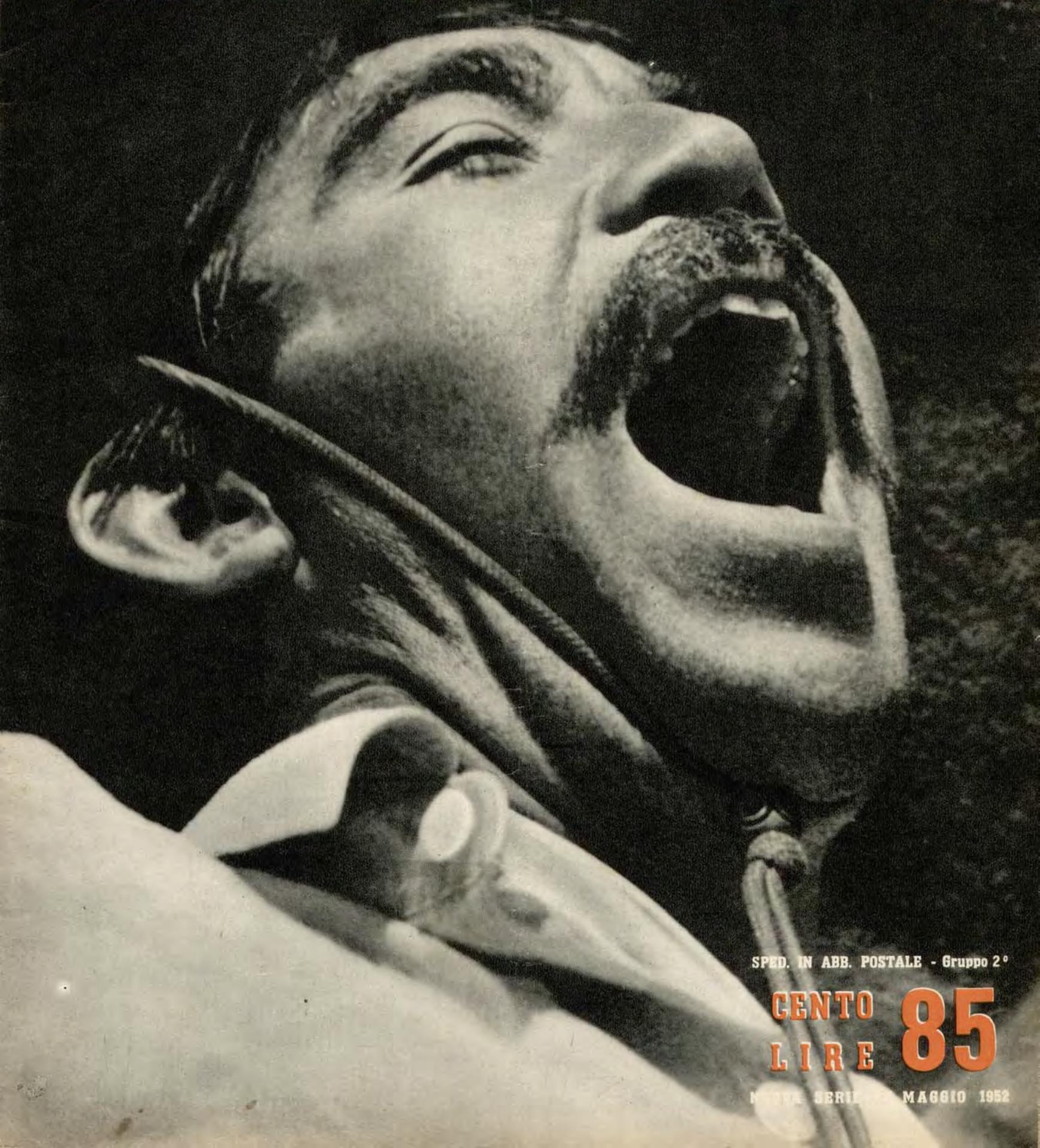


# CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO  
LIRE 85

NUOVA SERIE - MAGGIO 1952

# LETTERE

ROMA, aprile

Caro « Cinema »,

mi dispiace entrare in polemiche, ma questa volta ci sono tirato per i capelli. Scrive infatti sulle tue colonne Italo Dragosei una lettera per « metter piede » nel dibattito Chiarini-Blaesetti sul concorso soggetti del C.S.C. Padrone ciascuno di avere le proprie idee in merito, né sta a me, premiato dal Centro, pronunciarmi. Ma poi viene il resto. E qui mi sono sentito chiamare in causa dalle arbitrarie insinuazioni del Dragosei. Perché, o gli strali del Nostro sono rivolti alle nuvole della fantasia, e allora vanno considerati alla stregua d'un romantico sfogo; ovvero si appuntano ad un bersaglio concreto, e allora questo bersaglio, con i miei compagni di « lotteria », sono anch'io; e allora ho diritto di chiedere al signor Dragosei dove diavolo abbia pescato le informazioni che gli permettono, sia pure indirettamente, di insultare persone che non conosce. Secondo infat-

to che il Dragosei scriva per il cinema. Ora mi spiego la necessità dei concorsi e la crisi dei soggetti.

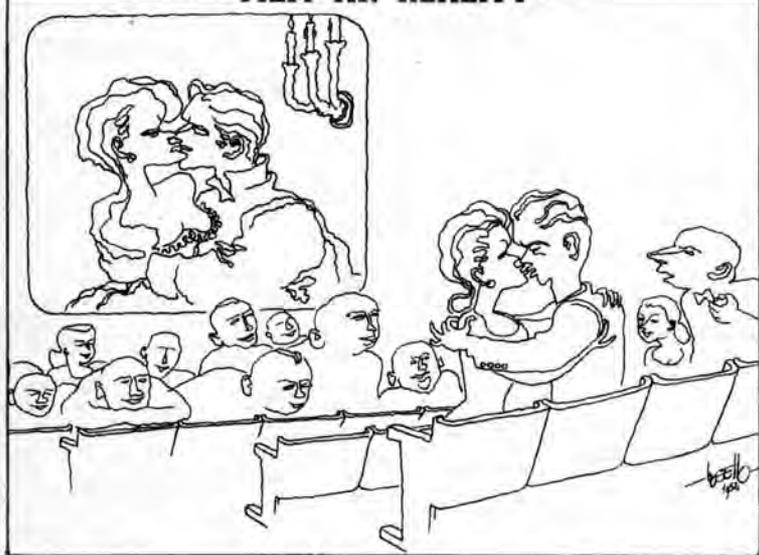
Quindi alla fine della lettera, il Nostro ci infila i denti del serpente: raccomandazioni, raccomandazioni, brutto vizio degli italiani! Sembra una predica di Savonarola. Non sa forse il Dragosei, che un difetto antichissimo di noi italiani è, insieme con tanti altri e non certo fra i minori, quello di sospettare la camorra dove non esiste e di infangare per proprio rancore le opere degli altri? L'insinuazione ingiuriosa, esposta come un'idea brillante, con la ipocrita forma di colui che sa e tace, non può essere respinta solo dai vincitori del concorso; essa investe, prima di tutto, la dignità dei componenti la giuria. A loro rispondere sull'argomento.

Grazie, caro Cinema, per l'ospitalità.

Giuseppe Dall'Ongaro

Sarei anch'io un forsennato se rispondessi per filo e per segno al-

## FILM AN REALITY



ti quanto è detto nella lettera, io — e con me gli altri vincitori del Concorso — saremmo: 1) « Rifuti del mare magno dei dilettanti » - 2) Scrittori « non onesti » e persone « poco serie » in cerca della « beneficenza » del C.S.C. - 3) Gente incapace, può darsi, di scrivere una semplice lettera.

Fa sempre piacere conoscere giudici competenti e obiettivi, specie quando si tratta di uomini che, per risolvere la crisi del Cinema, hanno l'idea geniale e peregrina di suggerire la lettura degli scrittori italiani, da Benvenuto Cellini a Giuseppe Marotta. (Chissà poi perché da Cellini e non da Boccaccio o da Iacopone da Todi, colui che scrisse, tra l'altro, quest'aureo motto: « Oh, come può l'invidia sconnetter la mente degli umani! »). Seguendo la logica del Dragosei, potrei con eguale ragione affermare che il sistema di scrivere sui giornali, per squalificare opere e persone non conosciute, è metodo che, mai praticato da scrittori seri e onesti, può esser definito canagliesco. Mi pare d'aver udi-

l'aggressione del « premiato » neolittore, attratto dal campionario d'insolenze, di falsità, di calunnie, di bugie e di maligne insinuazioni che gratuitamente mi dedica, al solo scopo di farsi quella gratuita pubblicità che la « vincita » del concorso non gli ha data. Per i lettori che mi conoscono, tengo a precisare che la mia lettera era stata scritta prima che il signor Dall'Ongaro Giuseppe conquistasse i sospirati allori e traeva spunto dall'esperienza fallimentare di decine e decine di concorsi per soggetti, per commedie o per l'elezione di reginette di bellezza. Il facinoroso « vincitore » denuncia infine chiaramente la sua malafede quando — dopo avermi accusato di aver detto male di Garibaldi (cioè, dei giudici del Concorso) — sghignazza sulla mia attività cinematografica: dei due film ai quali ho collaborato, uno non è ancora finito e l'altro è tuttora in fase di sceneggiatura. Quale migliore conferma della sua lettera, dunque, specialmente per quel mio brano dove parlo della mania esibizionis-

stica di certi giovani arrivisti — figli di una lettera di raccomandazione — che vogliono farsi strada a ogni costo, coi soggetti, con le gare ciclistiche, con le lettere anonime e con gli attacchi a tradimento? E adesso, purtroppo, anche il mio contraddittore ha goduto del « quarto d'ora del dilettante »: spero me ne sia grato.

Italo Dragosei

VITTORIA, aprile

Caro « Cinema »,

il presidente della RAI, nella sua recente lettera al direttore del settimanale Il Mondo, spiega che le cronache cinematografiche devono avere un carattere « più informativo che critico » per evitare il « danno che deriverebbe... a un film da un giudizio nettamente sfavorevole diffuso dalla radio ». Ma ha mai pensato il Presidente della RAI al danno che deriva al pubblico, o per lo meno al danno che potrebbe e dovrebbe evitarsi al pubblico e gli si lascia invece subire, a causa delle cronache cinematografiche così come sono concepite e realizzate? Quale vantaggio può ricavare l'ascoltatore dalla cronaca radiotrasmissa, quando essa si limita a fargli sapere che è uscito un certo film, con certi attori, di un certo regista, e gli riassume la trama? A ciò si è ormai essenzialmente ridotta la rubrica cinematografica, e l'ascoltatore non può orientarsi, non sa quali film siano degni di essere visti e quali no. Quando qualche considerazione è espressa, è ancora peggio, perché si tende ad esaltare i pregi, che molte volte risultano inesistenti a un attento esame, tacendo i difetti. Così l'ingenuo ascoltatore andrà a morire dalla noia alla proiezione di qualche insulso filmetto hollywoodiano, che gli è stato segnalato come « divertente » (e questo accade, smentendo l'affermazione che la « benevolenza » sia anche ispirata a motivi nazionalistici). Da ciò deriverà al nostro ascoltatore un danno morale in quanto gli si impedisce la formazione di una coscienza di spettatore preparato, alimentando in lui confusione e diffidenza per la critica. Non è un paradosso, malgrado possa sembrare tale.

L'adozione di tali metodi è poi tanto più preoccupante, in quanto si estende anche a molti quotidiani a grande tiratura. Perché si teme di boicottare gli affari di speculatori senza scrupoli, stroncando i film cattivi? Occorre solo (e mi si dirà forse che non è poco) onestà e competenza in chi deve assumersi tale responsabilità. La radio è un mezzo potente che dovrebbe essere usato per elevare il livello culturale del popolo, e per quanto riguarda il campo in esame, dovrebbe contribuire a dare una consapevole coscienza al pubblico cinematografico. Pensando ciò, in occasione del referendum organizzato dalla RAI circa un anno fa, proposi un ciclo di trasmissioni sulla storia del cinema e delle teorie del film, pur essendo scettico sull'accogliimento di una qualsiasi proposta; oggi credo che tali trasmissioni sarebbero inutili se ispirate ai criteri adottati per gli attuali programmi parlati della RAI. Per capire bene tali criteri, è istruttivo osservare che né Elsa Morante, né Achille Campanile redigono più cronache cinematografiche: ambedue parlavano troppo. Se per la prima mi sono note le circostanze in seguito alle quali si è allontanata dalla RAI, non così posso dire per il secondo; ma forse lo stile delle sue recensioni, che se mancava di rigore critico, abbondava di mordacità, mai si accordava con le direttive superig-

ri (per fare un esempio, concludeva il discorso su un film di Capra dicendo di non voler giudicare né il regista né gli attori per salvare Capra... e cavoli). Si deve pensare a un piano sistematico di epurazione e di atrofizzazione della cultura?

Saluti

Antonio Noto

ROMA, aprile

Caro Aristarco,

ho visto pubblicati con grande rilievo sul periodico tecnico berlinese Filmblietter (14 marzo '52) i risultati di una inchiesta-referendum sugli orientamenti del pubblico cinematografico della Germania occidentale, condotta dall'« Istituto di Pubblicità dell'Università » di Munster, con metodi scientifici, a quanto è dato di ritenere: e tale, quindi, da esser presa in considerazione. La trovo impressionante, pur con tutta la relatività d'ogni inchiesta del genere. E ve ne sottolineo alcuni punti, che mi pare meritino un esame approfondito sulle colonne di Cinema.

Ecco, secondo quel referendum, le preferenze attuali del pubblico tedesco studiato dal professor Walter Haagemann, quanto ai generi cinematografici: film passionali, 16,8%; film di gangsters e simili, 15,9%; film-rivista, 14,1%; musicali d'altro genere, 13,8%; commedie, 9,7%; documentari (genericamente culturali), 6,5%; westerns, 4,2%; vari, 9,3%. E fin qui la situazione non sembrerebbe molto peggiore di quella esistente in vari altri paesi. Alla domanda, poi, « Fate attenzione al nome del regista del film? », il 59,8% ha risposto « no » e il 33,8% « sì ». Una tragica realtà, però, si rivela attraverso le preferenze per i registi e per i film. Il 17%, infatti, ha risposto di preferire... Veit Harlan, seguito a notevole distanza da W. Liebeneiner (9%), H. Kautner (7,9%), W. Forst (5,9%), R. Rossellini (5,8%), H. Braun (4,9%), C. Reed (4,7%), C. Goetz (4,4%), G. von Cziffra (3,8%), G. Jacoby (3,2%).

Il beniamino del pubblico tedesco occidentale 1952 è quindi il nazista di Suss l'ebreo! E quanto agli altri favoriti, non vi potrebbe essere un « viale del tramonto » più profondo, più squallido, più torbido, dove non mancano il nostalgico, il qualunquisto, il mistico, il teatrante da salotto, l'operettista ancor più bolso, il pornografo, e le vecchie glorie tramontate. E i registi stranieri preferiti sarebbero il Rossellini delle opere minori, più recenti, e il Carol Reed di Il terzo uomo. De Sica viene tra i registi che hanno avuto spiccioli di suffragi, proceduto da Jean Cocteau! E René Clair, anch'egli tra questi paria, ha avuto solo qualche voto di più di Cecil De Mille! E veniamo ai film preferiti in questi ultimi anni da quel pubblico, sempre secondo il referendum. Quattro film tedeschi sono in testa, e precisamente un film mistico, Nachtwache di H. Braun, un vecchio film nazista, antislavo, La città d'oro di Veit Harlan, e l'altrettanto vecchio Postiglione della steppa, nonché La peccatrice di W. Forst. Laddi di biciclette è tra quelli che hanno avuto sì e no qualche voto. E c'è qualcuno che ha votato per Suss l'ebreo. Salvo poi manifestare in un altro punto dell'inchiesta un interesse limitato alla misura dell'1 o 2% per i film che pongono problemi politici attuali. Mi pare che quanto a smarrimento e decadenza morali, insensibilità per il fatto d'arte e di cultura nuova, e incoscienza sociale pericolosa, nonché aberrazione politica nostalgica, ancor più pericolosa, questo sia il colmo.

Paolo Jacchia

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie  
Volume VII

Anno V - 1  
Maggio 1952

## FASCICOLO 85

### Questo numero contiene:

Lettere . . . . .	Seconda di copertina
Cinema-gira . . . . .	218
MARIO FUBINI	
Oggi il teatro si chiama cinema . . . . .	221
ALDO PALADINI	
Soggetti di Zavattini senza cavallo a dondolo Il neorealismo è morto. Viva il neorealismo . . . . .	222
P. R. PERSICHINI	
Nelle mani di Gavaldon il ciarlatano assassino . . . . .	226
LUCHINO VISCONTI	
Che cosa penso del pubblico . . . . .	228
LUIGI PESTALOZZA	
Ingresso al cinema per i nuovi chirurghi . . . . .	230
STELIO MARTINI	
Vietati due soldi di speranza a Giulietta e Romeo . . . . .	231
GIORGIO N. FENIN	
Un'ondata di apprensione incombe su Hollywood . . . . .	234
RENATO GIANI	
Cavalieri siciliani a Parigi . . . . .	235
GIULIO CESARE CASTELLO	
I registi: Gregory La Cava . . . . .	237
OSVALDO CAMPASSI	
Retrospective: "Amanti di domani" di Robert Riskin . . . . .	239
O. D. F.	
Rider's indigest . . . . .	240
VICE	
Film di questi giorni . . . . .	242
ORESTE DEL BUONO	
I cortometraggi . . . . .	243
GLAUCO VIAZZI	
Inediti: "Incontro sull'Elba" di G. V. Aleksandrov . . . . .	244
LUIGI CHIARINI	
Circoli del cinema . . . . .	245
***	
Bibliografia . . . . .	247
IL POSTIGLIONE	
La diligenza . . . . .	248
CORRADO TERZI	
Biblioteca . . . . .	Terza di copertina

Impaginazione: F. F. FRISONE

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

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Anthony Quinn in "Viva Zapata!", film diretto da Elia Kazan.



Ulla Jacobsson, una delle attrici svedesi presenti al Festival di Cannes. Il film svedese Fröken Julie di Alf Sjöberg ottenne a Cannes, l'anno scorso, il Gran premio insieme con Miracolo a Milano di De Sica

# CINEMA GIRA

## ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: **LO SAI CHE I PAPAVERI...** (Excelsa Film), registi Metz e Marchesi, operatore Riccardo Pallottini, interpreti Walter Chiari e la sua compagnia (dalla rivista *Sogno di un Walter*), Anna Maria Ferrero, Carlo Campanini, Luisa Rossi, Dorian Gray; **PRO-CESSO A UNA CITTA'** (Filmco-stellazione), regista Luigi Zampa, o-

peratore Enzo Serafin, interpreti Amedeo Nazzari, Silvana Pampanini, Paolo Stoppa, Franco Interlenghi, Irene Galter, Dante Maggio, Bella Starace Sainati, con la partecipazione di Mariella Lotti e Edward Cianelli; **GLI UNDICI MOSCHETTIERI** (Ponti-De Laurentiis), registi Ennio De Concini e Fausto Saraceni, operatore Luciano Trasatti, con la partecipazione di numerose personalità del calcio italiano di ieri e di oggi, fra cui Meazza, Piola, Ber-

nardini, De Simoni, De Vecchi, Vittorio Pozzo, ecc. (mancano al film praticamente soltanto alcune riprese della prossima partita «Italia-Inghilterra»: il montaggio del materiale, in parte di repertorio, viene curato da Mario Bonotti); **ERAN TRECENTO...** («La spigolatrice di Sapri», «I Films Pandora»), regista Gian Paolo Callegari, operatore Vincenzo Seratrice, interpreti Rossano Brazzi, Myriam Bruh, Franca Marzi, Peter Trent, Armando Guarnieri, Fiorella Ferrero, Luisa Rivelli, Antonio Cifariello, Marco Guglielmi, con la partecipazione di Paola Barbara; **IL RICHIAMO DEL GHIACCIAIO** (Alpes Film), regista don Oswald dr. Langini, operatori Luis Kantern e Ugo Frassi, interpreti Edy Della Valle, Loïsette Laurent, Osvaldo Langini, Tino Roberti, Marius Misard e un gruppo di guide alpine valdostane.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: **LA CARROZZA D'ORO** (Panaria Film; in technicolor), regista Jean Renoir, direttore della fotografia Claude Renoir, operatore Rodolfo Lombardi, interpreti Anna Magnani, Duncan Lamont, Ralph Truman, Paul Campbell, George Higgins, Odoardo Spadaro, Riccardo Rioli, Nada Fiorelli, Gisella Mathews, Elena Altieri, William Tubbs, John Pasetti, Renato Chiantoni, Giulio Tedeschi, Alfredo Kolner, Alfredo Medini, Cecil Mathews, Lina Marengo; **DOVE' LA LIBERTA'?** (Ponti-De Laurentiis), regista Roberto Rossellini, operatore Aldo Tomi (temporaneamente sostituito da Tonino Delli Colli), interpreti Totò, Nyta Dover, Vera Molnar, Leopoldo Trieste, Giacomo Rondinella e i fratelli Fortunato, Pasquale e Nino Misiano; **FANCIULLE DI LUSSO** (Cines-Riviera Film), regista Bernard Vorhaus, operatore Piero Portalupi, interpreti Susan Stephen, Anna Maria Ferrero, Jacques Sernas, Marc Lawrence, Brunella Bovo, Elisa Cegani, Giovanna Pala, Rossana Podestà; **ART. 519 C. P.: «VIOLENZA CARNALE»** (Zeus Film), regista Leonardo Cortese operatore Anichise Brizzi, interpreti Henri Vidal, Cosetta Greco, Giorgio Albertazzi, Rosy Mazzacurati, Maria Laura Rocca, Paolo Stoppa, Denise Grey, Emilio Cigoli, Augusto Mastrantoni; **CARICA EROICA** (Mambretti-Lux Film, con la collaborazione della Associazione dell'Arma di Cavalleria), regista Francesco De Robertis, operatore Carlo Bellerio, interpreti attori non-professionisti; **GIOVINEZZA** (Bomba & C.), regista Giorgio Pàstina, operatore Clemente Santoni, interpreti Franco Interlenghi, Hélène Remy, Delia Scala, Virgilio Riento, Eduardo Passarelli, Camillo Pilotto, Carletto Sposito, con la partecipazione di Charles Trenet, Riccardo Billi, Mario Riva, Fiorenzo Fiorentini, Alberto Sordi,

Enrico Luzi, Alberto Sorrentino, Nilla Pizzi e Gino Latilla; **A FIL DI SPADA** (Panaria Film), regista Carlo Ludovico Bragaglia, operatore Mario Albertelli, interpreti Frank Latimore, Milly Vitale, Doris Duranti, Pierre Cressoy, Nando Bruno, John Kitzmiller, Arturo Bragaglia, Enrico Glori, Ugo Sasso, con la partecipazione di Franca Marzi; **MISSIONE SENZA GLORIA** (Panaria Film; realizzato contemporaneamente dalla medesima troupe tecnica del film precedente), regista C. L. Bragaglia, operatore M. Albertelli, interpreti Massimo Girotti, Tamara Lees, Roldano Lupi, Lucia Vedovelli, con la partecipazione di Umberto Spadaro; **LA REGINA DI SABA** (Oro Film), regista Piero Francisci, operatore Mario Montuori, interpreti Gino Cervi, Marina Berté, Dorian Gray, Nyta Dover, Aldo Fiorelli, Gino Leurini, Leonora Ruffo, Mario Ferrari, Franco Silva, Umberto Silvestri; **CUORE FORESTIERO** (produzione: Ditta Ferrigno, Napoli), regista Armando Fizzarotti, operatore Carlo Carlini, interpreti Piero Lulli, Aldo Nicodemi, Maria Piazzai, Gigi Pisano, Amalia Pellegrino, Franco Jamonte, Arturo Gigliati; **RIMORSO** (Romana Film), regista Armando Grottini, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Otello Toso, Maria Grazia Francia, Linda Simi, Mirko Ellis, Tina Pica, Agostino Salvietti, Gigi Pisani, Enzo Maggio; **I TRE CORSARI** (Ponti-De Laurentiis), regista Mario Soldati, operatore Tonino Delli Colli, interpreti Ettore Manni, Cesare Danova, Marcello Salvatori, Marc Lawrence, Barbara Florian, Alberto Sorrentino, Tiberio Mitri; Mario Soldati ha girato anche le prime scene del suo nuovo film, **JOLANDA, LA FIGLIA DEL CORSARO NERO**, che viene realizzato contemporaneamente a «I tre corsari», dalla medesima «troupe» di tecnici, e al quale prende parte l'attore Guido Celano.

La prima Mostra...

...nazionale del documentario cinematografico si svolgerà a Pisa in giugno, sotto la denominazione «Otto giorni del cinema a Pisa». La manifestazione, alla quale parteciperanno più di un centinaio di documentari scientifici, didattici e a soggetto (naturalmente inediti), e durante la quale saranno organizzati un Convegno della stampa cinematografica e una «Settimana cinematografica del buonumore», sarà dotata di un milione e mezzo di lire di premi.

La lavorazione...

...del nuovo film di Germi, Fratelli d'Italia, continua in questi giorni con alcune riprese di scene panoramiche effettuate in vari paesi del Lazio. Il regista ha già intanto raccolto il grosso del materiale per un primo montaggio del film, che è prodotto, come è noto, dalla Cines-Rovere-Lux.

Un altro soggetto...

...di Zavattini verrà prestissimo realizzato: si tratta di Cinque poveri in automobile, che verrà diretto da Mario Mattoli e interpretato da Fabrizio, Walter Chiari, Tiina e Eduar-



Sopra: Vecchie locomotive in un'inquadratura di un interessante cortometraggio realizzato a Roma, in questi giorni, da Guido Guerrasio. Sotto: Michele Gandin e il maestro Nascimbene al Museo della Scala mentre preparano una scena di un cortometraggio sulla storia del teatro.



do De Filippo. Il film narnerà la storia di cinque poveri che dopo aver vinto una macchina a una lotteria, prima di venderla vogliono, almeno per una giornata, usarla ciascuno per conto proprio. E' inoltre in avanzata preparazione il film di Pabst tratto dal noto soggetto di Zavattini. Tre giorni sono pochi, che prenderà il titolo definitivo La voce del silenzio; gli sceneggiatori Bost e Laudenbach sono recentemente giunti in Italia per collaborare alla sceneggiatura del film, al quale prenderanno parte gli attori Aldo Fabrizi, Pierre Fresnay, Fernando Fernan-Gomez, Paolo Panelli e Umberto Spadaro.

#### Il Comitato di coordinamento...

...fra la Cineteca Nazionale e la Cineteca Italiana si è recentemente riunito alla presenza del direttore generale dello Spettacolo Nicola De Pirro: sono stati discussi i rapporti delle due cineteche con l'A.C.C.I.S. (Associazione culturale cinematografica italiana studenti), che ha già aperto sedi regionali a Firenze, Bologna, Genova, Milano ed altre città, e sono stati garantiti i film d'archivio necessari al regolare svol-



Cannes, V Festival internazionale del film. La delegazione giapponese con l'attrice Françoise Cristophe. Il Giappone ha ottenuto l'anno scorso, alla Mostra di Venezia, il Leone di San Marco col film Rasciomon.



Silvana Pampanini e Amedeo Nazzari in un'inquadratura di *Processo a una città*. Gli altri interpreti principali di questo film, diretto da Luigi Zampa, sono Paolo Stoppa, Mariella Lotti e Franco Interlenghi.

gimento dei corsi dell'Associazione medesima.

#### Il prossimo film...

...di Carlo Lizzani si intollererà Ai margini della metropoli, il cui soggetto, di Massimo Mida, Lamberto Martinì e Mario Massimi, narra la storia di un delitto compiuto alla periferia di una grande città, che ricorda vagamente il caso Egidi. Lavorano alla sceneggiatura, insieme col regista, Vasco Pratolini, Ugo Pirro, Angelo D'Alessandro e Massimo Mida, che sarà anche co-regi-

sta del film.

#### Il problema...

...degli stanziamenti statali in favore dell'industria cinematografica è stato apertamente affrontato dalla relazione fatta dall'on. Corbino, a nome della Commissione Finanze e Tesoro. Fra le affermazioni dell'on. Corbino, variamente commentate dagli ambienti interessati, ci sembrano particolarmente degne di nota le seguenti, che riproduciamo testualmente: « Non sempre la massa de-

gli stanziamenti è adoperata in modo da raggiungere appieno i fini che con essi si vorrebbero raggiungere... Tanto per dare un'idea dell'entità relativa di queste spese, basta ricordare che i contributi corrisposti per la produzione di film generali o di particolare tipo ammontano a quasi sei miliardi l'anno, cioè a dire ad assai più di quanto non sia richiesto per le spese della Presidenza della Repubblica e per il funzionamento delle due Camere... E' evidente che è questo un settore sul

quale si deve richiamare la più viva azione di controllo e di rigore da parte degli organi competenti del Governo e da parte del Parlamento ».

#### Una « Maria di Magdala »...

...in technicolor verrà al più presto prodotta da David O' Selznick, in compartecipazione col produttore italiano Giuseppe Amato, che ha dichiarato alla stampa che il regista e gli sceneggiatori saranno italiani, che dei venti attori di primo piano solo tre saranno americani, e che italiana sarà la completa responsabilità della produzione. Il ruolo della protagonista sarà sostenuto da Jennifer Jones.

#### Una storia del cinema...

...dalle origini ad oggi, con particolare riguardo naturalmente al cinema italiano, è in corso di realizzazione da parte della Roma Film, la casa produttrice che con la recente Cavalcata di mezzo secolo ha dato il via, per lo meno in Italia, al "genere" delle antologie cinematografiche. Fra le ormai numerose iniziative del genere, quella di Cinema, che passione! (questo è il titolo provvisorio del film) va segnalata per il fatto che, secondo quanto viene comunicato, l'antologia verrà realizzata con la particolare collaborazione del Centro Sperimentale di Cinematografia e della Cineteca Nazionale.

#### U.S.A.

#### « Miracle in the Rain »...

...sarà il titolo, come abbiamo già comunicato, del film che Vittorio De Sica realizzerà l'estate prossima, da un soggetto di Ben Hecht. Esso sarà forse ambientato a Chicago, o nel Canada, dove De Sica si è anche recato per l'eventuale scelta dei luoghi; dell'azione, Charles Feldman, il produttore, ha concesso a De Sica la più grande libertà nella realizzazione; e per quanto riguarda la sceneggiatura il regista italiano si varrà anche della collaborazione di

Thorton Wilder. Il film sarà interpretato, fin dove possibile, da attori non professionisti: un solo nome, fra i protagonisti, verrà scelto fra attori noti al pubblico.

#### Rita Hayworth...

...sarà la protagonista di Salomé, il suo prossimo film che verrà diretto da William Dieterle, e in cui Charles Laughton interpreterà il personaggio di Erode. Una "troupe" di tecnici, capitanata dal regista, si è recata recentemente in Palestina per la ripresa di alcuni "trasparenti" necessari all'ambientazione del film. Viene intanto fatto sapere il nome della cantante che ha prestato la propria voce alla Hayworth nel film *Affair in Trinidad*: Joan Greer, la terza "voce" messa finora in bocca all'attrice nelle scene di canto. Le due precedenti rispondono ai nomi di Nan Wynn e Martha Tilton.

#### Il «Cinerama»...

...il procedimento per la ripresa e proiezione di film stereoscopici a colori (che avrebbe dovuto essere inaugurato, come si ricorderà, da Robert Flaherty, che se ne era vivamente interessato alla vigilia della sua morte), si avvia ormai verso la sua fase industriale. Viene comunicato infatti che è stato sottoscritto il 70% della emissione di un milione di dollari di buoni fruttiferi della società «Cinerama», i cui titolari sono il produttore Mi-

Thomas e il produttore inglese Alexander Korda, il quale avrebbe ottenuto l'esclusiva della produzione di film con tale sistema nell'emisfero orientale. Pare anzi che il Korda abbia intenzione di formare un'apposita società per la produzione di film in rilievo e a colori col «Cinerama».

### FRANCIA

#### «La terra trema»...

...nella sua versione originale e integrale, a tutt'oggi sconosciuta in Francia, è stata presentata a Parigi in occasione della recente Assemblea generale della Federazione francese dei Circoli del cinema. Il film di Visconti, che tutti ormai considerano una delle opere fondamentali del cinema italiano del dopo guerra, era stato infatti precedentemente diffuso nell'edizione ridotta, già ben nota anche al pubblico italiano.

#### Le coproduzioni...

...sono state l'argomento di un articolo di Georges Charensol apparso recentemente su *Les Nouvelles Littéraires*. L'autore, dopo aver segnalato i pericoli di tale tipo di produzione, spesso di nazionalità indefinibile, afferma fra l'altro: «Il cinema è arte internazionale per eccellenza, ma attinge a questa internazionalità proprio quando esprime delle verità nazionali». Lo Charensol cita, a tale proposito, due film di

tranne il sabato e la domenica, dal servizio televisivo della BBC, a partire dal 1° luglio: il programma è destinato ai quattro milioni di utenti di apparecchi televisivi domestici e di locali pubblici d'Inghilterra. Un'inchiesta condotta dal servizio ricerche della BBC ha proprio in questi giorni fatto sapere che la vita della nazione si sta completamente trasformando in seguito allo sviluppo della televisione: «a quanto pare, mentre nel 1947 chi guadagnava otto sterline alla settimana costituiva il 30% degli utenti della televisione, oggi si può affermare che chi guadagna in media otto sterline alla settimana possiede un apparecchio televisivo. I più assidui spettatori, delle teletrasmissioni, sarebbero inoltre da ricercare tra le persone superiori ai 35 anni, le quali trascorrono di solito circa otto ore alla settimana dinanzi allo schermo televisivo: l'inchiesta infine afferma che la televisione non ha affatto ridotto il tempo che gli inglesi sono soliti dedicare al giardinaggio e ai giochi all'aria aperta, mentre è da considerarsi notevolmente ridotto il tempo da dedicarsi alla radio, alla lettura e al cinema.

#### L'Italia...

...viene considerata dal *Kinematograph Weekly*, uno dei migliori mercati esteri del film britannico:

zo per film) verrebbe ridotta in sede di revisione generale degli accordi di intercambio, la distribuzione dei film italiani in Inghilterra godrebbe di un appoggio finanziario britannico.

### CECOSLOVACCHIA

#### Il 12 luglio prossimo...

...avrà inizio a Karlovy Vary il settimo Festival internazionale del cinema. La manifestazione cecoslovacca è, come sempre, contrassegnata da un motto: «Per la pace, per un nuovo mondo, per una migliore umanità».

### ARGENTINA

#### Dalla «Thais»...

...di Anatole France è tratto un film attualmente in lavorazione a Buenos Aires, diretto da Luis Cesar Amadoro e interpretato da Maria Felix. Viene anche comunicato che il regista Homero Carpena ha terminato le riprese di un film tratto da un suo romanzo (scritto in collaborazione con Umberto De La Rosa): *Stella Maris*, i cui protagonisti sono Santiago Arieta, Mariya Gil Quesada, Edoardo Ruy e Paul Ellis.

### SPAGNA

#### A Barcellona...

...si è concluso il XIV Concorso internazionale di cineamatori, organizzato dall'UNICA («Union internationale de cinéma d'amateurs»). La Francia ha ottenuto il premio per il miglior documentario, *Debout les parias*, mentre la Norvegia è stata premiata per il migliore film a soggetto, *Muntre Streker*. Sono state inoltre premiate le seguenti nazioni: la Spagna, il Belgio, la Svizzera e l'Italia.

### MESSICO

#### I primi vent'anni...

...di cinema sonoro dell'industria cinematografica messicana sono stati recentemente celebrati con una serie di manifestazioni; alle quali ha preso parte tutto il mondo del cinema locale. Il primo film sonoro venne infatti girato nel Messico nel dicembre del 1931: *Santa*, diretto da Antonio Moreno e interpretato da Lupita Louar e Juan Martinez Casado. Fra i diversi festeggiamenti si è avuta una sfilata di carri simbolici, lo scoprimento di un monumentale «Ariel» (che simboleggia le glorie del cinema messicano). La prima del film Acapulco e la presentazione al pubblico dei vari attori e attrici che hanno partecipato alle manifestazioni: Fernando Rey e Fernando Fernandez-Gomez dalla Spagna, Juan Martinez Casado e Paqueta de Ronda dall'Argentina, e un folto gruppo di «stelle» hollywoodiane: Alexis Smith e John Derek, Arleen Dahl e Lex Barker, Patricia Neal e Craig Stevens, Anne Francis e David Wayne, e per finire il terzetto dei fratelli Marx.

### AUSTRIA

#### Fra i film esteri...

...recentemente diffusi sul mercato normale vi sono gli italiani *Prima comunione* di Blasetti e *Domani è troppo tardi* di Moggi, quest'ultimo vietato ai minorenni dalla censura.



William Lundigan e Anne Francis come appaiono in *Elopement* («Fuga d'amore»); regia di Henry Koster.

chael Todd e l'esploratore-giornalista Lowell Thomas: i buoni, messi in vendita a 100 dollari, al 5%, saranno rimborsabili il 1° aprile 1957. Il denaro ricavato da tale emissione verrà probabilmente impiegato nella particolare attrezzatura occorrente per la ripresa dei film e per la loro proiezione in sale cinematografiche che dovranno essere dotate di schermi speciali. Sono inoltre a buon punto le trattative fra Todd e

coproduzione franco-italiana, «fondamente francesi, come spirito». Fanfan la Tulipe di Christian-Jaque e *Nez de cuir* di Yves Allégret, rilevando inoltre che i rischi succitati «sono molto ridotti nelle coproduzioni tra Francia e Italia, paesi così affini spiritualmente».

### GRAN BRETAGNA

#### Un tel-cinegiornale...

...verrà trasmesso ogni giorno,

l'affermazione è stata fatta in occasione dei recenti accordi italo-inglesi. Quasi contemporaneamente sono apparse alcune dichiarazioni del presidente della BFPA (l'Associazione dei produttori britannici), Mister Baker, sui negoziati fra Italia e Inghilterra svoltisi a Londra in questi ultimi tempi: secondo quanto ha dichiarato il Baker, mentre la tassa di doppiaggio per i film inglesi importati in Italia (due milioni e mez-

NUOVA SERIE

1 MAGGIO

1952

CINEMA

85

# FUBINI: "OGGI IL TEATRO SI CHIAMA CINEMA"

IL PROF. Mario Fubini, prima di rispondere alle domande di questa intervista, mi ha fatto la seguente dichiarazione che ha valore di premessa generale: « La mia conoscenza del cinema è dovuta essenzialmente a reminiscenze di film veduti a varie riprese. Oggi poi lo stato dei miei occhi non mi permette di frequentare spesso le sale cinematografiche. Ho quindi scarsa competenza in materia ».

— *Quale è la sua posizione di fronte al cinema?*

— Il cinema è l'arte della società moderna in quanto tutti gli spettatori risultano eguagliati nella sala buia, perciò un film, prima che da un punto di vista strettamente estetico, va giudicato per il suo carattere sociale. La novità vera del cinema è di avere realizzato le aspirazioni di tutti coloro i quali fin dal Settecento e poi nel nostro tempo (Rolland, ecc.) hanno chiesto e tentato un « teatro per il popolo ». Perché prima questo « teatro per il popolo » è stato in sostanza sempre falso e non ha prodotto una sola opera degna di rilievo. Se poi questa nuova forma di spettacolo possa essere arte o no, si tratta di una questione che va affrontata e risolta film per film, non diversamente da quanto si fa per il romanzo, il teatro, ecc. Una caratteristica peculiare del cinema è la sua potenza di volgarizzazione, nettamente superiore a quella delle altre forme d'arte. In questo senso io credo che il film sia l'erede diretto del romanzo e del teatro. Del resto il teatro (non come poesia) è qualcosa di superato. Molti ancora non se ne rendono conto, ma il vero teatro del nostro tempo è il cinema.

La democraticità e universalità del cinema, il suo rivolgersi e parlare a categorie sempre più vaste di spettatori, è nello stesso tempo la sua forza e il suo grande pericolo, in quanto chi fa un film o cerca di accontentare tutti ricorrendo a soluzioni che direi "a fumetti", oppure evade dalla realtà perdendosi nel raffinato e nello snobistico. Concludendo, ritengo inutile discorrere, come qualcuno fa ancora, del valore del cinema in sé, come pure mi sembra un errore l'accanirsi a voler definire il cosiddetto "specifico filmico". Il quale poi non esiste. Così come non esiste uno "specifico" poetico, o pittorico, o musicale, ecc. Sono le singole opere che bisogna giudicare e vedere se raggiungano o meno il piano dell'arte.

— *Come intende lei il problema della critica cinematografica? Ritiene che abbia delle esigenze specifiche o no?*

— Il problema della critica cinematografica non differisce da quello delle altre

arti per il semplice motivo che non esiste, come ho già detto, uno "specifico filmico". Credo anzi che se i critici cinematografici considerassero attentamente ciò che si scrive negli altri campi, presto o tardi si accorgerebbero che molti loro "problemi" sono già stati discussi e superati in tempi recenti ma soprattutto nel passato. Appunto perché si trovano di fronte a una materia nuova e ancora criticamente quasi inesplorata, essi incontrano oggi le medesime difficoltà e si trovano di fronte ai medesimi problemi che tanto inchiostro fecero versare ai critici del Cinquecento, i quali elaborarono quella poetica in conseguenza della quale, e in contrasto con la quale, è sorta poi la critica moderna. Si

dere. Colpisce nella critica cinematografica un fatto più frequente che nelle critiche delle altre arti: i giudizi discordanti sul medesimo film da parte di persone intelligenti e preparate. Sembra che non si tratti soltanto della naturale difficoltà di intendere opere d'arte recenti, e di errori fatali a ogni individuo umano e anche ad un critico, ma che questo si deva al carattere composito della maggior parte dei film che risultano troppo spesso nati da un compromesso fra una reale esigenza artistica e le concrete, o presunte tali, esigenze di un immenso pubblico anonimo e, peggio, dall'angusta mente dei produttori e di certi ambienti. Perciò l'opera viene ad avere una doppia faccia, e i critici si

## IL FILM E I SUOI GIUDICI (a cura di Giuseppe Grieco)

vedano in proposito le interminabili discussioni intorno ai generi letterari e quelle tutte particolari sulla tragedia, sui suoi "canoni", e se dovesse avere o no un "lieto fine". Insisto dunque nel dire che se i critici cinematografici si prendessero la briga di leggere certi noiosi e polverosi volumi, ne ricaverebbero un gran vantaggio ed eviterebbero tante discussioni inutili. E' evidente, d'altra parte, che per fare il critico cinematografico occorre una competenza specifica, ma questa non è diversa da quella che si richiede a tutti i critici degni di un tale nome. Perché è lapalissiano che per parlare di cinema è necessario conoscere dei film, così come, a esempio, per discutere di letteratura francese occorre innanzitutto conoscere la lingua francese e le opere di quella letteratura. I compartimenti stagni, giova ripeterlo, sono sempre nocivi. E perciò quanto più il critico cinematografico sarà colto nelle altre arti, tanto meglio sarà. La cultura serve a far capire il reale valore di un'opera, inquadrandola nel tempo e nella storia; quella storia, appunto, dalla quale a nessuno è permesso prescin-

trovano divisi nel giudicare.

— *Quali film e quali registi preferisce?*

— Premesso sempre che non sono un abituale frequentatore delle sale cinematografiche e che quindi molte pellicole, anche notevoli, mi sono sfuggite e mi sfuggono, una grande impressione mi hanno fatto *Tabu* di Murnau e di Flaherty e *La grande illusione* di Renoir. Sono stato colpito, per quanto fosse una vecchia e malandata pellicola, da *La corazzata Potemkin* di Eisenstein e dai frammenti stupendi dell'incompiuto film sul Messico (*¡Que viva Mexico!*). Sempre dello stesso regista, *Aleksandr Nevskij* mi è parso gravato dall'intento polemico-politico antitedesco (per l'eccesso nella rappresentazione dei "ritter" teutonici, e ciò malgrado il fatto che quanto ad orrore i nazisti abbiano superato nella realtà gli orrori descritti nel film). Per concludere su Eisenstein, ritengo *Ivan il Terribile* un'opera potente, ma con una forte venatura decadentistica che fa pensare al Flaubert di *Salambo* e di *Erodiade*. *La folla*, *Alleluja!* e *Nostro pane quotidiano* di King Vidor sono tre film che hanno caratteri differenti l'uno dall'altro, e possono qua e là essere diseguali, ma in compenso hanno uno stile, portano impresso il segno di una personalità e svolgono un tema umano evidente. Stimolo molto René Clair, che però preferisco nelle opere meno recenti, a esempio *Sous les toits de Paris*. In seguito egli si è andato sempre più intellettualizzando e commercializzando. Dei film che ho visto in questi ultimi tempi ricordo tre diversissimi fra di loro

**La vera novità del film è di aver realizzato le aspirazioni di tutti coloro i quali, sin dal Settecento, hanno chiesto e tentato un teatro per il popolo**

che mi si sono imposti per un autentico valore d'arte: *Sciucchià*, forse il miglior film di De Sica; *Enrico V* di Olivier (una riuscita fusione di pittura e cinema) che mi è piaciuto più di *Amleto* del medesimo autore in quanto egli è riuscito a dominare meglio la sua materia; *Dio ha bisogno degli uomini* di Delannoy che ha cose veramente potenti. Mi sono meravigliato anzi che certi critici, i quali hanno parlato con degnazione di un film come questo, si sono poi abbandonati a elogi ditirambici per *Viale del tramonto* di Wilder che desidero ricordare invece per la sgradevole e penosa impressione che mi ha fatto. Non è evidentemente un'opera d'arte, ma un caso patologico presentato come tale che non può non dare un senso continuo di disagio allo spettatore. Non ho parlato di Charles S. Chaplin in quanto credo che sull'arte di questo poeta siamo tutti d'accordo.

— *Cosa ne pensa del realismo cinematografico italiano?*

— Anche qui un discorso generale è im-



Ordinario di letteratura italiana all'Università di Milano, presidente del Comitato per l'Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo. Ha insegnato nelle Università di Firenze, Palermo, Trieste, nei corsi universitari per ufficiali italiani internati a Mürren. Le sue opere principali sono su Alfred de Vigny, su Racine, sul Foscolo, sul Leopardi, sull'Alfieri, sul Vico, sulla critica del Settecento, sul Guicciardini, ecc. Si è occupato di estetica e di storia dell'estetica e della critica. Ha tenuto per quattro anni l'insegnamento dell'estetica oltre a quello della sua materia, la letteratura italiana.

possibile. Bisogna, come sempre nelle cose dell'arte, giudicare opera per opera. La ragione principale del suo successo in campo nazionale e internazionale mi pare dovuta al fatto che esso ha rappresentato la liberazione da convenzioni sociali opprimenti e ha risposto al sentimento diffuso della scoperta di un mondo più libero quale si prospettava davanti agli italiani all'indomani della Liberazione. Fra i meriti del realismo non va poi dimenticato quello di averci finalmente liberati dalle varie "segretarie private", ecc. (1).

(1) Con piacere rileviamo che molte affermazioni di Mario Fubini vengono a confermare autorevolmente quanto abbiamo sostenuto, e sosteniamo, per una revisione della maggior parte dell'attuale indagine critica sul film (N. d. R.).

5

SOGGETTI DI ZAVATTINI SENZA CAVALLO A DONDOLO

# IL NEOREALISMO È MORTO VIVA IL NEOREALISMO

— VERSO il 1949-50, nel complesso della nostra produzione di qualche valore (o di qualche ambizione), comincia a profilarsi il fenomeno che alcuni identificheranno in una vera e propria crisi del neo-realismo, e che in ogni modo si può scoprire per molti sintomi e segni anche nelle opere di registi già celebrati come gl'iniziatori o addirittura i classici di quella tendenza. In realtà il cosiddetto neo-realismo che cos'era stato? Necessità di guardarsi intorno, necessità di documentarsi con scrupolo e di testimoniare con passione, di aderire strettamente alla vita al dolore alle speranze di tutti; e, insieme, possibilità di esprimersi senza riserve o paure, di riflettere per comprendere e di comprendere per giudicare: cosicché il successo del cinema neo-realista era nato specialmente dal suo desiderio, dalla sua volontà d'entrare nel vivo dei problemi e dei sentimenti *reali*, dall'intenzione spesso amara ma sempre spontanea — almeno nelle prove dei migliori registi — di contribuire all'esame diretto della verità, e quindi alla conoscenza dell'uomo. Senonché, verso il periodo al quale abbiamo accennato, comincia ad apparire evidente come quel desiderio e quella volontà tendano in generale ad affievolirsi, ad ammettere sempre più volentieri le lusinghe del « raccontato », l'intrusione di elementi tratti da un'esperienza fantastica o addirittura libresco di uomini e casi, piuttosto che da una visione immediata dei tempi, dei fatti, delle psicologie. Sembra ormai facile anche ai mediocri « costruire un film neo-realista »: poiché gli stessi attributi esterni dei più chiari esempi dell'« école italienne » hanno in sé tanta forza di spettacolo, che l'ultimo dei mestieranti può illudersi d'aver a disposizione un metodo sicuro quando non applica che una ricetta di bassa cucina. Si confeziona dunque un film come un « cocktail »: tanto di esterni, tanto di « problema sociale », tanto di attori non professionisti, tanto di parolacce, erotismo e « grand guignol » — si agiti più o meno forte in uno « shaker » da quattro soldi e si serve al banco.

Tuttavia il fenomeno non sarebbe inquietante se restasse circoscritto agli esercizi e pastoni dei mediocri: i quali sempre hanno riempito di sé la cronaca del mondo, e delle arti. Ma il guaio è che comincia a dichiararsi benché naturalmente in forme più scaltrite e coperte (e proprio per questo più rivelanti dello sforzo di mascherare con le virtù del mestiere un sostanziale difetto di aderenza al mondo da esprimere) anche in opere di registi dotati o addirittura famosi per aver portato il « genere » alle sue maggiori altezze. Film come *Stromboli, terra di Dio* o *Non c'è pace tra gli ulivi*, a esempio,

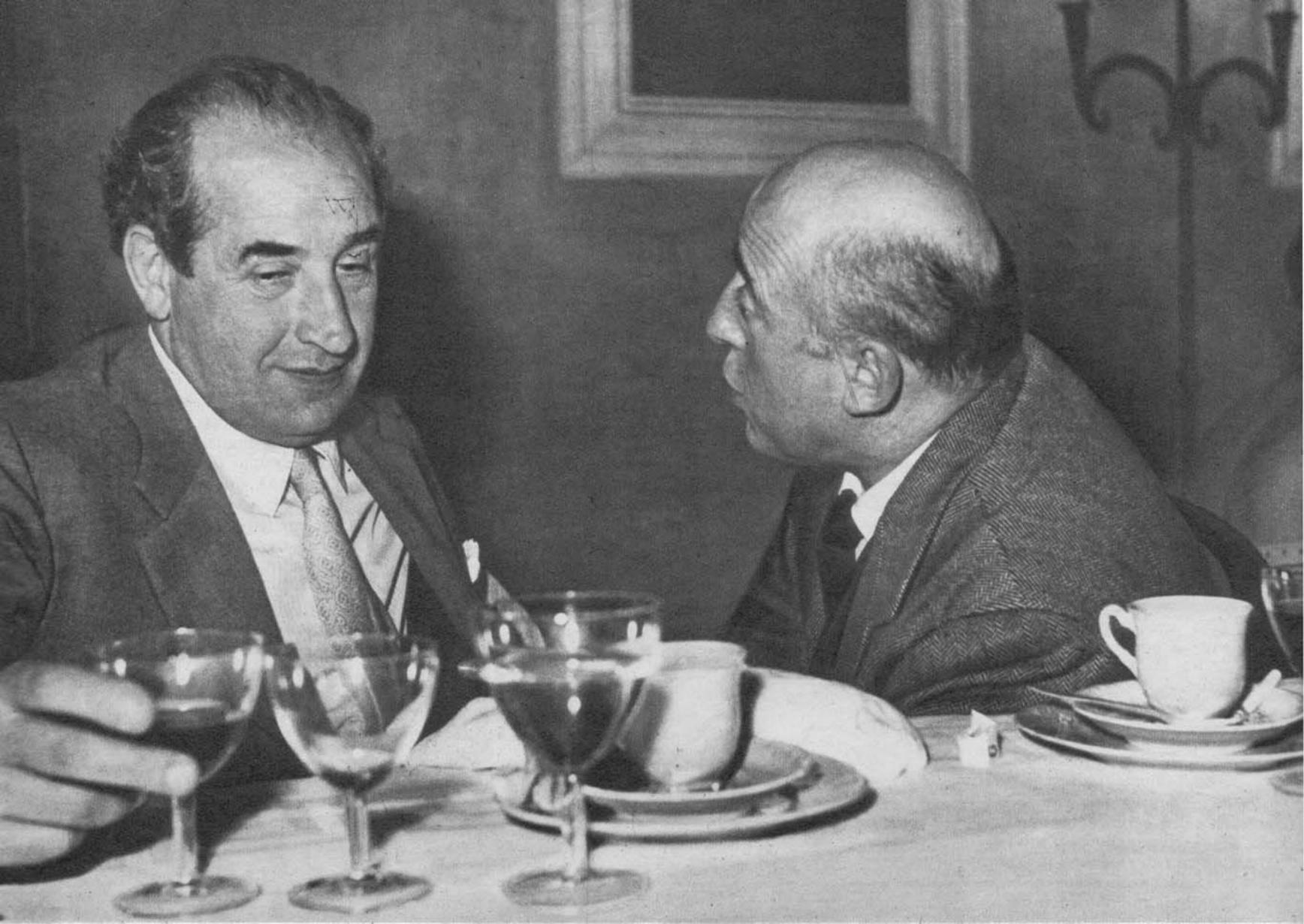
denunciano pur nello stile sorvegliato e nella dignità del livello tecnico un distacco piuttosto sensibile dalla « presa diretta » con la realtà: moduli e cadenze di deteriorata ispirazione letteraria, ambizioni che si risolvono più o meno confusamente nella sfera del concettuale e a cui perciò non corrisponde la carica emotiva della sequenza o della

**Il cinema può aiutarci a raggiungere una comprensione che è già, nel momento in cui si verifica, atto di amore**

scena, un'ambiguità di soluzioni che discende oltretutto dalle problematiche psicologie di personaggi forzati a seguire gli sviluppi preconcepi del racconto — a « fare romanzo » — invece che scelti per modelli d'una viva e naturale e gagliarda umanità. A chiarimento del fenomeno occorrerà forse notare che, di anno in anno, l'indice del costume nella vita nazionale ha subito andamenti di carattere sempre più regressivo: esauritasi quella prima esplosione e quasi ebbrezza di libertà ch'era successa alla Liberazione, larghi strati della società italiana sono andati acconciandosi pian piano alla pratica d'un conformismo nuovamente adottato per ragioni d'insipienza, di pigrizia o di tornaconto, che sono antichi e inviola-



Zavattini: « Operetta ».



Cesare Zavattini (a destra) a colloquio con Otello Martelli, l'operatore di Paisà (1945), Caccia tragica (1947), Roma, ore 11 (1952) e di altri film significativi. Con Umberto D., Cesare Zavattini ha terminato, per il momento, la sua proficua collaborazione con Vittorio De Sica.

bili difetti di casa nostra. Così, bravo a tradurre altra volta in immagini di grande immediatezza e potenza una realtà sociale violentemente colorata, ricca di contrasti netti e di drammatiche antitesi (vita e morte, odio e amore, bene e male, lusso e miseria, egoismo e carità), il cinema neo-realista si muove ora a disagio nel nuovo clima, che per essere captato richiederebbe appunto uno sforzo d'indagini più sottili, e qualità di critica più temperate o robuste. Difatti i problemi del Paese, benché siano sempre gli stessi o magari presentino un suggello di maggiore asprezza, tendono però a rivelarsi in forme via via meno accessibili e spettacolari, in episodi che la classe al potere, d'altro canto, si studia di ridurre ed occultare con ogni mezzo a disposizione: e il cinema neo-realista — stretto dalle esigenze della censura ma anche (bisogna aggiungere) piuttosto impreparato all'azione di scavo che sarebbe ormai necessaria per portare in luce i presupposti e gli elementi di quei problemi — ripiega a poco a poco su schemi fissati dalla convenzione letteraria o desunti da singole, e improbabili, costruzioni mentali. Sconfessa in questo modo, per accidia o stanchezza, non solo le proprie origini ma il nucleo della sua medesima essenza, ch'era stato soprattutto amore della verità e dell'uomo, appassionata partecipazione alla vita, interiore serietà dell'indagine; e benché la lezione formale dei primi grandi modelli non possa andare interamen-

te perduta, ricorre spesso a un aprioristico enunciato di passioni e di sentimenti che perciò risultano semplicemente fittizi, o magari vengono conclamati a gran voce restando tuttavia, com'è giusto, senza eco di commozione (esemplare in questo senso quel

*Cristo proibito* di Malaparte dove nulla è vero: con la pretesa e, si direbbe, la preoccupazione di esserlo).

Per uscire da una simile atmosfera di cedimento e di crisi bisognerebbe rifarsi a una più minuta, più stretta e pungente introspezione dell'uomo, delle condizioni che ne determinano la condotta, di qualunque fatto ch'egli solleciti o dal quale venga sollecitato: adottando di conseguenza un linguaggio nuovo, un modo d'esprimersi lontano per quanto possibile da quello d'un neo-realismo scaduto a formula e facile maniera. Nei soggetti di Zavattini del '49 e del '50 la cosa che più colpisce è appunto il consapevole e sempre più liberato proposito di soddisfare queste due esigenze, che son poi aspetti o momenti del medesimo processo interiore; benché sia ancora possibile avvertire in qualcuno di essi un residuo di concessione agli obblighi dell'intreccio, alla classica linea dei casi da cui nasce una trama «regolare» con il suo inizio, il suo sviluppo e la sua conclusione. *Italia uno due tre*, a esempio, è sì la raffigurazione d'una famiglia italiana esaminata in difetti e qualità che scaturiscono dai suoi atti più umili e quotidiani: ma per raggiungere questo risultato Zavattini sente ancora il bisogno d'una « storia », quella di tre registi stranieri incaricati dall'ONU di offrire testimonianze e documentazioni cinematografiche sull'Italia (e ognuno di loro, avendo sotto-



Zavattini: « Operetta ».

mano la stessa famiglia come materiale-cavia, la raffigura a modo suo, secondo i propri e diversi interessi politici: mentre nell'ultima parte del film, montando opportunamente e in tutt'altro modo le varie sequenze già proiettate, la vita, le abitudini, il bene e il male di questa medesima famiglia si rivelano nella loro realtà). Anche il soggetto di *Excelsior*, se non ha proprio una trama nel senso tradizionale, *deve* però svolgersi dal principio alla fine in un grande albergo e nello spazio d'una giornata — unità di tempo e di luogo che richiamano le regole aristoteliche e il teatro accademico del Cinquecento; sebbene il film giri poi intorno alla figura d'un cameriere licenziato per aver risposto male a un cliente di riguardo, e sia tutto nel suo desiderio di dare uno schiaffo a questo importante personaggio, nel suo bisogno di vendicarsi. *Maggiorani*, invece, è il primo tentativo della biografia d'un uomo autentico (cioè di Lamberto Maggiorani, il protagonista di *Ladri di biciclette*), col racconto di un anno vero della sua vita, dal giorno in cui era stato scelto da De Sica come attore a quello in cui, stretto dalla miseria, aveva addirittura pensato di uccidersi. E Zavattini va anche più in là, nel senso accennato, con *Vita di una povera donna*, autobiografia di Isa Miranda narrata sullo schermo in prima persona dall'attrice medesima: la quale, giunta al vertice d'una carriera fortunata e invidiabile agli occhi dei più, avverte invece il suo fallimento di donna, l'insoddisfazione degli onori e degli elogi, il rammarico tormentoso della mancata maternità; ed esaminando passo per passo la propria confessione (confessione intesa come atto di coscienza, come sacramento laico), critica nello stesso tempo una società dove sembra che al successo debba sacrificarsi ogni sentimento anche più geloso ed umano. Ma infine *Il mio viaggio in Italia* (che De Sica realizzerà quest'anno col titolo *Italia mia*) è totalmente estraneo a ogni formula del cinema neo-realista per raggiungere di quella tendenza le finalità e lo spirito profondo, con un linguaggio che si sbarazza di colpo da ogni convenzione cinematografica. Si può anzi dire che in questo soggetto — il quale veramente si configura come un anti-soggetto — consista il più sostanziale contributo di Zavattini alla chiarificazione delle sue proprie idee sul rapporto cinema-realtà. Negli altri soggetti da lui elaborati tra il '49 e il '50 questo processo di chiarificazione, è più o meno sensibile, si avverte in maggiore o minor misura, ma senza mai presentarsi così compiuto e conseguente come nel *Viaggio in Italia*: senti che il mondo dei « personaggi » afferma ancora qua e là i suoi diritti su quello delle « persone », benché i termini della realtà effettiva e della finzione spettacolare tendano sempre più ad avvicinarsi, o in qualche momento a sovrapporsi. Ad esempio in *Via Emilia* un ricco negoziante

della Bassa sposa una prostituta tolta a un bordello ma via via se ne disamora perché non può averne figli, senza sapere che da lui stesso procede una tale impossibilità; e la donna, temendo di perdere l'amore di un marito a cui la legano affetto e gratitudine, proprio per avere un figlio si concede ad un altro che però s'innamora di lei, provocando una cupa e disperata atmosfera di dramma. Evidente, qui, che l'ambientazione e il giuoco delle psicologie si prestano a recare l'impronta d'una verità senza mistificazioni o sbavature. Vero è difatti l'egoismo del marito, vero lo sconforto della donna; e veri sono i luoghi, gli snodi del fatto, l'urto delle passioni. Tutto insomma è giustificato, giusto nel senso di veridico: ma l'impianto resta pur sempre quello della « story », e lo sviluppo dei casi segue da vicino una logica sentimentale che lo determina sin dall'inizio.

In *Tre giorni sono pochi* (vicenda che si svolge nello spazio di tre giorni durante i quali alcuni borghesi si ritirano presso un

la sua continuità attraverso una progettata gara di carrettini che dovranno correre un dato giorno in questa via Merici, gara a cui tutti i bambini del quartiere si apprestano in anticipo per giorni e giorni e per la quale, durante i lunghi preparativi, litigano, rubano, complottano e si disperano. Ma, ripetiamo, con *Il mio viaggio in Italia* Zavattini si libera definitivamente da ogni formula e schema per affrontare ancora una volta il problema del neo-realismo — o, più esattamente, della realtà — con un rigore di propositi che corrisponde a una fede altrettanto salda nell'ufficio e nelle possibilità del cinema di domani. E' noto che il film sarà in sostanza un « itinerario dell'attenzione » durante il quale immagini, gesti, volti, atti e rapporti dovranno conservare la loro impronta e verginità quotidiana fuori da ogni esigenza strettamente narrativa: settanta, ottanta momenti della nostra vita conclusi in una stretta unità poetica nella molteplicità delle situazioni. Vedremo perciò una serie d'incontri con la gente, con gli uomini di tutti i giorni distinti nella loro



A sinistra: Cesare Zavattini nel 1922. A destra e nella pagina seguente: altre « Operette » di Zavattini.

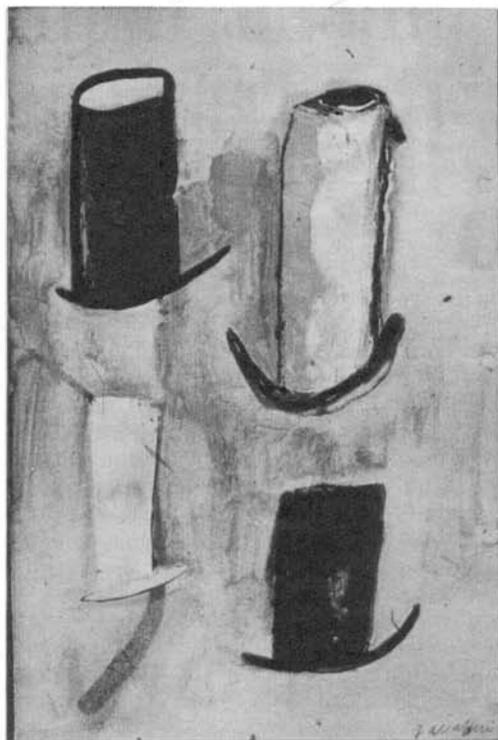
collegio di gesuiti a fare gli esercizi spirituali ma, sospettando della scomparsa d'un portafogli un operaio capitato lì dentro per caso, pensano molto più a recuperare l'oggetto del supposto furto che alla salvezza dell'anima propria), il linguaggio caro alla narrativa cinematografica tradizionale è invece messo dichiaratamente da parte, mentre se ne indica un altro connaturale alle stesse necessità dell'assunto, che sarebbe piaciuto a un Flaubert odiatore dei filistei, non meno che ad un Chesterton amante delle situazioni paradossali. Così pure *La gola* (dove un prete della campagna emiliana lotta contro il peccato della gola con la stessa drammaticità con cui si può lottare contro il peccato della carne) prevede un uso della macchina da presa affatto introverso, nitido e capillare, come se il soggettista desiderasse sostituire all'obiettivo la lente del microscopio; e *Il dolore più grande di via Merici* è il tentativo di vedere l'infanzia nel-

verità obiettiva e proprio per questo nei legami che li uniscono, nei valori che rappresentano, nella commozione che immancabilmente sono chiamati a suscitare solo che la macchina da presa ne isoli e sottolinei la semplice esistenza, rilevandone il peso e il significato nella società attuale: non un'inchiesta o un'indagine di carattere più o meno cronistico e documentario, cioè, ma un contributo alla comprensione delle necessità, dei desideri, delle fatiche e dei sogni umani. Lo stesso indirizzo, che impone di sua natura un vero e proprio rovesciamento nei modi stilistici d'un cinema programmaticamente legato al « romanzo », segue *Il giro del mondo*: una ventina di tappe cinematografiche sull'infanzia qua e là per il mondo (la testimonianza di come e di quanto l'infanzia pianga, rida, goda, giuochi, sia educata, soffra su questa terra), con lo scopo di ritrovare un punto comune tra gli uomini offrendo loro un messaggio di pace at-

traverso la raffigurazione di creature destinate a diventare gli uomini di domani, ma ancora immuni dai nostri vizi ed intrighi, dalle nostre paure. Così i numerosi « sketches » tra i quali citiamo: *Primo appuntamento*, *Una donna in treno*, *E' difficile parlare*, risalgono da una circostanza minima a una valida realtà umana (un giovane e una ragazza che si preparano affannosamente al loro primo convegno e al momento d'incontrarsi, col cuore in gola, simulano invece una calma celestiale; l'assedio che sette uomini stringono intorno a una bella donna sola tra loro nello scompartimento d'un treno, e i trucchi e le manfrine che ognuno di loro mette in opera per farsi notare; la sconfitta di A che vorrebbe parlare con B e non ci riesce, benché insista fino allo spasimo, per il semplice fatto che B non ha voglia di aprir bocca). Del resto nella medesima direzione — anzi approfondita e ridotta ai suoi termini essenziali — si muove il soggetto del film che Zavattini, affrontando finalmente la regia, dirigerà forse quest'anno stesso. Egli vorrebbe esserne insieme il soggetto, lo sceneggiatore, il regista e l'interprete. E il titolo è indicativo: *Diario*.

*Diario* sembra il punto d'arrivo del discorso che su Zavattini siamo andati svolgendo sin qui: un vivo esempio delle idee di lui sulla necessità di liberarsi dalle strettoie del soggetto chiuso o « romanzesco » che dir si voglia, e insieme lo sforzo più coraggioso per togliere il cinema neo-realista dall'« impasse » in cui è caduto guidandolo verso altri sbocchi, altre vie d'uscita. *Diario*, infatti, vuol essere né più né meno che la rappresentazione dell'incontro incessante di un uomo con le cose, gli uomini, le circostanze anche più usuali e friabili: ma un incontro ricco d'affettuoso interesse, suggerito sempre da una vigile, appassionata, partecipe curiosità. Per dare a chi legge un'idea sia pure assai vaga del film, diremo che già da qualche tempo Zavattini ha cominciato in concreto, per così dire, il suo lavoro di regista: con una piccola Paillard, ogni tanto, gira dieci o quindici metri di pellicola. E che cosa vede attraverso l'obiettivo, o meglio con l'obiettivo, in questi esercizi compiuti « per farsi la mano »? Un vecchio ch'egli ha invitato a togliere da un fil di ferro la biancheria stesa ad asciugare, ed eseguisce con sorpresa; il signor X che medita mentre si sta comprando un paio di scarpe; il signor Y che ride, fa una flessione, ringrazia, è lui; un bambino che gioca assorto, per ore, con un sasso. Vedere queste cose (come qualunque altra, del resto) è per Zavattini un atto di confidenza con la realtà, una riprova della infinita ricchezza della realtà perché nulla, secondo lui, è infinito e meraviglioso come il reale: nella sua persuasione ogni atto, movimento, parola, oggetto, paesaggio o ricordo della vita degli uomini è carico di un'estrema importanza, nasconde magari sotto apparenze abituali o dimesse una tensione che la macchina da presa è chiamata imperiosamente a rivelarci. La teorica ch'egli propone, senza averla mai ridotta a codice o sistema, sembra potersi dunque compendiare in queste semplici ma difficili nozioni: che la realtà deve per forza sollecitare; e che nel cinema nulla deve esistere di preconstituito,

tranne l'uomo che vede (1). Teorica pericolosa? Può darsi. Per applicarla nei suoi termini efficaci egli dovrà superare anzitutto gli scogli d'un'immagine del mondo a carattere eccessivamente soggettivo e quindi, per avventura, poco intelligibile alla comunità degli spettatori (le insidie, in altre parole, d'un'originalità di visione che possa confinare con l'egotismo); e superare insieme il pericolo opposto, della scelta di un vero che rimanga circoscritto, nonostante ogni contrario disegno, all'ambito del documento. D'altronde, com'è certo che la macchina da presa abbia il potere di sostituirsi con assoluta immediatezza all'occhio di chi vede, Zavattini sa benissimo che l'occhio di chi vede ha bisogno di trovare la sua dinamica necessaria in una ragione di poesia. Ma ciò non toglie che la realtà sia di per se stessa, ai suoi occhi, materia di canto; e che il semplice proposito di volerla incontrare senza diaframmi o mediazioni rappresentati per se medesimo un atto di fede nella sua potenza e bellezza. L'aveva già scritto un grande lirico inglese: « Beauty



is truth, truth beauty: that is all - Ye know on earth, and all ye need to know: La bellezza è verità, la verità bellezza: questo è tutto ciò che voi sapete sulla terra, e tutto ciò che vi abbisogna di sapere » (2). Bellezza come verità; e verità, per Zavattini, come bisogno di osservare il mondo con la coscienza che ogni cosa sia nuova, non mai veduta o immaginata da altri magari e soprattutto nell'anonimia d'uno schema accettato da anni, da secoli (se un muro è il muro d'un personaggio e quindi « appartiene » a lui — egli dice — non è nuovo; se io vedo il muro in quanto tale, e quindi « appartiene » solo a me che lo vedo, è nuovo).

Di più, c'è una moralità profonda nel credere che il cinema non debba rappresentare ma essere la vita. Oggi come oggi, in un mondo assai prossimo alla sua propria rovina, una salvezza può consistere, secondo Zavattini, in tentativo di stabilire tra



gli uomini contatti visivi quanto più possibile esatti e sinceri, nell'offrire a tutti in forma diretta, o addirittura apodittica, il maggior numero di conoscenze, percezioni, riconoscimenti. Avete mai visto veramente la vostra città? vi chiederà un giorno o l'altra quest'uomo attentissimo, dal rettangolo dello schermo. Oppure soltanto la vostra via, il palazzo o il casamento nel quale abitate, le strade e la gente tra le quali trascorre di solito la vostra giornata? Avete mai parlato a lungo con un calabrese, e non per necessità di ordine pratico ma per la sollecitudine fraterna di entrare nella sua vita, di rendervi conto dei suoi pensieri segreti, aspirazioni, abitudini ed esigenze? Avete mai desiderato di fare altrettanto con un peruviano, con un lapponese in carne e ossa? Avete mai guardato il vetturino che vi porta in carrozza? C'è un'estrema povertà di contatti, oggi nel mondo: noi ci conosciamo poco e abbiamo fretta di vivere, per di più con gli occhi chiusi. Ora, secondo Zavattini, è ugualmente impossibile amare il mondo senza conoscerlo, e conoscerlo senza amarlo. Il Cinema — egli sostiene — può aiutarci a raggiungere una comprensione che è già, nel momento in cui si verifica, atto di amore: ma bisogna che a questo scopo il cinema esca dai limiti angusti dello schema romanzesco, e non continui ad imporre il paradigma artificioso del « racconto ». Il reale offre d'altro canto, a chiunque lo voglia, la sua perenne disponibilità: dunque il neo-realismo è morto, viva il neo-realismo.

**ALDO PALADINI**

FINE - I precedenti articoli sono apparsi nei nn. 63, 65, 68 e 74. La maggior parte delle informazioni contenute nella serie è stata fornita all'autore degli articoli, da Cesare Zavattini, nel luglio del 1950; altre poche notizie e precisazioni sono state raccolte nel corso di successivi colloqui.

(1) Chi volesse richiamarsi, per idee di questo genere, al manifesto di Dziga Vertov e alla sua teoria del « Kino-Glass », dovrebbe considerare che invece, per Zavattini, l'importanza è concentrata esclusivamente sulla presenza morale dell'uomo che vede.

(2) John Keats, Ode on a Grecian Urn, strofe V, in fine.



Carmen Montejo e Arturo de Cordova in *En la palma de tu mano*; diretta da Roberto Gavaldon; questa è l'opera messicana che ha ottenuto maggior successo nella stagione 1950-51.

**La crisi del cinema messicano, che si annunciava molto grave, è stata in gran parte risolta. Proviamo a dare insieme uno sguardo panoramico alla produzione del 1951**

## NELLE MANI DI GAVALDON IL CIARLATANO ASSASSINO

IL BILANCIO del cinema messicano nel 1951 si è chiuso con 102 film, di cui uno americano, girato però interamente negli Studios Tepeyac di Città del Messico e prodotto in compartecipazione con la Ultramar Film (*Lern to Love* di Peter Godfrey con Evelyn Keys e Dennis O'Keefe). Rispetto al 1950 (123 pellicole) si è avuta una notevole diminuzione causata principalmente dalla sovrapproduzione degli anni precedenti, dalla contrazione dei crediti, e dall'aumento dei costi verificatosi in seguito ad alcune vertenze sindacali sorte tra produttori, tecnici e noleggiatori. Tuttavia la crisi, che si annunciava molto grave, è stata in gran parte risolta. Dando oggi uno sguardo panoramico alla produzione del 1951, bisogna onestamente

riconoscere che se essa ha perso in quantità, in compenso si è avuto un miglioramento, sia pure leggero, della qualità. *En la palma de tu mano* di Roberto Gavaldon con Arturo de Cordova e Leticia Palma è stato il film di maggiore successo (a esso, infatti, sono stati conferiti molti premi). L'opera, che si avvale dell'ottima fotografia di Alex Phillips, racconta la storia di un ciarlatano, Jaime Karin, il quale è indotto da una giovane vedova, Ada Romano, ad ammazzare il cugino del defunto marito per appropriarsi lei di tutta l'eredità. Il delitto è perfetto, ma Karin si tradisce all'ultimo momento e confessa alla polizia la sua colpa. Lo stesso Gavaldon ha diretto *La noche avanza*, biografia di un giocatore di "fronton" o "pelota

tutto se, trattandosi di un pericoloso bandito, un poliziotto non lo facesse provvidenzialmente scomparire. Notevole in questo film è l'interpretazione della Dilian. Di Julio Bracho è anche *La Ausenda*, una specie di *Rebecca* con Arturo de Cordova e l'argentina Rosita Quintana. La fotografia dei due film è di Alex Phillips. Irasema Dilian è pure l'interprete di *Un día de lluvia* dove fa la parte di una ragazza che si uccide per non soggiacere al ricatto di un losco individuo. La pellicola, prodotta dalla Ultramar Film, la casa di *Los Olvidados*, e diretta da Alfredo Crevenna (fotografia di José Ortiz Romas) ha come "leit motiv" la vecchia canzone italiana *Come pioveva*. Con *Acapulco* (la più elegante spiaggia messicana) Emilio Fernandez si è cimentato, ottenendo risultati piuttosto magri, nel genere comico-sentimentale di tipo americano. Gli interpreti principali sono Elsa Aguirre e Armando Calvo. Per questo film il regista non si è avvalso della fotografia di Gabriel Figueroa, col quale invece ha collaborato in altri due film: *La bienamada* con Columba Dominguez e Roberto Cañedo, che è senz'altro la migliore fra le sue opere più recenti, e *Tu y el mar*, un dramma di pescatori interpretato dalla Dominguez, dallo spagnolo Jorge Mistral e da Martha Roth. *Te sigo esperando* del cileno Tito Davison (fotografia di Raul Martinez Solares) è la storia di una donna che, essendo stata abbandonata dal marito, non vuole che i figli sappiano la verità e presenta loro il padre come un grand'uomo il quale è costretto a vivere lontano per un lavoro che assicura l'agiatezza alla fa-



Inquadratura tratta dal film drammatico *Mujeres sin mañana*; regista Tito Davison, che è di origine cilena, operatore Martinez Solares. Davison ha diretto nel '51 un altro film.

miglia. Interpreti: Arturo de Cordova, la argentina Libertad Lamarque, Victor Junco e Lilia del Valle. Lo stesso regista, che è uno dei migliori del cinema messicano, ha diretto *Mujeres sin mañana*. Accanto a Marga Lopez, Arturo de Cordova figura anche in *Mi esposa y la otra* di Alfredo Crevenna (fotografia di Augustin Martinez Solares).

Una figura molto popolare nel Messico è quella del venditore di biglietti della Lotteria Nazionale che viene estratta tre volte la settimana. Su di essa Rafael J. Sevilla, il regista di *Quinto patio* che nel 1950 ottenne il maggior successo di pubblico, ha costruito un film, *El billeteero*, con Ester Fernandez, David Silva e Rafael Sevilla jr. Cantinflas (Mario Moreno), il comico che attualmente gode i favori del pubblico latino-americano, è l'interprete di *El 7 machos*, una pellicola basata tutta sugli equivoci che nascono dalle avventure di due gemelli separati da piccoli i quali finiscono l'uno bandito e l'altro servitore in una



Da Don Quintin el amargao di Luid Buñuel, che è ritornato in auge dopo il successo da lui riportato l'anno scorso, al Festival internazionale di Cannes, con il film *Los olvidados*.



poco adatta), Ernesto Alonso, l'attrice teatrale Isabel Corona e Elda Peralta. Su un'isola di contrabbandieri del Pacifico si svolge *El puerto de los siete vicios*, di F. Ugarte con Miroslava, Rodolfo Acosta e Ernesto Alonso. Nel 1951 Dolores del Rio ha interpretato una sola pellicola: *Doña perfecta* di Alejandro Galindo. Una citazione a parte meritano alcune riedizioni. Fernando de Fuentes ha diretto *Crimen y castigo* con Roberto Cañedo che si dimostra ottimo attore nella difficile parte di Raskolnikov. Il film, che si avvale per la fotografia di Jorge Stahl jr., non è però gran cosa. Elsa Aguirre e Luis Aguillar sono stati gli interpreti di *Cuatro noches con tigo*, un mediocre rifacimento di *Accadde una notte* di Frank Capra dovuto al mestierante Raul De Anda. D'Annunzio è entrato nel cinema messicano con *La estatua de carne*, riduzione filmica di *La Gioconda*. Chano Urueta, regista e sceneggiatore, ne ha ricavato un'opera artificiosa e falsa interpretata da Elsa Aguirre, Charles Lopez Moctezuma e l'esordiente Miguel Torruco. Sul piano senza ambizioni di un modesto, sia

Sopra: dal film comico *Una gringuita in Mexico* di Julian Soler. A destra: da *La estatua de carne*, riduzione cinematografica della *Gioconda* del D'Annunzio; regia di Chano Urueta.

grande casa. Il film è il successo popolare del momento. Il regista è Miguel M. Delgado che ha diretto, sempre con Cantinflas, *Si yo fuera diputado*, una satira politica la cui programmazione è molto attesa. I soggetti dei due film sono di Jaime Salvador e la fotografia di José Ortiz Ramos. Ancora di Miguel M. Delgado è *Ella y yo*, una commedia comico-sentimentale sugli amori di un'aristocratica e di un contadino con Pedro Armendariz e Miroslava (fotografia di Raul Martinez Solares). Matilde Landetta, l'unica donna regista del cinema messicano, ha diretto *Trottacalles*, film che racconta l'avventura di una donna che abbandona il marito e la vita agiata della casa per correre dietro a uno sfruttatore il quale finisce ucciso in uno scontro con la polizia. Interpreti: Miroslava (in una parte





L'attore Armando Calvo in un'inquadratura di Emilio Fernandez su "cliché" hollywoodiano. Acapulco è la più elegante spiaggia messicana.

pur dignitoso mestiere, si è messo Miguel Zacarias, uno fra i più dotati registi messicani, che pur aveva diretto il poetico *La loca* con Libertad Lamarque e *El termometro marca 40*. I suoi ultimi film sono: *Ahi viene Martin Corona* e *Vuelve Martin Corona* con Sarita Montiel e Pedro Infante (fotografia di Gabriel Figueroa). Il personaggio centrale di queste pellicole è uno strano impasto di Zorro e Robin Hood. In esse abbondano le corse a cavallo e le serenate al chiaro di luna che danno modo a Pedro Infante di far sentire la sua voce molto apprezzata nel Messico. Vicente Oroná ha diretto tre film destinati essenzialmente ai cinema rionali: *El Lobo solitario*, *La justicia del Lobo*, *Vuelve el Lobo*. Interpreti: Dagoberto Rodriguez e Plor Silvestre. *El Cardenal* di Miguel M. Delgado con Julio Villareal è un film di nessun rilievo sulla vita del cardinale ungherese Mindzentzy. Segnaliamo infine alcuni film comici: *El ceniciento*, *Chuco el remendato*, *El revoltoso* interpretati da Tin Tan; *El beisbolista* con Resortes; *Una gringuita in Mexico*, satira sulla vita messicana con Marta Roth e Roberto Cobo; *Dicen que soy comunista* con Resortes. Tra le pellicole a carattere musicale citiamo: *Baile mi rey* con Resortes, *Mujeres de teatro* con Emilia Guiu, *Engaño* e *El recuerdo del otro* (quest'ultimo ha di notevole solo alcune scene di danza a colori girate col nuovo

sistema: Easman Color Negativ) interpretati dalla ballerina cubana Ninon Sevilla, *Dancing, salon de baile* e, infine, *Del cancan al Mambo*.

Un giovane e valoroso regista, già noto come soggettista e sceneggiatore, ha diretto due cortometraggi che certamente faranno parlare di sé: *Torerillos* e *Las cartas*. I "torerillos" sono i giovani che aspirano a diventar toreri, e per questo si producono nelle "plazas de toros" dei piccoli paesi dove, per un pezzo di pane non sempre pagato, affrontano coraggiosamente grossi tori, rischiando a ogni momento la vita e talvolta rimettendocela addirittura. *Las cartas* è un "documentario giallo" che Arturo de Cordova ha interpretato gratis dopo averne letto la sceneggiatura. Con queste due opere il Messico si inserisce anche nella produzione di cortometraggi e documentari, produzione fino a poco tempo fa assolutamente trascurata. Il giovane regista di cui parlavo è Luis Spota. Un pioniere del cinema messicano, Don Emilio Azcarraga, padrone dei grandi studios Churubusco, ha costruito a Città del Messico il Televicentro inaugurato nello scorso dicembre. Ciò ha dato impulso alla produzione di documentari e cortometraggi adatti alla trasmissione televisiva. Tra i progetti cinematografici per il 1952 c'è un festival internazionale.

P. R. PERSICHINI

Roberto Cañedo e Columba Dominguez, che in Italia interpretò L'edera di Augusto Genina, in un'inquadratura di La bienamada; il miglior film diretto da Emilio Fernandez nel 1950-1951.



# CHE

1) - M'è capitato spesso di stupirmi per certe reazioni favorevoli e qualche volta entusiastiche di certi pubblici di fronte ad opere cinematografiche palesemente scadenti. Eppure anche in questi casi, in cui sarebbe stato abbastanza facile incolpare il pubblico o di insensibilità o di incultura o di pigrizia mentale, mi sono trovato a disapprovare piuttosto coloro che avevano confezionato un prodotto scadente e deprimente. Questo dimostra chiaramente che importanza io dia al pubblico, a questa entità fluida, misteriosa, composita che è la ragione prima di ogni nostro lavoro. Il pubblico difficilmente sbaglia. Di fronte al pubblico infatti io mi sento, e così credo si debba sentire la maggior parte degli artisti coscienti, in una condizione di inquietudine di incertezza e di curiosità acute. Noi sbagliamo sovente.

Abbiamo rivolto a Luchino Visconti le seguenti domande:

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

2) - Io sono convinto che non solo la maggioranza degli spettatori sia in grado di apprezzare film intelligenti, ma penso che la totalità degli spettatori sia in grado di apprezzarli. Riferendomi a quanto detto sopra penso che purtroppo non tutti i film siano abbastanza intelligenti per la maggioranza degli spettatori.

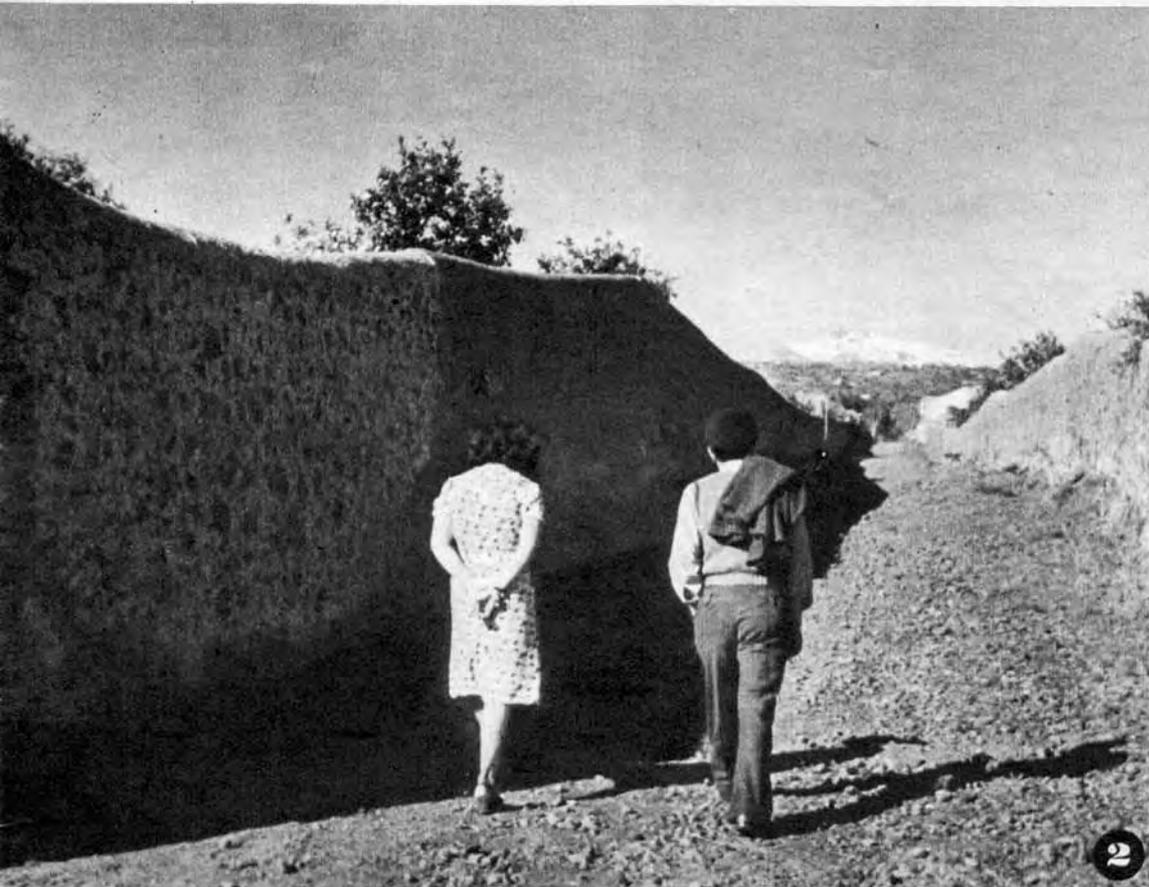
3) - Dal successo popolare riscosso in moltissime occasioni dalla *Terra trema* penserei che il pubblico popolare sia quello che sino a oggi mi abbia seguito con maggiore simpatia e intelligenza. Tuttavia anche l'elemento di avanguardia ha sempre apprezzato e approfondito il mio lavoro cinematografico.

4) - Riconosco di essere sensibile a certa critica, intendo quella che su un elevato e serio piano culturale si comporta civilmente e costruttivamente sgombra da antipatie e risentimenti o preconcetti personalistici. Il giudizio del pubblico incide in maniera direi più emotiva e immediata e di quale importanza esso sia, ho già detto.

5) - Sino ad oggi, credo, *Ossessione*, anche se generalmente proiettato in versione assai ridotta rispetto all'originale. Per quanto le prime programmazioni in Italia di *Bellissima* facciano presagire un maggiore successo commerciale di questo mio ultimo lavoro. Il migliore da un punto di vista strettamente artistico, penso sia *La terra trema*.

LUCHINO VISCONTI

# COSA PENSO DEL PUBBLICO



Luchino Visconti e Vivi Gioi. - Film di Luchino Visconti: 1) Elio Marcuzzo in *Ossessione* (1943). - 2) Da *La terra trema*, (1948), recentemente proiettato a Parigi in edizione integrale e alla presenza del regista. - 3) La Magnani e Gastone Renzelli in una scena di *Bellissima* ('51-'52).





Milano. Istituto per la cinematografia educativa e scientifica. Si gira, in 16 mm., un'operazione chirurgica. Nata nel 1947, l'I.C.E.S. ha il suo massimo animatore in Piero Lamperti.

# INGRESSO AL CINEMA PER I NUOVI CHIRURGHI

LE NON poche prevenzioni che contribuiscono a mantenere le distanze fra scuola e film inteso come mezzo didattico, vanno attribuite a una falsa cultura, per la quale il cinema sta al di sotto di ogni seria considerazione non solo artistica, ma anche utilitaria e quindi divulgativa. Contro siffatto modo di intendere il problema del cinema educativo, che lo esautorizza di ogni seria impostazione, v'è, come è noto, un solido orientamento di idee che, fra l'altro, nel Congresso fiorentino del maggio 1951, ha trovato una concreta realizzazione (come a suo tempo abbiamo detto). Inoltre, sul piano pratico, esiste l'esempio della I.C.E.S. (Istituto per la cinematografia educativa e scientifica), una casa produttrice seriamente orientata in questo senso e che ha all'attivo cinque anni di vita sociale. Il suo campo d'azione è in particolar modo volto ai film su operazioni chirurgiche: film che, girati in 16 mm. (come d'altronde tutta la produzione di questa Casa), vengono utilizzati nelle Università e nelle cliniche a scopo illustrativo per l'insegnamento e la preparazione di nuovi chirurghi. La testimonianza di scienziati come Pietrantonio e Di Natale, fra i più convinti sostenitori della macchina da presa come mezzo illustrativo del loro metodo operativo e della tecnica, conferma i vantaggi che possono derivare da una seria e avvertita collaborazione fra scuola e cinema. I 37 premi conquistati a Congressi di medicina e Festival internazionali dai film girati dalla I.C.E.S., indicano inoltre il grado cui è giunto il cinema scientifico in Italia.

L'I.C.E.S. nasce nel 1947. Già nel '43,

**Sull'esempio offerto da Francesco Pasinetti, la macchina da presa è entrata negli ospedali come prezioso elemento didattico e di documentazione**

tuttavia, il suo presidente e animatore Piero Lamperti, aveva dato vita con intenti ancora dilettanteschi a pellicole di ispirazione scientifica. Il suo primo film su un'operazione chirurgica risale infatti a quell'anno; nel '46 lo stesso Lamperti porta al Congresso del film scientifico di Stoccolma quattro pellicole girate in collaborazione con il professore Di Natale (Tiroidectomia; Emicolectomia; Nefropessi; Resezione gastro-duodenale). Le aumentate esigenze di produzione di fronte alle quali — dopo questi primi esperimenti — egli si trovò di fronte, condussero automaticamente alla organizzazione attuale: e quindi a una delle più attrezzate case per film in 16 mm. Infatti gli "studios" della I.C.E.S., in via Sondrio 5 a Milano, hanno un'attrezzatura esauriente: apparecchi da presa normali, per disegni animati, per macro e micro fotografia, titolatrici, sonorizzazione, sviluppo e diverse sale di proiezione. Un interessante saggio di film scientifico con scopi didattici viene offerto a esempio da Chirurgia dell'orecchio medio (chirurgo, prof. Gino Cornelli di Milano) dove la ripresa in camera operatoria si arresta a un certo punto, il resto essendo girato, ma senza apparente soluzione di continuità, su un cadavere: e ciò allo scopo di una più chiara

documentazione cinematografica della pratica chirurgica. La ragione è evidente. Non ci si preoccupa tanto di fermare sulla pellicola le fasi più o meno drammatiche di un'operazione singola, ma di fornire un vero e proprio "testo" scientifico, diretto a illustrare — senza periferici accidenti — le fasi dell'intervento chirurgico. L'operazione sul cadavere permette infatti una più sicura esemplificazione: e ciò sopra tutto in vista della diffusione della pellicola nelle Università. C'è infatti da dire che, attraverso l'I.N.A.M., è stato possibile introdurre in quasi tutti i nostri atenei questi film scientifici, messi così a diretto servizio dell'insegnamento. E', questo, un valido precedente per una ulteriore diffusione del cinema nella scuola: specie in quella elementare e media, dove l'immagine opportunamente impiegata potrà senz'altro cogliere risultati imprevisi. L'elenco dei film girati da Lamperti richiederebbe troppo spazio a questa cronaca perché lo si possa riportare; tuttavia varrà citare le pellicole più fortunate, e cioè: Intervento antiglaucocomato del prof. Emilio Raverdino, Laringectomia e Neoplasma del mascellare del prof. Luigi Pietrantonio, Meningocranioplastica dei proff. Clivio e Pattarin, Estrofia totale del cuore dei proff. Vanzetti e Parisi. Va detto che la produzione della I.C.E.S. non si limita al film chirurgico, ma riguarda anche argomenti di interesse vario: dalla ripresa del processo di fecondazione e della nascita dei pesci nel lago del Viverone alla pellicola che fissa, fase per fase, il sistema per erogare l'acqua alla città di Milano. Pellicola, questa, ordinata dal Comune per ovviare, in caso di emergenza, alla scarsità o addirittura alla mancanza di personale specializzato che, in tal modo, può essere facilmente sostituito da chiunque. Insomma, l'intento è sempre duplice: realizzare con una scrupolosità tecnico-scientifica, e servire nello stesso tempo a scopi non soltanto divulgativi ma anche e soprattutto di istruzione. Perciò il richiamo alla scuola è costante e indispensabile: essa infatti rappresenta il più sicuro settore di sfogo per una cinematografia che, se incoraggiata e sostenuta, non potrà che migliorare e aumentare le sue capacità e i suoi meriti.

L'esempio citato della I.C.E.S. non va inteso come l'apologia di una casa produttrice. Se n'è parlato diffusamente perché rappresenta degnamente un caso di artigianato divenuto industria, di nobile dilettantismo svolto in professione. Si è accennato, all'inizio, di incomprendimento fra scuola e cinema, e se ne è attribuita la colpa al prevalere di una cultura retrograda e in vena di aristocraticismi. In realtà non pochi sono i rimproveri che si possono muovere allo stesso cinema: conferenze e congressi non bastano a scuotere un ambiente. Occorrono dati di fatto, esempi, realizzazioni pratiche. Qui il cinema ha le sue colpe, è povero. Perciò bisogna rendere atto ai pionieri del film didattico: perciò si è parlato della I.C.E.S. E' infatti sopra tutto con la dimostrazione pratica che si può sperare in futuri e più felici rapporti fra scuola e cinema. In questo modo si deve continuare la tradizione italiana nel campo del film didattico, orientandolo cioè verso criteri di maggiore organicità nella produzione.

**LUIGI PESTALOZZA**

## QUESTO NOSTRO CINEMA

NELLA CARRIERA di un regista capita se non spesso, per via di alcune comprensibili remore d'ordine pratico, ma alcune volte sí, di dover abbandonare un soggetto per un altro; ma ciò è per lo meno in ragione del tempo e del lavoro che vi si sono già spesi. Renato Castellani non sembra fare gran conto nemmeno di questa eccezione: erano già sei mesi infatti che si stava occupando di un film di ambiente abruzzese, aveva girato in lungo e in largo la regione, imparato il dialetto, quando decise di non farne più nulla perché, oltre ad alcuni spunti interessanti, gli si era chiarito di quel soggetto il vizio intellettuale. Gli capitò allora fra le mani alcuni appunti che aveva preso, tempo addietro, ascoltando parlare Antonio, un giovane della Compagnia, scelto, e poi rifiutato, come protagonista del film *...E' primavera*. Metodico e coscienzioso quando fa una cosa, ma anche impulsivo nell'abbracciarne un'altra, Castellani riprese



Boscotrecase. Vincenzo Musolino e Renato Castellani durante la preparazione di una inquadratura del film *Due soldi di speranza*, una delle opere più vive del recente cinema italiano.

# VIETATI A GIULIETTA E ROMEO DUE SOLDI DI SPERANZA

**Ma i due amanti veronesi saranno a colori. Il nuovo film di Renato Castellani costituirà, molto probabilmente, uno dei primi serî tentativi italiani di cinema policromo**

quegli appunti, che erano storie o brani di storie di un piccolo paese del Mezzogiorno, e, tutto d'un fiato, in dieci giorni stese il soggetto del suo ultimo film *Due soldi di speranza*. Una visita compiuta in quei giorni nei dintorni di Napoli lo aiutò a immedesimarsi in quel singolare dissidio, tra bellezza naturale e ironica miseria, che è una delle più superficiali ma non per questo meno vere impressioni, che colpiscono il profano di quei luoghi.

Il soggetto del film è anch'esso centrato su una delle tante contraddizioni in cui si esprime la vita della gente povera del Mezzogiorno. Gli abitanti di questi luoghi han-

no già tante difficoltà per vivere, giorno per giorno, lì per lì, la propria vita che sembra impossibile che possano complicarle ulteriormente; e invece, spinti da un istintivo desiderio di vivere, formano nuove famiglie e mettono al mondo, per di più, una nutrita figliolanza. A questa regola vuol sottrarsi Antonio, un giovane che torna al paese dopo aver fatto il militare e che a contatto con altre persone, altri ambienti, ha acquistato quello che si chiama buon senso, o verosia la coscienza delle cose che si possono e che non si possono fare. Antonio infatti non vuole sposarsi, nonostante ne sia in età, non fosse altro perché, come egli dice, di mogli ne ha già quattro, la

madre e le sue tre sorelle; ma Carmela, la figlia dell'arteficiere del paese, entra nella sua vita e mentre da un lato gliela complica terribilmente con la sua gelosia, dall'altro gli insinua l'idea che anche lui ha diritto a vivere, ad avere la sua donna, subito. Finché l'idea diventa più grande di Antonio, l'istinto prevale sul buon senso ed egli si porta via Carmela restituendo al padre, che si rifiuta di accondiscendere al matrimonio, perfino i vestiti di lei. «La prima stesura del soggetto», dice Castellani, «aveva un tono più picaresco; vi avevano una parte maggiore le piccole truffe, i "geniali" imbrogli dell'ambiente di Napoli-città. Qualcosa del tipo di *...E' primavera*. Nel corso della sceneggiatura, il tono è divenuto più serio, riflettendo l'a-

Film di Castellani. A sinistra: da *Sotto il sole* di Roma, che ottenne un premio a Venezia nel 1948. A destra: una scena di *E' primavera*... altro film interpretato da attori non professionisti.





nimo del mio principale collaboratore e protagonista del film, Antonio. Servendomi di una stenografa, ho infatti registrato, dapprima, tutto quanto Antonio — che avevo richiamato a Roma — mi ha raccontato, di sé e del suo paese, nel suo linguaggio fresco e istintivo, eppur "letterario", cioè denso di metafore, degne di un poeta popolare. Episodi, personaggi, storie vecchie e nuove di Boscotrecase uscivano dalla sua bocca, che lui raccontava con una profonda, e tuttavia ironica, tristezza. Racconti e personaggi di cui io afferravo il lato umoristico, pur provandone pena. D'altra parte Antonio era già, per suo conto, uno di questi personaggi. La prima volta che lo incontrai e gli chiesi come stava mi rispose: "Ci mantenimmo"; e cioè né bene né male, viveva, finora aveva campato e sperava di continuare a vivere anche domani. E un'altra volta che gli domandai perché non faceva colazione, mi rispose che, facendo il carrettiere, "si era disabituato" a mangiare la mattina per non restare senza a mezzogiorno. Così, senza alcun programma preconcepito ma per successiva decantazione, registrando le parole di Antonio e utilizzando quello che del materiale da lui fornito mi sembrava più adatto, è venuta fuori la sceneggiatura del film, hanno preso fisionomia i personaggi, è nato il dialogo ».

Castellani è solito mettere un grande impegno nella preparazione dei suoi film; e anche questa volta, prima che potesse dirsi definitiva, ha rifatto cinque o sei volte la sceneggiatura (che per lui consiste in un particolareggiato racconto, privo di qualsiasi riferimento tecnico), inserendo episodi nuovi — il finale a esempio — e togliendone altri. Il dialogo gli ha richiesto un non minore sforzo; intanto quello di impararsi il complicato dialetto di Teano, di cui, in una prima versione, aveva conservato la genuinità e l'immediatezza. L'effetto però era quasi incomprensibile. Allora egli ha ritradotto tutto in italiano, ottenendo un effetto manchevole per un altro verso. Sicché c'è voluta la bravura di Tina De Filippo, che ne ha fatta una terza definitiva versione in dialetto napoletano, per raggiungere il duplice scopo della comprensibilità e della vivacità originale. Tanta cura non è senza motivo: dal dialogo prendono vita infatti i personaggi di Ca-

stellani. « Un film », egli dice, « non è un congegno meccanico, è fatto di personaggi. Essi sono il mio unico, vero interesse. Anche se andar dietro a loro, si rischia di sacrificare il racconto, io penso che ne vale comunque la pena. Mi interessano il loro carattere, le loro reazioni umane; e anche le loro reazioni sociali, se ne hanno, ma non viceversa. Io non credo infatti che i personaggi debbano essere dei portavoce polemici dell'autore; al contrario anzi, l'autore secondo me deve scomparire e lasciare posto alla individualità particolare di ognuno e alle espressioni che le sono confacenti. Dopo *Un colpo di pistola*, che considero un mio peccato di presunzione, ho sempre cercato di battere questa strada e di raggiungere questa non facile meta. Anche in *Due soldi di speranza* ho voluto fare qualcosa in questo senso. Il film è stato girato interamente a Boscotrecase e gli interpreti — meno una donna — sono tutti persone del paese. Hanno lavorato e collaborato alla realizzazione del film senza comprendere esattamente di che si trattava; e soltanto ora capiscono di essere stati travolti nella grande ruota del cinema. Qualcuno — i vetturini a esempio e il sagrestano — hanno interpretato la parte di se stessi; e difficilmente avrei potuto trovare degli interpreti più "veri" di costoro. E' stata, senza dubbio, una esperienza interessante, anche se faticosissima. Ho dovuto armarmi di una grande pazienza. I miei attori erano tipi ingenui e rozzi, qualcuno si distingueva per intelligenza, qualche altro per buona volontà. Ma bisognava insegnargli tutto, dall'a alla zeta. Ogni scena mi occupava un giorno intero e complessivamente, in cinque mesi, ho girato ben 70 mila metri di pellicola. Cominciavo col rappresentare a uno la parte. Gliela ripeteva cinque, sei, dieci volte finché quello cominciava a capire e a muoversi approssimativamente. Allora passavo a un altro. Finché, a forza di ripetere, essi giungevano "per imitazione" a muoversi e a parlare in maniera adeguata e naturale. Mi è accaduto, a questo proposito, un fatto curioso e significativo di cui conservo la documentazione fotografica: una donna si era così immedesimata nella imitazione della espressione del mio volto che alla fine essa mi assomigliava anche fisicamente. A questa difficoltà didattica se ne è aggiunta qualcun'altra di carattere

ambientale. A esempio, qualcuna ogni tanto, si "metteva scuorno" — cioè provava vergogna — di recitare in pubblico e allora veniva da me a chiedermi se, al suo posto, poteva mandarmi la cognata o la sorella. Ma, nel complesso, il paese ha seguito con grande interesse tutto lo svolgimento del film; e il giorno che ho girato la scena finale, in cui Antonio spoglia Carmela e restituisce il suo abito al padre, la folla, dopo aver seguito la dimostrazione che io ne davo ad Antonio, è scoppiata in un grande applauso. Un po' come se si trattasse di una sacra rappresentazione ».

Naturalmente molte impressioni di questo ambiente paesano sono passate nel film, poiché il lungo tempo trascorso da Castellani a Boscotrecase gli ha dato modo di vedere, di ascoltare, di immedesimarsi ogni giorno con quelli che erano insieme il suo pubblico e i suoi attori. Queste del resto — i contatti umani, certi ambienti — sono le cose che appassionano il regista, il quale però non vuole andare troppo al di là della propria sensibilità. Se chiedete infatti a Castellani che cosa ha voluto dire con *Due soldi di speranza*, qual è la sua posizione umana, quali sono i problemi che lo interessano, egli vi risponde che non lo sa, che egli si abbandona semplicemente al piacere di raccontare, istintivamente, senza chiedersi il perché. A suo modo anche questa è una posizione; ma è anche il limite di Castellani uomo, e quindi di Castellani regista.

Apparentemente in contrasto con tutta la sua produzione precedente, è il nuovo film che Castellani sta preparando: *Giulietta e Romeo*. Ma in fondo, e per quel tanto che lo concede una storia che ha già una sua precisa fisionomia artistica, il tema è lo stesso. Come in *Sotto il sole di Roma* e in *Due soldi di speranza* anche qui si tratta della lotta di due individui contro la società; la quale, alla fine, è più forte di loro e del loro amore, che ne voleva prescindere. La novità del film è invece di ordine tecnico, poiché sarà un film a colori. C'è già un precedente. Tre anni fa Castellani aveva in mente di fare un film su Otello e lo aveva ideato a suo modo, con una messa in scena fastosa ispirata alle pitture del Veronese. L'analoga intenzione di Orson Welles lo dissuase dal suo proposito, ma quando il produttore Ghenzi tornò alla carica con *Giulietta e Romeo*,

egli fu ben lieto di accettare e si mise sotto, con la coscienza che gli è propria, a rileggersi tutte le tragedie del dramma-turgo inglese. E le fonti italiane delle tragedie. Fu anzi tra queste ultime che egli trovò una novella, del Dalla Porta, in cui era abbozzata la vicenda dei tragici amanti, e gli piacque tanto che pensò di trarre il film da questa, « dimenticando Shakespeare ». Proposito poi abbandonato, per non peccare di superbia, sicché il film pur essendo impostato del tutto "cinematograficamente" è non teatralmente, riprodurrà il dialogo originale, tagliato e snellito, della tragedia shakespeariana. Fatica questa tutt'altro che indifferente, che Castellani ha intrapreso dapprima in collaborazione con Zimmer, e nella quale ha poi rimesso le mani da solo, guidato da una precisa intenzione: non ricostruire una storia, ma "raccontare" una storia semplice e vera. L'ambiente però andava ricostruito; problema abbastanza complesso, e non ancora del tutto risolto, poiché la storia reale si svolge nel 1306. Dalla Porta la ambienta nella seconda metà del 1400, Bandello la sposta ancora più avanti e Shakespeare naturalmente la mette nel 1600. Una soluzione poteva essere quella di fare i costumi e le architetture del '400 come se fossero viste nel 1600, ma era un intellettualismo assurdo. Così Castellani ha scelto, almeno per ora, l'ambiente e i costumi che più gli piacevano. Quelli cioè dell'inizio del 1400: un mondo duro, chiuso, che rende logiche le famiglie chiuse e il dramma che ne deriva. L'uso del colore è però la novità più importante del film, nella quale Castellani non si è voluto cimentare impreparato. Egli infatti l'ha studiato a fondo tecnicamente, ha letto libri, ha visitato la Ferrania, gli stabilimenti di sviluppo e stampa, rendendosi conto esattamente di tutto. Dal punto di vista artistico, il colore per Castellani ha lo stesso valore del sonoro: di completamento. « Il sonoro », egli dice, « ha un valore espressivo diretto; il colore dà atmosfera, ambiente, effetti. Bisogna però evitare di dargli un valore espressionista; trattarlo invece con la stessa naturalezza e scioltezza con le quali si usa il sonoro. A questa maniera può servire egregiamente come elemento drammatico, che a volte obbliga a passaggi lunghissimi. Nel film, a esempio, dopo la sequenza dello sposalizio, c'è la scena di Romeo che va in piazza e uccide Tebaldo. Per passare dal tono della sequenza



In queste due pagine: immagini tratte da *Due soldi di speranza*, film interpretato da Vincenzo Musolino, Maria Fiore e da altri attori non professionisti. Renato Castellani si appresta ora a realizzare un film a colori su *Giulietta e Romeo*, in ambienti e costumi del 1400.



del matrimonio (toni chiari) a quella della morte che avviene nel mercato (colori violenti) ho dovuto studiare un passaggio di colore attraverso ingressi di costumi che da chiari diventano violenti. Romeo passa e a mano a mano che cammina, il colore si arricchisce e si fa più vivo. L'effetto che ne risulta è assai interessante, ma bisogna stare attenti a non lasciarsi prendere la mano dal piacere degli effetti ed evitare, in modo assoluto, ogni forzatura. Bisogna saper padroneggiare la tecnica. Essa ci butta tra i piedi sempre nuove difficoltà: prima la scelta solo sul bianco e nero, poi sul sonoro, oggi sul colore, domani sul rilievo. Più questi ostacoli si fanno numerosi, più la scelta diventa importante e una disciplina necessaria ».

STELIO MARTINI

# UN'ONDATA DI APPRENSIONE INCOMBE SU HOLLYWOOD

VITTORIO DE SICA ha concluso un accordo con Charles Feldmann, il produttore di *A Streetcar Named Desire* di Elia Kazan. Nel prossimo agosto, il nostro regista dovrebbe iniziare, a Chicago, *Miracle in the Rain* («Miracolo nella pioggia»), su soggetto di Ben Hecht. Intanto la primavera porta sugli schermi di Broadway film di non eccessivo impegno. La M.G.M., ormai decisa a sfruttare il technicolor nel genere musicale, ha presentato *Singing in the Rain* di Stanley Donen con Gene Kelly, ballerino con le carte in regola. Abbastanza divertente appare *Anything Can Happen* di George Seaton e tratto dall'omonimo libro di George ed Helen Papashvili, in cui si narrano le avventure di un georgiano immigrato negli Stati Uniti d'America. L'adattamento del protagonista al nuovo ambiente e alla nuova psicologia è descritto, nel film, con umorismo. Discreto spettacolarmente appare *With a Song in My Heart* dedicato alla cantante Jane Froman e che Walter Lang ha diretto per la Fox. Walt Disney ha invece prodotto, per la regia di Ken Annakin, un *Robin Hood* in technicolor. Un altro film d'avventure — ma questa volta anche esotico — è *Hong Kong* di Lewis R. Foster. Di particolare rilievo ci sembra *My*

*Six Convicts*, diretto da Ugo Fregonese per il produttore Kramer: un'opera che ci riporta sullo schermo le prigioni americane.

Non poche polemiche ha suscitato *My Son, John* di Leo McCarey, che narra la tragedia di un funzionario del Governo americano sospetto di comunismo. Il film è di netta intonazione anticomunista, e tutti gli intellettuali vi sono presentati come rivoluzionari; l'*American Legion* viene invece esaltata. Bosley Crowther, scrive sul *New York Times*: «Senza neanche accorgersene — o, se volete, senza curarsene affatto — Leo McCarey ha permesso che una madre, l'ideale della devozione e della confidenza, avvili-sca e condanni il proprio figlio perché lo crede comunista, basandosi sul più tenue degli indizi... L'attore Dean Jagger, nella parte del padre sostenitore dell'*American Legion*, canticchia Uncle Sammy come un nazista canta Horst Wessel». Raramente un incitamento alla intolleranza e a una feroce campagna di sospetti e di condanne è stato fatto con tanta tendenziosità sullo schermo. Il film merita in Europa un'estrema attenzione; esso documenta con esattezza uno stato d'animo in certi ambienti americani. Sempre sullo stesso argomento gravi notizie giungono da Hollywood. Howard

**Accusati di attività antiame-  
ricana gli ultimi film di Ka-  
zan, Benedek George Stevens  
e Mankiewicz. - Howard Hu-  
ghes chiude i battenti della  
R. K. O. per un "repulisti"**

Hughes ha portato sul piano politico una divergenza con lo «Screen Guild» in merito alla rescissione di un contratto con lo scrittore Paul Jarrico, asserendo che non intende avere contatti con un uomo che ha rifiutato di rispondere alle domande del Comitato per le attività così dette antiame-ricane. «In seguito a infiltrazioni comuni-ste nella R.K.O. Radio Pictures», ha poi dichiarato Hughes «sospendo ogni attività della Società per un periodo indeterminato, fino a quando, cioè, non avrò fatto un completo "repulisti"». Secondo quanto riferisce Dorothy Kilgallen del *Journal American*, Vittorio De Sica avrebbe intenzione di procedere legalmente con Hughes il quale, dopo averlo invitato a dirigere un film, non ha neppure voluto vedere il nostro regista. L'*American Legion* continua intanto la sua campagna di accuse, bollando di comunismo film come *A Streetcar Named Desire* («Un tram che si chiama desiderio»), *Death of a Salesman* («Morte del commesso viaggiatore») e addirittura come *A Place in the Sun* («Un posto al sole») e *Five Fingers* di Mankiewicz. Preso dalla paura, Elia Kazan ha confessato di avere appartenuto al partito comunista nel 1934-36, dando nomi di colleghi ancora iscritti. Elogiato per questo dalla Fox, la Casa lo ha riconfermato capolista dei registi di cui dispone. Il momento è davvero particolarmente delicato per l'in-

Montgomery Clift e la Winters in *A Place in the Sun* («Un posto al sole»); anche questo film di Stevens, che non ha simpatia per il personaggio dell'operaia, è accusato di comunismo.



# CAVALIERI SICILIANI A PARIGI

**Franchi fissa la singolare vita segreta del folklore in una intelligente "storia", ottenendo suggestioni ora ingenuie e ora stimolanti**

MENTRE alla Galerie Silvagni, 11 Quai Voltaire, si allestisce una mostra del paesaggio italiano nel nuovo cinema nostrale, Lo Duca, attraverso la gentilezza del signor Fourré-Cormeray, massimo patrono del cinema francese, fa conoscere ai parigini, i nostri film "minori", che sono spesso più importanti dei fratelli più noti, e fa conoscere soprattutto i nostri documentari e documentaristi. Per far ciò è necessario o avere una Galleria d'arte come Silvagni, o un cinema a disposizione, come ha Lo Duca. Non mi metterò a citare rapporti fra arte e cinema: ma Silvagni pittore e architetto, oggi direttore di una galleria, viene dal cinema, è stato il primo decoratore che abbia portato nel film le scene "vere", le pareti direttamente pareti, l'architettura costruita. Dreyer, quando ebbe bisogno di un decoratore architetto per il suo Vampyr, chiamò proprio Silvagni, e con lui lavorò fino a cavar fuori il famoso film. Più tardi Silvagni ha fatto anche film per suo conto, è passato alla letteratura, al giornalismo, alla critica d'arte. Di critica d'arte s'è occupato e di giornalismo, specie cinematografico, anche Lo Duca. Una sua pubblicazione sull'arte romanica in Francia (edita qualche anno fa da La Chêne) è considerata un "testo" fra i buoni. I suoi articoli su Cinema non sono pura cronaca. Direttore del cinema-saggio "Les Reflets", offre per conto dell'associazione dei critici cinematografici francesi, un panorama della cinematografia internazionale che si presta volta per volta alla letteratura, al giornalismo, all'arte, alla critica. I suoi interessi per la pittura sono stati più volte ricordati, e l'ultima volta a proposito d'un suo documentario su Rousseau. Come si vede, e non è un caso unico (vale la pena di citare René Clair che giornalista passa al cinema, e oggi è anche scrittore? Dobbiamo ricordare Canudo scrittore e saggista? E Graham Green? E Mario Soldati e Lattuada, Zavattini e Flaiano, e infine il Malaparte?). Lettere, giornalismo, pittura si danno costantemente la mano. La mostra di Silvagni, per la quale sono già arrivate le fotografie di due documentari di Aldo Franchi girati in Sicilia e dedicati a ricerche di costume che attingono direttamente all'arte popolare, e il materiale di altri film girati sia in Sicilia



Un'inquadratura da *My Six Convicts*. In questo film, diretto da Fregonese per il produttore Kramer, si descrive ancora una volta e senza coraggio, un penitenziario americano.

dustria cinematografica hollywoodiana, minacciata com'è da una campagna terribile di intolleranza e diffamazione, nonché per la critica onesta che prende posizione contro siffatti sistemi antidemocratici.

A Hollywood intanto è apparso *The Lion and the Horse*, girato col nuovo sistema Warnercolor. La Warner tende a liberarsi:

dal monopolio della Technicolor Corporation in un momento in cui Hollywood è orientata verso il colore. Anche altre compagnie produttrici indirizzano gli sforzi verso una produzione in massa di film a colori con sistemi propri, anche per tener testa al pericolo della televisione.

**GIORGIO N. FENIN**



Da *My Son*, John di Leo McCarey. Questo film documenta uno stato d'animo di certi ambienti americani e incita alla intolleranza nonché a una feroce campagna di sospetti e di condanne.



Da I prodi cavalieri, cortometraggio di Aldo Franchi dove il folclore è inteso come studio dei caratteri e dell'animo popolari. Aldo Franchi è anche l'autore del film I paladini per le vie.

che in Calabria o nella regione padana; la mostra del "paesaggio-cinema" apre la via alla mostra dedicata invece alla pittura romana, per la quale sono invitati dodici artisti di Roma.

Attraverso queste manifestazioni, e molte altre che nella grossa città certe volte si sperdono un poco, l'Italia ha sempre un suo primo posto. Il quale, sia detto senza cattiveria verso gli artisti, gli è imposto più dai letterati o giornalisti che dagli at-

Un'altra inquadratura di I prodi cavalieri di Aldo Franchi. Con questo interessante cortometraggio, il bravo regista ha ancora una volta offerto un ritratto vario e ricco della Sicilia.

tori e pittori. Il delitto di Giovanni Episcopo di Lattuada, proiettato al cinema "saggio", è bene l'opera di uno scrittore; i due documentari Immagini della follia e I mosaici di Ravenna di Enrico Fulchignoni, sono come Il demoniaco nell'arte (passato di recente al "Reflets") belle prove cinematografiche offerte da personalità che professionalmente hanno gran rapporti con le lettere. I prodi cavalieri di Aldo Franchi (mi pare distribuito dalla Lux film), e che a Venezia quest'anno s'è preso il



1° Premio, dovrebbe avere un successo che non andrei a cercare poi tanto nelle cronache dei giornali quotidiani quanto sulle riviste specializzate. Una curiosa immagine dell'Italia, della Sicilia. "Colore locale" — come il cortometraggio dell'anno scorso Paladini per le vie e del quale mi occupai a suo tempo, — ma senza i panni sporchi sventolanti alle finestre cui siamo abbastanza usi e abusati. Folclore, ma come studio approfondito dello spirito o dell'animo popolare. Dai carretti ai pupi o marionette, Franchi sta dando un ritratto sempre più vario e ricco della Sicilia: non illustrazione, racconto invece con una sua gradevole autonomia fuori del commento (che è di Bizzarri e dello stesso Franchi). Penso che si debba trovare qua la ragione della curiosità che i cortometraggi di Franchi han destato in alcuni colleghi francesi, i quali avrebbero voluto il materiale fuori concorso a Cannes, fuori concorso dico, pur di avere una "voce" in più e soprattutto intelligente. I miei riferimenti al giornalismo, alle lettere, non sono sbagliati: Franchi presenta i documentari come "servizi giornalistici". I suoi prodi cavalieri partono da un interrogativo che avrebbe, penso, curiose risposte: « Dove sono andati a finire i leggendari cavalieri di Francia? ». Lo svolgersi delle immagini ce ne dà la risposta, in una ricerca schiettamente topografica dai quartieri signorili di Palermo a quelli popolari dove s'incontra Don Cola, l'ultimo artigiano che ancora fabbrica i famosi pupi. L'incontro — attraverso il Museo Pitre — apre davvero uno spiraglio sulla vita segreta della città, sugli svaghi innocenti del pubblico popolare tenacemente attaccato all'Opera dei Pupi.

Quello che per altri aspetti consegna alla curiosità d'un visitatore il Museo delle arti e del costume popolare siciliano, diventa immagine viva nell'attualità contemporanea. Non sono assolutamente pretesti a fare una "bella pagina" i dialoghi d'amore fra Rinaldo e Angelica, o le presentazioni di Medoro delicatamente posato su uno scatolone su cui è scritto "fragile", e neppure il duello fra il magnanimo Rinaldo e l'invincibile Orlando. Franchi registra la singolare vita segreta del folclore e ne ritrae le suggestioni ora ingenue ora stimolanti che ampliate in una "storia", partecipi d'uno scenario intelligente e meditato, rimontano fino all'epica — cosa che possiamo dire frequente per il nuovo cinema messicano (il film di Buñuel Los olvidados, per esempio, è tutto fatto di questi appunti, che si rincorrono dentro una cronaca aspra e anzi cattiva, crudelissima). Le difficoltà che si presentano e si presenteranno al documentarismo italiano — caduto in questi ultimi tempi nella faciloneria più povera, potrebbero essere tutte riconsiderate a favore delle ragioni stesse del cortometraggio, del documentario, della sua necessità di presentare non solamente (difetto purtroppo frequente) belle immagini sibbene cose: cose, come a proposito della letteratura diceva il De Santis. Franchi che a Venezia due volte s'è presentato per cavarne sempre primi premi, sarà accolto dai parigini come una scoperta ultima?

RENATO GIANI

# GREGORY LA CAVA

VI SONO figure che iscrivono autorevolmente il loro nome nella storia del cinema in virtù di un solo titolo e unicamente a esso continueranno ad affidare, anche dopo morti, la difesa del loro prestigio, la testimonianza della loro vocazione. Il caso di Gregory La Cava è tipico. Questo regista americano, di evidenti ascendenze italiane, morto da poco, sessantenne, fu, in origine, uno degli infiniti artigiani, che con la loro anonima laboriosità rendono possibile il perfetto funzionamento della macchina industriale hollywoodiana. Nella sua carriera, cominciata già durante l'epoca del muto, si incontra un po' di tutto, come in quella di ogni artigiano che si rispetti: il dramma e la commedia, la cialtroneria in costume e il film che prende di mira il vivere della società d'oggi, la riduzione del testo teatrale di successo e via dicendo. La prima volta che ricordo di aver sentito circolare il suo nome con qualche insistenza fu nel 1934 (ma ai suoi esordi La Cava si era distinto come "cartoonist" ed egli va considerato una specie di pioniere del disegno animato): anno in cui circolò *The Affairs of Cellini*, un film che in Italia fece sorridere gli uni e imbestialire gli altri. Correano gli anni della gran confidenza di Hollywood verso le figure della letteratura e della storia. Poteva il vulcanico e bizzarro ser Benvenuto sfuggire alla sorte? La Cava deve aver sentito in quella occasione una maledetta invidia di De Mille, che nello stesso periodo immergeva Claudette Colbert-Poppea in bagni di latte d'asina e forniva Henry Wilcoxon-Marc'Antonio di magnifiche coppie di cani ringhiosi. Fece così un film che era il trionfo dell'arbitrio e del "made in Hollywood": buon per lui che era fin da allora abituato a prendere le cose meno fieramente sul serio che non De Mille. A proposito di non prender le cose sul serio: gli storici si fissano su *The Half-Naked Truth* (1932), per stabilire il primo affermarsi di La Cava in direzione della movimentata "light comedy". Non dico di no; non ricordo quel film e non vi so dire di che razza di "verità mezza nuda" si trattasse. Ma credo a Lewis Jacobs sulla parola. Dello stesso 1932 era stato *Symphony of Six Millions*, che ancora a detta del Jacobs aveva per la prima volta portato in luce il regista: lo storico definisce quel film "pesantemente sentimentale". Come vedete l'oscillare dei generi e dei gusti è evidente in La Cava. *Gabriel over the White House* (1933) e *Private Worlds* (1935) sfruttavano di nuovo la corda seria del regista. *Private Worlds* merita un ricordino particolare. Anzi tutto perché affrontava il personaggio-attore, che poi riempirà di sé *Stage Door*; in secondo luogo perché tendeva ad analisi psicologiche piuttosto penetranti. Analisi d'eccezione, di carattere patologico, quali sono poi venute di moda nel cinema hollywoodiano di questo dopoguerra. Lo squilibrio mentale e la relativa terapia formavano oggetto del racconto, abile e pervaso da quel certo calore di umanità proprio di La Cava. Gli interpreti eccellenti erano Charles Boyer, Claudette Colbert, Joan Bennett.

Tanto per mantenere l'equilibrio, nello stesso anno *She Married her Boss*, pure interpretato da Claudette Colbert, che aveva al fianco Melwyn Douglas, confermò l'esistenza vivace della corda comica di La Cava. Il tema era il contrasto tra una quieta matrigna e una irrispettosa figliastra. Non mancavano le bizzarrie e i tratti convulsi caratteristici del "genere", di cui questo film decoroso non rimase tra i campioni più memorabili. Ormai però La Cava si era fatto il mestiere, la mano, e l'"en plein" non doveva tardare. Prima di soffermarci sul quale non guasterà ricordare, a proposito di questa vocazione comica, un giudizio curioso, quello di W. C. Fields, il popolare comico di *Poppy*, menzionato dal solito Jacobs: le opere migliori di La Cava, dunque, spinsero Fields ad affermare che La Cava aveva, dopo il suo (di lui Fields), il miglior talento dello schermo per la commedia. «A parte ogni considerazione sulla modestia di Fields, il paragone non regge: come lo stesso Jacobs si affrettò ad osservare, La Cava è un regista di "light comedy" o commedia sofisticata che dir si voglia, mentre Fields

appartiene al genere comico "tout court", che è evidentemente un'altra cosa. Secondo lo storico americano la freschezza di La Cava nelle sue "comedies" deriva dal suo metodo di improvvisazione: «Forse più di qualsiasi altro regista, eccetto Chaplin, La Cava concepisce i suoi film durante la lavorazione. Egli comincia con un'idea generica, come Sennett, e sviluppa scena e situazione sul "set". Egli ritiene che una simile procedura dia ai suoi film freschezza e brio». Nel 1936 uscì dunque *My Man Godfrey*: nata al centro del periodo aureo della "sophisticated comedy" (1934-37), quell'opera ne riassumeva le caratteristiche salienti, ma con un mordente, un piglio corrosivo che non avevano, a esempio, i film di un Capra, dal moralismo sorridente ed un poco dolciastro, anzi che graffiante come quello di La Cava. Se non raggiunse la implacabile grandiosità ritrattistica di *Twentieth Century*, che continuò a rimanere capostipite e modello insuperato del genere, *My Man Godfrey* si pose autorevolmente all'avanguardia dei film intesi a satireggiare spregiudicatamente certi ambienti altoborghesi, prendendo come unità di misura "la famiglia". Tra le molte famiglie di milionari scriteriati quella di La Cava, come ebbe già occasione di notare, è senza dubbio la più caratteristica, quella passata quasi



Sopra e sotto: Katharine Hepburn, Adolphe Menjou e Ginger Rogers in *Stage Door* («Palcoscenico», 1937). Questo film è uno dei migliori tra quelli diretti dallo scomparso Gregory La Cava.





Carole Lombard in *My Man Godfrey* («L'impareggiabile Godfrey», 1934) di Gregory La Cava.

in proverbio. Oggi, osservando il film in sede storica, ci viene spontaneo considerarlo come una sorta di paradigma, di specchio dimostrativo di un certo tipo di racconto, il quale poggia su certi canoni, su certi personaggi. Eugène Pallette è indubbiamente il re di tutti i miliardari afflitti da uno sciame di esseri assurdi che volteggiano loro intorno. Alice Brady è, con Billie Burke, la regina delle miliardarie svanite e cicalanti. Carole Lombard è l'imperatrice delle creature svagate, lunatiche e adorabilmente bisbetiche, su cui questi racconti si fondano. Mischa Auer è il più buffo tra i parassiti di questa società beata della propria inerzia mentale. E, naturalmente, William Powell è quanto Hollywood possa offrire di meglio in fatto di uomini sensati e garbati, caduti in una gabbia di matti; magari, stavolta, in vesti di cameriere. Un cameriere raccolto in malo arnese durante uno stimolante giuoco di società: quella "ricerca delle cose inutili" che dà l'avvio al film. E che non è

Fay Wray e Fredric March in *The Affairs of Cellini* («Gli amori di Benvenuto Cellini», 1934): anche Gregory La Cava ebbe una grande confidenza con le figure della letteratura e della storia.



## FILMOGRAFIA

1924: **The New School Teacher**, con Mickey Bennett; **Restless Wives**, - 1925: **Womanhandled** (*Le sorprese del divorzio*), con Richard Dix e Esther Ralston. - 1926: **Let's Get Married**, con Richard Dix e Edna May Oliver; **So's Your Old Man**, con W. C. Fields e Alice Joyce; **Say it Again**, con Richard Dix e Alice Mills. - 1927: **Paradise for Two**, con Richard Dix e Betty Bronson; **Running Wild**, con W. C. Fields e Claude Buchanan; **Tell it to Sweeney**, con Chester Conklyn; **The gay Defender** (*El Caballero*) con R. Dix e Telma Todd. - 1928: **Feel my Pulse** (*Tastatemi il polso!*), con Bebe Daniels e Richard Arlen; **Half a Bride** (*I naufraghi dell'amore*), con Esther Ralston e Gary Cooper. - 1929: **Saturday's Children**, con Corinne Griffith e Albert Conti; **Big News**, con Robert Armstrong e Carole Lombard. - 1930: **His First Command**, con William Boyd e Dorothy Sebastian. - 1931: **Laugh and Get Rich**, con Dorothy Lee e Edna May Oliver; **Smart Woman**, con Mary Astor e Robert Ames. - 1932: **Symphony of Six Millions** (*Melodie della vita*), con Ricardo Cortez e Irene Dunne; **Age of Consent**, con Dorothy Wilson e Richard Cromwell; **The**

**Half-Naked Truth** (*Verità seminuda*), con Lupe Velez e Lee Tracy. - 1933: **Gabriel over the White House**, con Walter Huston e Karen Morley; **Bed of Roses** (*Letto di rose*), con Constance Bennett e Joel McCrea; **Gallant Lady** (*Rinunzia*), con Ann Harding e Clive Brook. - 1934: **The Affairs of Cellini** (*Gli amori di Benvenuto Cellini*), con Constance Bennett e Fredric March; **What every Woman Knows**, con Helen Hayes e Brian Aherne. - 1935: **Private Worlds**, con Claudette Colbert e Charles Boyers; **She Married her Boss** (*Voglio essere amata*) con Claudette Colbert e Melvyn Douglas. - 1936: **My Man Godfrey** (*L'impareggiabile Godfrey*), con William Powell e Carole Lombard. - 1937: **Stage Door** (*Palcoscenico*), con Katharine Hepburn e Ginger Rogers. - 1939: **Fifth Avenue Girl** (*La ragazza della Quinta Strada*), con Ginger Rogers e Walter Connolly. - 1940: **Primrose Path** (*Piccolo Porto*), con Ginger Rogers e Joel McCrea. - 1941: **Unfinished Business** (*Quella notte con te*), con Irene Dunne e Robert Montgomery. - 1942: **Lady in a Jam** (*Le stranezze di Jane Palmer*), con Irene Dunne e Ralph Bellamy. - 1947: **Living in a Big Way**, con Gene Kelly e Marie McDonald.

se non la prima di una serie di invenzioni, le quali incidono satiricamente sul costume con una pungente precisione, anche se con evidente abbandono al richiamo farsesco delle situazioni. *My Man Godfrey* presentava, in misura ragguardevole, i tratti spiccati del genere: un alacre senso del ritmo, attraverso un montaggio "interno" accortamente serrato, in virtù di un impiego prevalente di piani ravvicinati, facenti perno su quel piano che si suol definire "americano"; una vivace concretezza nello scorriare ambienti e figure; una carica esplosiva dovuta essenzialmente alla fertilità dei "gags" e alla causticità del dialogo, oltre che all'estro degli interpreti.

Opere di collaborazione, eminentemente, e di scuola, le "sophisticated comedies" non sempre denunciavano l'impronta decisa dello stile di un regista: il genere fu, e con fortuna, in molti casi, affidato alla perizia degli eclettici. E come tale va considerato La Cava, anche se egli nel campo della commedia colse i suoi veri e propri

allori. Più che in caratteristiche di stile, la fisionomia distintiva di *My Man Godfrey* va ricercata nell'exasperazione dell'aggressività polemica, sia pur trasferita sul piano farsesco, oltre che nell'abbondanza e puntualità del materiale inventivo. Sono queste le virtù che assicurano al film un posto di privilegio nella storia del genere. Doti di osservazione psicologica e ambientale vanno riconosciute al film successivo di La Cava: *Stage Door* (1937), ispirato fedelmente a una commedia di Edna Ferber e George S. Kaufman, ambientata in una pensione per giovani attrici o aspiranti tali. Il film non usciva dagli schemi del teatro in scatola. Ma seguiva con pudore e finezza le svolte intime dei diversi tipi che si offrivano all'osservazione. Le speranze e le delusioni, le crisi e i successi di quelle ragazze venivano messi in giusta luce da un occhio comprensivo ed equilibrato. Katharine Hepburn, Ginger Rogers, Andrea Leeds fornivano le interpretazioni più rilevanti del folto "cast" femminile, delineando tre tipi assai diversi tra loro (uno più irrequieto e sensibile, l'altro più esuberante e vivace, il terzo più delicato e patetico), cui si aggiungeva quella saporita di Adolph Menjou impresario. L'impasto di commedia e di dramma risultava abbastanza felice, pur nei limiti evidenti di quell'opera, insiti nelle sue origini e nella sua impostazione priva d'ogni aspirazione a "ri-creare". Con *Stage Door* finisce praticamente l'apporto significativo di La Cava al cinema americano: i titoli successivi basterà leggerli in filmografia, tenendo presente che egli continuò, lavorando più in ombra, nell'alternativa di toni che gli era stata peculiare. Il suo operare andò tuttavia facendosi sempre più rado e subì un arresto durante la guerra. Riprese poi, effimeramente, ma dal 1947 egli non apparteneva ormai più alle forze attive dello schermo d'America.

GIULIO CESARE CASTELLO

# AMANTI DI DOMANI

Titolo originale: « *Interlude* » - Regia: Robert Riskin con la collaborazione di Harry Lachman. Soggetto: Ethel Hill - Sceneggiatura: Robert Riskin - Fotografia: Joseph Walker - Interpreti: Grace Moore, Gary Grant, Alice Mac Mahon, Henry Stephenson - Produzione: Columbia, 1937.

QUANDO Robert Riskin affronta per la prima volta la regia con *Interlude* («Amanti di domani», 1937), da molti anni è soggettista e sceneggiatore; ha già dato la sua collaborazione a Frank Capra. Tra i film di quest'ultimo, con la sceneggiatura di Robert Riskin, citiamo *Lady For a Day* (1933), *It Happened One Night* (1934), *Lost Horizon* (1936), *Mr. Deeds Goes to Town* (1936); film di non indifferente interesse.

Robert Riskin è un esperto: conosce a perfezione le caratteristiche di quel componimento tecnico-letterario che è la sceneggiatura, intesa come previsione accurata e positiva dell'opera del regista. Di conseguenza, il suo passaggio alla regia riveste una singolare attrattiva e il film in esame si presta a particolari considerazioni.

Un film di Capra, sceneggiato da Riskin, se da un lato ci porta a riconoscere che una solida guida anteriore esiste in misura operante, d'altro canto ci convince sempre maggiormente, anche nei difetti e nelle debolezze dell'opera nel suo complesso, che chi ha effettivamente costruito il film e, di conseguenza, creato quell'entità di elementi tangibili, è soltanto il regista. Egli soltanto è l'arbitro dei mezzi di cui si avvale il film per manifestarsi nelle sue positive o negative caratteristiche. E' quindi ovvio che nessuna sceneggiatura può

avere un riferimento sostanziale con il film, all'infuori di una sorta di "invito" all'ispirazione. Se l'ispirazione manca, la guida, per quanto sia perfetta e funzionale, non può mai creare il film come opera concreta. Le caratteristiche di una sceneggiatura vanno unicamente e limitatamente considerate in funzione di un orientamento e non oltre; e le qualità positive si desumono dalla consistenza di questo orientamento, in relazione alle possibilità di impiego all'atto della creazione del film. Esaminando *Interlude* avremo implicita conferma dei concetti esposti. Il soggetto si può così brevemente riassumere. Una celebre cantante, Luisa Fuller, si trova a Città del Messico in difficoltà piuttosto strane; non può rientrare negli Stati Uniti, come vorrebbe, a causa della legge sulla immigrazione. Gli avvocati le consigliano l'unica soluzione possibile: sposare un cittadino "yankee" e acquistare così la cittadinanza americana. La cantante accetta

la proposta; l'uomo che fa al suo caso è un giovane pittore, compagno d'albergo, in difficoltà economiche. Ma il giovane (Jim Emerson) accetta di sposare Luisa perché ne è innamorato: dopo il matrimonio, mentre la donna si appresta a chiedere il divorzio, egli la circonda di delicate attenzioni. L'atteggiamento semplice e sincero dell'uomo sta per fare presa sulla donna, quando le esigenze teatrali di quest'ultima creano, fra i due, dissapori che sembrano insanabili. Ma "l'amore vince tutti gli ostacoli" e, dopo una trionfale serata che ha rappresentato per la cantante la piena conferma del suo talento, i due giovani si ricongiungono definitivamente. Il soggetto, nella semplicità degli avvenimenti, manifesta chiaramente che la sceneggiatura ha dovuto tener conto di tre fattori essenziali: a) il personaggio femminile è una cantante (film musicale); b) il rapporto matrimoniale e il rapporto sentimentale fra i due giovani procedono su strade diverse; c) le alternative amorose sono in relazione ai temperamenti rispettivamente caratteristici dei due personaggi principali. Esaminiamo separatamente questi tre fattori. Le situazioni "cantate" so-





no opportunamente distribuite nei punti chiave del film. All'inizio Jim ascolta un disco di Luisa, di cui è un grande ammiratore, senza sapere che la sua compagna d'albergo, con la quale ha sovente dei battibecchi, è la cantante stessa (imprevisto); Jim scopre, in seguito, con sorpresa, l'identità della persona; dopo il matrimonio, Luisa canta in un coro di bambini (senti-

menti delicati della donna nonostante le apparenze mondane) e a casa dello sposo, tra gli amici di quest'ultimo (l'amore fra i due giovani si delinea); in ultimo Luisa canta nel finale del film e canta "per Jim". Da tutto questo è evidente che le necessità musicali del film costituiscono materia stessa per lo sviluppo della vicenda, e non sono pretesti. I rapporti tra i

due personaggi, in relazione alle loro condizioni matrimoniali e sentimentali, si delineano in tre circostanze, ciascuna con aspetti differenti, allo scopo di sfruttare in misura completa la situazione. Troviamo "il marito" nel camerino della cantante, dove evidentemente egli non ha nessun diritto di rimanere, perché è un intruso nell'ambiente convenzionale che circonda Luisa (elemento nuovo nella vita dell'attrice); in casa dei genitori adottivi di Jim, dopo la festiciola, si presenta la necessità, per i due sposi, di dormire nello stesso letto (semplice prospettiva che sembra avviata alla realtà per la tenerezza nata fra i due giovani davanti al caminetto, ma che non si verifica a causa del richiamo della donna alla realtà, attraverso una telefonata dal teatro); Jim generosamente consegna il decreto di divorzio alla donna, quando questa, nonostante le apparenze esteriori, è ormai innamorata dell'uomo (complicazione prima della distensione finale). Anche per questo fattore notiamo la perfezione assoluta nel collocamento delle situazioni. Infine, per quanto riguarda le alternative amorose, osserviamo che la sceneggiatura segue, nello svolgimento dei fatti, due curve distinte e ben determinate, le quali mantengono costantemente polarizzato l'interesse verso l'atteggiamento dei due personaggi. L'uomo ama all'inizio e poi, lentamente, di fronte al

**SCANDALO PER GINA** - Col titolo *A Roma, scandalo per Gina*, il settimanale tedesco *Der Stern*, pubblica una pagina di fotografie della Lollobrigida e di *Achtung! Banditi!* con il seguente commento in neretto:

« Sono stanca di essere la ragazza bella di film insignificanti. Preferisco non fare più l'attrice », decise Lollobrigida, che in una dozzina di pellicole italiane ha interpretato la parte di donna fatale o di "pin-up". Gina rifiutò un contratto di sette anni offertole di Howard Hughes. Voleva vivere sullo schermo un personaggio incisivo, un personaggio vicino a quello della Mangano di Riso amaro. Finalmente le diedero la parte di una patriota nel film *Achtung! Banditi!* (i banditi sono i fascisti e i tedeschi). Il film, girato con soldi del partito comunista, è stato un fiasco solenne. Il pubblico italiano ha reagito aspramente. E Gina ha fatto le valigie, e se ne è andata ad Hollywood. Forse si convincerà dell'utilità di un simile viaggio ».

Non meno interessanti, e aderenti alla realtà, sono le didascalie poste sotto le fotografie.

« Quando sarai a Hollywood, la rabbia ti sarà passata ». Gina Lollobrigida e il marito, un profugo sloveno, guardano una pianta di Hollywood.

La pietra dello scandalo. I manifesti di *Achtung! Banditi!* vennero lacerati. I comunisti esaltarono Gina come la loro "star", e bastonarono gli spettatori che avevano fischiato il film.

Ecco due S.S.: naturalmente il loro sguardo non può che essere brutale. Per fortuna gli italiani non han-

## RIDER'S INDIGEST

no dato retta a queste idiozie cinematografiche.

L'abito da sera di Gina è uscito da una sartoria di lusso, dal salone di Schubert. Prezzo: 3.000 marchi. Dopo il fiasco del film, Gina aveva paura di un attentato, e non osava uscire senza il suo cane pastore tedesco.

E questi sono i banditi. Soldati tedeschi, che nel film allontanano i partigiani da una fabbrica italiana con l'aiuto dei fascisti di Mussolini. Bene inteso, i tedeschi e i fascisti sono tutti criminali, i partigiani tutti eroi senza macchia. E tra essi, Gina, la partigiana carica di "sex-appeal". Anche Lamberto Maggiorani, l'interprete di Ladrì di biciclette, fa parte della comitiva. Egli e Carlo Lizzani, il regista di *Achtung! Banditi!*, hanno la tessera del P.C.I. in tasca. Si racconta che Gina, dopo la prima del film, e il relativo fiasco, sia svenuta e si sia poi rifugiata, piangente, nella braccia del marito ».

Occorrono commenti?

**UN COMMENTO** - L. D. (Lo Duca) scrive nell'ultimo numero di *Cahiers du Cinéma* (aprile 1952):

Ce n'est pas à nous d'intervenir dans ce qu'on appelait jadis les « ré-

volutions de palais ». Le fait est que Luigi Chiarini, qui a fondé en 1937 et dirigé jusqu'à ce jour *Bianco e Nero* se trouve « déposé » et privé de sa revue, avec cette soudaineté qui fit la force des dictateurs. Quoi qu'il en soit, nous saluons en lui un des meilleurs doctrinaires du cinéma, dont l'oeuvre constructive va du *Centre Expérimental* à l'ensemble des publications de *Bianco e Nero* qui forment un des plus beaux rayons de la bibliothèque cinématographique du monde entier. Ce dernier numéro qu'il a dirigé (XII, 11-12) est consacré à Billy Wilder et publie en outre le scénario complet de *Sunset Boulevard*.

**RISATE IN PARADISO** - Il signor Rosario Angotti invia la seguente lettera al nostro direttore: Egregio Direttore,

sul n. 78 di *Cinema* sotto la rubrica *Rider's Indigest* (?) ho letto la presentazione fatta dal signor O.D.F. del mio libro *Osservazioni sul Cinema* di cui si pubblicò nel gennaio scorso una ristampa. Francamente non so spiegarmi né l'impostazione redazionale, né il tono di sottile ironia (tanto sottile da trarre in inganno un frettoloso lettore) del si-

gnor O.D.F. Se non fossi certo di non avere il privilegio di conoscere alcuno dei suoi illustri Redattori, avrei potuto ritenere che la rubrica e l'ironia sian dovute a ragioni di carattere personale. Esclusa tale ipotesi, debbo concludere che chi per stroncare usa tali mezzi non dispone evidentemente di argomenti migliori e più validi. Cosa spiacevole a constatarsi sulle colonne di una rivista qualificata come la Sua che vanta collaboratori ben degni di fare della "critica", magari negativa, ma "critica", come si usa nel campo delle idee e fra chi ha idee. In ogni modo ringrazio il Sig. O. D. F. per avere citato interi brani del mio libro anche se — nelle sue intenzioni — essi avrebbero dovuto suscitare il riso. Ma ciò, si sa, non conta. Ché se di buone intenzioni è pavimentato l'inferno, forse di "cattive" è tappezzato il paradiso. E chi oserebbe prendersela con i santi (o "santoni") del paradiso?

Perciò senza rancore e ad una migliore occasione per una polemica seria. Con molti ringraziamenti.

Rosario Angotti

Non era nostra intenzione fare una critica, « magari negativa ma critica », al volume dell'Angotti. Non ci sentivamo, e non ci sentiamo, di polemizzare con chi, come appunto l'Angotti, afferma che le opere finora prodotte dal cinema non interessano l'arte. A noi, che non abbiamo idee (o almeno le idee del signor Angotti) simili affermazioni e altre del genere ci divertono. Chiediamo scusa.

**RETROSPETTIVA** Abbiamo trovato, in una bancherella, un libro: Mario Camerini: « I promessi sposi ».

O. D. F.

comportamento della donna, scivola verso l'indifferenza (salvo a riprendersi nell'esplosione finale); la donna, dall'indifferenza iniziale, di fronte al comportamento dell'uomo, giunge all'amore pieno. (Classica alternativa amore-indifferenza). Questo fattore, che in definitiva costituisce l'ossatura del soggetto, ha una progressione, nello svolgimento dei fatti, che rasenta, nei dettagli accuratamente accostati, il virtuosismo.

Tutte queste sono le considerazioni che si possono fare sulla sceneggiatura, e sono considerazioni positive; ma noi dobbiamo ora giudicare il film, in funzione del quale la sceneggiatura è stata fatta. Purtroppo sul film c'è ben poco da dire, perché affonda nella più piatta normalità. Un film musicale senza personalità, che ricalca materialmente lo sviluppo narrativo della sceneggiatura, limitandosi a esporre, senza nulla "aggiungere", quanto era fissato con la parola nella più stretta rigidità. Infatti, mentre la curva narrativa della sceneggiatura ha una certa prospettiva proiettibile sul piano della visione, quest'ultima non concretizza quella prospettiva, ma si appaga dello stato intenzionale, senza neanche sfiorare il dubbio che una qualsiasi situazione possa avere un ben diverso calore a seconda che sia "letta" o "vista". E il film è fatto per essere visto.

La sceneggiatura, invece di essere una ben organizzata fonte di ispirazione, permane allo stato di guida mnemonica, quasi che per l'economia del racconto filmico bastasse o, quanto meno, valessero in via definitiva le dimensioni di un tracciato letterario. La debolezza del film di Riskin sta proprio in questo. Riskin ha creduto che una sua sceneggiatura potesse in qualunque circostanza, dare origine a un film nel senso rigoroso della parola. La collaborazione con Capra poteva forse indurre in simile errore; ma nessuno film è mai stato così lontano dallo stile di Capra quanto *Interlude*. Risalendo, con buona volontà, alle intenzioni, si possono trovare alcune analogie di impostazione, ma su un piano intellettuale; nei risultati emotivi, provenienti dal film, niente da fare. Dire sulla carta che A. "ama profondamente" B., può determinare una situazione; nel film l'"amore profondo" deve sentirsi attraverso la visione e non può essere soltanto "amore" pena il crollo di tutto. Questo vale come esempio schematico, ma rende l'idea. Il regista, il creatore cioè dell'opera filmica, ha il senso delle dimensioni, e sa che se è detto nella sceneggiatura "amore profondo" occorre che anche il film dica altrettanto; quindi ricrea la situazione con i mezzi a sua disposizione. La sceneggiatura ha stabilito "amore profondo", e il regista a questa immagine si ispira per la sua creazione, altrimenti restano soltanto i fatti materiali e la vitalità dell'opera, la validità dei sentimenti, non si palesano nel modo più assoluto. Resta una pellicola di celluloidi, non il film che la sceneggiatura doveva ispirare.

**OSVALDO CAMPASSI**



# FILM DI QUESTI GIORNI

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

## \*\* BUONGIORNO, ELEFANTE!

Regia: Gianni Franciolini - Soggetto e sceneggiatura: Suso Cecchi d'Amico e Cesare Zavattini - Interpreti: Vittorio De Sica (Garetti), Sabu (principe indiano), Maria Mercader (signora Garetti), Nando Bruno (padrone di casa) - Produzione: Rizzoli-De Sica, 1952 - Distribuzione: Dear Film.

TRA I FILM programmati nell'ultima quindicina ancora una volta (cosa accaduta spesso nella presente stagione) fa spicco un'opera italiana: *Buongiorno, elefante!* di Gianni Franciolini, soggetto e sceneggiatura di Cesare Zavattini e Suso Cecchi d'Amico. Si tratta di una pellicola dignitosa e cordiale che imposta un problema (quello dei maestri elementari) e, anche se non lo risolve, non si può dire però che lo eluda. Semmai ci gira intorno senza approfondire la materia. In altre parole siamo di fronte a un film "leggero", quasi "estivo", dove tuttavia qua e là si fa sentire lo spirito tipico di Zavattini, quel suo cogliere immediato ambienti e situazioni esemplari che danno modo al personaggio di caratterizzarsi magari con una sola battuta. (Si veda, a esempio, il poliziotto che appena sente la parola "libertà" interviene con un perentorio: « Non parli di politica, giovanotto! »). *Buongiorno, elefante!* è una storia semplice, una favola quotidiana. Un maestro, Garetti, insegna in una scuola elementare romana a 32 mila lire al mese. Egli ha moglie e quattro figli, tutti in tenera età. Considerato il costo medio della vita, la sua posizione non può certo dirsi invidiabile. Nessuna meraviglia quindi se l'uomo è in arretrato con la pigione e se per fare un regalo alla figlioletta che compie quattro anni è costretto a rubare un cagnolino per la strada. Ma egli spera di poter saldare i suoi debiti quando il Parlamento avrà votato la legge sugli aumenti (i soli arretrati costituiscono nella sua fantasia una cifra sufficiente per sanare il bilancio familiare). I deputati anch'essi sono tutti d'accordo (nel film) che bisogna fare qualcosa per una categoria così benemerita di cittadini, ma la votazione del progetto viene rimandata e il maestro Garetti deve ancora attendere (bella la scena in cui tutti i maestri del plesso scolastico si recano a Montecitorio per apprendere più presto la notizia). Delusi nella loro fiduciosa aspettativa, decidono di fare una cosa per loro enorme (« Abbia il coraggio, lo dica chiaramente... »): lo sciopero. Intanto il padrone di casa decide di affittare l'appartamento a una coppia di fidanzati che vogliono sposarsi offrendo in cambio di strappare le cambiali e promettendo un assegno di 50.000 lire. A nulla servono le proteste del Garetti (« Non sono io il suo debitore, è lo Stato »), l'uomo è stanco anche lui di attendere (lo sblocco dei fitti), e passa dalle parole ai fatti.

A questo punto entra in scena un prin-

cipe indiano che Garetti ha conosciuto per caso intromettendosi nelle spiegazioni di alcune guide con le quali l'illustre ospite faceva il giro dei monumenti dell'antica Roma. Tipico di tutta una mentalità il suo rifiuto di accettare un compenso per i suoi servizi (« Sono un maestro, mi paga lo Stato »). Il principe (più una macchietta che un personaggio) accompagna il maestro a casa proprio mentre il proprietario fa visitare l'appartamento dai due fidanzati. Una manciata di sterline offerte dall'ospite sembrano sistemare ogni cosa, ma interviene la polizia e arresta il principe (che nel frattempo è diventato re) perché colpevole di aver sottratto da una chiesa una preziosa reliquia a scopo di "souvenir". La faccenda però si chiarisce subito: il sovrano, liberato prontamente, si tiene come "souvenir" le manette che pochi minuti prima gli serravano i polsi e il maestro torna alla scuola attendendo sempre che il Parlamento voti la legge sugli aumenti. (« Scrivete, bambini. Problema: "Un padre di famiglia che guadagna 32.000 lire al mese deve comprare sei paia di scarpe a quattro mila lire il paio. Quanto gli rimane per il resto: vitto, alloggio, ecc.?" »). Un giorno un grosso furgone si ferma davanti al palazzo. Il sovrano si è ricordato del suo amico e ha mandato un regalo ai bambini. Si tratta nientemeno che di un piccolo elefante. Il Garetti rimane sbalordito, non sa cosa fare (tra l'altro gli mancano i soldi per far proseguire l'animale fino allo zoo), ma alla fine decide di accogliere l'"ospite" nel suo appartamento, dopo tutto non c'è una legge che vieti di tenere in casa un elefante. Come è facile immaginare succede un pandemonio, nel palazzo si ribellano tutti e il povero maestro è costretto a prendere una decisione eroica: a notte alta riesce a farsi seguire dall'elefantino dal quarto piano al pianterreno. Passa così la notte in giro per Roma perché non è facile liberarsi dell'animale (ma egli spera sempre negli aumenti: « Prenderemo una casa con un piccolo giardino e lo terremo là »). La minaccia di portare l'elefante alla sezione comunista fa decidere la superiora di un convento di suore di accettare il dono "temporaneo". Ecco Garetti che incoraggia i suoi colleghi a sostenere le proprie rivendicazioni. Si forma un corteo di protesta, ma la comparsa dell'elefante che è scappato dal convento fa andare tutto a monte. Il maestro raggiunge l'animale davanti al portone del palazzo e qui trova la moglie e i figli schierati lungo il marciapiede accanto alle povere masserizie: il padrone li ha sfrattati. Ma il provvedimento è illegale e verrà ritirato (almeno per il momento). Intanto la vendita dell'elefante permette al Garetti di avere un po' di respiro e di comprare le sei paia di scarpe a quattro mila lire il paio. Si ricomincia con la scuola mentre in Parlamento la legge è sempre in discussione (« Problema: "Un padre di fa-

miglia che guadagna 32 mila lire al mese deve comprare un impermeabile che costa quindicimila lire. Quanto gli rimane...?" »). Il film termina col seguente commento dello speaker: « E così il maestro Garetti continua a sognare gli aumenti e gli arretrati e noi lo accompagnamo coi più fervidi auguri ».

*Buongiorno, elefante!* non è certo opera che possa reggere il confronto con la produzione del duo De Sica-Zavattini. Tuttavia, pur nelle sue "facilità", merita di essere segnalata favorevolmente anche per aver richiamato l'attenzione degli spettatori sul problema dei maestri. In altre parole il film porta un suo contributo a quella conoscenza di noi stessi che è merito non ultimo del cinema realistico italiano del dopoguerra. Interpretando la figura del maestro Garetti, Vittorio De Sica ha dato ancora una volta la misura delle sue capacità di attore sobrio e contenuto, capace di calarsi interamente in un personaggio. Maria Mercader è una moglie dai toni dimessi ma efficaci. Sabu (il principe indiano) è una figura più che altro decorativa. Onesta e fin troppo incline ai facili effetti la regia di Franciolini.

## MISCELLANEA

*Five Graves to Cairo* (« I cinque segreti del deserto », 1943) di Billy Wilder è un film senza eccessive pretese il cui merito principale consiste nell'averci dato un Rommel contenuto nelle sue vere proporzioni: quelle cioè di un abile generale e nulla più. Per il resto l'opera è un romanzo giallo-avventuroso in cui la guerra è solo un pretesto di partenza. Vi si narra di un sottufficiale inglese che, sostituendosi a una spia tedesca uccisa sotto un bombardamento aereo, riesce a impadronirsi dei piani segreti di Rommel e a fuggire con essi al Cairo. C'è anche una ragazza francese (Anne Baxter) della quale il sottufficiale (Franchot Tone) si innamora. I tedeschi in questo film appaiono tutti più o meno cattivi e stupidi nella loro ingenuità; gli inglesi abili, intelligenti e sostanzialmente buoni. Gli italiani non esistono. Meglio così. Altrimenti, con molta probabilità, avremmo avuto un secondo caso "Rommel, la volpe del deserto" dove i dialoghi originali erano stati sostituiti con altri o rimaneggiati per impedire le eventuali (e legittime) reazioni del pubblico agli apprezzamenti poco benevoli fatti sui nostri soldati. Solo le sequenze del carro armato che avanza privo di guida fra le dune del deserto rivelano la mano di un regista della forza di Wilder. Il resto non conta.

*Lady Possessed* (« Adultera senza peccato »), di Roy Kellino e William Spier è un film così detto psicanalitico. Può darsi che in altri paesi e sotto altri climi un tal genere piaccia e venga digerito dal pubblico. In Italia però non attacca e lo si è visto chiaro durante la proiezione: sbadigli su sbadigli ed esclamazioni tipo: « Ma come ci sono capitato? ». Inutile raccontare la "trama". Si tratta di un pastone

indigesto, noioso e pesante, una sorta di "pudding" fatto con ingredienti di un cattivo gusto addirittura esemplare. A programmazione finita, chi ha avuto la forza di resistere fino in fondo non desidera altro che una boccata di aria pura. Uno spettrale James Mason e una insignificante June Havoc cercano invano di dar corpo ai loro impossibili personaggi. Sul resto del "fronte", a parte qualche interessante riesumazione di vecchie opere, niente di notevole da segnalare.

VICE

## I CORTOMETRAGGI

TENERE una rassegna dei cortometraggi in circolazione sugli schermi italiani è davvero imbarazzante. Le pellicole che si finiscono per vedere sono brutte e non riescono in maniera desolante, non ispirano neppure il desiderio di buttarne giù la stroncatura. Il pubblico è certamente in vantaggio su chi cerca di stendere qualche noterella critica: il pubblico può protestare immediatamente, reagisce alla stessa proiezione, annoiato e irritato, ma trattare l'argomento a mente fredda è una faccenda molto meno divertente e soddisfacente. Consultiamo gli appunti presi nel nostro vagabondaggio da una sala all'altra. Piccola inflazione di cortometraggi di Francesco De Feo prodotti dalla « Documento film ». Gli autori delle operette in questione sono molti di più del solo regista, il loro elenco nelle didascalie di testa è lungo quasi quanto quello degli autori di un lungometraggio a soggetto. C'è il nome di colui che ha avuto l'idea, non si capisce esattamente di che, c'è il nome del fotografo, del montatore e di una mezza dozzina d'altre brave persone. In compenso non c'è, quasi, il cortometraggio. In uno dei filmetti di De Feo, Africa, si vedono alcuni feticci, alcuni idoli, alcune armi e alcuni oggetti africani esposti in un museo di Roma. In un altro suo filmetto del genere, Oceania o qualcosa di simile, che abbiamo visto qualche tempo fa, De Feo ci aveva già fatto vedere feticci, idoli, armi e oggetti vari dei selvaggi australiani e si era compiuto della trovata di illuminare capricciosamente la chincaglieria sottoposta al suo obiettivo. Cioè le facce degli idoli o le armi venivano illuminate ora a destra, ora a sinistra da un volubile lampeggiare, come di un fuoco. Un artificio che avrebbe potuto andare per un attimo ma che, ripetuto per tutto il cortometraggio, otteneva solo di disturbare la vista dello spettatore e di ispirargli una sana noia, risultato che ottengono inamovibilmente tutti gli artifici dei quali si abusa. Ma la trovata è piaciuta tanto, è parsa tanto originale a De Feo che viene usata anche in Africa. Non sappiamo quale di questi due filmetti sia stato realizzato prima, la questione delle date non è importante; comunque anche in Africa ecco feticci illuminati ora a destra, ora a sinistra, mentre rulla un tam-tam, ecco armi bilanciate da mani nodose su sfondi molto bui, nei quali tali armi si confondono egregiamente, eccetera, eccetera. Uno spettacolo che ci fa veramente dubitare delle condizioni della nostra vista. Il cortometraggio di De Feo potrebbe servire per aumentare la clientela di un oculista. Se questo fosse il suo scopo potrebbe essere considerato un'opera veramente compiuta e felice, ma tale scopo non viene dichiarato all'inizio del cortometraggio e Africa resta senza una giustificazione. Pure di De Feo è un altro cortometraggio visto in questi giorni: Scuola di volo, prodotto come al solito dalla « Documento film » e abbinato all'intramontabile film di Sternberg L'angelo azzurro. Ora, diciamo: non era proprio possibile per rispetto ad un film così suggestivo e celebre, non era possibile per rispetto, se non altro, alle meravigliose gambe di Marlene Dietrich, abbinare a L'angelo azzurro un cortometraggio appena, appena più efficiente? Scuola di volo è migliore senz'altro di Africa, Oceania e altri continenti, è insomma meno ambizioso esteticamente e più attento alla realtà, ma è piuttosto piatto. Meglio non lamentarsi tanto, però, e notare invece un piccolo passaggio efficace: c'è un pilota al suo primo volo che tenta l'atterraggio e si vede che lo tenta male, che non ha fatto bene i suoi calcoli, pare prossimo un incidente, da terra l'istruttore

segue ansioso il neofita, continua a inviargli a mezzo radio comandi, e l'apparecchio oscillante si risollewa, prende di nuovo quota, lo istruttore intensifica le sue istruzioni, l'aeroplano torna ad abbassarsi, riprova l'atterraggio, e questa volta va meglio, le ruote toccano terra felicemente senza scosse, l'apparecchio corre sulla pista dolcemente sicuro, l'istruttore abbandona la grinta, si apre in un sorriso, mentre si solleva sulla fronte il berretto troppo calcato. Se fosse tutto su questo tono di elementari ma vivaci osservazioni Scuola di volo non susciterebbe alcuna nostra obiezione, anzi si meriterebbe elogi. Ma poi, invece, scivola nella piatezza. Pare che non vi siano vie di mezzo: o le arditezze espressive di Africa o l'opacità di Scuola di volo.

che compongono la galleria di un fotografo. Il fotografo ha una faccia triste e poi, alla fine, si allontana su una strada nera e abbastanza triste come vuole la retorica sentimentale del cinema. Il cortometraggio è brutto, avrebbe potuto essere qualcosa di più. Invece di confondere il pubblico che non ci ha capito nulla o quasi, avrebbe potuto piacerli. L'unico appunto interamente favorevole che troviamo nel nostro taccuino riguarda un cortometraggio pubblicitario a disegni animati prodotto dalla « Pagot-film » per celebrare noti pneumatici. Nino Pagotto è un bravo disegnatore, si sa, spiritoso ed efficace. Più ancora che nel suo lungometraggio a disegni animati I fratelli Dinamite prodotto alcuni anni fa, il suo estro si afferma nelle piccole produzioni



Pur essendo opera minore del cinema realistico, «Buongiorno, elefante!» merita una segnalazione favorevole per aver richiamato l'attenzione degli spettatori sul problema economico dei maestri.

Un altro dei nostri appunti riguarda Sorrida, prego di Valerio Zurlini, prodotto da D. Forges Davanzati. L'obiettivo prende di mira, questa volta, un fotografo romano. All'inizio questo cortometraggio ha qualche attimo di felicità. Poi, però, diventa quasi incomprensibile. Al silenzio inconsueto che accoglie la proiezione di questo cortometraggio, all'assoluta mancanza di fischi e di gemiti e di grida di protesta, avevamo creduto possibile la deduzione che il filmetto di Zurlini, fosse piaciuto al pubblico. Perché quando il pubblico non protesta alla proiezione d'un cortometraggio è già un gran successo. Una piccola inchiesta tra gli spettatori ci ha arrecato una certa delusione; la gente è stata zitta perché non ci ha capito nulla, o quasi. E infatti Sorrida, prego rinuncia troppo presto a un qualsiasi filo conduttore, per accontentarsi di una serie d'immagini vive senz'altro ma troppo slegate: un bimbo che non vuol sorridere davanti alla macchina fotografica e poi infine sorride, un corazziere che invece buono, buono sorride subito, tranquillo, educatissimo, insomma gli elementi eterogenei

pubblicitarie, quasi sempre ricche di trovate maliziose di gusto caricaturale e coloristico. Nel cortometraggio in questione, Pagotto ci sottopone alcuni modelli molto fantastici di automobili — l'automobile per alpinisti, l'automobile per amanti dei rompiscapi eccetera — ognuno dei quali modelli è una piccola arguta invenzione. Naturalmente il filmetto finisce con la glorificazione dei noti pneumatici, ma Pagotto è riuscito a dare al pubblico qualcosa di più certamente della solita, banale pubblicità. E il suo è l'unico cortometraggio che negli ultimi giorni abbiamo visto con vero piacere.

La noterella d'oggi è piuttosto sconsolante. D'altra parte crediamo che rispetti abbastanza fedelmente la situazione del mercato. Nessuno più di noi può desiderare di vedere qualcosa di decente nel settore dei cortometraggi, nessuno può essere disposto più di noi a trovare buono e riuscito quello che è appena meno brutto e meno incompiuto del solito. Speriamo per la prossima volta di scoprire addirittura un capolavoro. Si vive di speranze.

ORESTE DEL BUONO

# INEDITI

**Incontro sull'Elba** di G. V. Aleksandrov, al Circolo Amici del Cinema di Ferrara il 6 aprile 1952.

**UN MURO.** Il muro crolla, e rivela una folla brulicante che, in preda al panico, si accalca a un imbarcadere. Crolla il nazismo, in un tumulto disperato, lacerato da grida e fragori. Il battello, l'« Adolf Hitler », sbanda paurosamente sotto il carico umano che vi s'aggroviglia. E' la fine della guerra: da una porta della città, irrompono in Altenstadt i carri armati sovietici; sull'altra sponda dell'Elba si attestano gli americani. La fraternizzazione dei vincitori è entusiastica, ricca di gioia e di affetto che si espandono con una lirica foga scandita da musiche, canti, abbracci. Un periodo storico è terminato, un altro se ne apre. Una statua di bronzo (un prussiano coll'elmo chiodato) sfioracchiata, fumiga. Un mondo è finito, ad Altenstadt, e si dischiude il futuro. Quest'inizio di *Incontro sull'Elba*, che di colpo porta il film sul piano della maturità realistica, del bello, per l'esattezza che lo informa, e il calore umano e l'entusiastico lirismo che prendono corpo in immagini corpose e chiare al tempo stesso, che un montaggio impeccabile scande, annoda e discioglie; quest'inizio è assai significativo, oltretutto per il film (che sarà tutto dominato dalla presenza o dal riverbero di questa nota iniziale alta e squillante) per l'intero processo di sviluppo dell'arte di G. V. Aleksandrov. Esso segna, infatti (dopo l'accenno a chiusa del *Circo*), il primo completo contatto diretto del regista con un fatto storico esattamente definito, risultato di una accumulazione cronachistica.

Questo è, nella biografia artistica di Aleksandrov, un fatto sostanzialmente nuovo, e perciò interessante. Ho già avuto occasione di notare come l'incontro di Aleksandrov con la pubblicistica costituisca, sul piano dell'arte, il coronamento di tutta la tematica della sua opera creativa (1), la quale si è sempre innervata sulla linea dell'attualismo dell'« engagement » razionale e sentimentale al tempo stesso: ogni film di Aleksandrov è stato, sino a *Incontro sull'Elba*, un riflesso mediato della realtà storica. *Ragazzi allegri*, *Circo*, *Volga Volga*, *Chiaro cammino*, *Primavera* sono invero altrettanti documenti di un'epoca vista nelle sue successive fasi di sviluppo; l'interpretazione lirica, dolcemente commossa, o crudamente satirica e grottesca, o pateticamente infiammata, di una serie di fatti della cronaca e della storia; e nella loro completezza dialettica, nella veridicità della portata conoscitiva, il loro valore artistico. Però in ognuno di questi film, il materiale di partenza era

affrontato e risolto da Aleksandrov, con maggiore o minore ampiezza, sul piano della trasposizione sintetica: per questo egli si avvaleva tanto sovente di simboli ed analogie, di figurazioni complesse, di realistiche invenzioni volte a concretare quell'« arte esatta » che è, per definizione ormai, il frutto del suo lavoro registico. Con *Incontro sull'Elba* questo procedimento è talmente sviluppato da cangiarsi qualitativamente; ora nel film intervengono in gran copia i fatti storici diretti, nella loro precisione documentata: il regista non avverte più la necessità di trasportarli, ma assai spesso li presenta così com'essi sono, e carichi di tutto il loro significato più esteso e profondo: e in ciò raggiunge una nuova forma di trasposizione, un livello più alto di realismo. E' interessante confrontare l'inizio di *Incontro sull'Elba* col montaggio di frammenti documentari realizzato da Leo Hurwitz al centro del suo coraggioso *Strange Victory*, sullo stesso tema: con due procedimenti diversissimi si attinge parimenti il livello artistico. Ma in Aleksandrov il materiale stesso si compone in forme più armoniche e complete, perché più profonda è la sua comprensione degli avvenimenti storici, e del loro significato umano. Ed è questa maggiore maturità che conduce allo stile nuovo, adeguato al nuovo tema e alle sue necessità di rappresentazione. Il tema di *Incontro sull'Elba* è di grande complessità e linearità al tempo stesso, per la ricchezza di motivi che vi si intrecciano (problema della rinascita democratica della Germania, problema dei rapporti sovietico-americani, ecc.), e per la posizione dell'autore, il quale sostiene che l'amicizia tra i popoli è desiderabile, giusta e necessaria, e che va realizzata col reciproco rispetto dell'indipendenza nazionale (dice il maggiore Kuzmin al prof. Dietrich: « Voi siete venuti sul Volga, e ci avete costretti a venire sull'Elba. Non è più giusto che voi tedeschi ve ne stiate sull'Elba, e noi russi sul Volga? ») e con la libertà di trasformare il mondo, di migliorarlo, di renderlo più umano. Necessariamente una siffatta complessità richiedeva la creazione di una serie di rappresentazioni sintetiche, senonché esse non sono più, come in certi momenti di taluni film pre-



cedenti di Aleksandrov, figurazioni simboliche di un fatto o di un concetto, o di un rapporto tra le cose, di un contrasto o di una affinità di idee e sentimenti: sono particolari realistici che assurgono alla forza di rappresentazioni concrete, di materializzazioni intere. Si potrebbe definire questo stile, di realistica stilizzazione, il risultato di un uso meditato e partecipe di « materiale plastico organico », (Aleksandrov ne aveva già fatto esperienza nei suoi film realizzati assieme a S. M. Eisenstein: *Ottobre*, *Il vecchio e il nuovo*); abbiamo così vigorose rappresentazioni gnoseologiche: la presentazione di Schrank attraverso una divampante fiamma; l'enorme nibelungica statua che domina con la spada la scuola nazista; il busto di Heine che giace al suolo sotto un groviglio di filo spinato, e che Kuzmin e il figlio di Dietrich — liberato, questi, dal carcere, — rimuovono: la moglie di Mac Morton che si fa ritrarre in costume rinascimentale; Dietrich che si ritrae, il camion che retrocedendo quasi lo sommerge di casse di sigarette americane, si che egli ne è imprigionato; il taglio del bosco; il formidabile *boogie-woogie* satirico-drammatico di Shostakovic, ecc.

L'arte di Aleksandrov è sempre stata caratterizzata dalla molteplicità tematica, dalla varietà di posizioni e sviluppi, dalla concretezza umana e dal senso lirico della vita, dell'amore, della gioia e della felicità. Anche in *Incontro sull'Elba* le linee di soggetto sono molteplici (2), e si allacciano e snodano in una rete mobile ed esatta di risposdenze, di collegamenti, di integrazioni. Aleksandrov dunque riconferma di essere uno dei registi più rilevanti del cinema dialettico, questa forma superiore del cinema formale (così come la logica dialettica è una forma superiore, più organica e completa, della logica formale): egli organizza razionalmente la sua materia, ma senza mai isolarla in astratto, sempre caricandola di umanità e drammatici urti, e incisioni satiriche di eccezionale violenza (non per nulla si sviluppa su un terreno che ha dato, in passato, Gogol e Saltikov-Scedrin; sul quale si sono sviluppati oggi Ilf e Petrov in letteratura, la scuola dei Den, dei Moore, dei Kukrinskij in disegno e pittura): così *Incontro sull'Elba* si rivolge simultaneamente sia alla ragione che al sentimento: e in ciò non solo uno dei tratti più caratteristici del nuovo stile di Aleksandrov, ma anche un importante contributo pratico allo sviluppo delle teoriche del film (questo film, difatti, si presta non solo all'esegesi critica, ma anche all'analisi speculativa sul piano della « scienza e dell'arte »). Rimane a lungo, nel finale di *Incontro sull'Elba*, la stretta di mano tra Kuzmin e John Hill, in un'inquadratura memorabile e densa di significato. Ed è poi l'addio sul ponte, gridato nella solitudine che s'è fatta nella sera; e i ponti a braccia alzate sul fiume scintillante... E come l'inizio del film era stato un allegro vivacissimo, e lo svolgimento un intreccio polifonico, ora il finale si smorza dolcemente, in tono unitario, sull'accordo delle due mani che fraternamente si stringono, con speranza, con amore, con fiducia.

**GLAUCO VIAZZI**

(1) *Società*, V. 3, Firenze, 1949. (2) *Sequenze*, 12, Parma, 1950.



# ERRORI, SOSPETTI E PUBBLICO DI DOMANI

NESSUNO può contestare l'importanza assunta dai Circoli del cinema ai fini della diffusione della cultura cinematografica: basti pensare al loro numero, assai notevole e sempre in aumento, e alla quantità di soci, che in ragione di parecchie decine di migliaia vi si raccolgono intorno. Si tratta di un movimento veramente notevole che può agire in maniera concreta sul pubblico cinematografico elevandone il livello culturale e conseguentemente portandolo ad apprezzare sempre di più e in numero crescente quei film che si distaccano dalla corrente produzione commerciale per i loro valori artistici, umani e sociali. Si può dire, senza esagerazione, che i Circoli costituiscono il lievito del pubblico di domani: quel pubblico attivo, che farà sentire il suo peso nel giuoco economico della produzione cinematografica, obbligandola a fornirgli un « prodotto » rispondente per qualità artistiche, dignità e serietà alle sue nuove più elevate e consapevoli richieste. Questa, del resto, è l'unica via che oggi si può tenere per raggiungere quel miglioramento dello spettacolo cinematografico, e conseguentemente anche la sua moralizzazione, che tutti gli uomini responsabili, a qualsiasi partito appartengano, vanno auspicando in convegni e congressi. Oltre a questo aspetto i Circoli del cinema ne hanno un altro non meno importante e che va delineandosi sempre meglio: quello di costituire un vero e proprio anello di congiunzione tra il cinema spettacolare e la scuola. Sembra, infatti, che ora si cominci a comprendere come il problema specifico del film didattico sia legato a quello più vasto della formazione di una coscienza cinematografica, che non si potrà mai ottenere se il film come espressione artistica e di cultura sarà tenuto lontano dalle aule d'insegnamento, dove ancora permane troppa diffidenza verso una forma di spettacolo, come quello cinematografico, che viene giudicato sbrigativamente e con superficialità nel suo complesso, certo, deterioro. I Circoli del cinema, attraverso le loro proiezioni scelte, accompagnate da schede informative sul film, precedute da presentazioni storico-critiche e seguite da dibattiti, han fatto conoscere e vengono facendo conoscere a un pubblico sempre più largo quelle opere, e non son poche in appena mezzo secolo di vita, per cui il cinema è stato assunto alla dignità di arte. Ed è sintomatico che essi tendano a superare quella prima cerchia ristretta di amatori, un po' ingenuamente tifosi e un po' ridicolmente "snobs", per raggiungere più vaste e serie categorie che vanno dal pubblico popolare della periferia e delle fabbriche a quello studentesco delle Università.

**La libertà si afferma difendendo anche per gli avversari. In questo senso lo statuto-tipo dei circoli e quello del loro organismo unitario andrebbero oggi riveduti**

Tutto ciò, naturalmente, non poteva avvenire senza errori e sfasamenti, senza lotte e senza sospetti: e per la rapida crescita di questo movimento e per il clima politico esistente, non certo favorevole a un sereno sviluppo delle iniziative culturali. Infatti, da una parte taluni Circoli si sono spesso abbandonati alla vuota accademia, alla filologia da quattro soldi, commettendo gravi errori di valutazione dei film che sconcertavano il pubblico (quante vecchie, inutili e insulse pellicole sono state gabellate per opere squisite, da palati fini!); dall'altra Circoli di diversa tendenza hanno posto l'accento sui contenuti di taluni film, privi, assai spesso, di qualsiasi valore artistico. E' da dire, inoltre, che l'attività dei Circoli, anche in dipendenza delle difficoltà di rifornimento, non è organica: a questo si potrebbe ovviare se non ci si limitasse alle retrospettive o alle anteprime, del resto assai rare, ma si preordinassero trattazioni di

argomenti specifici sui più importanti problemi del film: trattazioni che potrebbero trovare la loro esemplificazione in opere o brani o antologie, messe insieme per l'occasione, di facilissimo reperimento. Grande forza i Circoli hanno conquistato riunendosi in un organismo unitario, che ha permesso loro di superare non poche difficoltà, che vanno dai rapporti con le cine-teche italiane e straniere per il rifornimento dei film, agli accordi con enti e autorità statali, ai contatti con le rappresentanze diplomatiche, alla possibilità di organizzare manifestazioni e convegni culturali sul piano nazionale e in fine al coordinamento delle singole attività, reso possibile dai contatti negli annuali congressi. Anche la Federazione, ed era nella natura delle cose, non ha agito senza sfasamenti: ma più grave soprattutto è il fatto che nel suo seno si siano verificate quelle lotte e quei sospetti, esistenti in taluni Circoli, come ad esempio quello romano, che hanno portato alla recente scissione da cui è nata l'U.I.C.C. Non sono addentro alle cose, e quindi non voglio né posso avventurarmi in giudizi che rischierebbero di non essere esatti e soprattutto di inasprire una situazione, che, a mio giudizio, è assai pericolosa per la vita dei Circoli del cinema. Ritengo che molti equivoci vi siano da una parte e dall'altra, ma che i moventi di tutte e due le parti siano in definitiva rispettabili. E' naturale che organismi di cultura per poter assolvere al loro vero compito restino estranei a influenze di ordine politico nel senso specifico di attività di partito. La libertà di proiezione e discussione deve essere alla base della vita dei Circoli, i quali, tra l'altro, possono e debbono avere l'importante compito di affermare, nei confronti di chicchessia, la libertà della cultura cinematografica. Ma questa libertà i Circoli non possono attingerla altro che nell'unità, che è la loro sola, unica forza. Pare che la cosa sia difficile perché non è possibile spogliare i soci della loro veste politica e ognuno, si sa, tira l'acqua al suo mulino. E'

Da *Bara en mor* (« Solo una madre »), film svedese di Sjöberg presentato dal Circolo di Bergamo.



vero che lo statuto dei Circoli prevede la loro apoliticità, ma è anche esatto che sul piano culturale può essere dato un indirizzo piuttosto che un altro a seconda delle tendenze politiche dei dirigenti. L'apoliticità finisce, spesso, per diventare nient'altro che un comodo paravento. Coloro che han dato vita all'U.I.C.C. lo hanno fatto con l'intendimento, certamente nobile da parte loro, di realizzare una completa apoliticità, ma debbono essersi accorti come per paura della padella comunista si finisca per cadere nella brace democristiana.

Ora è pacifico che la libertà della cultura si difende nei confronti di tutti e senza esclusione di nessuno; per cui sembra evidente che l'apoliticità dei Circoli e dei loro organismi unitari deve intendersi, meglio, come apartiticità, in quanto la finalità di queste istituzioni è culturale e non politica. Il che non esclude, anzi implica una decisa affermazione politica su questo piano: e cioè libertà assoluta di proiezione nei confronti di tutti i film che presentino interessi artistici e culturali, qualunque sia la loro tendenza o ideologia politica; libertà assoluta di discussione senza limitazione di temi od esclusione di oratori o correnti critiche: idealistiche, marxistiche, cattoliche, esistenzialistiche che siano. Perché la libertà si afferma difendendola anche per gli avversari. In questo senso andrebbe riveduto lo statuto-tipo dei Circoli e quello del loro organismo unitario: e siccome si sa che i Circoli sono retti da un Consiglio nominato dall'assemblea dei soci e in essa potrebbero prevalere, a seconda delle condizioni locali, questi o quegli iscritti ai due grandi partiti di massa, sarebbe opportuno stabilire che a richiesta di un quinto dei soci il Consiglio deve includere nel suo programma di attività film o discussioni su temi che non siano stati previsti. E ciò per garantire il principio di libertà sancito dallo statuto: il diritto di cittadinanza a tutte le espressioni artistiche e culturali in campo cinematografico. Io comprendo benissimo le preoccupazioni che han determinato l'attuale situazione nei Circoli del cinema: sono legittime di fronte a tanto machiavellismo politico, ma il problema a mio avviso non si supera spezzando l'unità dei Circoli e conseguentemente indebolendoli, ma dando ai loro organismi e a quello unitario che li collega una struttura che non permetta a nessuna corrente politica e ideologica di fare il proprio giuoco, ma solo quello, e veramente, della cultura cinematografica. Si vedrà allora chi, senza sottintesi, ha a cuore questa cultura e la sua libertà; chi, invece, persegue altri interessi, si estranierà, come in qualche occasione abbiamo visto, dalle loro manifestazioni e dalle loro libere discussioni. Il cinema italiano attraversa, per molte ragioni, un momento assai delicato: l'azione culturale dei Circoli può essergli di grande aiuto a superarlo, ma occorre che essi abbiano piena coscienza della loro funzione, che deve essere al di fuori dei piccoli personalismi e delle beghe grettamente politiche, volta solo agli interessi artistici e culturali del cinema, che si realizzano nel libero e civile contrasto delle idee, nello studio di tutte le tendenze ed espressioni artistiche. Se tali principi animano i dirigenti della

F.I.C.C. e dell'U.I.C.C., come non c'è ragione di dubitare, si può essere sicuri che prima o poi sarà possibile un'intesa che ristabilisca l'unità dei Circoli e con essa dia le massime garanzie della loro indipendenza e libertà sul piano culturale. E' senza dubbio una strada difficile coi tempi che corrono, perché le iniziative di cultura non trovano facilmente aiuti disinteressati, ma comunque l'unica che vale la pena di percorrere. I giovani, che in gran parte compongono i Circoli, ne sono convinti, credo, quasi tutti indistintamente, perché è proprio e specialmente dei giovani l'interesse al cinema come fatto artistico.

LUIGI CHIARINI

## F. I. C. C.

**ANCONA** - Il cineclub Ancona ha proiettato recentemente *L'ultimo miliardario*, *Bajaja*, *Arie Prerie*, *Aleksandr Nevskij*.

**AOSTA** - Il locale circolo ha presentato *I due timidi*, *Aleksandr Nevskij* e un programma di disegni animati e di film a pupazzi cecoslovacchi.

**BERGAMO** - Il circolo del cinema «La cittadella» ha, tra l'altro, programmato *Solo una madre* di Sjöberg, *Les enfants du Paradis* di Carné, *La bataille du rail* di Clément.

**CAGLIARI** - Oltre i film già annunciati, il Circolo del cinema di Cagliari ha presentato *Piccolo mondo antico*, comiche di Chaplin, *Ossessione*, *Metropolis*, *Un chien andalou*, *Les enfants du Paradis*. Sono state tenute anche conferenze e dibattiti ed è stata svolta una attiva opera di propaganda culturale cinematografica tra gli universitari. Su iniziativa del Circolo, la biblioteca della locale università si è rifornita di numerosi libri di cinema, prima completamente mancanti.

**CARPI** - Il circolo di Carpi ha presentato un festival di film di Ivens, *La rivolta al vil-*

**IVREA** - Il locale circolo ha presentato tra l'altro *Ossessione* e un programma di comiche di Chaplin e Keaton.

**LA SPEZIA** - Il Circolo del cinema "Robert Flaherty" ha recentemente programmato *Paris qui dort*, *Un chapeau de paille d'Italie*, *Les deux timides*, *Terre sans pain* (Buñuel) e un programma di comiche di Chaplin.

**MANTOVA** - Il Circolo ha proiettato *Il carretto fantasma*, *Il tesoro d'Arne*, *Bajaja* e il festival Ivens.

**MARSALA** - Segnaliamo tra i programmi del circolo *Le diable au corps*, *L'ultimo miliardario*, *Les jeux sont faits*, *Idolo infranto*, *Pigmaliione*.

**MASSA MARITTIMA** - Il Circolo ha proiettato *Estasi*, *I racconti di Ciapek*, *La corazzata Potemkin*, *Il cappello di paglia di Firenze*.

**MESSINA** - Il locale circolo ha tra l'altro presentato *I due timidi*, *Paris qui dort*, *Ossessione*.

**MILANO** - Tra i programmi del Cineclub popolare milanese ricordiamo *Ossessione* e *Cina liberata*.

**NAPOLI** - Oltre i film già segnalati, il Circolo Napoletano del Cinema ha proiettato *Cia-paiev*, *Storia di un anello*, *L'istinto degli animali*, *Night*, *Mail*, *Coalface Granton Trawler*, *Tabu*, *L'ultimo miliardario*, *Paris qui dort*, *Il cappello di paglia di Firenze*.

**PALERMO** - Il locale circolo ha proiettato recentemente *Il cappello di paglia di Firenze* e *Paris qui dort*.

**PARMA** - Il Circolo Parmense del Cinema ha organizzato l'anteprima di *Bellissima*, con la presentazione di Guido Aristarco. Sul tema *C'è una crisi nel cinema italiano?* il regista Carlo Lizzani ha tenuto un'applaudita conferenza. Il festival cecoslovacco, per il quale è stato indetto un referendum che ha dato ottimi risultati, si è concluso alla presenza di due rappresentanti ufficiali della Legazione della Repubblica Cecoslovacca in Roma. In un referendum tra i soci sui programmi richiesti sono stati segnalati: *Ossessione*, *La terra trema*, *Incontro sull'Elba*, *Il cappello di paglia di Firenze*. Tra i film già proiettati sono stati indicati come migliori *La corazzata Potemkin*, *I due timidi*,



Da *My Darling Clementine* («Sfida infernale») di John Ford; presentato dal C.U.C. di Trento.

laggio, e il documentario scientifico *Come cresce il pane*.

**CATANZARO** - Proseguendo la sua attività, il Circolo catanzarese ha proiettato *I due timidi*, *Ossessione* e il festival Joris Ivens.

**FERRARA** - Il Circolo 'Amici del cinema' ha presentato *Incontro sull'Elba*, *Pirogov*, *Micuirin*.

**IMOLA** - Tra i film programmati dal circolo imolese ricordiamo *Il cappello di paglia di Firenze*, e *Admiral Nakimov*.

*Aleksandr Nevskij*. Il Circolo ha proiettato in questi ultimi tempi: *L'infanzia di Gorki*, *Ossessione* e *La terra trema* (in ediz. integr.), *Metropolis*, *Sang d'un poète*, *Il pellegrino* (Chaplin), una rassegna del disegno animato.

**PESCARA** - Il Circolo Abruzzese ha proiettato recentemente *Vacanze in collegio* (Pagnol) e *I due timidi*.

**PISA** - Il Cineclub Pisa, nel suo bollettino di aprile, ha annunciato il seguente programma: conferenza del prof. Carlo Battisti su «La lin-



Da *La Cina liberata*, film sovietico di Gherasimov presentato dal Circolo del cinema di Suzzara.

gua e il cinema»; proiezioni di *La città nuda*, *La bataille du rail*, *Il tesoro di Arne* e *Il carretto fantasma* come inizio di un ciclo dedicato al cinema nordico che proseguirà in maggio. La sezione studenti medi proietta, tra l'altro *L'uomo del Sud*, *La conquête du Pôle* (Méliès), i primi film di Lumière.

**RAVENNA** - L'attivissimo Circolo Ravennate del Cinema ha proiettato in questi ultimi tempi una « Rassegna del cinema cecoslovacco »: *Estasi*, *Barricata muta*, *Racconti di Ciapek*, *La diga*, *Il dirigibile e l'amore*, *Arie Prerie*, *Come cresce il pane*, *Il cappello di paglia di Firenze*, *Ossessione*, *Città portuale*.

**REGGIO EMILIA** - Dopo *Bara en mor* di Sjöberg, il Circolo Reggiano del Cinema ha realizzato l'annunciata « Rassegna del cinema cecoslovacco », proiettando tra l'altro: *Barricata muta*, *I racconti di Ciapek*, *Bajaja*, *Re Lavra*, *Come cresce il pane*.

**ROMA** - Il Centro Universitario cinematografico ha recentemente proiettato *Il cappello di paglia di Firenze* e *Il silenzio è d'oro*.

**ROMA** - Il Circolo di cultura cinematografica « Charlie Chaplin » ha proiettato *La bataille du rail*, *Il quartiere di Viborg*, *Il cappello di paglia di Firenze*.

**ROMA** - Si è inaugurato il quinto anno di attività del Cineclub Studenti Romani della F.I.C.C. sotto gli auspici della Cineteca scolastica del Ministero della Pubblica Istruzione e in accordo con il Centro provinciale per la cinematografia didattica del Provveditorato agli studi. Il primo programma, dedicato al cinema comico, è stato presentato da Callisto Cosulich. Comprende *Il nottambulo* di Chaplin, *Vicino e vicina* di Keaton, *Paris qui dort* di Clair, *Ragazzi allegri* di Aleksandrov.

**ROVIGO** - Il Circolo rovigino, che ha ormai ripreso la sua regolare attività, ha proiettato recentemente *La corazzata Potemkin*, *Acciaio*, *Atlantide*, *Gli uomini, che mascalzoni!*

**S. ILARIO D'ENZA** - Il locale Circolo, costituito per iniziativa del Circolo Parmense, ha recentemente proiettato *Gli uomini, che mascalzoni!* e *Ragazze in uniforme*, annunciando la « Rassegna del cinema cecoslovacco ».

**SASSARI** - Il Circolo « F. Pasinetti » ha proiettato, oltre i film già annunciati, *La gran-*

*de illusione*, *Miciurin*, *L'ultimo miliardario*, *Biancheggia una vela*, *Les enfants du Paradis*.

**SESTO SAN GIOVANNI** - Il locale Circolo ha iniziato la « Rassegna del cinema cecoslovacco » con *Barricata muta* e *I racconti di Ciapek*.

**SIRACUSA** - Il giovane Circolo siracusano ha iniziato l'attività con l'anteprima di *Rascimon* (nell'occasione sono state distribuite le schede della FICC), proiettando quindi *Estasi*.

**SUZZARA** - Il Circolo del Cinema ha proiettato *Bajaja*, *Come cresce il pane*, *La tour di Clair*, *La Cina liberata* di Gherasimov e un festival Joris Ivens.

**TORINO** - Con un discorso di Franco Antonicelli, presidente della F.I.C.C., il Cine Club Universitario di Torino ha iniziato un ciclo sul « cinema e resistenza » proiettando *Roma, città aperta*, *Il sole sorge ancora* (presentato da Guido Aristarco), *La battaglia per la bomba atomica*, *La rose et le réséda* (testo di Aragon). E' stato inoltre presentato un programma

di documentari d'arte francesi (*Utrillo*, *Toulouse-Lautrec*, 1848).

**TRAPANI** - Il Circolo ha proiettato *Paris qui dort*, *Il cappello di paglia di Firenze*, *Admiral Nakimov*.

**TRENTO** - Il Centro Univ. Cinematografico Trentino ha proiettato *Orphée* (Cocteau), *L'uomo di Aran*, e tre film di Ford: *Ombre rosse*, *Il traditore*, *Sfida infernale*.

**UDINE** - Tra i programmi del Circolo Udinese del Cinema ricordiamo: *La corazzata Potemkin*, *Barricata muta*, un festival Joris Ivens.

**VICENZA** - Il Circolo « Il mondo nuovo » ha proiettato *Il carretto fantasma*, *Bara en mor*, festival Joris Ivens. Come sezioni del Circolo federato di Vicenza funzionano i Circoli di Valdagno, Schio, Bassano del Grappa.

**VOLTERRA** - Il locale Circolo ha proiettato *Ossessione*, un festival Ivens, *Bajaja*, *Re Lavra*, *Arie Prerie*.

## BIBLIOGRAFIA

**AGNEW FRANCES: Motion Picture Acting.** (« Recitazione cinematografica », New York, Newspaper Syndicate, 1913, pag. 101 con ill.

[Un compendio per gli aspiranti attori trattante i seguenti argomenti: 1°, antichi inizi dell'industria cinematografica; 2°, l'arte della recitazione cinematografica (suoi sviluppi come nuova professione), requisiti; 4°, esercitazioni (importanza della ginnastica, controllo della respirazione, pratica facciale e pantomimica); 5°, come ottenere una scrittura cinematografica (lista degli agenti, delle agenzie, delle case produttrici, ecc.); 6°, salari degli attori cinematografici (vari tipi di contratti); 7°, cosa deve fare e non fare l'attore previdente; 8°, misura del successo come attore cinematogra-

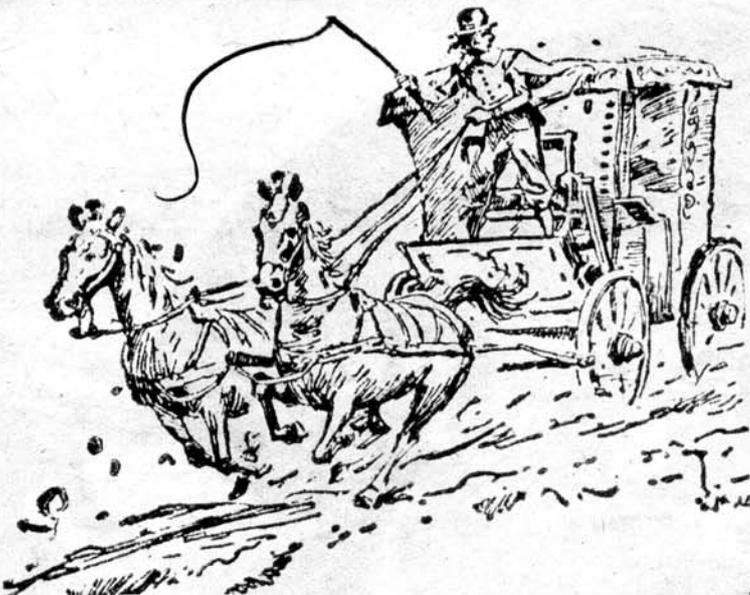
fico (note sulla carriera di stelle contemporanee); 9°, produzione d'un film (descrizione della regia, dell'illuminazione, della truccatura, ecc.); 10°, dichiarazione di attori arrivati (impressioni di "divi" sulla desiderabilità della carriera d'attore cinematografico)].

**AHERN EUGENE A.: What and How to Play for Pictures.** (« Cosa e come recitare nel cinema »), pag. 61. Twin Falls (Idaho), Neaws Print, 1913.

**AHL FRANCES N.: Audio-visual Materials in the High School.** (« Materiale audiovisivo nella scuola superiore »). Boston, Christopher Pub. House, 1946.

\*\*\*

(Continua in terza di copertina)



# LA DILIGENZA

## CORRISPONDENZA COI LETTORI

**EMILIO JONA (Biella).** - A presto una lunga risposta. I tuoi soggetti sono in lettura.

**ELENA DEL PINO (Roma).** - Non ho visto Lorenzaccio. Dolente per quel giudizio.

**F. ROSSI (Pisa).** - Alludo alla domanda tua circa il formato ridotto. Perché non ti metti in contatto con la Federazione italiana dei Circoli del cinema? Via Uffici del Vicario 21. Roma.

**ALBERTO POZZOLINI (S. Croce sull'Arno - Pisa).** - Non mi risulta siano rinvenibili le incisioni dei motivi musicali a commento di Hamlet (« Amleto ») diretto da Laurence Olivier. Dicendo « Renzo Ricci, per il suo allestimento teatrale dell'opera shakespeariana, s'è giovato dei motivi del film di Olivier », e insistendo per godere degli stessi privilegi dei Ricci, tu dimentichi evidentemente che l'attore italiano è stato a Londra ed ha fatto amicizia, immagino stretta, con il regista e attore inglese. L'autore del commento è il celebre William Walton, e la partitura è stata messa in vendita in Inghilterra. Per la registrazione vera e propria, ti consiglierò di rivolgerti alla società che ha prodotto Hamlet ovvero la Two Cities Film, Ltd., 15 Hanover Square, London, W. 1. Per il commento di Fabiola invece mi pare che la cosa sia più semplice. Non hai che da scrivere all'autore, Mo Enzo Masetti, a Roma, Via Isonzo 42.

**SALVATORE TORRISI (Catania).** - Tutto ci puoi chiedere, Salvatore, anche la pubblicazione di una foto di De Sica al tempo di La segretaria per tutti ma non l'inclusione di Mattoli nel « Filmindex ». Quando, il rotondo regista, si sarebbe dimostrato un valoroso uomo di cinema? Con Abbandono? Vuoi scherzare? Con Catene invisibili? Salvatore, il cinema può essere una opinione ma non un trucco sfacciato. E ora alle altre risposte. Faccio seguire al titolo da te elencato, il nome del regista. Il barone di Corbò, Gennaro Righelli, il cavaliere di San Marco, Gennaro Righelli, Diamanti, Corrado D'Errico. Non son gelosa, Carlo L. Bragaglia (e — informazione non richiesta — Gabriellino D'Annunzio direttore di produzione). Pazza di gioia, Carlo L. Bragaglia, Violette nei capelli, Carlo L. Bragaglia. Validità giorni dieci, Camillo Mastrocinque. La vecchia signora, Amleto Palmieri. Senza una donna, Alfredo Guarini.

**VITTORIO MORANDINI (Firenze).** - Alla prima domanda rispondendo dandoti ragione. Ma Cinema ha scarsa colpa: metti nel conto del ritardo la distribuzione che in alcuni centri non si svolge come sarebbe nostro desiderio. All'altra domanda: no, Cinema non vende più ai lettori le copie delle fotografie apparse sulla rivista.

**GIUSEPPE PIANI (Via Plutarco 6, Milano).** - Non è affatto una fatica per me l'ospitare su queste colonne il tuo nome con indirizzo,

ma lascia che ti palesi tutto il mio scetticismo riguardo a quella tua speranza. Non credo che Rossellini e Genina, leggendo qui il trafiletto che ti riguarda, e sapendo che vuoi lavorare al loro fianco, si sentano indotti ad invitarti a Roma appunto per dar mano ad un film. Il cinema, in privato, non ha — nella maggior parte dei casi — il lieto finale che proprio quel cinema vorrebbe farci apprezzare sullo schermo.

**MARIO FORTE (Milano).** - Con tutta probabilità, «Fede» Arnaud è la persona di cui tu sembri conoscere così bene il passato come aiuto di un regista oggi scomparso; e Fede suppongo sia appunto l'abbreviazione di Fedele. Così come il «Franco» di Rosi penso stia per «Francesco». E sempre in vena di supposizioni, il Franco Rossi, regista de I falsari, è un'altra persona. Marcello Pagliero è ancora in Francia dove pare si trovi benissimo. Lo vedi sovente in giro per Parigi, dove discute da un caffè all'altro dando una spiccata preferenza ai locali non di lusso, purché provvisti di buon vino. Arrivato in Francia dove avevano già cominciato a stimarlo, negli ambienti cinematografici, un po' per l'interpretazione di Roma, città aperta e un po' per la regia di La notte porta consiglio (o Roma città libera come viene ricordato da altri), Pagliero ha subito trovato lavoro come interprete di un film di Delannoy, poi è passato sotto la guida di Yves Allégret. In quanto regista, egli ha diretto prima un film ambientato a Le Havre e fortemente attaccato dalla stampa comunista locale al suo apparire. Un homme marche dans la ville con Yves Deniaud e Ginette Leclerc; poi, emigrato a Saint-Germain-des-Près e rimasto sbalordito al cospetto dell'équipe che recita nella «Rose Rouge», un tabarin semi-esistenzialista, sotterraneo, in rue de Rennes (da non confondere quindi con l'omonimo locale, in cui agiscono solo negri, in rue de l'Harpe), Pagliero ha diretto un film, intitolato appunto La rose rouge, che non avrebbe nessun valore se non registrasse qualche buon numero dei Frères Jacques, una apparizione del versatile Yves Robert e non avesse, con Françoise Arnoul, anche il concorso della più celebrata fauna locale, da Juliette Greco ad Anouk Aimée, che è in definitiva la vera padrona del tabarin (ogni sera infatti appare accanto al bar, tra le 11,30 e le 12,30; ma queste sono informazioni non richieste). In seguito l'avvocato Pagliero (è laureato in legge, lo sapevi?) ha diretto Les amants de Brasmont con Nicole Courcel e Frank Villard, — un film ambientato in un «braccio morto» di un canale in cui vengono radunati i barconi fuori uso —; questo lavoro, al pari di Un homme marche dans la ville ha fatto parlare molto la critica.

Perché Pagliero si ostina a lavorare in Francia? Certo perché si sente in famiglia. A metterlo al mondo, in quel di Londra nel 1907, hanno provveduto un padre italiano e una madre francese; e questo basta per farlo sentire a suo agio tanto a Roma che a Parigi, e forse anche in Inghilterra. Ora Pagliero è al lavoro a Nizza, dopo aver girato alcune scene a Parigi, per completare il film tratto da La putaine respectueuse di Sartre, e sceneggiato dallo stesso Sartre, dal Pagliero nonché da Bost e Astruc. L'operatore è Schufftan, reduce da Hollywood dove — a parte una certa attività al fianco di Chaplin come consulente e alcune prestazioni saltuarie e poco redditizie, anche nel genere pubblicitario — non ha ricevuto la considerazione che la sua bravura merita. I protagonisti sono Barbara Laage (scoperta in un locale notturno, «Chez Gilles»), Ivan Desny e il negro, studente alla città universitaria, Walter Bryant. All'altra domanda: non mi sembra sia mai stato realizzato Orsa Maggiore e lo stesso penso si possa dire di quel film di Campogalliani.

**ANNA MARIA GALLETTO (Genova).** - Il concetto di «massa» è terribilmente elastico (avverto che NON seguo la scuola marxista e perciò procedo, se pure a tentoni, con mezzi miei). Ma credo che tu ed Aristarco vi incontriate in quel punto, e se le vostre indagini riguardo ad Henry V non danno gli stessi risultati, il difetto sta nel fatto che né tu né lui avete esteso la discussione in proposito. Il parere di una «massa» lo si ha solo se si procede interrogando spettatori su larga scala, stabilendo poi una specie di quoziente: un po' come usa fare il Sindacato giornalisti cinematografici di Milano quando organizza (per la buona volontà di Gasiraghi; a proposito, Ugo, il tuo libro su Stroheim viene segnalato da Sight and Sound e reclamizzato anche dalla International Bookshop di Londra) quando organizza, dicevo, le proiezioni di film importanti la domenica mattina al Cinema Odeon.

**VIN.SI. (Napoli).** - Il titolo della tesi è irraggiungibile. Non resta che far appello qui allo studente che s'è laureato a Roma, presso la facoltà di giurisprudenza, discutendo una tesi sui diritti d'autore in materia cinematografica. Se queste righe gli cadranno sotto gli occhi, egli non avrà da far altro che scrivermi il titolo del suo lavoro. Grazie. E ora a noi: troppo lunga la tua lettera, sebbene interessante. Non la posso pubblicare per intero, e perciò mi limito a due estratti: «Sul n. 74 di Cinema scrive Antonio Fornari sul "Saper vedere i documentari sull'arte". Il concetto espresso dall'autore è che non si possono guardare e capire i documentari sull'arte se prima non si conoscono i quadri e le statue riprodotte. A mio avviso il principio è sempre valido ove lo si consideri puramente e semplicemente come un severo indirizzo di studio per chi voglia "accar lo viso" a fondo onde erudirsi sulle opere d'arte illustrate, ma non quando viene posto come canone inoppugnabile destinato a prevenirci contro le presunte, non dimostrate falsificazioni compiute dalla ripresa cinematografica ai danni della scultura e dei dipinti. Se i documentari avessero una mera funzione didattica potremmo anche spiegarci l'assunto, ma sappiamo che non è così». E più avanti dici: «Il cortometraggio sull'arte non è una libera versione cinematografica delle opere d'arte. Tutt'altro. Essa sarà opera nuova rispetto a capolavori illustrati cioè avrà requisiti e mezzi espressivi nuovi, atti a far comprendere il significato del dipinto e della scultura, la stessa personalità del pittore e dello scultore e via discorrendo». Ti auguri che la discussione continui; anch'io. Ma fuori da queste colonne: i lettori che aspettano una risposta sono quasi cinquanta, oggi 30 aprile.

**FRANCO CARELINI (Firenze).** - Ho capito bene il tuo cognome? A

Clair è stato dedicato un libro in Italia, nell'immediato dopoguerra, da Glauco Viazzi e edito da Poligono. In questi giorni le edizioni de «La Table Ronde» distribuiscono ai librai un nuovo lavoro critico su Clair, cui ha messo mano anche lo Charensol. Su Vigo è uscito, e credo che un libraio di Firenze possa procurartelo, un volumetto (direz. anzi, un fascicolo) della New Index Series. E' il n. 4, intitolato Jean Vigo, autori Joseph & Harry Feldman, casa editrice: The British Film Institute, 164 Shaftesbury Avenue, London, W. C. 2.

**ULISSE (Trento).** - Se la tua calligrafia, elegante come una serie di ideogrammi ma illeggibile del pari, me lo permettesse, arriverei sino in fondo alla lettera. Ma preferisco fermarmi a metà della prima pagina e rispondere alla prima delle tue richieste. Mario Soldati abita in via Sistina 59, a Roma. Auguri.

**REMO VERGNA (Roma).** - Spasimo reca il titolo originale di Hets ed è stato infatti premiato ad un festival, come dice quell'annuncio pubblicitario che tu hai letto. Il film, diretto da Alf Sjöberg, è stato realizzato tra il '44 e il '45. Devo aggiungere, per scrupolo, che una forte collaborazione alla regia è stata data da Ingmar Bergman, cui va fatto credito pure del soggetto e della sceneggiatura. Il professore degenerato è Stig Jarrel (di cui si ricordano alcuni lavori anche come regista), il ragazzo è Alf Kjellin, ora in America (l'hai visto nella parte del «travet» appassionato in Madame Bovary?) dove s'è fatto chiamare prima Christopher Kellen e ora è noto come Christopher Kent. La ragazza è Mai Zetterling, già vista in altri lavori, attualmente scritturata da una casa inglese. La amministrazione mi annuncia che molti numeri di Cinema nuova serie sono esauriti. Pubblicherò quanto prima l'elenco aggiornato.

**GUS BELLIERE (Bergamo).** - Il Premio Pasinetti, almeno per quest'anno, è chiuso. Gli schiarimenti che vorresti, sarebbero validi solo per il prossimo anno; e per il prossimo anno, aggiungo, vi possono essere dei mutamenti. Aspetta ancora qualche mese.

**FRANCO FORNACIARI (Reggio Emilia).** - Ah, se tu potessi scrivere a macchina! Della tua cartolina postale capisco solo un accenno all'equivoco «Una Merkel - Una O'Connor» (equivoco già chiarito nel Rider's Indigest di Cinema n. 83, e al quale io sono completamente, assolutamente estraneo) e una citazione di «Napoleone coi piedi doloranti». Che è?

## IL POSTIGLIONE

### CAMBI E ACQUISTI

**DR. AURELIO BRUNO (Via Tommaso Gargallo 4, Palermo).** - Cerca Cinema nuova serie, n. 9.

**GIOVANNI CABRINI (via Zanchi 7, Parma).** - Cede Bianco e Nero, annata 1951, meno il n. 10; Sequenze, serie completa dei 14 fascicoli finora usciti; Filmlexicon di Pasinetti; Come si scrive un film di Seton Margrave; Il cinema di Sadoul. Tutti come nuovi.

**FRANCO BARILA' (Via Salvi 4, Vicenza).** - Cede i primi 234 numeri di Il Dramma vecchia serie.

**ORESTE GASPERINI (Via Dandolo 24, Roma; tel. 588.963).** - Cede Cinema vecchia serie, dal n. 1 al n. 178, ad eccezione dei numeri mancanti: 45, 65, 81, 83, 101, 104 e 108. Cede anche Bianco e Nero e precisamente: anno II, nn. 4 e 5, anno III nn. 2, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12; anno IV, completo; anno V, dal 1 al 6 incluso nonché 9 e 10; anno VI, nn. 1, 2, 3, 8; anno VII, nn. 1, 4, 5.

**LUCIANO ARANCIO (via Vecchini 1, Ancona).** - Cede, a buon prezzo, Storia del cinema di Sadoul; La regia cinematografica di Pasinetti e Puccini; La passione di Giovanna d'Arco, volumetto della Cineteca Domus. Bianco e Nero nn. 8-9 con la sceneggiatura di Il silenzio è d'oro, il n. 10. Filmcritica dal n. 6 all'11 compreso. Eco del Cinema dal 16 al 20 compreso.

(Continuazione dalla pag. 247)

**ALACCI TITO:** Le nostre attrici cinematografiche. Firenze 1919.

**ALBAN EUGEN:** Charlie Chaplin Film Konstens Mästare. («Charlie Chaplin maestro nell'arte del film»), Stockholm, 1928.

**ALBERTSON LILIAN:** Motion Picture Acting. («La recitazione cinematografica»). New York, Funk and Wagnalls, 1947.

**ALBITZ WERNER:** Der Schutz des Urheberrechtes beim Ton-Film. («La protezione dei diritti d'autore nel film sonoro»), pag. 64. Leipzig, Noske, 1932.

**Album anniversaire du Cinéma Français.** Nancy, Association Lorraine du Cinéma, 1945.

**Album du cinéma.** Lyon, Ed. Film magazine, 1943-1945.

**Album der Neuen Illustrierten Filmwoche.** 70 Bilder der bekanntesten Film-Stars. («Album del Neuen Illustrierten Filmwoche, 70 ritratti di famosi astri del cinema»), pag. 32. Berlin, Neue Illustrierte Filmwoche, s. d.

**ALCHIN G.:** Manual of Law for the Cinema Trade. («Codice del commercio cinematografico»), pag. 354. London, Pitman, 1934.

**ALEXANDER HANS:** Film und Kino-Buch. «Libro del film e del cinema», pag. 117. Leipzig, Orla Verlag, 1924.

**ALEXANDER HELMUT:** Technik und Wirtschaft des deutschen Filmverleihgeschäfts. («Tecnica ed economia del noleggio cinematografico tedesco»), pag. 126. Jena, 1923.

**ALEXANDER J. GRUBB and FRED MYTON:** Maid of the Storm (Motion Picture Scenario). («La fanciulla della tempesta. Scenario cinematografico»). Los Angeles, Standard Printing Co., 1918.

**ALEKSANDROV G. V.:** Burzhuasnaia kinematografia na sluzhbe reakzji. («Il cinema borghese al servizio della reazione»). Moskva, Pravda, 1948.

(Vedi recensione su Cinema, nuova serie, n. 7, pag. 222).

**ALLEGHAN GARRY:** The Romance of the Talkies. («Romanzo del cinema parlato»), Londra, 1929.

(Panorama del film sonoro nel quale vengono discussi i problemi relativi all'avvento del sonoro nel cinema, l'orientamento del pubblico verso il film parlato, la sua diffusa adozione da parte dell'industria cinematografica, i problemi generati dal nuovo mezzo e le nuove tecniche registiche. Il volume comprende inoltre una rassegna degli espedienti impiegati nei vecchi film parlanti; uno schizzo degli aspetti tecnici dei sistemi di registrazione sonora americani e inglesi, un elenco dei vecchi film parlanti di maggior successo; una rassegna degli attori che furono favoriti o eliminati dall'avvento del sonoro; statistiche della produzione delle maggiori case. Termina con un capitolo

sull'architettura delle sale cinematografiche in relazione ai nuovi requisiti acustici).

**ALLEMAND DR. MARGUERITE:** Cinéma et médecine. Alger, 1940.

**ALLEN:** Les joies de Hollywood. Paris, Calman-Lévy, 1940.

**ALLEN GERTRUDE M.:** How to Write a Film Story. («Come scrivere un soggetto cinematografico»), pag. 100 con ill. London, Allen and Unwin Ltd., 1926.

**ALLESCH GUSTAV JOHANNES, VON:** Die aesthetische Erscheinungsweise der Farben. («L'impiego estetico dei colori»), pag. 157. Berlin, Jul. Springer, 1925.

**ALLFELD PHILIPP:** Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9.1.1907. Nebst Anhang enth. die Verträge des Deutschen Reiches mit ausländischen Staaten zum Schutze des Urheberrechtes mit Erläuterungen sowie Vollzugsbestimmungen. («Il diritto d'autore sulle opere delle arti figurative e della fotografia dal 9.1.1907. Con un'appendice contenente gli accordi del Governo tedesco con gli Stati esteri sulla protezione dei diritti d'autore, con spiegazioni e delucidazioni»), pag. 318. München, C. H. Beck, 1908.

**ALLFELD PHILIPP:** Das Urheberrecht an Werken der Literatur and der Tonkunst. Kommentar zu den Gesetzen vom 19.VI. 1901, sowie zu den internationalen Verträgen zum Schutze des Urheberrechtes. 2. vielfach veränd. Aufl. («Il diritto di autore sulle opere letterarie e d'arte musicale. Commento alla legge del 19.VI. 1901 ed ai patti internazionali sulla protezione dei diritti d'autore»), pag. 513. München, C. H. Beck, 1928.

**ALLISTER RAY:** Friese-Greene; Close-up of an Inventor. («Friese-Greene: primo piano d'un inventore»). London, Marsland Pub., 1948.

(«Affascinante biografia d'un pioniere inglese del cinema, romanizzata nella narrazione, ma basata su una accurata investigazione dei fatti»: Manvell).

**Almanach der deutschen Filmschaffenden. Mit Anschriftenverzeichnis. Hrsg. von der Reichsfilmkammer.** («Almanacco dei produttori cinematografici tedeschi. Con elenco degli iscritti pubblicati dalla Camera tedesca del Film»), pag. 206 di testo e 341 d'illustr. Berlin, Max Hesse, 1938.

**Almanach der internationalen Filmschau.** («Almanacco delle Mostre cinematografiche internazionali»). Prag-Weinberge, Verlag des Internationalen Filmschau, I ediz. 1920, 17° (ultima) ediz. 1937.

**Almanach. Die Filmwelt illustrierte Kinorevue.** («Almanacco. Cinerivista illustrata del mondo cinematografico»). Wien,

Verlag Universale, 1923 (pag. 111) e 1924 (pag. 106).

**Almanach 1938 Ciné-Miroir.** Paris, Ed. Ciné-Miroir, 1938.

**Almanach Cinémond 1949.** Paris, Ed. D.I.C., 1949.

Due dei soliti almanacchi cinematografici per "fans", di 256 pagine il primo e 164 il secondo, abbondantemente illustrati e con varie notizie e pettegolezzi sugli attori, sui film e su varie questioni cinematografiche.

**Almanach du cinéma pour 1922.** Paris, Ed. Cinémagazine, 1922.

**Almanach du théâtre et du cinéma 1949.** Paris, Ed. De Flore, 1949.

Per il cinema (cui sono dedicate circa la metà delle 255 pagine del volume) l'Almanacco comprende le seguenti trattazioni: G. Sadoul, La stagione cinematografica; A. Lang, I cortometraggi; A. J. Cauliez, I disegni animati; R. Régent, I divi; D. Marion, Gli adattamenti; Cl. Mauriac, Scenari e dialoghi; Cl. Rostand, La musica al cinema; G. Charensol, I classici del cinema; J. Vidal, Il cinema e la sua tecnica; F. Marzelle, Nascita d'un film; A. Breffort, Nascita (quasi) vera d'un film; R. Dumoulin, Il film, questa mercanzia; R. Jeanne, La biblioteca dell'amatore di cinema; C. Sigaux, La stampa cinematografica; P. Michaut, Premi e festival; A. Michel, Il 16 mm.; L'I.D.H.E.C.; La Cineteca; I Ciné-Club; Calendario dei film (elenco dei film proiettati in Francia nella stagione 1947-48); Dizionario dei registi (elenco di registi francesi con dati biografici e filmografia).

**Almanach du théâtre et du cinéma 1950.** Paris, Ed. De Flore, 1950.

Compilato sul medesimo sistema dell'anno precedente, oltre alle rassegne di Sadoul, Lang, Cauliez, contiene i seguenti scritti: M. Scriabine, Musica e cinema; R. Régent, Gli attori e il realismo; L. Clary, Il cinema e la gioventù; N. Frank, Il cinematografo o il diritto alla musa; G. Charensol, Le nuove tendenze del cinema francese; A. Bazin, Alla ricerca d'una nuova avanguardia; J. Vidal, L'anno I della televisione; Televisione, teatro e cinema; J. Thévenot, Il cinema e la televisione; R. Jeanne, Venticinque anni or sono, Louis Delluc; P. Michaut, Con l'amatore di festival; R. Jeanne, Biblioteca del cinema; Premi dei festival, Calendario dei film, Cineteca francese, Ciné-Club.

**Almanach du théâtre et du cinéma 1951.** Paris, Ed. De Flore, 1951.

Alle consuete rassegne di Sadoul, Lang, Cauliez, seguono: Y. Baudrier, La musica dei film; R. Régent, Non vi sono più stelle; J. Vidal, Il film sull'arte; E. Hélice, Il cinema ausiliario dell'industria; J. Thévenot, Il cinema sperimentale; N. Calef, Il problema del doppiaggio; N. Frank, Il massimo vitale dei divi; G. Charensol, Minaccia sul cinema francese; A. Bazin, La crisi del cinema; R. Jeanne, Per il deposito legale dei film; R. Jeanne, Biblioteca del cinema; Rassegne dei festival, dei premi 1950 e calendario dei film.

\*\*\*

**PIETRO BIANCHI:** H. G. Clouzot; **MARIO GROMO:** Robert J. Flaherty. Edizioni Guanda (Piccola biblioteca del cinema), Parma, 1952.

CON LE monografie di Clouzot e di Flaherty anche l'editore Guanda dopo Poligono ed Einaudi, viene a cimentarsi sul terreno dell'editoria cinematografica con un programma a lunga scadenza. Non è un terreno facile, tutt'altro: in Italia, dove una buona schiera di critici (tra cui non pochi nomi di sicura risonanza internazionale) sostiene e conferma la validità della nostra celeberrima cinematografia, il libro di cinema ha una vita stenta, e le basse tirature denunciano una sparuta schiera di lettori. Di chi la colpa? Dei lettori o dei libri? Non so, ovvero: è un problema che in questa sede non ha sufficiente spazio per esser discusso. Tuttavia, così stando le cose, ri-

tengo buona e realistica l'iniziativa di Guanda, che lancia una "collana" di brevi studi sui più importanti registi del momento, sui registi che, ormai, per l'uno o l'altro motivo, godono di una sicura popolarità tra i lettori delle riviste, tra i soci dei circoli del cinema e tra molti spettatori in genere.

La popolarità oggi raggiunta da Clouzot, a esempio, ricorda quella di Duvivier del tempo di *Carnet di ballo* e del *Bandito della Casbah*: il merito, si capisce, è tutto di *Manon* e delle sue censuratissime avventure. La popolarità di Flaherty è d'altro genere e certo non è così ampia, ma la recente scomparsa di questo Artista ha moltiplicato i "saggi" e

gli articoli a lui dedicati, e non c'è quotidiano grande e piccolo che non l'abbia ricordato (sia pure attribuendogli, come m'è capitato di leggere, film non suoi). Tra le monografie imminenti, poi, la prima ad uscire sarà quella di Billy Wilder: anche qui, dopo la lontana "bomba" di *Giorni perduti* e i recenti successi di *Viale del tramonto* e *Asso nella manica*, ognuno può vedere che la scelta di Guanda (e di Calzolari, che della "collana" è, con Malerba e Bertolucci, il redattore) sia tempista e, in ultima analisi (per quelle ragioni di "tiratura" sopra accennate), saggia. E a Wilder terran dietro De Sica (Bazin), Visconti (Aristarco), Pudovkin (Chiarini), ecc.

D'altra parte, accantonati i pro-

blemi di economia interna dell'editore — che, in fondo, non ci riguardano, né possono suggestionarci più che tanto —, non vedo perché questi due primi volumetti non dovrebbero incontrare un adeguato successo di lettori: sia lo studio di Pietro Bianchi su Clouzot, brillante, denso di annotazioni, e sia quello di Mario Gromo su Flaherty, accurato, personale quanto è ancora lecito esserlo su un tema più volte elaborato, hanno le carte in regola. Inoltre, alle pagine critiche, ogni monografia aggiunge delle accuratissime appendici bio-filmografiche, trentadue belle illustrazioni e una bibliografia. Vale a dire, la "collana" di Guanda costituisce la versione italiana dei noti e ricercatissimi "Index" del British Film Institute. Per chi sa di che si tratta, questa è la miglior raccomandazione e il più concreto riconoscimento che si possa fare.

**CORRADO TERZI**



*Kirk Douglas ed Eleanor Parker in Detective Story. Questo film, diretto da William Wyler, è stato presentato al Festival di Cannes.*