditata da Evelyn Brent le cuffie disegnate da Travis Banton, vestita di piume d'ogni sorta che a conoscerle occorre una laurea in ornitologia, e di veli e di pizzi e di merletti, si dibatte

in un puro amore, quand'ella è Lily, ovvero una sotto-specie di Lola-Lola, e quando l'oggetto di tale sentimento è il personaggio agito da Clive Brook, esemplare perfetto di un cliché derivato da Kipling, ovvero l'uomo bianco in divisa in Asia il cui "fardello" consiste nel pretendere di farla da padrone in casa d'altri con il frustino e lo sprezzo. I personaggi centrali di *Shanghai Express* sono incredibili marionette prive di umanità, oggetti che il regista manipola e dispone a suo arbitrio, capriccio e talento: il suo torto è di far dire loro parole e compiere gesti. Perché il film è proprio recitato da attori i quali figurano personaggi, ed è ambientato in un certo paese e in una certa epoca; ciò crea dei problemi che neppure von Sternberg può ignorare. L'azione si svolge nella Cina di vent'anni fa travagliata dalla guerra civile. Il regista non elude questo tema, anzi lo affronta in pieno. La sua posizione è assai chiara. Egli presenta i ribelli, i "rivoluzionari" come atroci farabutti. Chi essi siano, e che cosa vogliano, non dice. Li mostra cattivi, brutti, e che sparano. Presenta poi, tutti i cinesi come razza inferiore, popolo incomprensibile e brulicante. Lungo tutto il film, l'unico personaggio cinese positivo è una prostituta che, in fondo all'anima e al pugnale, è una « donna d'ordine »! A tanto dunque conducono lo squisito estetismo, l'astratto amore delle « forme in sé », il compiaciuto purismo delle immagini? Su questo sfondo falsificato, von Sternberg rinnova certi fasti di Pierre Loti, ovvero agisce come convinto propagandista del razzismo e dell'imperialismo, attraverso le vie consuete di queste posizioni, l'eroticismo e il misticismo.

Se una selezione di frammenti sternberghiani rimarrà come documento di costume e testimonianza di un settore del gusto di una classe, *Shanghai Express* non offrirà a una siffatta composizione altro materiale che alcuni atteggiamenti della Dietrich, intelligente attrice che forse non ha atteso né Hitchcock né Wilder per far la caricatura di Lola-Lola e dei panni di cui von Sternberg la vestiva o svestiva.

GLAUCO VIAZZI

(1) Sarà da mettere in relazione con questo aspetto della personalità sternberghiana la villa ch'egli si fece costruire a San Fernando Valley, presso Chatsworth, da Richard J. Neutra, « a all steel residence »?

CIRCOLI DEL CINEMA

SI È RIUNITO a Parigi il 15 e 16 novembre l'Ufficio esecutivo della "Fédération Internationale des Ciné Clubs". Erano presenti Georges Sadoul, segretario generale, Virgilio Tosi, in rappresentanza del presidente Franco Antonicelli e i signori Barrot e Sarfati della "Fédération Française des Ciné Clubs". Il principale argomento all'ordine del giorno era l'entrata in vigore del "gentleman's agreement" tra cineteche e federazioni di cineclub e il conseguente inizio della circolazione internazionale dei film d'archivio. Nel corso della riunione sono state discusse le complesse modalità tecniche riguardanti detta circolazione e sono state decise le prime assegnazioni di film disponibili, nonché un primo elenco di copie di altri film da far stampare su negativi o controtipi già esistenti secondo le richieste della Federazione italiana dei circoli del cinema e della F.F.C.C.

Il primo elenco di film messo effettivamente a disposizione dei Circoli del cinema della F. Int. C. C. da parte della F.I.A.F., film per i quali già esistono le autorizzazioni degli aventi diritto per la circolazione culturale si divide in tre parti a seconda se dei film già esiste una copia positiva utilizzabile per la circolazione internazionale o se detta copia debba essere stampata (anticipandone il costo) o se ancora un controtipo debba essere prima tirato dalla

copia d'archivio esistente. Queste liste di film sono quasi esclusivamente composte da "classici" della storia del cinema ed è quindi con particolare interesse che un buon numero di essi è stato subito richiesto dalla F.I.C.C. per tutti i circoli italiani federati. Tra essi troviamo alcuni film muti di René Clair: *I due timidi*, *Il cappello di paglia di Firenze*; *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, un programma di film dell'avanguardia francese (con *Entr'acte* di Clair, *Ballet mécanique* di Léger, ecc.), *La petite marchande d'allumettes* di Renoir, *La madre* di Pudovkin, *La terra* di Dovzhenko, *La fine di S. Pietroburgo* di Pudovkin, *Il milione* di Clair, *Philips Radio* di Ivens, *L'arsenale* di Dovzhenko. Inoltre, per un gruppo di film importantissimi si potranno presto ottenere le autorizzazioni degli aventi diritto per i circoli italiani e provvedere quindi all'approntamento o alla messa a disposizione delle copie. Fanno parte di questo gruppo due film di Jean Vigo (*L'Atalante* e *Zéro de conduite*), *Sous les toits de Paris* e *14 Juillet* di Clair, *Le crime de M. Lange* di Renoir, *Lumière d'été* di Grémillon.

L'inizio della circolazione internazionale dei film d'archivio sarà immediato e pure sollecito sarà l'allestimento delle copie nuove nei casi in cui si debbano stampare. Già per il V Congresso, cioè entro il 10 dicembre, il primo film della serie dovrebbe

essere a disposizione dei circoli federati.

Quanto alla possibilità di realizzare un buon numero di copie di film classici d'archivio che possano costituire un "repertorio" a disposizione delle federazioni nazionali per i circoli del cinema, possibilità che ora diviene finalmente attuale, essa si potrà tanto più rapidamente e largamente realizzare quanto più ogni singolo circolo migliorerà la propria capacità organizzativa, raccogliendo tutte le disponibilità ed offrendo quindi mezzi materiali per coprire le spese di stampa dei vari film, permettendone l'immediata utilizzazione; chiedendo inoltre che questa fondamentale iniziativa — che darà nuovo vigore e slancio al movimento dei Circoli del cinema — sia adeguatamente e prontamente aiutata e favorita dalle Autorità e dagli Enti interessati.

BERGAMO. - Al Circolo del Cinema «La Cittadella» il 14 novembre ha avuto luogo l'Assemblea generale. È stato riconfermato il presidente il signor Giuseppe Reda. Tra i membri del Direttivo: Corrado Terzi e C. F. Venegoni. Alla riunione è seguito un breve programma di pupazzi e disegni animati cecoslovacchi.

CARPI. - Riprende l'attività il Circolo del Cinema di Carpi con la proiezione dei film *L'ultimo miliardario* e *Vacanze in collegio*.

COMO. - Con i primi di dicembre avrà inizio il nuovo anno sociale del Circolo del Cinema di Como. Sono in programma i film della *Rassegna del Cinema cecoslovacco*.

FAENZA. - Il Circolo del Cinema di Faenza ha presentato nel mese di novembre *Douce* di Autant-Lara, *Scarface*, *Vacanze in collegio* («Merlusse») di Pagnol e *L'ultimo miliardario*.

FERRARA. - All'Associazione Universitaria «4 S» è in programma Aleksandr Nevskij.

FIDENZA. - Il nuovo Circolo del cinema sor-

I CORTOMETRAGGI

Nei regni del mare

COME OPERATORE subacqueo Giovanni Roccardi si è distinto, da tre anni a questa parte, in Città sommersa, dedicato a Nora, una antica città punica della Sardegna, in Pesca delle spugne, girato in profondità, in Quando le Pleiadi tramontano, dove notevole è il contributo delle riprese sott'acqua, completamente fuse con la parte girata da Angelo Jannarelli in superficie. In Km. 618, che documenta, nelle varie fasi, un lavoro di recupero, Roccardi ha anche la responsabilità della regia. L'azione stessa, il relitto e i ricordi che a esso sono connessi, conferiscono, qui, al cortometraggio subacqueo, un senso drammatico; il documentarista cerca di comporre «pensando cinematograficamente». Le inquadrature sono un po' stabilite alla ventura, nella speranza di «pescare» immagini succose. La fotografia, invece, è realizzata in base a un piano preordinato; non importa che il pubblico veda un uomo coraggioso, dal fisico resistente, che rimane per un certo tempo sott'acqua e che eseguisce le sue riprese in base a incontri casuali. Roccardi, invece, resta al di qua della macchina da presa, e la pellicola è sempre girata per uno scopo preciso, in vista del montaggio, connettendo le immagini come si connettono le idee: e sott'acqua non è facile, con tanto mare sopra la testa, avere le idee lucide e l'occhio sempre avvertito.

Nei regni del mare è eseguito con gli stessi criteri di ripresa. Roccardi ne ha voluto fare un «acquerello marino» — tale era anzi il titolo che lui stesso aveva scelto per il documentario, con una definizione più appropriata — e il cortometraggio non vuol che documentare queste impressioni cromatiche, portando lo spettatore in un mondo magico. La musica di Porrino concorda con il divertimento coloristico, accompagna dolcemente il vagabondaggio dell'operatore, accentua quegli episodi che il film presenta per quanto minimi: una lotta fulminea tra polipo e aragosta; un passaggio di mille pesci minuscoli (i «monacelli»), in frotta serrata. L'avvicinamento delle immagini è eseguito con delicatezza (già era stato eseguito nella mente del realizzatore all'atto della ripresa). E in ciò Abenteuer in Roten Meer di

Hans Hass, che registra così interessanti incontri — materia di plastiche azioni drammatiche, non d'acquerello — risulta inferiore: proprio per il montaggio (vedi quanto già detto a proposito di tale film nel n. 71) che unisce tecnicamente, ma, spesso, artisticamente non lega. Una verifica di ciò che affermiamo è nei continui stacchi, mentalmente disuniti, del film austriaco; mentre Nei regni del mare è come un breve viaggio sott'acqua, quasi senza soste, dove impercettibili diventano i pochi tagli, e sembra che l'operatore abbia eseguito spostamenti e panoramiche senza un arresto; benché non abbia impiegato dissolvenze.



Inquadratura tratta dal documentario subacqueo *Nei regni del mare* diretto da Giovanni Roccardi. Roccardi ha dietro di sé una interessante esperienza cinematografica come operatore.

MARIO VERDONE



Da Achtung! Banditi! film sulla resistenza che Carlo Lizzani ha terminato in questi giorni. Il film verrà presentato in anteprima dal Cine Club di Pisa, uno dei più attivi d'Italia.

to da poco nella città inaugurerà l'anno sociale con Monsieur Verdoux e Ladri di biciclette.

FIRENZE. - Il Circolo Fiorentino di Cultura Cinematografica ha ripreso l'attività, presentando ai soci il calendario completo dell'attività per il prossimo anno sociale. Nelle 4 sezioni del Circolo verrà programmato nel presente mese Acciaio e Il carretto fantasma.

IVREA. - Dopo la ripresa dell'attività con la proiezione del film Aleksandr Nevskij verrà proiettato al Cineclub Ivrea Micurini di Dovzhenko, un programma di film a pupazzi e disegni animati cecoslovacchi e Sirena.

LA SPEZIA. - Ha avuto inizio con i film della « Rassegna del cinema italiano sonoro » l'anno di attività 1951-52 al Circolo del Cinema Flaherty. Seguiranno L'ultimo miliardario, Tabù e la « Rassegna del cinema svedese ».

MODENA. - Dopo la serata dedicata a Louis Jouvet e la proiezione di Odio implacabile, il Circolo ha proseguito l'attività con il Tesoro di Arne e Hamstadt della « Rassegna del cinema svedese ».

NUORO. - Unitamente al Cineclub Sassari, il Cineclub Nuoro programmerà una serie di comiche di Chaplin, Estasi e L'ultimo miliardario. I film saranno forniti dalla F.I.C.C.

PARMA. - L'8 dicembre il Circolo Parmense del Cinema inaugurerà il nuovo anno sociale con un programma di documentari di Joris Ivens.

PIACENZA. - Al suo quinto anno di attività, il Circolo del Cinema di Piacenza ha ripreso l'8 novembre le proiezioni con il programma di comiche di Chaplin, Estasi e L'ultimo miliardario, cui è seguito un ciclo sul film « gangster » comprendente La foresta pietrificata di Mayo, Forza bruta e Città nuda di Dassin. Io sono un evaso e infine I gangster. Sono in seguito in programma Estasi di Machaty e i film della « Rassegna del cinema cecoslovacco ».

PESARO. - Dopo un anno di inattività, dovuto a motivi di carattere tecnico, il Circolo del cinema di Pesaro ha richiesto alla F.I.C.C. i film L'ultimo miliardario e Gli uomini, che mascalzoni!

PERUGIA. - Ai primi di dicembre il Cineclub Perugia riprende l'attività con la proiezione di Gli uomini, che mascalzoni! e i Documenti mensili n. 1 e 2.

PIOMBINO. - Nel corso della sua attività basata su proiezioni a passo ridotto, il Circolo del cinema programmerà La tragedia di Pizzo Palù, Estasi, una serie di comiche di Chaplin e Tabù.

PISA. - Il Cine Club Pisa si propone nel corso del suo quinto anno di attività uno studio organico delle maggiori cinematografie. Le proiezioni saranno pertanto riunite in cicli dedicati al cinema italiano, cecoslovacco, francese, sovietico, americano, nordico e inglese. Ha aperto il ciclo italiano La tavola dei poveri di Blasetti e la selezione di La canzone dell'amore di Righelli, Teresa Venerdì con la selezione di Zaza di Castellani. Il sole sorge ancora e il cortometraggio Vecchi di un ospizio di Biagetti (1951), Roma, città aperta con Zoo di pietra di Pozzi e infine Caccia tragica col cortometraggio Strada facendo di Cerchio. A completamento del ciclo i soci saranno invitati alla serata di gala in occasione della pri-

ma visione del film Achtung! Banditi! di Lizzani.

TORINO. - Al Cine Club Universitario sono riprese le proiezioni con Vacanze in collegio di Pagnol, un programma di pupazzi cecoslovacchi, Bajaja, Estasi, Re Lavra e Il tesoro di Arne di M. Stiller.

Riceviamo e pubblichiamo:

I Circoli del cinema sottoscritti, aderenti alla F.I.C.C., hanno appreso la decisione da parte di alcuni circoli di costituire un gruppo scissionista indipendente. Stimando di interpretare l'opinione in merito della maggioranza dei circoli del cinema italiani, essi:

1) Deplorano la risoluzione anzidetta, perché così com'è stata formulata, qualunque sia stato l'operato del Consiglio direttivo della F.I.C.C. in carica, suona sfiducia alla prassi democratica che i circoli del cinema si sono liberamente scelta e risulta particolarmente intempestiva specie in vista della prossima convocazione del V Congresso nazionale;

2) Considerano unilaterale il giudizio emesso sull'operato del Consiglio direttivo della F.I.C.C., essendo stati completamente trascurati i risultati positivi che esso ha raggiunto, come è stato ripetutamente sottolineato anche da parte dei maggiori esponenti della cultura cinematografica italiana;

3) Ritengono inopportuna una simile clamorosa presa di posizione senza neppure un tentativo di preventiva chiarificazione e lesiva al prestigio che i Circoli del cinema si sono acquistati grazie soprattutto all'unità di azione che essi finora hanno sempre perseguito;

4) Riaffermano in via più assoluta la necessità che i Circoli del cinema e i loro organi rappresentativi federali mantengano il carattere di apoliticità proprio delle loro finalità culturali;

5) Si propongono di esaminare e di vagliare in occasione del V Congresso di imminente convocazione le eventuali evasioni a questi principi commesse dai Circoli del cinema o dai loro organi rappresentativi federali, richiamando ciascuno alle responsabilità del proprio operato;

6) Non ritengono affatto conclusa la discussione o, addirittura, inutile una ulteriore, ma nutrono fiducia nei comuni interessi culturali di tutti i Circoli del cinema, al fine di comporre ogni controversia che, per la natura stessa di queste associazioni, non può essere sostanziale ed irreparabile.

Pertanto essi invitano tutti i Circoli del cinema aderenti alla F.I.C.C., a sottoscrivere e ad appoggiare questa ed ogni altra iniziativa atta a distendere i vicendevoli rapporti e, nel contempo, si appellano al buon senso e alla coscienza democratica dei dirigenti scissionisti, affinché recedano dalla loro decisione e pervengano a considerazioni più obiettive circa la situazione generale dei circoli del cinema in Italia.

Sezione dello Spettacolo del Circolo della Cultura e delle Arti, Trieste; Circolo del Cinema « Francesco Pasinetti », Venezia; Circ. Udin. del Cin., Udine.

CRONACA

THE CINEMA 1950, edited by Roger Manvell;
THE CINEMA 1951, edited by Roger Manvell
and R. K. Neilson Baxter. (Pelican Books
A 226, A 233 - Penguin Books - Harmondsworth - Middlesex).

PRESENTANDOSI come primo volume d'una pubblicazione annuale, destinata a prendere il posto del trimestrale Penguin Film Review, The Cinema 1950 dichiarava di voler essere « una raccolta di scritti di saggi cinematografici sia già affermatosi sia nuovi » e si proponeva di toccare tutti gli aspetti del cinema, tanto sociali quanto artistici, allo scopo di contribuire efficacemente a una più salda e stabile letteratura cinematografica. A The Cinema 1950 segue ora puntualmente The Cinema 1951 che, ribadendo gli stessi scopi, par promettere regolarità e continuità. Sappiamo come, in questi ultimi anni e particolarmente nel dopo guerra, la saggistica cinematografica inglese abbia avuto uno sviluppo notevole, fondandosi su tre forze principali: in primo luogo il « British Film Institute » con il suo periodico Sight and Sound e altre pubblicazioni, quali i famosi Index, dedicati a registi e problemi particolari, e i Record of film, brevi schede filmografiche oggi sospese; in secondo luogo, il gruppo di Manvell, che diede vita al Penguin Film Review e oggi all'annuale The Cinema; e infine il gruppo dei giovani di Sequence, una parte dei quali fu però assorbita, un paio d'anni fa, dal « British Film Institute ». A quest'abbondanza quantitativa, a questa mole numerica, corrisponde sempre un'uguale originalità e importanza qualitativa? L'esame di questi due numeri di The Cinema potrà giovare come primo passo per formulare un giudizio.

Scorrendo rapidamente le pagine dei due volumetti (che si giovano d'un simpatico formato tascabile, d'ottimi caratteri tipografici e di copiose illustrazioni fotografiche, anche se non perfettamente riprodotte) notiamo anzitutto come vengano sempre più prevalendo i saggi fondati su impressioni e ricordi, e come sempre maggior spazio sia accordato alle « opinioni » personali e alle discussioni o « simposi » — come li chiamano — su argomenti di vario genere. The Cinema 1950 si apriva con un pezzo di Flaherty (in parte pubblicato anche da Cinema), d'indubbio interesse storico e psicologico, in cui il grande regista narrava in modo piacevole e avvincente, anche se talora un po' prolisso, molte delle sue esperienze e avventure. C'era poi un saggio di Ivor Montagu sul cinema stereoscopico di Mosca che, pur essendo semplicemente il racconto di un'esperienza personale, poneva alcuni interessanti problemi che il film a tre dimensioni dovrà affrontare. In The Cinema 1951, i pezzi di ricordi o impressioni personali sono addirittura cinque. Nel primo, indubbiamente interessante, Helen Van Dongen racconta le sue esperienze nella lavorazione di Louisiana Story dal punto di vista del montatore. Troviamo poi una breve nota del documentarista Sinclair Road su Un viaggio in Turchia, davvero sorprendente invece per la scarsezza di osservazioni di carattere cinematografico (possiamo perdonare a Manvell questa scelta poco felice solo ricordando come gli inglesi siano sempre andati pazzi per i ricordi di viaggio, qualunque ne sia il valore). Segue la storia della realizzazione del film di Jean Vigo, Zéro de conduite, fatta da Henry Stork, che fu assistente nella produzione di quest'opera, e da P. E. Sales-Gomes, critico brasiliano che sulla vita e il lavoro di Vigo compì numerose e importanti ricerche. Troviamo poi uno scritto, contenente elementi interessanti, in cui T.E.B. Clarke — che è oggi uno dei più apprezzati e spiritosi soggettisti inglesi — narra come gli vennero in mente le idee fondamentali di Hue and Cry, A Passport to Pimlico, The Magnet e The Lavender Hill Mob. E, poche pagine dopo, ecco un attore, Alexander Knox che, in un brano ripubblicato da Hollywood Quarterly, disserta, fondandosi sulle proprie esperienze, sull'arte di recitare e di comportarsi. Passiamo ora alle « opinioni personali » che costituiscono una rubrica fissa della rivista. In The Cinema 1950, alcuni critici e scrittori di cinema erano stati invitati a illustrare il film che era loro piaciuto di più durante l'anno; e, nonostante la poca profondità e so-

lità che ha sempre questo genere d'inchieste, la media delle risposte era stata discreta e interessante. Richard Winnington del News Chronicle aveva preferito (bontà sua!) Ladi di biciclette, ed è questo il giudizio più interessante: Arnot Robertson con Louisiana Story e Philip Hope Wallace con Jour de fête avevano avuto almeno una scelta onesta e discreta; assai discutibili ci erano invece le preferenze di Dilys Powell (del Sunday Time), di H. Ross Williamson e di Matthew Norgate rispettivamente per L'urlo della città, il terzo uomo, e Whisky Galore. Già qui si mostravano evidenti i difetti e i limiti della trovata; ma ben più gravi considerazioni ci inducono a fare le risposte ottenute, nello stesso campo, nel 1951. Gavin Lambert (direttore di Sight and Sound) sostiene i cavalieri del Nord-Ovest, James Monahan On the Town (film diretto e interpretato da Gene Kelly), Catherine de la Roche Les parents terribles, e Basil Wright Orfeo. C'è veramente da sentirsi cader le braccia circa la serietà e il valore della critica cinematografica inglese che pur s'ammanta d'una tradizione e d'una particolare, orgogliosa nobiltà. E' mai possibile che sugli schermi inglesi non sia apparso quest'anno nulla di meglio di un "western" di Ford assai poco significativo, d'un film musicale a colori (che non abbiamo ancor visto e a cui pure accordiamo, sulla base delle notizie avute, una certa novità) e di due film di Cocteau? Soprattutto la scelta di Basil Wright, che abbiamo sempre ammirato come documentarista, ci colpisce in modo particolarmente sgradevole.

E veniamo al terzo tipo d'articoli che caratterizzano The Cinema: le discussioni o "simposi". E' del 1950 il "simposio" su La dama di picche, in cui Roger Manvell, Thorold Dickinson, regista del film, e Michael Bell esprimono il loro punto di vista sull'opera, considerando in particolare il problema dell'adattamento cinematografico di opere letterarie di valore. Pur non dicendo nulla di nuovo e pur esagerando indubbiamente il valore del film (a cui non si possono d'altronde negar certi meriti) il "simposio" ci offre tuttavia qualche elemento interessante per la comprensione del film e per la discussione del problema riguardante la riduzione del romanzo a cinema. Un'altra lunga discussione è dedicata ai rapporti tra la televisione e il cinema: vi si discute se la televisione sia un'arte d'intrattenimento e uno strumento d'informazione completamente differente dal cinema; ma gli interlocutori, tra cui il Manvell, preferiscono non dare in merito risposte troppo definitive. Il volumetto del 1951 s'apre con la riproduzione d'un programma radio, che in sei lezioni d'un quarto d'ora, spiega all'ascoltatore come si fa un film; ma il corso, scritto da T. Dickinson e R. Manvell, pur mantenendosi su un tono onesto e preciso, ha un carattere essenzialmente divulgativo che appare un po' troppo basso per una rivista che dovrebbe essere specializzata. Poche pagine più in là, Neilson Baxter e Maurice Gorham s'accapigliano, senza molto concludere, a proposito dei problemi della televisione. E infine Denis Forman (direttore del British Film Institute), Ronald Neame, Neilson Baxter, Fairfax-Jones, Bevan-Walker e l'immane Manvell s'introducono in una lunga discussione sui programmi cinematografici nella Gran Bretagna: si chiedono se il pubblico sia soddisfatto, se il doppio programma rappresenti una minaccia o una necessità, accennano ai film più coraggiosi; ma non si elevano al di sopra delle discussioni tra distributori ed esercenti, anche se esistono per fortuna in Inghilterra, in questo campo, elementi forse più aperti e intelligenti dei nostri. Tutti questi "simposi", ricordi, impressioni e opinioni personali — di cui è composto in massima parte il volume del 1951 — hanno senza dubbio valore e interesse se non altro come documenti, anche se limitati dalla loro stessa natura. Ma la parte data agli studi critici ed estetici — paurosamente ridottasi, nel numero di quest'anno, a un pezzo solo — ch'è per di più la ristampa d'un articolo del 1931 — ci lascia molto perplessi. Nel suo The Tenth Muse Takes Stock, Anthony Asquith espone, senza molta originalità, parecchi dei luoghi comuni più generalmente accettati circa il cinema, la musica, il teatro, ecc. Più interessante è forse l'articolo di Basil Wright sull'« esperimento » nel film, in cui, pur senza dire nulla di veramente nuovo, il celebre autore di Song of Ceylon ribadisce l'importanza che gli esperimenti di artisti creatori ha nello sviluppo dell'arte cinematografica. Vorremmo sol-

tanto che gli esperimenti dei veri artisti fossero un po' meno confusi con quelli dell'attuale « retroguardia » di Stati Uniti, Gran Bretagna, ecc. Insomma, ci pare che sempre più seriamente e gravemente pesi su The Cinema la mancanza di un'impostazione chiara e sistemata; tra i suoi collaboratori non si trova neppure un uomo nuovo, e non ha ancora saputo presentarci nessun saggio veramente interessante, capace di suscitare discussioni vitali. Pare ch'esso tenda a ridursi a esprimere sul cinema il punto di vista d'un gruppo di scrittori ormai tradizionali, di uomini che appartengono alla professione e che il loro lavoro stesso induce quindi naturalmente a essere meno intransigenti, meno spregiudicati. Seguendo per questa via, i pur interessanti e ricchi volumetti di The Cinema finiranno col rivolgersi non più agli studiosi specializzati e ai lettori preparati, bensì al frettoloso viaggiatore che li acquista alla stazione di Charing Cross per sfogliarli nel suo viaggio verso Dover.

PAOLO GOBETTI

JOHN ALTON, A.S.C.: « Painting with Light », New York, The Macmillan Company, 1949.

QUESTO libro, apparso nel 1949 in America in elegante veste tipografica, è una trattazione sui mezzi e sulla tecnica dell'illuminazione e i loro vari problemi, e come questi si presentino e vengano risolti dal direttore della fotografia. John Alton, A.S.C., operatore e direttore della fotografia, si avvale della sua lunga esperienza per esporre in un panorama abbastanza vasto, sebbene non completo, i vari argomenti e cerca di impostare la materia su un piano divulgativo, in modo da interessare particolarmente un largo pubblico di cineamatori. D'altro canto non è nelle sue intenzioni insegnare come si illumina un dato ambiente o un dato attore, bensì illustrare a grandi linee determinati procedimenti: esattamente i suoi procedimenti, i suoi principi. L'illuminazione non conosce regole o leggi, formule o schemi fissi per cui determinate scene, ambienti o attori possono essere illuminati e ripresi; ne segue che la materia non può essere trattata con una semplice analisi. Esistono invece solo principi tecnici fondamentali sull'impiego dei mezzi a disposizione, mediante i quali si possono creare infinite gamme di illuminazione. Sta quindi al capo-operatore, alla sua preparazione tecnica e artistica, saper scegliere i mezzi adatti, saper modellare con le luci i corpi, saper dipingere con le stesse luci il quadro desiderato, la scena con tutti i suoi oggetti e attori, mettendo in giusto rilievo ora un particolare, ora l'altro, oppure tutto l'insieme. Basandosi quindi su linee generali ed esemplificazioni personali corredate da schemi e fotografie che tendono solo a chiarirne il significato, l'autore cerca di dimostrare come l'illuminazione presenti in cinematografia problemi assai più vasti e importanti di quanti ne possa immaginare l'occhio umano. L'Alton tratta inoltre

l'argomento secondo un duplice aspetto: quello tecnico e quello artistico, cioè ricerca il mezzo e il fine. E' come dire che il problema dell'illuminazione è posto sotto un aspetto quantitativo, per quanto riguarda la caratteristica prettamente tecnica, cioè la capacità di impressionare la pellicola cinematografica; e sotto un aspetto qualitativo per quanto riguarda gli scopi della fotografia, cioè l'identificare il luogo e il tempo in cui si svolge l'azione, caratterizzare dell'azione stessa e composizione pittorica del quadro visivo.

I primi capitoli del libro sono dedicati a un'elencazione dei mezzi tecnici a disposizione della fotografia, sia per riprese d'interni a luce artificiale, sia per riprese d'esterni a luce naturale o anche artificiale. Vi sono enunciati e illustrati i vari tipi di riflettori, archi, diffusori, bandiere, schermi, velatini, riflessi, ecc. Nei successivi capitoli Alton tratta dell'impiego di tali mezzi secondo determinati ambienti e scene opportunamente scelti e secondo i particolari effetti luministici che si vogliono ottenere. Interessante l'esemplificazione di un ambiente, il quale viene diversamente illuminato col procedere delle ore del giorno, e quindi secondo il presunto variare delle condizioni esterne. In questa parte del libro avrei desiderato veder risolti alcuni problemi caratteristici della cinematografia americana. L'Alton si limita a parlare di piccoli ambienti (anche se gli effetti ottenuti negli stessi sono molto vari), e ne trascura altri caratteristici: come immensi saloni, interminabili carrellate aeree, le grandiose scene di rivista che, almeno dal punto di vista tecnico, presentano più vasti problemi luministici e interessanti risoluzioni. Un capitolo è dedicato all'illuminazione del primo piano. In esso si afferma tra l'altro che non esiste una vera fotogenia dell'attore (buona o cattiva), ma che spetta al fotografo studiare le singole caratteristiche del volto e quindi illuminarlo appropriatamente, poiché la fotografia deve supplire a quello che la natura ha mancato in bellezza o in perfezione. Così l'autore dà consigli e suggerisce principi pratici per correggere alcune tipiche o noiose caratteristiche dei volti.

Questi suggerimenti e consigli sono buoni, e il principio che ogni volto, se accuratamente illuminato, può essere fotografato è anche vero, ma io penso che in cinematografia ci troviamo di fronte ad un'altra necessità, cioè lo sforzo creativo del regista. Quindi un attore non può essere ritratto soltanto secondo il miglior punto di vista o la migliore illuminazione, ma tenendo conto del giudizio estetico del regista. Manca, nel volume, un argomento di notevole interesse: quello riguardante la continuità fotografica, cioè il mantenimento dello stesso tono di luce per quadri e scene diversi. Si tratta di un elemento importantissimo che sta alla base dei principi luministici. Ma John Alton è riuscito nel complesso, malgrado lacune del genere suaccennato, a pubblicare un dignitoso testo.

ENZO MONACHESI

Opinioni piuttosto discutibili della critica inglese. Per Dilys Powell, del Sunday Time, il film migliore, apparso nel 1950 in Gran Bretagna, è Cry of the City diretto da Robert Siegel.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

SERGIO LODI (Pladena-Cremona). - Nel primo volume della Enciclopedia del contemporaneo pubblicata dal Crapouillot di Parigi troverai una voce riguardante Jean Delannoy e le sue attività extracinesematografiche, così come tu vuoi. Ma ti consiglio di attendere il numero di Cinema in cui si dedicherà al regista di Lutero (è il film che sta attualmente girando, con Fresnay come protagonista) un'ampia documentazione biografica.

GABRIELLA SALADINO (Palermo). - Il Documento mensile ha subito una triste sorte, a quanto sento. Il noleggiatore non vuol saperne di immetterlo nel normale consumo. Quindi la bella raccolta di cortometraggi passerà soltanto sugli schermi riservati e assoluti dei cineclub. E' doloroso dover annunciare simili decisioni prese dai nababbi del commercio cinematografico, ma sotto sotto era prevedibile un boicottaggio di tal fatta. Ai realizzatori resterà, unica consolazione, sapere che mille e mille lettori — come te — hanno atteso con ansia l'uscita dei loro lavori.

PIER LUIGI D'ALEBERTO (Vercelli). - Ti hanno detto che è stato proiettato in alcune città il film di Massimo di Massimo intitolato Il Re, dedicato a Umberto II, e tu ambiresti di vedere il lavoro sullo schermo. Non ti posso accontentare. Un po' perché non ne ho mai sentito parlare, un po' perché l'iniziativa non mi entusiasma. Tuttavia, se il signor Massimo di Massimo vorrà mandare una comunicazione a Postiglione di Postiglione, tu verrai avvertito all'istante.

M. M. (Firenze). - Raf Vallone non ha ancora avuto la sua «galleria» su Cinema.

MARIA PAGLIANO (Udine). - No, cara amica, non è necessario che tu, per ringraziarmi, mi mandi francobolli commemorativi. Nonostante i frequenti doni di «timbres» da parte di Aristarco ho smesso di collezionarli da tempo. Gli indirizzi delle case cinematografiche dove lavorano Totò, Macario e Walter Chiari? E' una parola! Provo a indicartene una per ciascuno attore, e che il Cielo ti aiuti nel «piazzamento» dei soggetti (a proposito, per l'altra domanda, quelli dei compensi, puoi chiedere da mezzo milione e due milioni). Per Totò: Produzione Ponti-De Laurentiis, via della Vasca Navale 57, Roma. Per Walter Chiari: I.C.S., via Bertoloni 16a, Roma. Macario: Lux Film, via Po 36, Roma. Quanto a Bob Hope, conviene indirizzare presso la Paramount Pictures, 5451 Marathon Street, Hollywood, California. Roberto Rossellini è rintrac-

ciabile in via Buozzi 47 a Roma; Alessandro Blasetti, in via Lazio 9, sempre a Roma. Per gli altri recapiti: Cei-Incom, via Sistina 91; Scallera Film, circoscrizione Appia 110; Amato-Rizzoli, via Sistina 91; Ital-Inter-Film, via della Dataria 22. Tutti a Roma.

A. M. MAGRI (Milano). - La «galleria» di Bette Davis apparve tanti anni fa su Cinema della vecchia serie. Sul n. 19 della nuova serie, il tema è stato ripreso da Sergio Sollima. Ho letto recentemente un lungo studio sull'attrice scritto da Gavin Lambert e pubblicato dalla rivista inglese Sight and Sound. Val la pena di indicarlo a chi intende condurre uno studio veramente approfondito; senza dimenticare il libro di Peter Noble. Per il consiglio, mi trovi d'accordo; conviene rilegare Cinema a semestri. Il volume riuscirebbe più maneggevole. All'ultima domanda: sì, Bette in Eva contro Eva m'è proprio «parsa stupenda», come tu dici.

LINDA S. (Bari). - Veramente interessante, la tua lunga critica a Dio ha bisogno degli uomini. Il tema, dopo il gran parlare che s'è fatto su Cinema, si può considerare ormai svolto; perciò le tue sei pagine (scritte a mano con una calligrafia che ha messo a dura prova gli occhi miei e non soltanto miei) non saranno riportate sulle nostre colonne. Ma sappiamo almeno che a Bari esiste una lettrice che al problema ha dedicato un'attenzione veramente considerevole e un intuito critico che merita d'essere messo a profitto anche in altre occasioni. Possibilmente con i risultati dattiloscritti.

MARILLA FRANCO (Venezia). - Sei tu la mittente di quel giornale che recava articolo d'indole cinematografica? No, sta certa, non interpreterò il tuo nome, come alcuni — tu dici — fanno, alla stregua di «generalità» maschili. Il tuo articolo è stato passato al Premio Pasinetti. Buon lavoro.

C. ANTONI (Salerno). - Frank Capra, dopo State of the Union ha diretto Riding High, apparso da noi col titolo La gioia della vita, e in questi giorni si proietta in America il suo più recente film Here Comes the Groom (il secondo lavoro con Bing Crosby. Strana alleanza!). Ha fornito, nel '50, il vecchio Capra, un soggetto alla Metro per un film con Robert Taylor e Denise Darcel, Westward the Women, lasciando ad altri la regia. Dmytryk ha terminato, oltre al film che tu citi, un nuovo lavoro ambientato nell'ottocento il cui titolo definitivo ancora ci manca. Kazan ha scritto la parola fine al film Viva

Zapata con Marlon Brando. Per Pagmol aspetta la «galleria». Billy Wilder, con Yul Brinner (in sostituzione di Maurice Chevalier) girerà A New Kind of Love; per gli altri titoli, hai sufficienti informazioni. Non ho notizie di un Look Homeward, Angel (dall'opera di Thomas Wolfe) realizzato da William Wyler; probabilmente si trattava solo di un proposito. Ora il regista franco-svizzero-americano verrà in Italia per Roman Holiday con (si dice) Alan Ladd ed Elizabeth Taylor.

GIUSEPPE MONTENERI (Pozzallo). - Solo ora mi vedo recapitare la tua lettera. Ti urge ancora la risposta? Comunque sappi che sia la Cines (via Santa Susanna 17) sia la Lux Film (via Po 36) entrambe a Roma, ricevono soggetti in lettura e li passano ai consulenti per un giudizio; dal verdetto deriva l'acquisto o il rifiuto. Ti consiglio anche di rivolgerti alla Produzione Domenico Forges-D'Avanzati (il nome più lungo dell'industria cinematografica italiana dopo Italia Almirante Manzini e Gianna Terribili-Gonzales). Ha l'ufficio in Corso d'Italia 83, Roma.

D. A. (Firenze). - Il tuo plico è stato inoltrato. Mi fai sapere qualcosa circa l'esito?

BEPPE AIELLO (Palermo). - Zulderzee è del '30; Nieuwe Gronden è del '34.

ROBERTO CIOTTI (Roma). - Sono d'accordo col'Amministrazione, alla quale indirizzerai la richiesta per i numeri arretrati: li avrai senza la consueta maggiorazione. Ciò, per le varie considerazioni fatte alla lettura del tuo «messaggio» di vecchio amico. La rivista viene inviata arrotondata, quindi non devi temere per le qualità, per gli strappi e gli altri inconvenienti. Indirizza — siamo d'accordo? — alla Amministrazione, in via Serio 1, allegando l'importo (ottocento lire, mi pare, in francobolli o meglio in «cuponi» postali).

PIERO TASSARA (Roma). - Grazie del disgnino. Non farebbe morire d'invidia Picasso o Guttuso, ma a me è riuscito egualmente gradito. Richard Greene è tornato in America dopo aver interpretato più di un film nella natia Inghilterra. Lo ricordi — è un film recente, ma oscuro — in quel Tramonto d'amore con Myrna Loy? E nel successivo Mia figlia Joy con Edward G. Robinson? Richard cominciò la sua carriera a Hollywood con un film di Ford, Four Men and a Prayer, del '38, arrivato in Italia col titolo «Il giuramento dei quattro». E' diligente ma scaltro, quindi non merita una «filmografia». Se vuoi scrivergli indirizza presso lo Screen Actors Guild, 7046 Hollywood Blvd., Hollywood, California. Ma, in confidenza, ti sembra necessario?

LEO FARALLI (Napoli). - Titolo originale di Cielo tempestoso, il film inglese diretto da Ralph Thomas e interpretato da Trevor Howard, Jean Simmons e Barry Jones, è Clouded Yellow. Questa etichetta non ha alcun riferimento meteorologico; indica semplicemente una specie di farfalla, nota col nome di Colias croceus (una delle Pieridi). Infatti nel film, i lepidotteri hanno la loro brava parte.

G. T. (Pisa). - Il film su Pio X, di cui chiedi informazioni, reca il titolo Gli uomini non guardano il cielo, è diretto da Umberto Scarpelli e fotografato dall'operatore Romolo Garroni. L'aiuto regista è Giorgio Zambon.

RAFFAELE COSENTINO (Acireale). - Il mezzo più spicco consiste nel rivolgersi al Centro Sperimentale di Cinematografia, Sezione concorsi permanenti per soggetti cinematografici inediti (denominazione un po' lunga ma esauriente), via Tuscolana 832, Roma. Questo, per

ottenere una copia del bando che Cinema non potrebbe pubblicare per intero.

GIANNI ROCCHI (Bologna). - De Sica? Via Barnaba Orlandi 8 A, Roma.

ULISSE (Ceresole Reale). - Mi sbaglio, o è proprio a Ceresole Reale che il Carducci ha scritto l'ode «Piemonte»? Tu invece pensi al cinema, segno che sono trascorsi cinquanta e più anni da quel «momento poetico». Hai voluto lo pseudonimo «Ulisse» e sta bene; tocca a me dire agli altri lettori che non sei il direttore dell'Unità? Vuoi indicazioni bibliografiche: non credo di passare come l'agente pubblicitario di Aristarco se indico i suoi due libri, L'arte del film e Storia delle teorie del film, tra le letture indispensabili. Acquista di Vsevolod Pudovkin, nelle edizioni di Bianco e Nero, il Film e i fonofilm e di Chiarini non trascurare i Cinque capitoli sul film. Per la parte tecnica leggi il Dizionario della tecnica cinematografica di Paolo Uccello (ed. Cinespettacolo) che un recensore, proprio su Cinema, ha stroncato o quasi, ma che io mi ostino a considerare di grande utilità, tenendo conto che in Italia i libri sull'argomento sono scarsi. Con riserva, ti indico anche i Come si scrive un film di Seton Margrave (ed. Bompiani). Leggilo dopo il Pudovkin, altrimenti le idee ti si confondono.

FLAVIA M. (Senza indirizzo). - A Tre uomini in fraco partecipavano Tito Schipa, Edoardo e Peppino De Filippo, e Assia Noris. No, di Michel Auclair ancora nessuna «galleria». Troppo presto, direi.

ANGELO FAGNOCCHI (Faenza). - Per i dati, vi fu un tentativo di Filmindex ma a quanto pare, superati i primi due numeri, non se n'è fatto più nulla. In Inghilterra molti dati sono pubblicati su Picturegoer e, naturalmente, su Sight and Sound. Negli Stati Uniti appaiono sul Motion Picture Herald e sul settimanale Variety. In Francia, su L'Ecran Français.

GIANCARLO PACHER (Trento). - Grazie della segnalazione.

BC. (Roma). - Circa la faccenda Manzella, ti giuro, non so che dirti. Io mi ero limitato a pubblicare una sua nota; ora tu mi assicuri che le lettere inviate all'indirizzo da lui fornito tornano al mittente. Mah! Non occorre che tu mi dica: «parlami del premio Pasinetti e io ti lascerò in pace almeno sei mesi». Mi puoi scrivere anche domani, dopotutto la cosa mi fa piacere. Sono inquieto solo quando mi si fa un mucchio di domande (come tu appunto stai operando) per conoscere i misteri di un concorso che misteri non ha. Per la bibliografia dei «disegni animati», leggi il lungo articolo di Pierre Brard, Comment un dessin animé est conçu et réalisé; naturalmente, se riesci a procurarti quel numero della rivista Science et Vie, gennaio 1944, che lo ospita. Non trascurare il fascicolo di Nat Falk, How to Make Animated Cartoons, pubblicato dalla Foundations Books, nel '41 a New York.

FULVIO (Jesi). - Perché ti scusi? L'idea del concorso non è sbagliata. Ci penseremo; intanto, grazie della proposta.

PLINIUS (Senza indirizzo). - Dove ti raggiunge, questa mia risposta? Hai lasciato Adria, o sei rimasto in città? Sappi, caro amico, che ti accompagnano i voti di tutta la nostra redazione; fatti animo e torna a sorridere. Affronterai meglio il lavoro della ricostruzione che ti attende nel tormentato Polesine. Il tuo articolo — buono davvero — è stato passato, come tu volevi, alla commissione del Premio Pasinetti.

TITI (Roma). - Mi preghi, nella tua lettera, di leggere un poco del sunto del film da te elaborato, ag-

giungendo: «All'intenditore è sufficiente un bicchiere di vino per conoscere il contenuto di tutta una botta». Bontà tua! Non mi plicco d'essere un intenditore, quindi me lo son letto tutto; e con piacere perché finalmente trovo uno spunto nuovo anche se drammatico sino allo spasimo. Hai fatto bene, a veder mio, a depositare il soggetto e la sceneggiatura alla Siae, perché se il film si farà e si apporgeranno (è comprensibile) delle modifiche al tuo lavoro, resterà pur sempre a te la paternità dell'idea: rappresentare sullo schermo i riflessi della incursione dei marocchini in Italia. Non posso dire che il tuo soggetto sia estremamente ingegnoso; ha però dei buoni brani e dei suggerimenti che al regista riusciranno preziosi. Auguri. Mi domandi se lo scriver soggetto è una specie di epidemia. Penso di sì. Come il parlare e lo sparlare di cinema.

SERGIO DE SANTIS (Genova). - Volevo passare il tuo articolo al Premio Pasinetti, ma ti avrei reso un cattivo servizio. Perché il pezzo in questione è buono ma potrebbe essere quasi perfetto se tu rimettessi le mani nella prima cartella e la rendessi più sciolta nello stile, più «consequente» insomma, meno sgraziata. Hai delle risorse critiche davvero consolanti (mi è piaciuto il parallelo tra Joe Gills

di Sunset Boulevard e Lo straniero di Camus; audace ma sotto certi aspetti plausibile). Cerca dunque di trasformare il tuo saggio. Gli americani alla scoperta della malvagità in un lavoro suscettibile di premio. E non dimenticare che parlando di Joe Gills, devi tenere conto di una figura a lui simile, cioè il John Ireland di All the King's Men, senza trascurare il Clift di The Heiress.

E. G. LAURA (Padova). - La redazione dice che la tua lettera avrà l'ospitalità che le compete. Va bene così? Gli argomenti che porti per difendere la FEDIC mi sembrano più che validi.

BEPPE FANNI (Cagliari). - La Federazione italiana dei Circoli del cinema ha la sede in Roma, Via Uffici del Vicario 21, int. 4.

NERIO TEBANO (Taranto). - Meglio così.

FRANCO MANINI (Milano). - L'appunto che muovi a Fourteen Hours, in riferimento al finale «triste», mi sembra d'averlo già incontrato nella critica di Aristarco. Non pretendere però che il motivo di un suicidio riesca chiaro, assolutamente matematicamente chiaro: sarebbe un pretendere dai moti dell'animo un ordinamento la vita stessa non contempla. Il delitto senza causa, allora? Verresti in un certo senso a condannare Les enfants du

Paradis solo perché Marcel Herrand sembra uccidere, al di fuori di ogni spiegazione, Louis Salou. E' per questo che il suicidio di Fourteen Hours non mi riesce affatto «contro-la-plausibilità»; è per questo che dissento quando tu insisti sulla necessità di un racconto retrospettivo; mi è bastato vedere Agnes Moorehead nel ruolo della madre per capire che Hathaway sapeva che tipo di genitrice ci vuole per far aumentare la percentuale dei suicidi. (Ciò non impedisce al film di essere limitato come significato, pur risultando di ottima fattura tecnica). Ho l'impressione che tu abbia dedicato troppo spazio ad un lavoro che ne meritava, sì, ma poco.

EVVIVA LE RIESUMAZIONI (Padova). - Grazie per i consigli che — documentati come sono — verranno certo tenuti in considerazione. Passo a Michele Gandin i tuoi complimenti per l'articolo Personaggi in cerca d'autore.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

AMBROGIO SPOSATO (S. Demetrio Crotona - Cosenza). - Cede l'annata 1949 di Schermi; 5 numeri di Selezione Cinematografica e alcuni supplementi a Cine Illustrazione.

PIER LUIGI BRUNORI (Via Fiesolana 14, Firenze). - Cerca il Film-

lexikon e le annate complete di Cinema, vecchia serie, dal 1936 al 1940. Cederebbe Film quotidiano del 1941 e 1942.

ALDO CAIROLA (Via Montanini 8, Siena). - Cede la collezione completa di Cinema, vecchia serie; collezione completa di Bianco e Nero, vecchia serie; La regia cinematografica di Pasinetti e Puccini; 24 ore in uno studio cinematografico di Franco Pallavera (Mario Soldati); Dal soggetto al film di Luigi Chiarini.

CORRADO TERZI (Via Zambonate 23, Bergamo). - Cede Cinema, vecchia serie, dal n. 85 al 113 compreso, dal 115 al 123 compreso, dal 125 al 135 compreso, dal 137 al 150 compreso e i nn. 168, 169, 170. Inoltre cede alcune annate dalla rivista di fotocinematografia Note fotografiche diretta da Alfredo Ornano.

GIORGIO TURI (Via Bolognese n. 38, Firenze). - Cede Bianco e Nero del sett. '49, Cinema ungherese ieri e oggi, La regia cinematografica di Pasinetti e Puccini, Il cinema di Sadoul.

R. P. B. DE LEMOS (Casella Postale 690 - Genova). - Acquista il n. 1 del The Penguin Film Review; e cerca inoltre i primi 84 numeri di Centostelle. Darebbe in cambio i 32 numeri di Cineromanzo e in più tutti i numeri sinora usciti di Film d'Oggi.

(Continuazione dalla pag. 303)

le del tramonto", 1950) e ne suscita, inevitabilmente, il ricordo, E', in certo senso, per il teatro, quello che il film di Wilder volle essere per il cinema. Con questa differenza: che se *Sunset Boulevard* raggiunge uno stile più riconoscibile, di gusto più graffiante e raffinato, *All About Eve* raggiunge forse una più immediata carica polemica, nella sua spietata obiettività; in quanto applica la propria osservazione non a un mondo di favolosi sepolcri, ma a un mondo di riconoscibile attualità. *All About Eve*, storia di una celebre attrice, che, chiamando al proprio fianco una giovane e apparentemente candida ammiratrice, si attira in realtà la serpe in seno, fino a vedersi scalzata dalla propria preminente posizione, in favore della nuova venuta, spinta verso i vertici della carriera dalla molla di una ambizione priva di scrupoli, *All About Eve*, dicevo, è un film completo. Perché non si limita a disegnare queste due figure, simili e diverse tra loro ad un tempo, ma le immerge entro quell'ambiente che solo le può giustificare e rendere comprensibili. A fianco della "diva" capricciosa e isterica, orgogliosa e cinica, e pur capace di coltivare dentro di sé, fino a rimanerne vittima, qualche sentimento disinteressato, che affiora di tra gli orpelli di una personalità "costruita" per creare il proprio mito; a fianco della giovinetta, che recita con incantevole persuasività il proprio "angelismo", per dare la scalata, costi a chiunque quel che costi, alla carriera che sogna, e non guarda in viso a nessuno lungo il proprio cammino, pronta a qualsiasi compromesso con se stessa pur di conseguire determinati scopi; a fianco di queste figure capitali (cui Bette Davis, particolarmente, e Anne Baxter prestano evidenza sconvolgente) altre ne emergono non meno indispensabili. Il critico illustre (un grande George Sanders), che fonde paternalismo e cinismo con una spregiudicatezza disonesta quanto rispettata e temibile. L'amica più intima della "diva" strumento ingenuo dei piani della giovane arrivista, pedina fon-

damentale in un complicato giuoco di calcoli psicologici. La cameriera della "diva", vittima tutt'altro che sprovveduta di una padrona intemperante, che pur non saprebbe fare a meno di lei. Il regista caustico pomo della discordia ed elemento catalizzatore di molte reazioni, non che strumento indispensabile per l'una come per l'altra carriera. L'esattezza di questa ricostruzione d'ambiente (ho accennato, naturalmente, alle figure di primo piano, ma basterebbero i tipi che si incontrano alla cerimonia della premiazione) risulta con suggestione impressionante; basta conoscere un poco la vita del teatro. Più di una persona ha potuto certo riconoscersi nel quadro di Mankiewicz. Dove l'esattezza non esclude, anzi implica, la corrosiva impietosa di una critica, che la smagliante coloritura del dialogo contribuisce a centrare. Citare particolari da questo film (pensate solo all'ironica cattiveria di quel ricevimento che finisce con tutti seduti sulla scala) potrebbe sembrare superfluo, tale è la completezza della sua struttura, dovuta alla singolare efficienza di uno scenario veramente lubrificatissimo e ben tornito. Tornito al punto da volersi compiacere di una chiusura a anello completo, con la situazione dell'inizio che si ripete nei confronti della giovane attrice ormai "arrivata", la quale vede presentarsi una giovinetta a sua volta divorata dall'ambizione, la stessa di qualche tempo prima. Insomma il proprio verdetto, implicito e pur chiarissimo, Mankiewicz ha voluto specificarlo ancor meglio, con questo, in fondo facile, parallelismo: un eccesso di pignoleria e di zelo, in un film così sorvegliato, con cui si può dire che il cinema abbia veramente "esaurito" un argomento, quello del teatro (r).

Su questa strada, psicologico-sociale, Mankiewicz, a giudicare dalle notizie che circolano sulla sua attività, sembra deciso a continuare. E' la sua, evidentemente, la strada del film attento a certe realtà del nostro tempo, a certi sottili, ma non mai

arbitrari, meccanismi psicologici; la strada del film che cerca di conquistare obiettivi non ovvii, obiettivi, oltre tutto, critici, polemici, sulle basi di scenari saldamente congegnati e spesso (*All About Eve*) nobilitati dalla succosa dignità di una stesura dialogica brillante e letterariamente pregevole, nell'ambito però di una stretta funzionalità. Oggi Mankiewicz è una figura preminente, grazie a questa sua ricerca di contenuti stimolanti e attuali, a questo suo compatto decoro di realizzatore; è una figura preminente, in altro senso, per l'aperta larghezza di vedute sociali, che lo ha condotto a un posto sindacalmente rappresentativo nell'ambito della sua categoria, posto nel quale egli ha avuto occasione di assumere atteggiamenti nobili e coraggiosi, al di fuori di qualsiasi programmatico estremismo. Forse quello che ancora si può chiedere a Mankiewicz è la maturazione di uno stile narrativo più personale. A riconoscere un film di Mankiewicz si può forse arrivare muovendo dai contenuti, che denunciano in lui una certa coerenza di interessi. Formalmente (la distinzione, se intesa nel suo giusto senso, non sembrerà esteticamente assurda), egli denuncia ancora in qualche misura la sua provenienza dalla agguerrita ma spesso anonima schiera degli sceneggiatori, degli eroi del film come opera di collaborazione creativa. Ora Mankiewicz è giunto da qualche anno ad una meta importante: ad elaborarsi, cioè, entro certi limiti, il film da solo. E' maturo quindi per una più decisa differenziazione stilistica, che possa consentirgli di separare più nettamente il suo nome da quello dei vari artigiani di polso e di coscienza che a Hollywood firmano opere di qualità, senza conferire ad esse il sigillo di una personalità inconfondibile, dotata di una capacità non meramente esecutiva, ma creativa nel pieno senso del termine.

GIULIO CESARE CASTELLO

(1) Ci sembra che Castello sopravvaluti *All About Eve*, e in genere tutta l'attività — senza dubbio interessante — di Mankiewicz. (N.d.R.).



Ava Gardner