

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **93**

NUOVA SERIE - 1 SETTEMBRE 1952

LETTERE

ROMA, agosto

Caro Baracco,

ho collaborato alla fattura di Cavalcata di mezzo secolo dal primo sorgere dell'idea al doppiaggio del film e perciò ti scrivo. Nelle sue recensioni, Cinema ha ignorato questo lavoro, che, se non altro per la sua originalità, oltre che per il suo argomento, non credo meritasse il silenzio. In compenso, la tua rivista non ha mancato e non manca di lanciare contro il film frecce più o meno velenose. Ha cominciato il Postiglione, definendolo, con un gusto del tutto gianniniano, « un pediluvio fatto con lo champagne ». Continua ora, sul numero 89, un tal Ferdinando Rocco, con un intero articolo. Le inesattezze, gli errori, le parzialità e le assurdità del signor Rocco sono tante e tali che tedierei prima di tutto me stesso nel rinfuzzarle ad una ad una. « Vivono i problemi dell'uomo moderno », si è chiesto il Rocco alla maniera di un illustre saggista comunista, in Cavalcata di mezzo secolo? No, ha risposto. Il film, secondo lui, è antistorico, superficiale, esteriore, aneddottico, inconsistente, indulgente verso il passato, conformista, lacunoso, parziale. E perché? Perché il Rocco voleva che si mostrasse « la totalità della storia », che « si approfondissero seriamente certi problemi », che si mostrassero, tra l'altro, « i fermenti della democrazia in sviluppo e poi in lenta stabilizzazione, le sue crisi, i grandi scioperi generali e le manifestazioni popolari che accompagnavano gli eventi politici più notevoli ». Ho capito: un film per cinescolastiche e per cinescolastiche di gusto da « oltre cortina ». Egli avrebbe voluto una guerra del '15-'18 « alla Remarque », senza considerare la profonda differenza che ci fu tra la guerra dei tedeschi e quella nostra, allora. Non era proprio il caso di prendere quella guerra italiana per fare dell'antimilitarismo? Chissà perché il Rocco sostiene che per questo film non esistessero esigenze di spettacolo. Crede forse che la casa produttrice sia un ente di beneficenza per storici velleitari? Lo sai, caro Baracco, che il film, al di fuori dei grandi centri, non ha incassato che cifre irrisorie, smentendo, tra l'altro, la fama di una provincia italiana colta e legata alle memorie del passato? Se il film fosse stato realizzato con il tono serio e, per di più, di parte che il Rocco propugna, l'avrebbe pagato lui il deficit al produttore?

Il nostro sforzo — e non è vero che Emmer abbia « steso lo scenario »: egli ha recato il contributo di uno schema da lui compilato insieme ad altri, che è servito come apporto all'elaborazione — ha mirato a dare obiettivamente i fatti storici, con una dose di critica e di satira di costume, rivolta a chiunque la meritasse, contenuta in modo da non esacerbare i diversi settori del pubblico e da non condurre questo o quello a reazioni che avrebbero provocato, tra l'altro, il divieto di proiezione per motivi d'ordine. Questo equilibrio, questa misura, questo gusto — che non giustificano in alcun modo le surriferite accuse del Rocco — hanno fatto il successo del film e sono stati lodati da tutti, meno che da certi giornali di sinistra e dai collaboratori di Cinema.

« Organicamente incapace di accostarsi a carpire la realtà » della composizione di un'opera così difficile e delicata mi sembra proprio il nominato Rocco: che non capisco davvero, caro Baracco, come sia riuscito a carpire una pagina e mezza della tua rivista.

Con i più cordiali saluti, pregandovi di pubblicare.

Vincio Marinucci

Portato direttamente in causa, rispondo che non spetta certo al Marinucci, che ha collaborato alla « fattura » di Cavalcata di mezzo secolo, definire questo film « originale » (nonché « misurato », « equilibrato », « difficile », « delicato », « di gusto » ecc.), e lamentarsi di non averlo io recensito su Cinema. Se un film è originale (misurato, fatto con gusto, ecc.) o comunque degno di attenzione, è il titolare della rubrica critica a decidere, e non i registi, o i loro collaboratori. Mi sembrano, questi,

principi ovvii quanto elementari, di gusto. Ma il Marinucci, che evidentemente non è di questo avviso, — e lo ha dimostrato in molte altre occasioni — si lamenta anche dell'articolo del Rocco o, meglio, dell'« articolo » di un tale Ferdinando Rocco. Può darsi che di articolo

letto si tratti; ma ancora una volta — e sempre per i soliti principi elementari, ovvii e di gusto — non spetta al Marinucci giudicare, né muovere facili insinuazioni perché, « lodato da tutti », Cavalcata di mezzo secolo non ha trovato le lodi dei nostri collaboratori; e siccome ho avuto, secondo il Marinucci, il torto di ignorare « questo lavoro », affermo che condivido le riserve fatte al film dal Rocco, dal Postiglione, e da altri non di « sinistra », almeno nel senso cui vuol alludere, con facile quanto screditato giuoco, il Marinucci. Ecco perché il « nominato Rocco » (vincitore del primo Premio Pasinetti, e da tempo nostro collaboratore) è riuscito a carpire una pagina e mezzo di Cinema. Quanto non è invece riuscito al Marinucci, che pur un tempo (non molto lontano) si atteggiava a « intellettuale » di sinistra.

g. a.

PALERMO, agosto

Caro « Cinema »,

lo scritto di S. Chiolo apparso nel numero 89 ha aperto la discussione su « Scuola e Cinema ».

A Chiolo va il merito di aver dato un tono più realistico al problema del cinema nella scuola. Egli infatti ha esteso anche adesso quel concetto che già gli storici classici intuitivamente scoperarono e quelli del Rinascimento e di dopo coscientemente seguirono, essere cioè la storia opera prevalente dell'uomo, anzi addirittura esclusiva. E il concetto, invero, vale anche per ciò che noi sosteniamo. Ma non come decisiva, tranquillizzante scoperta dell'unica chiave capace, finalmente!, di schiudere al cinema le porte finora tanto serrate della Scuola. Mi perdoni Chiolo, ma quegli uomini che si danno a sostenere la lotta del cinema per la conquista della scuola, armati solo di entusiasmo, ma paiono sfortunatamente simili a quelle pur nobili figure di patrioti italiani che nei primi lustri del secolo scorso dicevano di poter fare a meno dell'ausilio dei principi stranieri nella lotta per l'unità d'Italia, ma si accorsero poi, almeno quelli che sopravvissero, che l'Italia fu politicamente una sola dopo che l'avevano più o meno ufficialmente appoggiata Napoleone III, lord Gladstone e Ottone di Bismarck. Non si nega qui il contributo dei martiri, solo si rileva che la vittoria venne quando si mutarono, cioè si resero più concreti, i metodi di lotta. Così, portare il cinema a scuola non significa affermare un principio ideologico, bensì attuare il rinnovamento d'una tecnica, la più nobile delle tecniche, quella dell'insegnamento, la didattica. Quindi, non tanto di apostoli c'è bisogno, quanto, invece, di mezzi. E di non pochi e di razionalmente impiegati. Perché dunque dire che « il progredire nell'uso del cinema didattico non è per niente problema di mezzi, ma soprattutto e soltanto problema di uomini »? Perché dare a questa, che altro non deve essere se non una riforma operata dall'interno, tutto l'aspetto di una conquista voluta per forza e con la forza attuata? Forse quel che è inesatto, è la premessa, è l'impostazione data al problema. Non è il cinema, tramite il furore quasi bacchico dei suoi sostenitori che deve conquistare la scuola, ma è bensì questa che, persuasa della bontà e dei pregi di cui il nuovo mezzo è dotato, deve consapevolmente adoprarsi per farselo valido alleato verso tutti i suoi fini. Il cinema dimostri alla scuola quanto diventino facili e quanto riescano buone l'educazione e l'istruzione a mezzo di esso, manifesti sempre più tutto il diletto e tutta l'utilità di cui è capace. E come è vero che lo può, così è vero che entrerà nella scuola. Poi, senza dubbio, produrrà quello che è giusto che i cineasti, e non solo i cineasti vogliano, l'educazione al cinema, cioè l'abitudine a intendere senza annebbiamenti il bene e il male di questa sempre più incalzante forma dell'arte e della vita di oggi. Press'a poco come quell'oraziana Grecia antica che, vinta con la violenza delle armi, conquistò con la grazia e il fascino della sua arte il suo stesso forte vincitore. Ci vorranno dunque i dati di fatto, le dimostrazioni « visive », per convincere le tante migliaia di docenti avversi o, peggio, perché di-

scutono male o non discutono, gli scettici e gli indifferenti. Pensa Chiolo che siano sufficienti da sole le dissertazioni anche chiarissime e dottissime degli sparuti assertori?

Rileggiamo la sua nota. L'autore, prima, « ammette che due o tremila proiettori non risolvono i bisogni attuali della scuola italiana » (problema della quantità e della organizzazione dei mezzi), poi, afferma di condividere la tesi della Tarroni, notoriamente diversa da quella di Volpicelli e di Aristarco, circa il genere dei film da usare (problema della « qualità » dei film). Il problema di mezzi dunque esiste. Bisogna pensare a risolverlo, non a eliminarlo. Semmai, per arrivare più speditamente a una soluzione, è bene semplificarlo. Il che si ottiene, uno, avendo fiducia nei valori intrinseci del cinematografo di per sé; due, impostando meno rigidamente e meno aprioristicamente il problema della « qualità » dei film da scuola. Continui il cinema a dar prove sempre più numerose e brillanti delle sue virtù, dispieghi tutta la sua dovizia di mezzi, impieghi sempre più avvedutamente la luce, le immagini, il suono, insomma tutto quel complesso vivo e potente che è la sua sostanza e, al tempo stesso, la ragione di tutta la sua odierna supremazia. Né si discuta tanto, poi, sul problema della preferenza da dare, a scuola, al film muto o al parlato, al corto, al medio o al lungometraggio, al documentario o al film a soggetto. La discriminazione non sarà oziosa se fatta « a posteriori », perché il maestro abbia, di volta in volta, la possibilità di orientare la sua scelta, ma diviene impossibile, o almeno inutile, quando lo si voglia fare all'interno d'ogni film. Insomma mi par certo che anche per il cinema valga quello che il Manzoni diceva per il bene ed il male, il torto e la ragione, essere cioè impossibile separare con un taglio netto quel che è formativo da quel che è istruttivo, quel che è ricreativo da quel che è educativo, quel che è utile perché è veduto, da quel che è utile perché è sentito. Proprio come nell'insegnamento dove, dice il professor L. Stefanini (in La Scuola secondaria, n. 1, p. 5, ma cito parafrasando) nessuna informazione può darsi che non sia nello stesso tempo formazione e « non è mai avvenuto che la formazione potesse saggiarsi altrimenti che penetrando il corpo spesso e resistente dell'informazione ». La quale capacità formativa-informativa del cinema, viene a riprovare una volta di più il buon diritto del cinema a stare lì dove si insegna. Ma, e qui tocchiamo un altro problema, il cinema che entra a scuola, vi trova un mondo già fatto, una realtà da tempo cristallizzata in quei miti che sono il corpo della scuola e si chiamano materie, programmi, registri e simili. Quali sono, di fronte a questi « inquinanti » gli obblighi del nuovo ospite? Coabitazione, anzi ingresso nel già esistente nucleo familiare o sfratto di esso e installazione al suo posto? Certo, a giudicare dai toni senza dubbio diversi, con cui Chiolo ha citato Platone e l'arte contemporanea, pare ch'egli voglia liquidare tutto il passato per sostituirgli solo tutto il presente. E così non va.

Qui il cinema occorre che abbia delle finalità precise, quella, fondamentale, di produrre una maggiore, più facile e piena comprensione di quei valori stessi. Forse anche la bestia nera della scuola di oggi, il famigerato latino, potrà riuscire più « imbiancato », meno bestia, con l'uso del cinema didattico. Forse sta in questa sinora mancata opera di chiarificazione delle finalità per cui si vuole il cinema a scuola, una delle tante cause segrete, intime, dello scetticismo di tanti docenti. Ci si avvia decisamente a fissare compiti e scopi e non si lasci libero campo alle libere velleità e inclinazioni del singolo insegnante. Si garantisca si ad ogni maestro il libero uso del mezzo, ma entro opportune norme indicative, anche per evitare, col caos, il discredito e l'abborrimento per il mezzo stesso. Insomma « definiantur quoque modi », il che equivale a dire che c'è un altro problema, quello di una opportuna disciplina del cinema. E si potrebbe continuare. Non già per amor di polemica o per desiderio di confondere le idee col proporre tante cose a cui badare: ma perché vi sia chi, mentre esorta a moltiplicare i mezzi del cinema educativo e didattico, dica che è anche necessario un opportuno e razionale impiego di essi. Qui si tratta di inquadrare la pratica entro una teoria anche schematica ma salda. Qui il problema è di uomini solo se si intende dire che ci vogliono menti e braccia di uomini convinti per risolvere i numerosi e complessi problemi che l'uso didattico ed educativo del cinema comporta.

Nino De Rosalia

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie
Volume VIII

Anno V - 1
Settembre 1952

FASCICOLO 93

Questo numero contiene:

Lettere Seconda di copertina

Cinema-gira 90

GIUSEPPE GRIECO

Viaggio attraverso l'idiozia 93

GUIDO ARISTARCO

Alla ricerca del tempo perduto (I°) 94

LUIS BUNUEL e EMILIO FERNANDEZ

Che cosa pensiamo del pubblico 98

A. PITTA e E. CAPRIOLO

*Esercenti: il realismo non si addice
ai locali di prima visione* 100

CORRADO TERZI

Paprika mediocre per il grande Stroheim 103

GIORGIO N. FENIN

*Le ombre rosse di Ford
sul mezzogiorno di Zinnemann* 106

KURT LINDER

Le buone compagne della signorina Giulia 107

D. A. LEMMI

Clouzot ha investito il salario della paura 110

GLAUCO VIAZZI

Parabola creativa di Jean Renoir 112

GULLIVER

*Segnalibro: "Film a via Veneto"
di Ercole Patti* 116

SAVERIO VOLLARO e V. T.

Circoli del cinema 117

C. T.

Biblioteca 118

IL POSTIGLIONE

La diligenza 120

Impaginazione: E. F. PRISONI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 563.063-563-064 - 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'amministrat.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Barbara Laaga in "La p... respectueuse" di Pagliere e Urabant



Hollywood, Frank Capra e Alexis Smith durante una ripresa di Here Comes the Groom; l'interprete principale di questo film è Bing Crosby.

CINEMA GIÀ

Mercoledì

Inaugurazione della XIII Mostra al Lido di Venezia. Si annuncia ufficialmente che *Limelight* di Chaplin non verrà presentato; in una lettera al direttore Petrucci, Vittorio de Sica scrive: «Chaplin non può mandare il film a Venezia perché deve

rifare il montaggio della prima parte». Erich von Stroheim, sceso a un albergo sul Canal Grande, fa sapere che non seguirà le proiezioni. Sono invece, al Lido, Emilio Fernandez e l'operatore Gabriel Figueroa. Molte personalità e il solito pubblico delle grandi occasioni assistono allo spettacolo inaugurale:

Altri tempi di Alessandro Blasetti. Un trombettiere della Marina saluta con l'«attenti» l'ingresso in sala delle autorità: i vice-presidenti della Camera, on. Gaetano Martino, e del Senato, on. Enrico Molè, nonché il sottosegretario Giulio Andreotti. Il dott. Petrucci ricorda in un discorso i collaboratori vecchi e nuovi della

manifestazione «ormai ventennale»; ma nella rapida rassegna manca il nome dell'indimenticabile Francesco Pasinetti. Altri tempi si fa molto applaudire da una parte del pubblico, con le note di «Tripoli, bel suol d'amore»: qua e là, in sala, sorge qualche dissenso. Applausi finali e bacio di Blasetti a Gina Lollobrigida. Il tradizionale ricevimento inaugurale non c'è più: è diventato una borsa di studio, nel tentativo di creare intorno alla Mostra una atmosfera di «austerità».

Giovedì

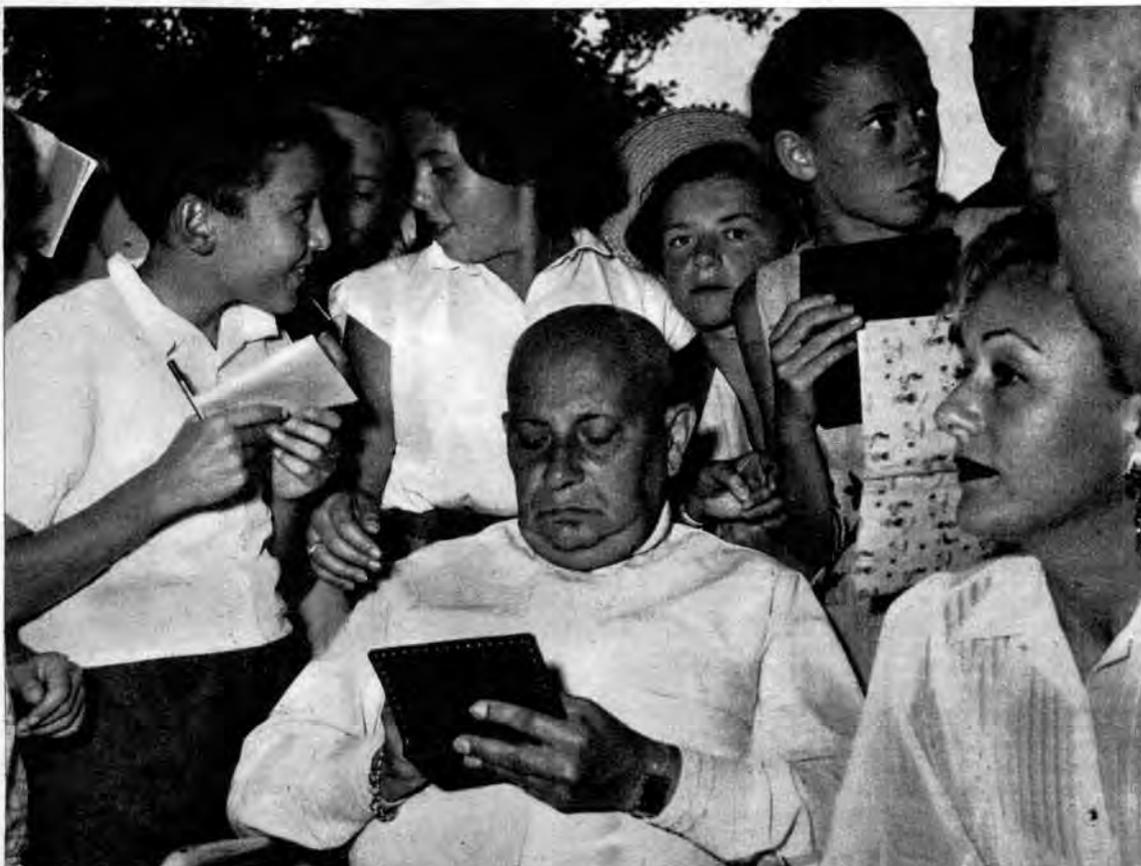
Il calendario della Mostra non è ancora definitivo, ma per gli americani; *Death of the Salesman* e *The Quiet Man* non si parla più di «fuori concorso». *The Big Sky* di Howard Hawks non verrà proiettato. Nel pomeriggio, comincia la Rassegna retrospettiva del cinema italiano, organizzata dalla Cineteca Nazionale e dalla Cineteca Italiana. Il dott. Petrucci fa un altro discorso, annunciando che Venezia ha l'intenzione di rendersi utile in avvenire agli studiosi del film, con retrospettive sempre più interessanti e curate. Per l'anno venturo, si prevede infatti una ghiotta rassegna del vecchio cinema francese. Assunta Spina (1915) di Gustavo Serena ottiene un grande successo, mentre un violino sospira canzoni napoletane sugli arpeggi discreti del pianoforte. Alla sera, *Sündige Grenzen* è proiettato davanti a un pubblico scarso e disattento.

Venerdì

Nella retrospettiva, *Cabiria* (1914) di Piero Fosco suscita qualche sarcasmo per la sua pompiertistica grandiosità e per le didascalie «tradotte in d'annunziano» dall'Imaginifico. *Genghis Khan* di Lou Salvador (Filippine) riceve accoglienze cordiali.



Venezia 1952. Erich von Stroheim con Denise Vernac. Il grande attore-regista, giunto a Venezia come turista, ha disertato le proiezioni della Mostra.



Venezia 1952. Gabriel Figueroa parla con il regista Emilio Fernandez. Gabriel Figueroa è l'operatore della pellicola messicana *El rebozo de Soledad* («Lo scialle di Soledad») diretto da Roberto Gavaldon.

Venezia 1952. L'attore Marc Lawrence e Alessandro Blasetti dopo la proiezione di *Altri tempi* («Zibaldone n. 1»). Questo film che si ispira alla novellistica italiana dell'Ottocento, ha inaugurato la XIII Mostra.





Venezia 1952. Hans Richter apre la I Rassegna del film surrealista. Richter si è mostrato convinto dei suoi sorpassati principi teorici.

Entra in funzione la telecronaca diretta dal Palazzo del Cinema al Nuovo Rossini di Venezia. Blasetti, dopo gli applausi del pubblico di Porto Marghera ad Altri tempi, dichiara a certi amici che farà film per il popolo.

Sabato

Conferenza stampa di Manuel Conde, protagonista di Genghis Khan. Schiarimenti sul cinema filippino, che produce oltre centoventi film

all'anno, quasi tutti ispirati alla vita e alle tradizioni del paese. Conde afferma di essere il più povero fra i cineasti filippini e l'autore unico dei film ai quali partecipa: il regista Lou Salvador sarebbe soltanto un prestanome. Il dott. Petrucci inaugura il trenino-giocattolo delle MPAA. Za-la-Mort, con due episodi: da I topi grigi (1917), nella retrospettiva: il pianoforte suona motivi dall'operetta La danza delle libel-



Venezia 1952. Manuel Conde, autore e interprete di Genghis Khan. Il film filippino rievoca, romanzandola, la giovinezza dell'eroe mongolo.

lule. Alla sera, film norvegese: Andrine og Kjell di Kaare Bergström.

Domenica

Si apre la Rassegna del film surrealista con alcune opere di Hans Richter, presentate dal regista stesso. Rivediamo, tra l'altro, Dreams That Money Can Buy (1947). Alla sera, O-Haru di Kenji Mizoguchi (Giappone), suscita qualche impazienza nel pubblico: ma è il primo film importante della Mostra.

Lunedì

Interrogato nel corso di una conferenza stampa, Anthony Asquith risponde a un giornalista che The Importance of Being Earnest non è il primo film tratto da Oscar Wilde. Asquith, figlio del conte di Oxford, ha un po' l'aspetto di un gentiluomo dell'età vittoriana: potrebbe essere un personaggio del suo autore preferito. Il film — presentato senza didascalie — scivola nel mare buio

Venezia 1952. Dibattito alla televisione sul film astratto. Ungaretti ascolta le dichiarazioni di Ian Hugo, regista del film Ai-yé («Umanità»).





Venezia 1952. Maurice Chevalier, considerato una gloria nazionale della Francia, è rimasto qualche giorno al Lido. Un abbassamento di voce ha impedito, all'interprete di *Le silence est d'or*, di cantare al Casinò.



di una sala indifferente, suscitando risate e consensi in piccole isole di poliglotti. Maurice Chevalier, afono, deve sospendere l'annunciato concerto al Casinò. Peter Reynolds, che ha finito di girare l'episodio inglese di *Gioventù tradita* (« I nostri figli ») si dichiara entusiasta di Antonioni.

Martedì

Divertono, nella retrospettiva, le vecchie comiche italiane di Cretinetti, Polidor e Robinet. In serata, *Carrie* di William Wyler: grande successo di pubblico e applausi all'attore Eddie Albert, presente in sala. Laurence Olivier si piazza fra i più autorevoli candidati al premio per la migliore interpretazione.

Mercoledì

Il romanzo di un giovane povero (1920) di Amleto Palmieri è presentato dal dott. Petrucci, che commemorando il regista scomparso attribuisce al film, tratto da Octave Feuillet, caratteri precursori del neorealismo. In saletta, alcuni eccellenti documentari di Pierre Kast: *Les femmes du Louvre*, *Les désastres de la guerre* e *Je sème à tout vent*. Alla televisione, disputa sul film astratto fra il poeta Ungaretti (pro) e il critico Aristarco (contro). In *Sommarlek* di Ingmar Bergman (svedese), la protagonista non si



Venezia 1952. Peter Reynolds davanti al Palazzo del cinema. L'attore inglese ha interpretato un episodio di *Gioventù tradita* (« I nostri figli ») girato in Inghilterra da Michelangelo Antonioni.

spoglia completamente, con delusione di alcuni naturalisti malintenzionati. Qualche spettatrice, pensando all'interprete di Europa '51, confonde il nome dell'attrice May-Britt Nilson con quello del regista Ingmar Bergman.

Giovedì

Accoglienza fredda al primo film francese della competizione, *Les conquérants solitaires* di Claude Vermorel. Ma L'Aurore scriverà che il film « ha enormemente colpito gli amici italiani e i giornalisti di tutto il mondo convenuti al Lido ». Si tratta d'intendersi sull'interpretazione degli applausi di cortesia, tributati dal pubblico a Claire Maffei, ad Alain Cuny e al regista Vermorel.

Venerdì

Molti si chiedono perché a Venezia vengano accettati film come *Phone Call from a Stranger* di Jean Negulesco. Il pubblico del Palazzo applaude tuttavia tutti gli incidenti, stradali e aerei, che compaiono sullo schermo: ma è un pubblico svagato e di bocca buona. L'ombra della Duse ritorna in *Cenere* (1916) e Ida Rubinstein gareggia in umorismo involontario coi versi d'annunziani ne *La nave* (1920), poema adriatico adattato per lo schermo da Gabrielino, figlio del poeta.

Sabato

La Mostra paga il suo tributo al commercio e al technicolor proiettando Ivanhoe, polpettone storico-avventuroso di Richard Thorpe. La presenza di Joan Fontaine, interprete del film, conferisce alla serata uno spiccato carattere mondano. Sgronda applausi per gli arcieri della foresta di *Sherwood*, per gli eroismi di Robert Taylor e per l'« arrivano i nostri! », con Riccardo Cuor di Leone alla testa dei suoi cavalieri crociati. Qualche fischio all'Arena.

Domenica

Davanti a uno scarso pubblico di « patiti » mattinieri viene proiettata un'interessante retrospettiva dedicata a Ettore Petrolini: è presente il figlio dell'attore, Oreste. Successo a michevole del film israeliano *Faithful City* di Joseph Leytes. *Jeux interdits* di René Clément (Francia) lascia il pubblico entusiasta e la critica divisa. E' il primo grande successo della Mostra. Festeggiatissima la piccola protagonista, Brigitte Fossey, che il dott. Petrucci solleva all'altezza del microfono perché possa dire, in italiano, « ringrazio tutti » al pubblico festante. Si apprende che Vittorio De Sica, ha rimandato *Miracle in the Rain*. Girerà invece in Italia, nel mese di ottobre, *Stazione Termini* su soggetto di Cesare Zavattini, sceneggiato, oltre che dallo stesso Zavattini, da Luigi Chiarini e Giorgio Prosperi. La interprete femminile del film sarà Jennifer Jones.

Si distribuisce ai critici il primo numero di *Rivista del cinema italiano* diretta da Luigi Chiarini. Apre la rivista un saluto dei registi italiani Blasetti, Camerini, Castellani, De Santis, De Sica, Emmer, Fellini, Franciolini, Gemina, Germi, Lattuada, Lizzani, Rossellini, Vergano, Visconti e Zavattini.

VIAGGIO ATTRAVERSO L'IDIOZIA

UNA LETTURA interessante è il Ritorno alla censura (Latterza) pubblicato da Vitaliano Brancati, uno dei più notevoli narratori italiani contemporanei, autore, tra l'altro, del romanzo *Il bell'Antonio che vinse tre anni fa il premio Bagutta*. Spirito liberale nel senso crociano della parola, Brancati scende in campo per difendere, con un coraggio di cui bisogna dargli atto, la libertà della cultura e quella dell'artista. « La censura teatrale e cinematografica », egli scrive, « ha a sua disposizione l'articolo 126 del regolamento al testo unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza, compilato e approvato sotto il fascismo. Questo articolo vieta all'autore teatrale perfino di alludere, senza la dovuta venerazione, al Re Imperatore. E poiché si tratta dell'imperatore di Abissinia, non si sa bene se una commedia possa venire proibita in Italia perché ha una battuta troppo familiare nei riguardi del Negus ». Nel palazzo di via Veneto, a Roma, già sede del Ministero della Cultura Popolare, « una volta alla settimana si riunisce una commissione di censura composta delle solite due o tre brave persone, che in Italia si vanno a ficcare dappertutto, e di un gran numero d'impiegati prelevati da dietro i paraventi dei vari Ministeri, nei corridoi oscuri ove l'inchino è più strisciante e il sorriso al capodivisione luminoso di pallore come la fiamma della candela davanti al quadro sacro ».

Non è nostra intenzione discutere in questa sede il problema generale della censura al cui riguardo molti appunti ci sarebbero da fare all'impostazione che il Brancati ha dato al suo saggio. Infatti quando egli afferma che « il libro in Italia è ancora libero; ma il cinema e il teatro sono già dentro il torchio », dimentica (ammesso che ciò sia vero) di spiegare il perché. In altre parole, quello della censura è un problema che non esitiamo a definire "sociale" e che pertanto non può essere impostato e risolto esclusivamente in termini di libertà di cultura. Fatta questa premessa, non ci rimane che prendere in esame la parte documentaria del saggio, che è poi secondo noi la più importante e la più degna di attenzione (e di meditazione). Perché vi si leggono cose da far accapponare la pelle e da suscitare l'invidia postuma di quel censore borbonico il quale cancellava inesorabilmente da tutti i manoscritti la parola "eziandio" per il semplice motivo che non bisogna nominare il nome di Dio invano. La materia qui è tale che il Brancati può rinunziare benissimo alla polemica diretta e lasciar parlare i fatti nudi e crudi. A edificazione dei lettori stralciamo alcune fra le più assurde proibizioni emanate dal defunto Ministero della Cultura Popolare. « 18 settembre 1941: E' superfluo recensire il Diario di Cavour di recente pubblicazione. 6 gennaio 1942: Non riprendere dalla Nuova Antologia, Lettere a Lidia di Carducci ». Un'altra serie di proibizioni rigorose aventi carattere « tassativo e permanente » riguardano il dialetto e tutte le manifestazioni di arte dialettale considerate « sopravvivenze del passato ». Il colmo del ridicolo lo si raggiunse il 26 dicembre 1936 allorché venne perentoriamente ordinato di « non interessarsi mai di qualsiasi cosa riguardi Einstein ». Il cinema in quel periodo ebbe l'onore di essere oggetto delle seguenti deliberazioni censorie: « 12 marzo 1938: Si consegna la disposizione di non occuparsi di Greta Garbo. — 1 marzo 1941: E' fatto divieto di pubblicare fotografie, articoli e notizie riguardanti i seguenti attori stranieri: Charlie Chaplin, Eric von Stroheim, Bette Davis, Douglas Fairbanks junior, Myrna Loy, Fred Astaire e la Casa cinematografica Metro Goldwyn Mayer ».

Nel dopoguerra, dopo una parentesi di libertà in cui la censura praticamente non si è fatta sentire, limitando i suoi compiti al campo ristretto della difesa della morale, cioè a proibire le oscenità scoperte, si è tornati al sistema della mano pesante. Divieti e proibizioni sono cominciati a fioccare un po' dappertutto ed è impossibile trovare in essi un filo conduttore, una norma uguale per tutti. E' accaduto perfino che un'opera permessa a Milano sia stata vietata a Napoli e viceversa. Il risultato è che oggi nessuno può essere materialmente in grado di dire in anticipo se il tale film

passerà liscio davanti ai soloni della commissione di censura. Perché queste affermazioni non sembrino azzardate, facciamo qualche esempio. Il film inglese *Kind Hearts and Coronets* ("Sangue blu"), che è tutto una gustosa caricatura di certa nobiltà anglosassone, è rimasto per ben due anni fermo in censura perché in esso appariva un giovane mezzo italiano la cui figura morale era ritenuta, dagli illustri censori, offensiva del nostro Paese. Finalmente il film ha avuto via libera, ma a patto che quelle particelle di sangue italiano diventassero particelle di sangue spagnolo. In *Bellissima di Visconti* un personaggio apre la bocca ma non si sente alcun suono: la censura ha fatto scomparire dalla colonna sonora la frase che egli pronunciava. Eppure si trattava di un modo di dire abbastanza comune e niente affatto offensivo della divinità. Infatti il personaggio in questione esclamava, riferendosi alle forme piuttosto abbondanti di una donna: « Chi se lo gode questo ben di Dio? ». Il finale di *Anna*, per evitare pasticci, è stato girato tutto in Vaticano, sotto il controllo ecclesiastico. I tagli apportati al film. Le due verità sono stati tanti che l'opera risulta alla proiezione un pasticcio indecifrabile. Ma è inutile continuare la serie. La cosa più grave è che va sempre più prendendo piede la censura preventiva. I produttori, per mettersi al sicuro da ogni eventuale sorpresa, hanno preso l'abitudine di sottoporre i soggetti all'esame dei censori prima ancora di passarli in lavorazione. Non essendoci l'opera, la commissione può fare a meno di esprimere un giudizio scritto; essa perciò si limita a "consigliare" o a "sconsigliare" la realizzazione cinematografica di questo o quel soggetto. E' così che sono naufragati i progetti di portare sullo schermo *La lupa di Verga* e *la Romana di Moravia*.

Il sistema dei consigli funziona talmente bene che si tende ad applicarlo su larga scala anche nelle versioni italiane di film stranieri. All'ovest niente di nuovo di Milestone, un classico tratto dal noto romanzo di Remarque, è da tempo doppiato ma non appare nei programmi perché la commissione di censura ha "consigliato" di non presentarlo all'esame trattandosi di un film contro la guerra al quale oggi non sembra opportuno a qualche personaggio dargli via libera. Assistiamo così al paradosso di un'opera che in Italia non fa che raccogliere proibizioni: prima Mussolini, adesso la censura democratica. Il che è senza dubbio un bel primato. Assurdità simili, non giustificate da alcuna Legge, rendono più che mai attuale il problema della censura. Perché è evidente che in un clima simile l'artista, sentendosi continuamente minacciato, finisce presto o tardi con lo smarrirsi e con l'affidarsi magari alle ambigue forme della fronda. Oppure sceglie la via sempre comoda, del conformismo. A meno che non preferisca tacere aspettando tempi migliori. Narratore anche quando fa il polemista, Brancati identifica la censura col palazzo di via Veneto, dandocene un'immagine che s'imprime facilmente nella memoria: « Le bombe caddero a migliaia, ma non tanto sulla dittatura, parola astratta o tendenza segreta di alcune persone, quanto sulla carne viva del popolo che incarnava la servitù. Sono scomparse migliaia e migliaia di persone inermi, sono scomparsi grandi quartieri di città, navi da carico, colonie. Ma (e sembra un'allucinazione ottica), i vecchi impiegati sono ancora lì, nel palazzo di via Veneto, che ora porta il nome di Sottosegretariato per lo spettacolo e le informazioni ». Circa il futuro egli è decisamente pessimista, perché ritiene che il torchio della censura si stringerà ancora di più soffocando definitivamente quel tanto di libertà che è consentito oggi a un artista. Senza essere ottimisti, noi ci auguriamo che le cose vadano un po' meglio e pensiamo che Ritorno alla censura, col suo appassionato grido di allarme, possa essere utile in questo senso. D'altra parte un libro si scrive e si pubblica anche perché si crede che il suo contenuto serva a illuminare qualcuno. Ed è bene, secondo noi, che l'allarme sia stato dato da un uomo come Brancati, il quale milita in una zona non "sospetta" della cultura italiana.

GIUSEPPE GRIECO



Venezia 1952. Georges Poujouly in *Jeux interdits*. Questo film psicologico, diretto da René Clément, intende sottolineare le influenze che la recente guerra ha esercitato sull'anima infantile.

ALLA RICERCA DEL TEMPO PERDUTO

I

ALMENO A GIUDICARE dal suo primo tempo la Mostra di quest'anno, piú di altre edizioni passate, si presenta come una Mostra dell'artigianato cinematografico, il cui principale interesse risiede in un motivo dominante: la ricerca del tempo perduto. Il fenomeno non è privo di significato: esso documenta un particolare stato di fatto, situazioni e tendenze determinate. La rassegna del film surrealista, a esempio, e la retrospettiva del cinema italiano riconfermano che il nostro è tempo di revisione critica, di rimuovere complessi di inferiorità, miti e falsi idoli. In merito è sintomatica una dichiarazione fatta da Ungaretti proprio durante questa Mostra: essere cioè il cosí detto film sperimentale o d'avanguardia (surrealista) l'unica forma di cinema interessante sul piano dell'arte. L'atteggiamento dell'Ungaretti non è solitario. Esiste dunque un grosso equivoco, che si può sintetizzare nelle parole di Hans Richter il quale, nell'inaugurare la rassegna, ha par-

lato di prosa e di poesia, identificando nella prima il film realistico e nella seconda quello "d'avanguardia". Il candore e la buona fede con cui il teorico-regista continua a sostenere i suoi vecchi e sorpassati principi sono commoventi e rispettabili; meno lo sono le opere esposte: soltanto *Dreams that Money can Buy* (1947) dello stesso Richter, insieme con i cortometraggi di Pierre Kast (del resto non surrealisti), conserva ancora un certo interesse. L'importanza di questa prima rassegna sta nel fatto che documenta la portata strettamente sperimentale e storica di una particolare tendenza da tempo conclusa e il cui compito fu quello di contribuire al rinvenimento e al potenziamento di alcuni mezzi espressivi. La critica al film surrealista, dadaista, astratto e via dicendo non è del resto di oggi; risale a vecchi numeri speciali di *Crapouillot* (1919-32) o ai primi saggi del Margadonna. I "nuovi" film "d'avanguardia" non hanno piú l'originario spirito d'impresa da cui presero le mosse registi come Renoir, Clair, Vigo: sono piuttosto retroguardia, riesumazione

di immagini e di trucchi tecnici che hanno in comune strane e malate atmosfere.

Analoghi, se non uguali, i limiti in cui si muove l'importanza della Mostra retrospettiva. Il vecchio cinema italiano non ha e non può avere una sua storia intesa comē storia dell'arte; i panorami che sull'argomento esistono o sono puramente informativi, filologici (A. M. Prolo) o discorsivi e marginali (Rognoni); la piú attendibile e utile rimane l'opera del Palmieri, il quale coglie della materia la giusta prospettiva, l'essenza: che è di costume. Persiste comunque la tendenza a sopravvalutare il nostro cinema muto; e si sente ancora parlare di "epoca d'oro", di film grandiosi, di mirabili interpreti. Anche in questo caso la ricerca del tempo perduto va fatta senza sentimentalismi e rimpianti; tolta qualche eccezione, l'arte non c'entra; c'entra una moda e spesso un basso dannunzianesimo. Anche qui, nel capitolo sul vecchio cinema italiano, molti sono i miti da combattere, le revisioni da fare e gli aggettivi da abolire

o da capovolgere. Esigenze, queste, non sempre sentite neppure dai compilatori di due antologie esposte: quella di Vico d'Incerti e Rognoni sulle "dive" e del Verdone sul film storico. Non sono mancati documenti significativi come *Cabiria*; il valore dell'opera va però ricondotto nei suoi limiti storicamente tecnici, di invenzione esterna (e talvolta occasionale, contingente) piú che interna, espressiva, artistica. Del resto nel groviglio delle attribuzioni contestate « ciò che può essere preso in considerazione », osserva il Pasinetti, « è il fatto di aver applicato per primo questo e quel mezzo con particolare efficacia, e non se si debba assegnare definitivamente le varie scoperte a uno piuttosto che ad altri » (1). Pastrone influenzò certamente Griffith, ma d'altra parte è il responsabile di un cattivo gusto che ancora sopravvive. Cosí film come *Il romanzo di un giovane povero* (1920) sono responsabili di tutto un altro filone d'appendice ben lontano dal realismo, anche se qualcuno vuole far passare questa vecchia opera di Amleto Palermi come precorritrice

Venezia 1952. Da *Faithful City*; esposto dallo Stato di Israele, narra la storia di fanciulli profughi dai ghetti di tutto il mondo. Il film, diretto da Joseph Leytes, si avvale della sceneggiatura di Ben Barzman.



Venezia 1952. Da *Sommarlek* (« Giuochi d'estate »). In questo film Ingmar Bergman, come quasi tutti i registi svedesi, dimostra una delicata sensibilità nel trattare gli amori senza volgari compiacimenti.



della scuola italiana del dopoguerra. I germi di tale scuola sono se mai da ricercare in *Assunta Spina* di Gustavo Serena, in *Sperduti nel buio* di Martoglio e nell'*Histoire d'un Pierrot*: film che hanno avuto un'attenta e giusta rivalutazione. A proposito di attribuzioni contestate va notato, in *Assunta* — esposto a Venezia — uno dei primi impieghi (il film risale al 1915) della profondità di campo: si veda l'incontro, nell'atrio del tribunale, di Don Federigo e Assunta in primo piano mentre sullo sfondo, bene delineati e distinti, due uscieri commentano. Una rivalutazione, o meglio una valutazione, attendono invece i film di Petrolini, dei quali abbiamo visto una selezione. *Nerone* a esempio è, con *1860* e *Quattro passi tra le nuvole*, la migliore opera di Blasetti. Citata frettolosamente nella nostra letteratura cinematografica, spesso ancora ferma agli equivoci del così detto specifico filmico, quest'opera costituisce uno dei più illustri esempi del 'genere' cui appartiene; non limita la sua funzione a riportare sullo schermo un grande attore oggi scomparso. Viva e attuale, conserva significati caustici, quasi una presa di posizione di fronte a certo malcostume di allora, e non soltanto di allora. Sorprendente in sede di documentazione (denuncia, tra l'altro, l'origine di comici come Totò o Rascel), *Nerone* segna, nella storia del primo cinema sonoro italiano, una presa di coscienza del nuovo mezzo: basti citare il discorso dell'imperatore al popolo invisibile ma udibile allorché, dopo l'incendio, annuncia che Roma « sorgerà più bella e più superba che pria ».

Il motivo dominante accennato — la ricerca del tempo perduto — non si esaurisce con la rassegna del film surrealista e la retrospettiva del cinema italiano muto. Tale motivo è presente anche nella mostra vera e propria. E non è senza significato che il film inaugurale sia appunto su cose, avvenimenti e persone di un'epoca passata: *Altri tempi*. « Nella sua lunga esperienza », annota il Cecchi, « Blasetti era venuto convincendosi d'alcune verità. In primo luogo che nella novellistica italiana, comparativamente più copiosa e variata del romanzo, si nascondeva una quantità d'eccellenti motivi, spunti e soggetti cinematografici, che non aspettavano che d'essere utilizzati. Che tali soggetti avrebbero guadagnato dalla

realizzazione quanto più diretta ed intensa, senza fioriture e senza intrusioni. E che a collegarli fra loro, in una sorta di racconto o panorama ideale, sarebbero bastati, nello spirito dell'epoca che in essi si esprime, la grazia dello stile narrativo e il chiaroscuro degli effetti e contrasti dolorosi, ironici e festosi. Con tali criteri, da bozzetti e novelle di Boito, del De Amicis, del Fucini, del Nobili, di Pirandello; dalle musiche del vecchio ballo *Excelsior*, e dei nostri compositori di canzoni tra la fine dello scorso secolo e i primi di questo, fu ricavata e organizzata la materia del film ». *Altri tempi* vuole essere in somma la « libera rievocazione d'un'epoca insieme vicina e lontanissima » (2). La formula, in vero, non è nuova. Esempi più o meno del genere abbondano: film cioè in episodi ispirati a un unico autore o ad autori diversi. Questa volta ci troviamo però di fronte a un esperimento che poteva acquistare un carattere organicamente culturale. Se non che i limiti, in questo senso, sono già posti dal sottotitolo: *Zibaldone n. 1*. Zibaldone, e

LA XIII MOSTRA DI VENEZIA

non antologia; la differenza è chiara. L'opera raccoglie in fatti alla rinfusa bozzetti e novelle, musiche e canzoni a cavallo di due secoli, senza cioè un'intima giustificazione di scelta o di preferenza, ponendo sullo stesso piano la materia d'origine, ed escludendo, a esempio, la voce di un Verga. Mancando un inquadramento critico-storico, note introduttive e di commento, non esiste una vera interpretazione dei testi e dell'epoca cui i testi si riferiscono. Di quei tempi, Blasetti prende più che altro il lato cartolinesco, esteriore: certe situazioni risultano buffe e divertenti per il fatto in se stesso che appartengono a una moda passata. Il panorama ideale risulta così piuttosto semplicistico: meccanici sono gli accostamenti, all'inizio e alla fine di ogni episodio, fra il passato e il presente; di filosofia spicciola ed equivoca i contrasti derivanti; patriottardo, nazionalistico, moralmente dubbio e reazionario è il fondo comune ai vari episodi, epidermicamente uniti tra loro dal carrettino dei libri vecchi. Blasetti e l'esercito dei suoi collaboratori vedono soltanto

i lati negativi del presente, dei quali peraltro non cercano una giustificazione sia pure elementare (eppure toccano problemi piuttosto complessi e delicati, che investono lo stato di tutta una generazione). Da questo punto di vista, *Altri tempi* si avvicina a *La bellezza del diavolo*, specie nel *Processo a Frine*, episodio sintomatico e indicativo, più di altri (quei riferimenti a *Tripoli bel suol d'amore*), di un fenomeno che minaccia sempre più le forze vive del nostro cinema realistico, di una posizione ufficiale e conformista invano mascherata da una pseudo spregiudicatezza (l'ostentata compiacenza con la quale viene mostrato il seno della Lollobrigida). Il film non manca tuttavia di pregi, specie nel *Tamburino sardo*, tratto dal deamicisiano *Cuore*, episodio che ricorda il regista di *1860*, o in *Meno di un giorno*, che si avvicina invece all'Ophüls di *La ronde*. Ad altri tempi, anche se diversi da quelli rievocati da Blasetti, ci riportano anche il giapponese *O-Haru* di Kenij Mizoguchi, il filippino *Genghis Khan* di Lou Salvador, l'inglese *The Importance of Being Earnest* di Anthony Asquith, gli hollywoodiani *Carrie* di William Wyler e *Ivanhoe* di Richard Thorpe. Quest'ultimo film, indegno di una rassegna sia pure dell'artigianato cinematografico, è figlio lontano e degenero di certe pellicole così dette storiche apparse nella retrospettiva del vecchio cinema italiano; naturalmente in technicolor, esso si affida a una consueta tecnica e a noti nomi di "divi". Su una "diva" (Jennifer Jones) ma anche su attori esperti e aristocratici (Laurence Olivier) poggia invece *Carrie*, tratto da Theodore Dreiser, narratore che non ha avuto eccessiva fortuna cinematografica. I due film desunti da *An American Tragedy*, fallito il primo tentativo di Eisenstein, conservano ben poco dello spirito originario e polemico: ci presentano invece una nazione e un popolo irreali e personaggi ipocritamente falsati: si veda a esempio, in *Place in the Sun* (« Un posto al sole »), l'antipatia dimostrata da Stevens per l'operaia. Anche in *Carrie* poco è rimasto dell'autentica America descritta da Dreiser, e la protagonista appare romanticizzata più del consentito. La vicenda, spoglia di un significato profondamente sociale, cade spesso nella banalità e in effetti drammatici che, abilmente sorretti da una accuratissima sceneggiatura, carpiscono emozioni sentimentali con forza inconsueta, specie nel fi-

Venezia 1952. Gina Lollobrigida e Vittorio De Sica in *Processo a Frine*, episodio finale di *Altri tempi* (« Zibaldone n. 1 ») di Alessandro Blasetti. Questo film vuole essere la libera rievocazione di un'epoca.

Venezia 1952. Da *Genghis Khan* di Lou Salvador (Manuel Conde), film filippino che formalmente si riallaccia al barbarismo tipo Welles con riferimenti eisensteiniani; qui il primitivismo è meno istintivo.





Venezia 1952. Da *Carrie*, sequenza del dormitorio pubblico. Ancora una volta un regista (William Wyler) ha falsato Dreyser; ma il film non manca di interesse. Eccellente la recitazione del protagonista Sir Laurence Olivier.

nale: l'ultimo incontro di George, ormai mendicante e affamato, con Carrie attrice di nome. Wyler talvolta riesce a oltrepassare il sentimentalismo e il melodramma, a dare qualche interessante aspetto di una situazione e di una condizione: si vedano le sequenze della fabbrica, del quartiere popolare dove vanno a vivere i due amanti, del dormitorio pubblico. In queste parti, non prive di particolari psicologici, si avverte il regista di *I migliori anni della nostra vita*, così come in quella del restaurant di terzo ordine dove George serve, con inutile 'dignità', clienti ben diversi da quelli a lui consueti. Molto fedele al testo letterario è invece *The Importance of Being Earnest*; tratto dall'omonima commedia di Oscar Wilde, si avvicina con risultati diversi al tentativo fatto da Olivier con *Henry V*: narrare cioè una rappresentazione teatrale in una pellicola, fare una specie di teatro nel cinema. In fatti Asquith, come già Olivier, apre il film presentandoci un palcoscenico, che scompare per riapparire alla fine nelle proprie limitazioni naturali; questa volta però il procedimento è di comodo e non artistico, risponde più a esigenze di trasposizione che di interpretazione. Il regista impiega inoltre il colore soltanto per sottolineare e accentuare, in chiave caricaturale, il gusto estetizzante della commedia; la calligrafia e la raffinatezza da "dandy" vengono esasperate con tonalità accese, intense, sia nei costumi che negli arredamenti; ma la posizione di fronte alla società vittoriana rimane pur sempre un giuoco, un divertimento che è anche alla base della recitazione.

A un barbarismo tipo Welles, con riferimenti eisensteiniani, sembra riallacciarsi invece Lou Salvador in *Genghis Khan*; qui il primitivismo è però meno istintivo, meno convincente lo scatenamento di forze rozze e prestigiose. Più che avvicinarsi all'attore-regista americano o all'*Ivan il Terribile* (e anche al Lang dei *Nibelunghi*) avrebbe giovato al film il ricordo del Pudovkin di *Potomok Gengis-Khana* (« L'erede di Gengis Kan », meglio conosciuto come « Tempeste sull'Asia », 1928). Del-

l'eroe l'opera narra, romanzandola, la giovinezza; dalle prime vittorie ottenute soprattutto con l'intelligenza, alla sua proclamazione a re dei mongoli. Attratto dalla vicenda avventurosa, Salvador perde di vista la vera natura e importanza che Genghis Khan ebbe nel difendere gli oppressi e la libertà. Grava inoltre sul film la stessa riserva di partenza fatta a *Rascimon*, di produzione giapponese ma in fondo occidentale per struttura e spirito. Autenticamente giapponese, nazionale, è invece *O-Haru*, l'opera migliore e più interessante apparsa nella prima metà della Mostra. Essa si ispira a un romanzo di Ibara Saikaku, fertile epigrammista e scrittore di secenteschi romanzi di costume, che portò nella cultura letteraria del proprio paese un sincero interesse per le classi popolari, i loro costumi e problemi. Due suoi romanzi a esempio, uno sulla vita 'erotica' di un uomo e l'altro sulla vita 'galante' di una donna, offrono copiosi documenti di una epoca feudale. Partendo appunto dal secondo romanzo, *O-Haru* descrive la condizione primitiva e barbarica in cui versava nel XVII secolo la donna giapponese. Non è senza significato che la protagonista, nella ricerca del suo tempo perduto, riviva in un tempio distrutto le vicende che la condussero, contro la propria natura e volontà, alla prostituzione; ed è indicativo che volti di statue sacre, numerose e quasi uguali, prendano l'aspetto degli uomini da lei conosciuti. Di questi uomini, l'unico ad avere un carattere del tutto positivo è Katsunosuke, giovane servo che paga con la decapitazione l'amore sincero per O-Haru, figlia di samurai. Cosciente del diritto a un'eguaglianza non soltanto umana, egli muore affermando: « Verrà un giorno migliore; e amarsi non sarà più proibito ». In questa sequenza, mirabilmente costruita, è già la posizione di Kenij Mizoguchi il quale sviluppa il tema del film attraverso altre figure: da quella del padre a quella del figlio che la donna ha avuto da un ricco signore: divenuto grande, egli rifiuta di vedere la madre, e la fa rimproverare per la "vita vergognosa" che condusse nonostante il "privilegio" di avergli dato la vita. La costante adesione al tema, e la ricerca di una costruzione non soltanto ambientale e psicologica, impediscono all'opera di ca-

dere nel romanzo d'appendice; lo sviluppo narrativo, di una lentezza solenne, rispecchia la stanchezza materiale e spirituale di O-Haru, ormai abbandonata e sola, costretta da una società alle umiliazioni più basse. La ricerca del tempo perduto, sia pure in senso diverso, è presente in altre opere presentate: a esempio in *Les conquérants solitaires* la vicenda, anche se contemporanea, è narrata retrospettivamente, procede a evocazioni e ritorni: una donna rivive, sulla sponda di un fiume, la propria esperienza equatoriale. Attraverso i ricordi della protagonista Claude Vermorel cerca di sottolineare gli sforzi di alcuni e isolati francesi per trasformare un mondo e tentare di penetrarne i 'misteri'; per comprendere i negri e portare una civiltà. Vermorel dichiara che il suo vuole essere un film lontano da ogni intento colonialista; in realtà la pellicola è addirittura governativa, falsa situazioni e problemi reali, mostra un'Africa falsa con "conquistatori solitari" dai caratteri schematici quanto arbitrari, come quelli del protagonista, chiuso e fermo in una fatalità da primitivo; sembra quasi che Alain Cuny continui a recitare il *Cristo proibito* malapartiano. Ancora una donna ricorda il passato, il primo amore questa volta, in *Sommarlek* (« Giuochi d'estate »): un intermezzo all'aria aperta, tra rocce e mare. Ingmar Bergman, come quasi tutti i registi svedesi, dimostra una delicata sensibilità nel trattare argomenti del genere, amplessi che pur nella loro natura anche erotica rifuggono dalla volgarità. In certi momenti egli raggiunge psicologie e tonalità singolari, come nel risveglio della ragazza nel piccolo 'chalet'. Nell'azione, e in contrasto col passato, si inseriscono — altra particolarità del cinema nordico — elementi moralistici o moraleggianti. Questi sono in fatti presenti pure nel norvegese *Andrine og Kjell* (« Andrine e Kjell »); anche qui un primo amore; e un suggestivo paesaggio, quello dei 'fjordi', si inserisce come elemento centrale tra altri elementi centrali; non manca un vago destino incombente, da saga. Kaare Bergström si dimostra però meno narratore di Bergman, e meno profondo. Se è vero a esempio che esistono giovani come il suo Kjell, che dicono d'essere incompresi e soli e in realtà cercano di nascondere un com-

Venezia 1952. Da *Les conquérants solitaires*; anche se il regista Claude Vermorel dichiara che il suo è un film lontano ad ogni intento colonialista, in verità si tratta di una pellicola governativa.



plesso di debolezza, l'incapacità ad affrontare una vita, egli non spiega questo fenomeno; lo dà come un dato di fatto, lasciando i personaggi a mezz'aria.

Nella ricerca del tempo perduto viene così a inserirsi, con il film di Bergman, il problema dell'adolescenza, della gioventù. In verità di problema vero e proprio non si può ancora parlare: le azioni si svolgono in ogni caso al di fuori di una epoca con caratteri definitivi e inequivocabili: i due protagonisti di *Sommarlek* vivono sì nel dopoguerra, ma soltanto in un senso esternamente cronologico. Come negli altri film di cui abbiamo parlato (eccezione fatta per *O-Haru*) è evidente l'intenzione degli autori di tenersi lontani da una realtà concreta e a noi comunque vicina, da situazioni attuali anche se localizzate in altri tempi, da una umana e sincera esperienza di vita. Anche quando, come nel caso di *Sündige Grenze* («Frontiere del peccato»), certi problemi tipici del dopoguerra vengono trattati, l'accennata realtà concreta rimane lontana, e così pure un'umana e sincera esperienza di vita. Questo film, prodotto dalla Germania occidentale e diretto da R. A. Stemmler, vuole essere una specie di *Sciuscìà*, ma dell'opera di De Sica non possiede la visione critica e l'approfondimento, e quindi neppure una portata artistica. Del tutto estraneo all'arte e a un vero interesse sociologico sia pure relativo, esso si riallaccia a certe atmosfere care al cinema nazista; ritorna cioè a quella morbosità sessuale che non si è esaurita nel passaggio da Caligari a Hitler. Si veda come Stemmler presenta la protagonista, il suo costante insistere su certi particolari, specie nella sequenza del locale notturno. Sembra quasi che il regista si compiaccia cinicamente di questa gioventù tradita, di queste bande di ragazzi che calano a centinaia dai loro nascondigli (le rocce di cemento delle vecchie difese hitleriane) per assalire treni in corsa nei blocchi di frontiera. Si accenna, è vero, a genitori che aiutano il contrabbando dei figli, ma la situazione morale presa in esame ha radici più profonde, più ampie. Stemmler riconferma una natura mediocre e qualunque, già evidente nel sopravvalutato *Berliner Ballade*; né può certo riscattare la

sua ultima opera a facili simbolismi, come l'orologio del capo banda con la lancetta dei secondi a forma di rivoltella. Sincero nell'impostazione, anche se rimane su un piano artigianale, è invece un altro film con ragazzi protagonisti: *Faithful City*; esposto dallo Stato di Israele, narra la storia di fanciulli profughi raccolti nella "città fedele" dai ghetti di tutto il mondo. Il regista Joseph Leytes e uno degli sceneggiatori ribelli di Hollywood, Ben Barzman, affrontano problemi pedagogici, tra i quali quello sul modo di ridare una fiducia a ragazzi ancora turbati e alterati dagli orrori della guerra. Per rendere spettacolarmente accettabile il film, gli attori sviluppano l'azione seguendo in un certo senso la falsariga del genere avventuroso, di cui accettano perfino il finale alla Griffith. Più rigoroso e meditato si presenta *Jeux interdits*, che ripropone le conseguenze operate dagli orrori della guerra nell'anima infantile. Questa volta a un'azione corale se ne sostituisce un'altra individuale, ma data come esemplificazione di un fenomeno di vasta portata: «La storia della mia bambina», dichiara Clément, «è quella di molte altre bambine che tutto hanno perduto. I bambini, a cui la guerra ha preso tutto, la loro famiglia e perfino la loro identità, sono una legione». E ancora: «Il primo gioco proibito è la guerra». In queste parole c'è tutta la visione del regista, che ha dato con *La bataille du rail* (1946) uno dei più sinceri film sulla resistenza. A quel film, a quel suo carattere documentaristico, si rifà la prima e cruda sequenza di *Jeux interdits*, intesa come necessaria prefazione al racconto. Il bombardamento e il mitragliamento degli Stukas su persone inermi, durante l'esodo francese del '41, nel quale la cinquenne Paulette perde i genitori, la guerra, cioè, e i suoi diversi aspetti colpiscono profondamente la sensibilità della bambina e del suo piccolo compagno, figlio dei contadini che l'hanno raccolta. Dinanzi alle atrocità di cui sono testimoni, questi ragazzi reagiscono nella maniera più istintiva, con giochi "inconnus" e proibiti: giocano cioè alla morte, costruiscono a poco a poco un piccolo cimitero di animali e di insetti con croci di ferro o di legno sottratte dalla chiesa, da carri fune-

bri, da tombe vere. Vittime della guerra, e quindi dei 'grandi', gli adulti non vengono dimenticati da Clément e dai suoi diretti collaboratori (Aurenche e Bost), proprio perché necessari a una vera introspezione, alla ricerca delle cause e degli effetti della situazione drammatica. Dopo la sequenza iniziale, come si è detto condotta sullo stile di *La bataille du rail*, è da un punto di vista sopra tutto oggettivo, il regista mostra gli «adulti non quali sono, ma quali se li immaginano i bambini»; piazza cioè «in continuità (in senso puramente figurativo) la macchina da presa a settanta centimetri dal suolo, all'altezza di uno sguardo infantile». Di qui, come sottolinea lo stesso regista, la "goffaggine" del curato, l'"eccessiva brutalità" del padre di Michael, specie quando Paulette viene strappata all'affetto del ragazzo: «la società è nuovamente intervenuta nei loro giochi per gettare la bambina in un orfanotrofio anonimo» (3). Lo studio psicologico accennato risulta in più parti ispirato, non privo di delicatezza e di particolari eloquenti; altre volte gravano sul film toni letterari, che insistono a esempio su aspetti macabri non sempre umanamente e psicologicamente giustificati; come del resto non appaiono approfondite certe differenze sostanziali tra Michael e Paulette; quest'ultima è sempre contraria a uccidere il più immondo degli insetti; al primo sembra un giuoco, invece, trafiggere con la penna, e imitando il rumore di un aereo in picchiata, uno scarafaggio. *Jeux interdits* rimane comunque, insieme con il giapponese *O-Haru*, la voce più limpida umana del primo tempo di questa XIII Mostra, così ricca, come si è visto, di un tempo perduto che spesso non valeva la pena di ricercare. Tale inutile ricerca fa parte di un giuoco assai conosciuto, e purtroppo ancora non proibito a molti registi dalla loro coscienza (ammesso che ne abbiano).

GUIDO ARISTARCO

(1) Francesco Pasinetti: *Mezzo secolo di cinema*, Milano, Poligono, 1946.

(2) Emilio Cecchi: da un opuscolo pubblicitario su *Altri tempi*.

(3) Questa dichiarazione, e le altre qui riportate del Clément, si trovano in un'intervista pubblicata in *L'Ecran Français* (16-23 maggio 1952).

Venezia 1952. Rassegna retrospettiva del cinema italiano. Assunta Spina (1915).

Venezia 1952. Rassegna retrospettiva del cinema italiano. Ettore Petrolini in *Medico per forza*. Con Petrolini è anche apparsa una selezione di Nerone di Blasetti che ancora attende una valutazione.



* CHE COSA PENSIAMO DEL PUBBLICO *

Il nostro redattore a Città del Messico, P. R. Persichini, ha rivolto a Luis Buñuel ed Emilio Fernandez le seguenti domande:

- 1) 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 speciale categoria di spettatori che preferisce le sue opere in confronto a quelle di altri registi?
- 4) Di quale giudizio tiene maggior conto? Quello del pubblico o quello della critica?
- 5) Qual è il suo film che ha avuto maggior successo di pubblico e quale lei ritiene migliore artisticamente?
- 6) Cosa pensa del cinema italiano?

1) Il pubblico in generale è formato da esseri intelligenti e ragionevoli, ma le sue indubbie qualità risultano in pratica influenzate dalla istruzione ricevuta a scuola, all'Università, oltre che dalla stampa, dalla società, ecc. Esso perciò non è libero in quanto è abituato a « pensare » secondo canoni prestabiliti. Se ne stacca tuttavia una piccola minoranza di persone che chiamerei « pubblico élite ». E' appunto questo piccolo gruppo che è uscito dalla massa e ha conquistato una propria indipendenza

di pensiero, il solo che può giudicare serenamente una pellicola.

2) Prima di tutto bisognerebbe mettersi d'accordo su quali sono le pellicole « intelligenti » perché il giudizio è soggettivo e non valevole per tutti. Supponendo comunque che si sia riusciti a stabilirlo, la gran massa del pubblico non è in grado di apprezzarle per le ragioni dette nella risposta alla prima domanda.

3) Le mie pellicole sono state maggiormente apprezzate in Francia. In generale esse hanno avuto successo presso quell'élite di persone che sono riuscite a liberarsi dall'oppressione di pensiero della massa.

4) Della critica, naturalmente. Per me vale più il giudizio di un critico — e per critico intendo qualunque persona colta e indipendente, ossia liberata dall'influenza negativa della scuola, della stampa, della società, ecc. — che quello di dieci milioni di spettatori.

5) In genere le mie pellicole non piacciono al pubblico. Quella che ha avuto maggior successo è una delle mie più mediocri: El gran calavera, perché di carattere comico e girata con fini non artistici ma commerciali. Ritengo artisticamente migliore L'âge d'or per il suo contenuto morale e intellettuale.

6) Considero il cinema italiano uno

dei migliori del mondo ma conosco poche pellicole e il mio giudizio non può essere obbiettivo. Ritengo Sciuscià e Ladrì di biciclette tra i migliori film prodotti in questi ultimi anni, sebbene abbiano il difetto di ispirarsi a un tipo di cinema letterario invece di lasciare spaziare liberamente la fantasia. Rossellini, al contrario di De Sica, mi fa l'impressione di quel signore che con cinque ottimi liquori riesce ad ammannire solo un pessimo « cocktail »: nei suoi film vi sono sempre ottimi elementi (come il paesaggio, i tipi caratteristici, gli attori, ecc.) che però impasta con la peggiore letteratura, rovinando così l'insieme.

LUIS BUÑUEL

1) E' una grande forza e la base di ogni lavoro. Dal punto di vista cinematografico non c'è dubbio che le pellicole debbono essere fatte per la massa degli spettatori ma debbono avere nello stesso tempo uno spirito e una levatura artistica tali da educarla e orientarla. In altre parole per mezzo dei nostri film possiamo (e ne abbiamo l'obbligo) contribuire al miglioramento progressivo del pubblico.

2) Sì. Tutte le pellicole artisticamen-

QUESTA SOCIETA' - Il tribunale penale di Roma ha giudicato e condannato una giovane domestica siciliana, Caterina R., imputata di due reati: abbandono di neonato (art. 592 C. p.), e contravvenzione al foglio di via obbligatorio (art. 163 legge di P. S.).

La storia di Caterina, quale ella stessa l'ha raccontata in udienza, è stata riportata così dalla Stampa del 12 giugno:

«...Partì da Palermo a diciott'anni alla volta di Roma, dove trovò lavoro e un giovane che senza tanti scrupoli la sedusse e la rese madre. Nel giro di pochi giorni Caterina perse il lavoro, l'uomo che amava e la famiglia che la scacciò: — Ti perdoniamo — le disse il padre quando se la vide dinanzi — ma devi andartene. — E Caterina tornò a Roma. Fu fermata dalla polizia perché non aveva documenti, né un lavoro: la sorella nei suoi confronti aveva preferito regolarsi come aveva già fatto suo padre. Finì alle Mantellate, da dove la fecero uscire un mese prima del parto. Non la vollero in quelle condizioni nemmeno all'ospedale: le dissero che era troppo presto per essere ricoverata. I regolamenti sono regolamenti, e Caterina dette alla luce il bimbo per strada. Allora la società le venne incontro e passò un anno circa al Brefotrofio: poi, un giorno, la misero alla porta. E Caterina tornò a bussare alla porta di casa sua a Palermo, ma si trovò ancora di fronte alla ostilità dei suoi. V'era un foglio di via obbligatorio che la obbligava a rimanere a Palermo: ma che volete ne sapesse in quelle condizioni di leggi e regolamenti la povera domestica? E rientrò a

RIDER'S INDIGEST

Roma. Cercò e trovò un lavoro e una balia della Ciociaria che fissò un mensile per allevare il bambino: settemila lire. Trope per le forze di Caterina. Furono giorni di disperazione. Alla fine si decise: lasciò suo figlio in un giardino di via Panama; erano le quattro e mezza del pomeriggio. Lo baciò, lo salutò e si allontanò di qualche metro dietro un cespuglio per vedere chi si interessasse della sorte del piccolo. Mezz'ora dopo una signora sentì piangere il bambino spaurito: lo raccolse, lo consegnò alle suore dell'Istituto Maraini. Caterina rimase lì dietro il cespuglio. Il giorno dopo si precipitò dalle suore a reclamare suo figlio: l'amore materno aveva avuto il sopravvento sulla sua disperazione.

Il p. m. ha chiesto la condanna della Caterina a dieci mesi di reclusione; il tribunale ha voluto essere mite e l'ha condannata a due mesi e venti giorni di reclusione per abbandono di neonato, e a un mese e dieci giorni d'arresto per trasgressione al foglio di via, col beneficio della condizionale; se non ricadrà più nei suoi falli, sarà perdonata. Caterina è uscita piangen-

do dall'aula, col foglio di via e col suo bambino: tornata a Palermo, quando il padre e la sorella la scacceranno di nuovo, leggerà attentamente il foglio di via e con esso sfamerà la sua creatura.

Questa è dunque la società in cui viviamo. La società:

dove una ragazza di Palermo, se vuol trovar da vivere col suo lavoro, non ha di meglio da fare che emigrare in cerca di servizio a Roma;

dove l'uomo che l'ha sedotta, appena si accorge che è incinta, può impunemente abbandonare lei e la creatura di cui è padre;

dove la nascita di un bambino, che è una festa per le famiglie ricche, diventa un disonore per la madre povera;

dove la casa paterna scaccia la maternità disonorata;

dove la sorella non ha pietà per il ventre della sorella, quando non è benedetto dal prete;

dove una gestante, che il padre e la sorella hanno scacciato da Palermo, è messa in prigione perché è tornata a Roma in cerca di lavoro;

dove essere incinta e disoccupata è, oltre che un disonore, un reato;

dove una reclusa partoriente è scacciata anche dalla prigione, perché lasciarla partorire su quel pagliericcio sarebbe troppo lusso;

dove, quando la prigione l'ha scacciata, anche l'ospedale la respinge, perché sarebbe troppo lusso accoglierla un'ora prima che le siano cominciate le doglie;

dove alla madre povera è garantito il diritto di partorire in mezzo alla strada;

dove per nutrire il proprio neonato non può far altro che abbandonarlo in un giardino e rimanere a spiare dietro il cespuglio, torcendosi le mani dalla disperazione, in attesa che passi la ricca benefattrice... E se fa questo, va di nuovo in prigione.

Questa è la società di cui dobbiamo vantarci: e chi non se ne vanta, appartiene alla quinta colonna.

Questa chiara nota, che apre il numero 8 del Ponte (agosto 1952), la dedichiamo al « moralista di turno » Mosca (vedi Rider's indigest del 15 luglio), e non soltanto a lui (ai vari Borgese, a esempio, e a tutti coloro i quali ancora vanno dicendo, e sappiamo bene il perché, che i « panni sporchi si lavano in casa », che il film realistico disonora l'Italia all'estero, ecc.). Si tranquillizzi comunque il Mosca, e si tranquillizzino i suoi lettori meravigliati dell'annuncio di un film su Caterina. Il film purtroppo non si farà.

O. D. F.



te riuscite in ogni loro aspetto (regia, soggetto, sceneggiatura, fotografia, interpretazione, ecc.) finiscono sempre con l'imporsi a qualsiasi genere di pubblico.

3) No. Le mie pellicole hanno avuto in genere una buona accoglienza presso gli spettatori di ogni paese, meno che negli Stati Uniti dove non ne hanno capito lo spirito.

4) Una pellicola buona non dà luogo a giudizi contrastanti. Quando ho avuto un minore successo di pubblico e di critica, ciò è dipeso senza dubbio dalla qualità stessa del film.

5) Parecchie mie pellicole hanno ri-

scosso il plauso del pubblico, però da esse si distacca Maria Candelaria perché interpreta la voce propria di un razza e perché fu la prima di questo genere che venne presentata nel mondo. I film che io preferisco sono quelli che hanno un contenuto sociale: Rio Escondido, Las abandonadas, Pueblerina, ecc. La perla è per me il film artisticamente meglio riuscito, non solo per la fusione perfetta degli elementi tecnico-artistici che vi hanno collaborato, ma soprattutto per la forma semplice con cui è raccontata la storia.

6) Il cinema italiano secondo me è il

migliore che si faccia oggi nel mondo e mi auguro che i suoi maggiori esponenti continuino a fare film di carattere prettamente italiano e non cedano alla pericolosa illusione di poter elevare il tono della produzione ispirandosi a modelli e cinematografie di altri paesi.

N.B.: Prego Cinema, che mi ha fatto l'onore di intervistarmi, di mandare le mie più sentite felicitazioni e un affettuoso saluto a De Sica, Rossellini e De Santis, registi che godono la mia più grande ammirazione e un saluto particolare all'amico Genina.

EMILIO FERNANDEZ



Nella foto in alto: il regista Luis Buñuel insieme con Picasso. In questa foto: l'attore Fernando Fernandez, Maria Felix e Emilio Fernandez.

Esercenti: il realismo non si addice ai locali di prima visione

- 1) Quali categorie di persone compongono il pubblico che abitualmente frequenta il suo locale?
- 2) Quale influenza esercita in merito la critica dei quotidiani?
- 3) E quale i nomi degli attori?
- 4) Preferiscono i film in bianco e nero oppure a colori?
- 5) E quali "generi" di film?
- 6) Tra i comici, quelli italiani o quelli americani?
- 7) Come sono accolti i film neorealistici?
- 8) E i documentari?
- 9) Che ne pensa della legge sulla programmazione obbligatoria dei film italiani, che stabilisce una quota di almeno 20 giorni al trimestre?
- 10) Quali film hanno avuto maggior successo nel suo locale?
- 11) E a lei quali sono piaciuti di più?

Iniziamo l'inchiesta tra i direttori, o chi per essi, delle sale cinematografiche di Milano. A questa prima puntata, che comprende i locali di prima visione, seguiranno le risposte dei direttori delle sale di seconda visione e periferiche. Abbiamo escluso, per ovvie ragioni, quei cinematografi che offrono anche spettacoli di varietà.

ANGELO ARALDI - Direttore del cinema « Mignon » (550 posti - 600 lire).

- 1) - Ovviamente le persone che possono spendere 600 lire.
- 2) - Ha un peso notevole, non però decisivo.
- 3) - Chiamano molto gli attori più noti.
- 4) - In genere, passato il primo entusiasmo per il colore, non si nota un'accoglienza decisa in questo senso; ed anzi il pubblico è portato a preferire maggiormente il film in bianco e nero.
- 5) - Commedie brillanti.
- 6) - Preferisce Danny Kaye a Totò.
- 7) - Non ne abbiamo mai dati, salvo *Filumena Marturano* che non ha avuto successo.
- 8) - I documentari annoiano. Il pubblico è stanco di visioni di monumenti, di

chiese, ecc. e accoglie con interesse soltanto documentari a sfondo scientifico.

- 9) - E' una legge sbagliata: in un locale come il nostro, salvo casi assolutamente eccezionali, i film italiani non piacciono.
- 10) - *Via col vento*, *La signora Miniver*, *Addio mister Chips*, *Bellezze al bagno*, *Totò a colori*, *Crociera di lusso*, *Ragazzo selvaggio*, *La gente mormora*.

EUGENIO FERRANDO - Direttore del cinema « Capitol » (1400 posti - 500 e 600 lire).

- 1) - Una clientela in genere scelta: un forte nucleo di pubblico fisso ed una massa che varia a seconda del genere del film.
- 2) - Milano è fra le poche città dove la critica cinematografica sia effettivamente seguita, particolarmente quella del *Corriere della Sera*.
- 3) - Una influenza fortissima se non decisiva. I nomi di maggior richiamo? Spencer Tracy, Ava Gardner, Robert Mitchum, ecc.
- 4) - Il film a colori.
- 5) - La commedia brillante.
- 6) - Non posso rispondere, anche perché il « Capitol » non ha mai proiettato un Totò.
- 7) - In genere sono accolti piuttosto freddamente.
- 8) - Se ne producono molti e generalmente brutti e noiosi, al punto da creare nel pubblico una ostilità preventiva. Tuttavia il documentario interessante è sempre accolto con un certo favore.
- 9) - La soluzione migliore sarebbe che il cinema italiano realizzasse buoni film così da rendere inutile questa legge.
- 10) - *Don Camillo* (il più grande successo cinematografico che si sia mai avuto in Italia); *Via col vento*, *Il cucciolo*, *Fiori nella polvere*, *Cenerentola*, *Pic-*

cole donne, *Addio signora Miniver*, *Kim*.

II) - *Cirano di Bergerac*, *Un posto al sole*, *Don Camillo* e *Via col vento*.

GIUSEPPE FERRI - Direttore del cinema « Corso » (2000 posti, 500 e 600 lire) e del cinema « Ariston » (600 posti, lire 600).

- 1) - Varie: più scelto il pubblico dell'« Ariston », più popolare quello del « Corso ».
- 2) - Più la critica parla bene di un film più il pubblico accorre, anche se spesso trova poi di che pentirsene.
- 3) - Importantissima e spesso decisiva.
- 4) - Decisamente il film a colori.
- 5) - Il pubblico dell'« Ariston » preferisce il film rivista e la commedia brillante, quello del « Corso » di guerra e di avventure.
- 6) - Assolutamente quelli italiani.
- 7) - Sono assai poco seguiti.
- 8) - Ottimamente.
- 9) - Sono assolutamente contrario: i film

Inchiesta di PITTA e CAPRIOLO

- italiani, in genere, non « rendono ».
- 10) - All'« Ariston »: *Inchiesta giudiziaria*, *Gli scocciatori*, *La fonte meravigliosa*. Al « Corso »: (limitandoci a quest'ultima stagione): *Gli avamposti degli uomini perduti*, *Omertà*, *Kon Tiki*, *Il marchio di sangue*.
 - II) - *Inchiesta giudiziaria*, *Caruso*, *La volpe del deserto*.

ALFREDO MAROTTA - Capo dell'Ufficio Stampa e Pubblicità del cinema « Manzoni » (1500 posti, lire 600).

- 1) - Prevalentemente una clientela fissa di industriali, commercianti, ed in genere di persone di larghe risorse finanziarie, con qualche mutamento all'inizio dell'estate.
- 2) - Decisiva, specialmente quella del *Corriere della Sera*, sulla quale il nostro pubblico si regola nella scelta dei film da vedere.
- 3) - Determinanti ai fini degli incassi. I nomi? Humphrey Bogart, Bette Davis, James Stewart, Cary Grant.
- 4) - A parità di valore il film a colori, ma il technicolor non è mai fattore determinante del successo di un film.
- 5) - Contrariamente a quanto si potrebbe supporre, il nostro pubblico preferi-

A sinistra: Teresa Wright in *La signora Miniver*, film che ha tenuto per molto tempo il cartellone al cinema Mignon di Milano. A destra: Elizabeth Taylor in *Il padre della sposa*; questa pellicola figura tra quelle che più sono piaciute al pubblico del cinematografo milanese Rivoli.



sce film a forti tinte: drammi passionali, commedie piccanti, film insomma che lo scuotano profondamente, mentre non ottengono nessun successo, per quanto strano possa sembrare, i film musicali in genere.

- 6) - Né gli uni, né gli altri; a Bob Hope ed a Totò il nostro pubblico preferisce le commedie di gusto più raffinato, per esempio *Nata ieri*, e *L'incredibile avventura di mister Holland*.
- 7) - Non ottengono che scarsissimo successo economico. Il solo film più o meno legato a questa tendenza, che abbia avuto nel nostro locale un esito soddisfacente, *Stromboli*, lo deve a particolari circostanze di carattere scandalistico che, d'altronde, non hanno esercitato nessun peso nelle altre sale dove il film è stato proiettato.
- 8) - C'è da una parte un pubblico prevenuto in partenza, dall'altra una produzione di livello assai basso: logico l'insuccesso. Si preferiscono documentari che svolgano una vicenda più o meno legata all'attualità.
- 9) - Fino alla scorsa stagione i venti giorni trimestrali stabiliti dalla legge condannavano l'esercente ad un "deficit" quasi certo in quanto tale percentuale era assolutamente sperequata alla qualità produttiva del film italiano. Solo nell'ultima stagione si sono avuti alcuni buoni film che hanno avuto un certo successo.
- 10) - Oltre ai film già citati, *Eva contro Eva*, *La saga dei Forsyte*, *Winchester 73*, *Madame Bovary*, *Il terzo uomo*, *Ziegfeld Follies*, *Giungla d'asfalto*, tutti film «forti» nel loro genere.
- 11) - *Un posto al sole*, *Eva contro Eva*, *I racconti di Hoffmann*.

IMO REGAZZINI - Direttore del cinema «Rivoli» (mille posti, 350 e 400 lire).

- 1) - Pubblico elegante.
- 2) - Influenza solo il giorno in cui la recensione appare sui giornali, poi il pubblico si regola come meglio crede.
- 3) - Molto, soprattutto Gregory Peck e Ava Gardner.
- 4) - A parità di merito il colore è sempre un'attrattiva.
- 5) - I film francesi vietati ai minori di sedici anni, anche se alcuni film italiani hanno avuto notevole successo.
- 6) - Quelli americani.
- 7) - Piacciono molto.
- 8) - Annoiano. Il pubblico è stanco di vedere le solite visioni di Roma, preferirebbe documentari di interesse non solo turistico.
- 9) - Non si può essere contrari ad una legge che vuole favorire lo sviluppo di una industria italiana, ma bisogna ammettere che la produzione di qualità è ancora insufficiente ai bisogni delle sale.
- 10) - *Via col vento*, *Domani è troppo tardi*, *Cirano di Bergerac*, *Il ponte di Waterloo*, *La valle del destino*, *Divertiamoci stanotte*, *Il padre della sposa*, *Filumena Marturano*, *Le ragazze di Piazza di Spagna*.
- 11) - *Divertiamoci stanotte*, *Filumena Marturano*, *Le ragazze di Piazza di Spagna*.



Sopra: Franca Marzi e Totò in *Totò terzo uomo*. I film di questo comico ottengono particolarmente successo all'Eden e al Filodrammatici. Sotto: da *Due soldi di speranza*, uno dei pochissimi film artisticamente significativi che hanno incassato in un locale di prima visione milanese.





A sinistra: Celeste Holm e Anne Baxter in *Eva contro Eva*, film ideale per il pubblico elegante delle prime. A sinistra: l'attrice Vivien Leigh in *Via col vento*, interminabile polpettone condito da Fleming; anche questo film piace molto agli spettatori dei cinematografi del centro.

TULLIO TAMARO - Direttore delle Sedi di Milano dell'ENIC e dell'ECI: cinema « Odeon » (2200 posti, 400 e 500 lire); «Astra» (1200 posti, 500 e 600 lire); «Missori» (1700 posti, 400 e 500 lire); «Arlecchino» (400 posti, 600 lire); «Dal Verme» (1900 posti, 250 e 300 lire).

- 1) - Non è possibile precisare perché se è vero che il prezzo allontana molte volte i meno abbienti, spesso per un film di altissimo interesse anche quelli che per ragioni economiche non frequentano abitualmente cinema più cari, affrontano la spesa.
- 2) - La critica dei quotidiani ha una grande importanza per il successo del film. In particolare la critica può fare molto per i film italiani di qualità se, convinta del loro valore, spende qualche parola di più per esprimere questa convinzione e trasferirla nel lettore.
- 3) - Non esistono attori di grande richiamo. Il "divismo" sta fortunatamente tramontando.
- 4) - Il film a colori ha ormai fortunatamente perduto quell'attrattiva che fino a qualche tempo fa aveva sugli spettatori che una volta indiscutibilmente lo preferivano al bianco e nero. Si avvertono addirittura sintomi di stanchezza al colore e un maggior interesse alle forme artistiche più pure del bianco e nero.
- 5) - Il genere di film preferito è quello che ha riferimento alla vita moderna e che riproduce, sia amplificati e romanziati, episodi, aspirazioni e ambizioni della vita dello spettatore. Nel film lo spettatore o vede se stesso come vorrebbe essere, o vede la sua vita con la stessa drammaticità con la quale talvolta la immagina.
- 6) - I film comici preferiti sono senz'altro quelli italiani. E' da tener presente però che siamo in un momento di decadimento nella qualità e quindi vi è un certo allontanamento del pubblico dai film comici in genere. Se ne fossero però di buoni e spiritosi

- 7) - La risposta è stata data al punto 5.
- 8) - Il gran numero dei documentari fa sì che ormai il pubblico difficilmente distingue quelli buoni da quelli cattivi. Si hanno però dei casi in cui il documentario buono è particolarmente gradito.
- 9) - Bisogna onestamente riconoscere che la legge sulla programmazione obbligatoria dei film italiani, senza nuocere in definitiva agli esercenti, ha consentito una produzione di massa e quindi una percentuale più alta di film buoni o commerciali. Che, per esempio, ai primi tre posti negli incassi di prima visione di Milano si trovino tre film italiani, è anche merito della legge che ha consentito un numero tale di iniziative da offrire un campo abbastanza vasto per la selezione.
- 10) - Segnaliamo i film che hanno incassato più di 10 milioni nei locali a cui ci si riferisce in quest'ultima stagione: *Anna*, *Due soldi di speranza*, *Le avventure del capitano Hornblower*, *Guardie e ladri*, *Rashomon*, *Pandora*, *Risate in paradiso*, *Peccato*, *La città è salva*, *Il colonnello Hollister*, *Il caso Paradine*, *Sansone e Dalila*.

GIUSEPPE VASSAROTTI - Proprietario del cinema « Eden » (1000 posti, 350 e 450 lire); « Filodrammatici » (600 posti, 400 lire); « Piccolo Eden » (400 posti, 500 lire).

- 1) - Una clientela fissa in gran parte appartenente al ceto medio, più riornale all'« Eden », più centrale al « Filodrammatici », più scelta al « Piccolo Eden ».
- 2) - L'influenza della critica può dirsi determinante per un 27 per cento.
- 3) - Enorme soprattutto per Tyrone Power, Spencer Tracy, Charles Boyer, Gary Cooper, James Stewart, James Mason, Joan Crawford, Bette Davis e Ingrid Bergman (prima della fuga in Italia).

- 4) - Non sopporta molto una lunga serie di film a colori, preferendo l'alternarsi del film a colori con quello in bianco e nero.
- 5) - Il pubblico del « Filodrammatici » preferisce la commedia brillante, quello dell'« Eden » il film "forte" (emozioni, avventure), quello del « Piccolo Eden » film in costume o con un sottofondo piccante. Generale, comunque, l'avversione per i film rivista.
- 6) - Quando sono buoni, quelli italiani, soprattutto Totò e Chiari.
- 7) - Il pubblico accoglie con favore film di un realismo molto diluito, mentre si mostra prevenuto verso quei film che poi piacciono molto all'estero, salvo accorrere quando il film torna ad essere proiettato dopo un grande successo a Parigi o a New York.
- 8) - Mentre il documentario scientifico è accolto spesso con interesse, verso gli altri c'è nel nostro pubblico una autentica prevenzione dovuta soprattutto alla monotonia dei temi sempre ripetuti.
- 9) - E' una imposizione perché non sempre c'è un quantitativo sufficiente di film adatto ad un determinato pubblico.
- 10) - All'« Eden » e « Filodrammatici »: *Il comandante Johnny*, *O. K. Nerone*, *Riso amaro*, *Giubbe rosse*, *Il difensore di Manila*, *La gang, 47 morto che parla*, *Totò terzo uomo*. E' arrivato il cavaliere, e qualche riedizione (*La regina Cristina*, *Viva Villa*, *Il sentiero del pino solitario*). Al « Piccolo Eden »: *L'imprendibile signor 880* (5 mesi di repliche), *Lady Hamilton*, *Questi nostri genitori*, *Il più bel peccato del mondo*, *Amanti perduti*, *Occupati d'Amelia*, *Le diable au corps*, *Sposa illegittima*, *La sposa ribelle*, *Rebecca*, *Lo spettro di Canterville*, *Peggy la studentessa*, *Totò le moko*, *L'uomo meraviglia*.
- 11) - *Il comandante Jonny* e *La gang*. (Continua)



A sinistra: Cannes 1950. Erich von Stroheim con la moglie Denise Vernac; di Stroheim è recentemente uscita l'edizione francese di un grosso libro scritto quasi venti anni fa: Paprika; questo libro rappresenta forse un film ideale? A destra: da Foolish Wives («Femmine folli», 1921).

PAPRIKA MEDIOCRE PER IL GRANDE STROHEIM

L'AZIONE del romanzo Paprika si svolge in Ungheria, ai tempi dell'Impero austro-ungarico, negli anni di poco precedenti la prima guerra mondiale. Paprika è una gitana alla quale, sul nascere, le stelle hanno vaticinato una vita tempestosa, portatrice di passioni travolgenti: ella, bellissima, dotata di un temperamento ardente e di un carattere ribelle, saprà incatenare il cuore di molti uomini, ma ne amerà uno solo. Il suo amore sarà profondo e sincero, infinito come la corsa degli astri, ma ella lo nasconderà sempre in fondo al suo animo. E come la sua anima è stata portata dalla folgore, così ella tornerà purificata nell'aldilà tra le folgori e i tuoni. Questo responso che la pitonessa legge nelle linee della mano di Paprika infante. Poi Paprika cresce e il vaticinio si avvera punto per punto: la sua vita si svolge parallela a quella di Jancsi, zingaro della stessa tribù, da Paprika follemente amato in un modo tutto particolare, cioè tiranneggiandolo ed allontanandolo senza tregua, oppure frustandolo a sangue nei momenti di maggior tenerezza. E poiché tra Paprika e Jancsi l'accordo è difficile, la ragazza si consola con una decina di uomini che il destino le fa incontrare ed è consolata contro voglia da almeno altrettanti maschi, il tutto senza distinzione di razza e ceto e qualità: da un principe a un marinaio avvinazzato e villosa, dal capo-tribù a un vecchio libidinoso e perverso. Jancsi, per parte sua, diviene ben presto l'amante della Regina in virtù della sua virile bellezza e dell'eccezionale abilità di violinista, attribuito a cui un autentico zingano par suo non può sottrarsi. Alla lunga serie di avventure sentimentali di Jancsi e Paprika

si aggiungono, strada facendo, molti altri episodi collaterali, come gli amori ancillari e omosessuali della Regina ed alcune scene di vita della tribù, a forti tinte sadico-masochistiche. Quanto non rientra in questo repertorio è costituito da vendette, scene di tortura, inseguimenti, duelli rustici all'ultimo sangue, sparatorie, ecc. Gli ambienti preferiti sono la Budapest notturna popolata di uomini rapaci e infoiati, la pianura magiara percorsa dalla carovana della tribù di Paprika e le sale della Regina all'isola Margherita, teatro di ogni lussuria.

Questo, in poche righe, è il contenuto del grosso romanzo scritto quasi vent'anni fa da Erich von Stroheim e solo ora apparso in edizione francese, tradotto e adattato (?) da Jacqueline Odile Verly. Paprika è un romanzo decisamente mediocre, dal punto di vista letterario, ma importante proprio in virtù del suo contenuto. Infatti, pur prescindendo dal fatto che, scrivendolo, Stroheim deve aver pensato più che altro all'utile finanziario, non è difficile ritrovare in Paprika molte situazioni tolte di peso dagli scenari di film dell'autore (dico dagli scenari perché, com'è noto, dai film fu regolarmente tolto quasi tutto ciò che a Stroheim poteva essere attribuito) e molte altre situazioni, atteggiamenti critici, personaggi ed ambienti che Stroheim avrebbe di sicuro tralasciato di descrivere con la penna se gli fosse stata data l'opportunità di farlo con la macchina da presa. I riferimenti più sicuri sono quelli di

Erich von Stroheim come illusionista in *Alibi*, diretto in Francia da Pierre Chenal ('37).

Si ritrovano nelle pagine dei romanzi scritti dal regista-attore molte situazioni tolte di peso dagli scenari dei suoi film, nonché quegli atteggiamenti critici, personaggi e ambienti che la censura cinematografica gli vietò



Merry Widow, Wedding March e Queen Kelly e non tanto per l'analogia o l'identità di luoghi e persone quanto per lo stile con cui luoghi e persone vengono accostati, alternati: la chiesa e il bordello, la vergine fanciulla e il taurino macellaio, l'impeto erotico preceduto dall'invocazione religiosa e via di seguito. Questa continuità di ispirazione e di stile tra lo Stroheim regista e lo Stroheim romanziere è difficile da ritrovare in casi analoghi: il Clair di Adams, di La princesse de Chine e di De fil en aiguille ha ben pochi punti di contatto col Clair del Milione e di Il silenzio è d'oro; così come il Clouzot del Corvo è stato dimenticato dal Clouzot di Le cheval des dieux. Il caso di Stroheim ricorda soltanto quello di Delluc, il Delluc di La jungle du cinéma; ma è un precario accostamento. Pertanto, se è ragionevole che un regista, impugnando la stilografica, senta il desiderio di fare qualcosa di diverso, di esprimere argomenti insoliti o preclusi al cineasta, con Stroheim è avvenuto l'opposto (almeno a giudicare da questo romanzo: il successivo, Les feux de la Saint-Jean, ancora non ci è noto): egli è regista anche quando fa il romanziere, nelle pagine di Paprika egli ripete o rinnova gli schemi, le ambizioni, i gesti della sua fantasia cinematografica. Paprika è un mediocre romanzo anche per questa ragione: perché ogni preesistente preoccupazione letteraria è rimasta travolta dall'impeto dello sfogo, dall'urgenza di fissare una volta per sempre quanto la pellicola non sarebbe mai stata libera di accogliere. Paprika è stato scritto in funzione di una regia che avrebbe sistemato, con un opportuno montaggio, l'assillante vortice di sequenze che imperversa in queste pagine. Di Paprika si potrebbe dire che il difetto suo più grosso è l'eccessiva qualità di personaggi e di situazioni — ma, a pensarci bene, tutti i famosi film di Stroheim, se ci fossero pervenuti intatti, non sarebbero da meno — e se Paprika è una sfilata di amplessi e di malvagità, non dimentichiamo che Greed e Queen Kelly, se i produttori e i censori non avessero potuto distruggerli, sarebbero film non meno ricchi di amplessi e di malvagità efferatissime.

Che valore attribuire, allora, a questo romanzo, agli effetti di un giudizio su Stroheim soggettista e regista cinematografico? Ovvero: possiamo ammettere che Paprika rappresentasse, per Stroheim, il film ideale? Difficile rispondere: dei film dell'autore è rimasto troppo poco. E' però certo che, al lettore di Paprika, ultimata la lettura, resta la possibilità di meglio sistemare il giudizio su Stroheim regista. E per avvicinarci a questa sistemazione possiamo avanzare alcune osservazioni. E' facile rilevare che Paprika è interamente "giocato" sui limiti della pornografia: in essa rischia di cadere a ogni istante, ma da essa è costantemente fuori per l'incisività dei molti personaggi, costruiti con una meticolosità fuor del comune (la stessa che impedisce a Stroheim di tralasciare la descrizione dei molti amplessi e ludi erotici, ognuno dei quali è diverso dai precedenti) e che irrompono nella pagina con suggestiva prepotenza. Ma se non pornografico, Paprika è però un romanzo totalmente im-

pregnato di sensualità, della più calda, torrentizia, sconcertante e fantasiosa sensualità. Questo è il più sicuro riferimento al regista di Queen Kelly e di The Wedding March: ponendolo sotto questa luce, Paprika è veramente la chiave del mondo stroheimiano e rende possibile un giudizio che si appoggi, superandoli, ai pochi frammenti significativi dei film rimastici. In altre parole, non è stato ancora affermato con la dovuta precisione, almeno in Italia, questo aspetto determinante dell'opera stroheimiana, caso limite della tendenza più ardua della narrativa cinematografica, che ha in Stroheim il solo poeta della sensualità. La sensualità è la nota predominante, il sale di tutti i capolavori di Stroheim; la critica della società ed ogni altro attributo critico dei suoi film vengono dopo, e forse non sono nemmeno gli elementi più genuini. La sensualità, nei film di Stroheim, fa maturare le situazioni decisive, erompe nei protagonisti con forza irresistibile, precisandone il carattere e il destino, determina i contrasti, i conflitti nelle azioni; né si limita alle forme più elementari e risapute, bensì è ricca di variazioni e di eccezioni. Spesso ci si muove nella zona di una autentica psicopatologia sessuale e nelle inquadrature sono accuratamente disposti gli accessori indispensabili e viene sottolineata l'importanza di particolari abbigliamenti. Nei film di Stroheim, come in Paprika, sono rintracciabili tutte le fondamentali risorse di una letteratura francese e inglese molto in voga giusto gli anni tra il 1910 e '30, a base di flagellazioni erotiche, ricavata dal filone di Sacher-Masoch e del marchese di Sade. Si pensi alla Regina di Queen Kelly, quando, relativamente coperta da una vestaglia orlata di pelliccia, frusta Patrizia, l'educanda, anch'essa relativamente coperta da una lunga camicia; e quando si fa massaggiare dalla cameriera (e amante) standosene allungata nella marmorea vasca da bagno nuda e con un gatto tra le braccia; o si pensi alla figura di Schani, in Wedding March, o a quella scena d'amore di The Merry Widow (che nel montaggio del film non entrò nemmeno per scherzo) in cui John Gilbert e Mae Murray si abbracciano e si baciano al colmo della voluttà in virtù delle languide melodie che un adolescente violinista, il cui unico indumento è una bautta sugli occhi, estrae dal suo strumento standosene adagiato sul letto degli amanti; ovvero, sempre in Merry Widow, alla scena dell'orgia degli ufficiali, pure censurata. Approfondendo ed articolando queste e molte altre osservazioni che dall'accostamento tra Paprika e i film di Stroheim è possibile trarre, la personalità dell'autore di Greed verrebbe a trovarsi notevolmente arricchita. Quindi, il risultato della pubblicazione di Paprika dovrebbe essere almeno questo: indurre la critica a rivedere e ad integrare quel giudizio su Stroheim che pareva ormai così tranquillo e risaputo e che potrebbe rivelarsi, invece, non poco incompleto qualora si tenga presente che nessuno dei film di Stroheim è noto nella versione integrale e che le parti eliminate dalla coalizione delle censure di mezzo mondo interessano tutte, senza quasi eccezione alcuna, un aspetto di Stroheim rimasto, in tal modo, pressoché ignoto. Il poeta della sensualità è tale sulla parola: i suoi poemi li ha bruciati l'Inquisizione.

CORRADO TERZI

1 e 2) Erich von Stroheim con Maria Montez, recentemente scomparsa, ai tempi di Ritratto di un assassino (1949). - 3) Stroheim in The Wedding March (« Sinfonia nuziale », 1927). - 4) Stroheim in The Great Gabbo (« Il grande Gabbo », 1929) di James Cruze. - 5) Da Walking Down Broadway (1933) diretto da Stroheim, interpreti Boots Mallory, James Dunn e Zasu Pitts. - Stroheim con Arletty in Ritratto d'un assassino (1949), di Roland Bernard.



Le ombre rosse di Ford sul mezzogiorno di Zinnemann



Sopra: Gloria Swanson, interprete di *3 in Bedroom C*, commedia in costume diretta da Milton H Bren. Sotto: da *High Noon*, film « western » prodotto da Stanley Kramer per la regia di Zinnemann

STANLEY KRAMER, il produttore di *Home of the Brave* (« Odio », *The Men* « Uomini » e *Death of a Salesman* « Morte del commesso viaggiatore ») ha tentato il 'western' con *High Noon*, diretto da Fred Zinnemann.

Ecco il soggetto del film. Alle dieci e quaranta di una calda giornata (luglio 1870) Kane, lo sceriffo di Hadleyville (quattrocento abitanti), subito dopo la cerimonia delle proprie nozze, riceve un telegramma che gli annuncia la scarcerazione di Frank Miller. Kane aveva catturato questo pericoloso bandito cinque anni prima, ponendo fine al terrore e alla violenza della banda. Ora il fratello dello scarcerato, e due suoi amici, attendono l'arrivo del treno del mezzogiorno nella piccola città. E' chiaro: aspettano il capo per uc-

Successi estivi sugli schermi di Broadway: «High Noon» e «Carrie», tratto da Dreiser per la regia di Wyler. - Ritorno di Gloria Swanson alla commedia

cidere lo sceriffo a scopo di vendetta. Il paese è terrorizzato. Il barbiere, che è anche becchino, prepara molte bare, e mentre il 'Saloon' si affolla di curiosi e di pavidì, il giudice che condannò Miller lascia il paese. Kane è dunque solo; viene abbandonato anche dal suo assistente e perfino dalla moglie. Lo sceriffo cerca disperatamente l'aiuto di qualcuno; soltanto un cieco ubriacone e un sedicenne si schierano dalla sua parte. Kane rimane in città non per fare l'eroe come crede la moglie, ma perché la fuga non gli è possibile. Meglio affrontare la banda nella cittadina, che essere ucciso nella prateria. Le ore passano, mentre i bambini, nelle vie, giocano alla "morte di Kane". Arriva il pieno mezzogiorno, e le strade si fanno deserte. Inizia la sparatoria. Kane, che nel frattempo viene aiutato dalla moglie pentita, ha la meglio sulla banda, che viene distrutta. Lo sceriffo abbandona la cittadina, per sempre.

Zinnemann ha costruito la vicenda con abilità; al film non manca certo la tensione; sono inoltre chiare le influenze del Ford, specie nel finale, che ricorda molto *Stagecoach* (« Ombre rosse »). Kane trova in Gary Cooper un eccellente interprete; la musica è di Tiomkin. Insieme con *High Noon* sta ottenendo successo, a Broadway, *Carrie* di William Wyler, che la Paramount ha inviato a Venezia. Come è noto, questo film, tratto dal romanzo di Dreiser, è interpretato da Olivier e Jennifer Jones. Tra le altre novità segnaliamo *Where is Charley* con il ballerino-mimo Ray Bolger, e *3 in Bedroom C*, commedia in costume con Gloria Swanson.

GIORGIO N. FENIN





L'attore Birger Malmsten in *Sommarlek* (« Giuoco d'estate »); questo recente film di Ingmar Bergman, presentato alla XIII Mostra internazionale di Venezia, è considerato, in Svezia, il migliore della stagione 1951-52 dopo *Fröken Julie* (« La signorina Giulia ») di Alf Sjöberg.

LE BUONE COMPAGNE DELLA SIGNORINA GIULIA

LETTERA DALLA SVEZIA

Il film di Sjöberg, vincitore con "Miracolo a Milano" di Cannes 1951, non costituisce un fenomeno isolato nella produzione svedese, che conta quest'anno diverse opere significative

Il trio Sjöberg-Bergman-Sucksdorff ha preso il posto della « Old Constellation Sjöström-Stiller ». I film svedesi riconquistano la stima internazionale e si avviano verso un nuovo periodo di fioritura.

Eva Dahlbeck e Gunnar Björnstrand in un'inquadratura rispettive mogli narrata da Ingmar Bergman, 1952), storia di quattro fratelli e delle rature di Kvinnors väntan (« L'attesa delle don-

IL 1951 è stato un anno di strani contrasti nella storia del cinema svedese, ma può ben essere l'inizio di un nuovo periodo fruttuoso. Nel mese di gennaio scioperarono i produttori per protesta contro l'intollerabile situazione causata dal controllo dei prezzi sui biglietti del cinema e da una accresciuta tassa sugli spettacoli che non davano possibilità di compensi tenuto presente l'aumento dei costi di produzione originato da un'inflazione di carattere generale. I produttori ottennero una parziale vittoria quando lo Stato concesse un certo ribasso della tassa sugli spettacoli cinematografici, limitatamente però ai film svedesi, e permise un discreto aumento dei prezzi dei biglietti. Tuttavia ciò accadde dopo che la produzione generale era già in ripresa (ultima settimana di novembre) e parecchi film nuovi erano già stati terminati. Durante l'anno il cinema svedese ebbe la sua prima importante affermazione all'estero con *Fröken Julie* (« La signorina



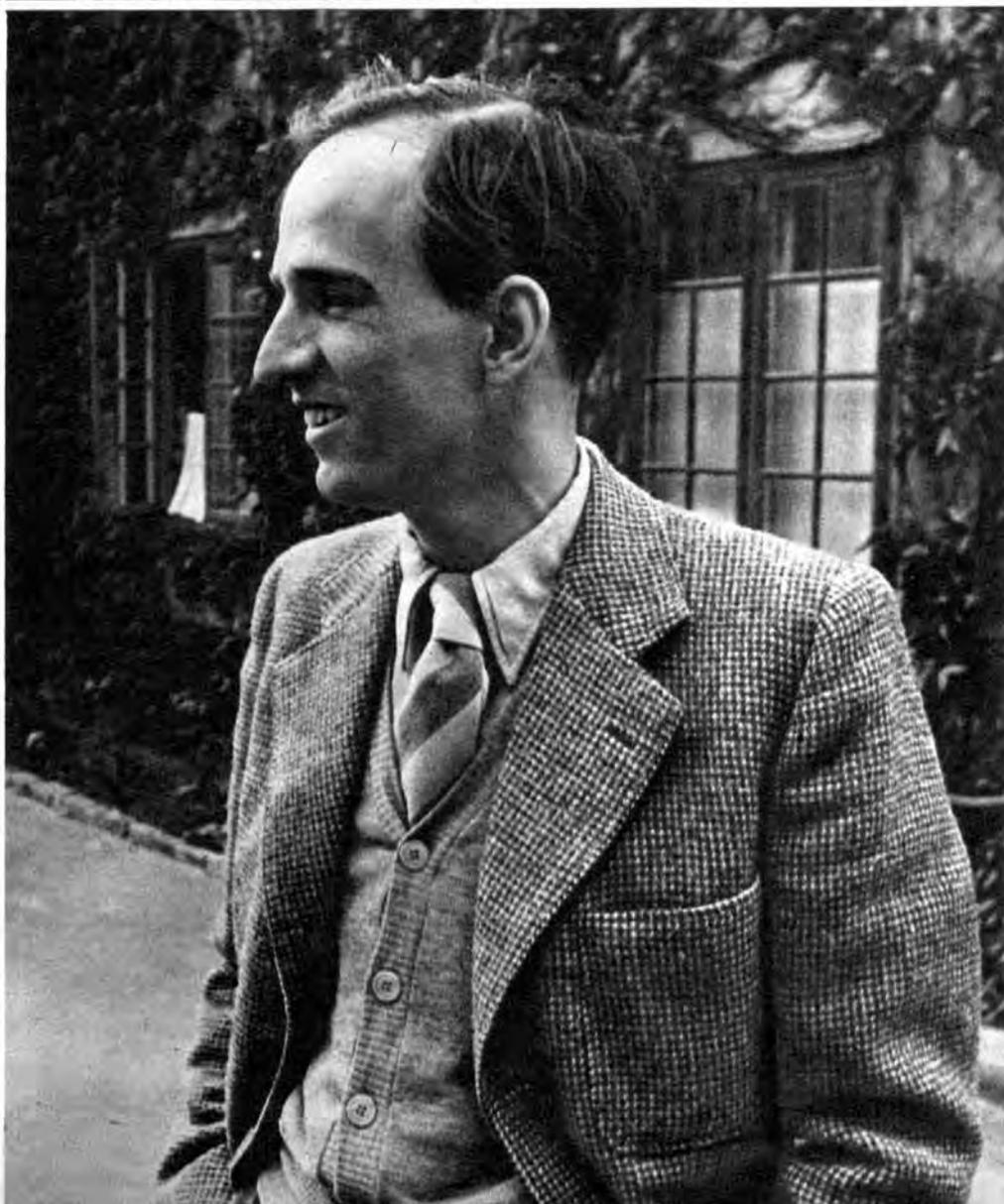


Alf Sjöberg e il fotografo Sven Nykvist mentre girano una scena di Barabbas («Barabbas»).

Giulia») di Alf Sjöberg, che ottenne il Gran Premio del Festival di Cannes ex aequo con *Miracolo a Milano* di De Sica-Zavattini e si impose rapidamente sui mercati internazionali. A tutt'oggi il film è stato venduto a circa 25 paesi, e ulteriori negoziati fanno prevedere che il numero possa salire a 40 o 50. Fröken Julie però non è rimasto un fenomeno isolato. Al Festival di Punta del Este, quest'anno, la selezione dei cortometraggi e documentari svedesi è stata giudicata la migliore. Nell'assegnazione dell'«American Academy Awards» del 1952, La Svezia ha vinto il suo secondo Oscar per il miglior film-documentario con *Kon-Tiki*, prodotto da Olle Nordemar, un'opera singolare girata a bordo di una zattera in navigazione nel Pacifico. In origine il materiale di questo documentario appariva di qualità scadente, tanto che una società americana offrì per l'acquisto soltanto 50 dollari. Il Nordemar respinse l'assurda proposta e, con l'aiuto del suo tecnico della fotografia, revisionò da cima a fondo tutta la pellicola, ricavandone un'opera che negli Stati Uniti ha fruttato circa un milione di dollari. Al Festival di Cannes, sempre quest'anno, la Svezia ha ottenuto un significativo successo con *Hon dansade en sommar* («Ella danzò una sola estate»), oppure «Un'estate di felicità»), interpretato dalla giovane e debuttante Ulla Jacobsson. Questo film, diretto da Arne Mattsson, non può soste-

nere il confronto con *Fröken Julie*, ma nel suo realismo spiccatamente provinciale possiede un fascino considerevole. D'altra parte sembra che il pubblico straniero lo trovi di suo gradimento, così come è accaduto in Svezia, dove si avvia a battere tutti i records di incassi. Sempre a Cannes, il premio speciale della giuria per il miglior cortometraggio è stato assegnato allo svedese *Indisk by* («Villaggio indiano»), una delle due opere girate in India da Arne Sucksdorff, che nel 1939 vinse il primo Oscar svedese con il breve documentario lirico sulla vita di Stoccolma *Människor i stad* («Il popolo nella città») divulgato in seguito col titolo *Ritmo della città*. Sucksdorff è stato per molti anni un assiduo partecipante ai festival di Edimburgo, Cannes e Venezia.

Che la cinematografia svedese fosse in ripresa apparve evidente quando, nella scorsa primavera, si riunì l'Accademia svedese del cinema per decidere l'assegnazione delle «plaquettes» da conferirsi a coloro i quali maggiormente hanno contribuito allo sviluppo dell'arte cinematografica nazionale. Diversamente dagli Oscar, queste «plaquettes» sono destinate a segnalare il comportamento complessivo del premiato. Il loro numero, limitato ogni anno a tre, rende molto difficile l'assegnazione perché parecchi sono i candidati che meriterebbero l'alto riconoscimento. Una «plaquette» fu consegnata a Göran Strindberg, il fotografo di *Fröken Julie* e di *Hon dansade en sommar*, per il suo stile pittoricamente sensibile, e un'altra all'attrice



Ingmar Bergman che è, dopo Sjöberg, il regista svedese più apprezzato e significativo.



Inga Tidblad e Alf Kjellin in Fränskild (« Divorziata ») di Ingmar Bergman. La Tidblad è una delle principali attrici del Reale teatro drammatico di Stoccolma; ha preso parte a pochi film.

Inga Tidblad cui si deve un'interpretazione memorabile nel recente Fränskild (« Divorziata »). La Tidblad è una delle principali attrici del "Reale teatro drammatico" di Stoccolma e non appare spesso nei film, ma essa ha dato un risalto singolare a questa storia di una donna che, improvvisamente, si trova spostata e solitaria nel mondo. Il film, infatti, è una specie di studio sulla solitudine. Quanto alla terza "plaquette", l'Accademia rimase incerta fra Anita Björk (per la sua ben nota interpretazione di Fröken Julie) e Maj-Britt Nilsson, due giovani attrici provenienti

co d'estate », 1951), il suo ultimo film in cui Maj-Britt Nilsson figura con una interpretazione veramente notevole. In ogni elenco dei migliori film di questa stagione Sommarlek appare secondo dopo Fröken Julie. Anche questa è una storia di felicità estiva come Hon dansade in sommar, in cui l'avventura d'amore dell'eroina diciassettenne si conclude con una fine tragica quando l'amato muore, con la differenza però che Sommarlek continua con una storia "d'autunno" nella quale la donna, dieci anni dopo, cessa di ribellarsi e riprende contatto con la vita. Maj-Britt



Da Barabbas (« Barabba ») di Alf Sjöberg, il più ambizioso e interessante film della nuova produzione svedese. Il film è tratto dall'omonimo romanzo di Pär Lagerkvist, Premio Nobel.

dalla famosa scuola del "Reale teatro drammatico" che continuano l'intimo e sensitivo stile di Inga Tidblad sia sul palcoscenico che sullo schermo. Esse vennero giudicate tutte e due meritevoli del premio. D'altra parte, anche i due registi Sjöberg e Bergman, che ricevettero una "plaquette" nei primi anni, ebbero riconosciuti i loro meriti per i lavori recenti: Sjöberg per la sceneggiatura e la regia di Fröken Julie e Bergman per il soggetto originale e la regia di Sommarlek (« Giu-

Nilsson è ugualmente brava nelle due parti. La fotografia di Gunnar Fischer nell'arcipelago di Stoccolma (24 mila isole!) è assai brillante e la storia di Ingmar Bergman, dialogo e direzione, ha la freschezza e la distinzione che sono proprie di questo regista. Sommarlek è stato rappresentato a Punta del Este, e non è apparso finora in nessun altro festival, ma è senza dubbio fra i migliori film di Bergman. Egli non è ancora molto noto all'estero, ma con Sjöberg e Sucksdorff forma il trio più rap-

presentativo del cinema svedese d'oggi. Attualmente i film di produzione nazionale raccolgono il 32% degli incassi totali dei locali svedesi. La percentuale è senz'altro notevole se si tiene presente che in Svezia l'importazione di opere straniere è completamente libera e non soggetta ad alcun controllo. Malgrado lo sciopero già menzionato, nel 1951 sono stati ultimati a Stoccolma 28 nuovi film e non è esagerato affermare che si tratta di una delle produzioni più promettenti degli ultimi anni.

Il più ambizioso e interessante film della nuova produzione è forse il 12° di Alf Sjöberg, Barabbas (« Barabba ») che il regista medesimo ha tratto dal romanzo omonimo di Pär Lagerkvist, vincitore dell'ultimo premio Nobel. Il libro è ancora oggi uno dei più venduti in Svezia ed è stato rapidamente tradotto e pubblicato in molti paesi. Ulf Palme, che interpretò la parte del valletto Jean in Fröken Julie è Barabba, il ladro che fu salvato dalla crocifissione perché il popolo volle libero lui e non Gesù. In seguito lo troviamo, perseguitato dal rimorso, nelle miniere di rame di Cipro, dove è giunto incatenato insieme ad altri schiavi, e infine a Roma al tempo dell'incendio famoso. Il soggetto è ricco di note simboliche e dovrebbe fornire a Sjöberg l'occasione di fare un'opera pregevole. Egli iniziò la lavorazione del film nel marzo scorso allorché con una "troupe" di una dozzina di persone si recò in Israele, dove girò numerose scene ad Haifa e nel deserto di Neghev, a Gerusalemme e sulle rive del lago di Galilea. In aprile era a Roma per riprendere altre scene nel Foro romano, sul colle Palatino, nelle catacombe di S. Callisto e a Tivoli. Attualmente si trova a Stoccolma dove sta terminando gli interni. Il produttore artisticamente responsabile di Barabbas è lo stesso di Fröken Julie, Rune Wladekranz il quale già sta preparando altri progetti per la Sandrew-Bauman Company. Uno di questi è il romanzo Gli emigranti di Vilhelm Moberg, che è già stato pubblicato negli Stati Uniti e che può essere ridotto a film da Alf Sjöberg nel 1953. Un altro è il romanzo Vagen till Klockrike (« La strada per Klockrike ») del membro dell'Accademia svedese Harry Martinson, già pubblicato in Francia col titolo Le chemin à Klockrike. Questa singolare storia di un vagabondo è uno studio sulla costrizione sociale e sulla libertà individuale. Il film è già stato iniziato per la regia di Gunnar Skoglund che fu condirettore, insieme a Paolo Feios, del famoso En handfull ris (« Un pugno di riso »). Ingmar Bergman ha invece da poco terminato le riprese del suo tredicesimo film, Kvinnors väntan (« L'attesa delle donne »), che è la storia di quattro fratelli e delle loro donne. Attori e attrici sono tutti svedesi. Tra queste ultime figurano Anita Björk, Maj-Britt Nilsson ed Eva Dahlbeck che nel 1951 meritò la "plaquette" dell'Accademia per la sua interpretazione di Bara en mor (« Soltanto una madre ») di Sjöberg presentato al festival di Venezia. Il film, pur sviluppando un tema serio, è il primo di Bergman che presenta un certo aspetto di commedia. Uno degli episodi si svolge a Parigi. Bergman dirigerà durante l'anno un altro film svedese e uno in Germania.

KURT LINDER



Nîmes. Clouzot ha ripreso, a dirigere *Le salaire de la peur*, interrotto un anno fa a causa della pioggia: non poteva girare nel fango un film che ha come sfondo un terreno bruciato dal sole.

CLOUZOT HA INVESTITO IL SALARIO DELLA PAURA

IL ROMANZO di Georges Arnaud, *Le salaire de la peur*, racconta di quattro tipi emigrati nella regione petrolifera del Venezuela: un paese dove si può diventare miliardari, ma dove è più facile morire di fame. Questi quattro tipi, due per camion, per guadagnarsi "il salario della paura", partono con un carico di nitroglicerina destinata a "soffiare" il petrolio che brucia alla superficie dei pozzi. Si tratta di percorrere cinquecento chilometri in aride pianure, dalle strade sconnesse, con un carico che può far saltare il camion al minimo sobbalzo. Ma duemila dollari sono stati promessi ai conduttori che riusciranno a far giungere i camion a destinazione. Quei quattro uomini, ormai ridotti all'estrema miseria, non esitano a trasportare la morte nella speranza di poter vivere meglio. Duemila dollari significano per loro poter riprendere il battello e andarsene da quell'inferno. L'avverso destino, che ha preso questi quattro uomini alla culla, mettendoli ora a tu per tu con la morte, permette loro di giocare l'ultima carta: o sarà la morte o sarà la fine della miseria, quindi la vita.

Dalla trama del romanzo, Clouzot ha tolto il soggetto del suo nuovo film, che da più d'un anno sta girando nei pressi di Nîmes. I quattro tipi sono interpretati da Yves Montand (il corso), Charles Vanel (il francese), Folco Lulli (l'italiano), e Peter Van Eyck (il tedesco). Erano stati scelti i dintorni di Nîmes perché è la regione più arida della Francia. Quando il villaggio-scenario fu pronto, Clouzot, i suoi interpreti ed i suoi settanta tecnici, vennero a fissarsi a Nîmes. Il lavoro cominciò nell'entusiasmo, perché tutti erano persuasi di lavorare per un film di cui si sarebbe molto parlato. Se n'è parlato infatti, ma non nel senso che essi credevano. Si è detto che il film era rimasto in panna, che forse non sarebbe stato mai terminato. Che cosa era successo? Contrariamente alla tra-

dizione meteorologica, la pioggia, che non cade mai a Nîmes, si era invece messa a cadere durante giorni e giorni, settimane intere. Un tempo eccezionale, e la « troupe » intera attendeva che il tempo diventasse normale. In quell'attesa, giunse l'autunno. Non si poteva girare nel fango un dramma che ha come sfondo un terreno bruciato dal sole. Bisognò quindi decidere: emigrare in un paese dove era ancora possibile trovare il sole, cioè in Africa, e ricostruire per la seconda volta il villaggio venezuelano, o aspettare la prossima estate. Le due soluzioni erano irte di pericoli. La prima permetteva di terminare il film a breve scadenza, ma comportava un supplemento di spese che lo avrebbero reso commercialmente troppo caro; la seconda era finanziariamente più logica, a condizione che il maltempo dell'inverno non avesse completamente distrutto il paesaggio e che niente fosse accaduto ai quattro principali interpreti. Infatti, la metà del film era stata già girata e cento milioni erano stati spesi. Se uno degli attori fosse venuto a mancare, si sarebbe dovuto ricominciare daccapo. Benché più rischiosa, fu scelta la seconda soluzione. Ed è stato bene così. Il paesaggio non ha troppo sofferto durante i mesi invernali ed i quattro principali attori sono in ottima salute. Clouzot ha dunque potuto ricominciare a girare il suo film al punto in cui era stato costretto ad abbandonarlo. Nel frattempo, il produttore iniziale, Raymond Bordérie, ha trasformato *Le salaire de la peur* in coproduzione franco-italiana, assicurandogli così i fondi necessari e un mercato più vasto. L'arresto di questa importante produzione, proprio al momento in cui si cominciava a parlare d'una crisi del cinema francese, aveva seriamente impressionato il mondo cinematografico. Non trattava del film d'un produttore imbrogliatore o d'un regista pornografico; si trattava d'un lavoro cinematografico finanziato da un produttore che ha una lunga esperienza

LETTERA DA PARIGI

al suo attivo e realizzato da un regista che finora ha raccolto gli elogi della critica ed il consenso del pubblico. Se le imprese serie, diceva allarmata la gente del cinema, si mettono a far fallimento, vuol dire che la produzione cinematografica francese è gravemente malata. Clouzot ha infatti dichiarato varie volte che il più grosso successo di stampa, non lo consolerebbe d'un insuccesso finanziario. Secondo lui, il film che piace alla critica deve piacere anche al pubblico, altrimenti non è un buon film. Il film che piace soltanto agli iniziati, è per Clouzot un cattivo film, perché il cinema deve sempre indirizzarsi al pubblico, mai agli iniziati. I pittori, i poeti, i musicisti possono sollecitare il consenso d'una minoranza; il regista non ha questo diritto perché non deve mai dimenticare che il cinema ha una importante base commerciale. Non si

Il regista di "Manon" ha ripreso a girare nei pressi di Nîmes, una delle regioni più aride della Francia, il suo nuovo film. Per dimostrare la fiducia nell'impresa, aveva rinunciato alla sua retribuzione

possono gettare i milioni dalla finestra per far piacere ad un ristretto gruppo di esteti. Con ciò Clouzot non vuol dire che bisogna fare i film tenendo conto del cattivo gusto del pubblico. Al contrario, egli crede che il crescente disamore per il cinema proviene appunto dal fatto che gli intrighi cinematografici non suscitano più l'interesse delle folle. Il cinema dovrebbe rinnovarsi continuamente e alimentare la curiosità del pubblico con l'imprevisto. Clouzot, che è stato cronista prima di essere regista, sa che i drammi della cronaca quotidiana sono provocati dai soliti sentimenti umani (l'amore, la gelosia, l'interesse, ecc.), ma che il lettore apre ogni giorno il giornale con la stessa curiosità. La diversità delle realizzazioni cinematografiche di Clouzot, prova che egli mette in pratica le sue teorie rinnovando continuamente la fonte della sua ispirazione, pur trattando gli eterni temi. I suoi cinque film, cioè *L'assassin habite au 26*, *Le corbeau*, *Quai des Orfèvres*, *Manon* e *Miquette et sa mère*, sono cinque film completamente diversi, ma tutti sono stati vantati dalla critica e si sono rivelati degli ottimi affari commerciali. Malgrado ciò, Clouzot non fa parte di quel gruppo di registi che si sentirebbero profondamente offesi nel vedersi offrire di girare un film con soli cinquanta milioni. Una cattiva abitudine vuole ormai che per far girare un film ai quattro o cinque « accademici » della cinematografia francese bisogna stabilire un preventivo di spese di almeno centomila milioni. Non che quei milioni il regista li voglia per sé, ma soltanto perché quella somma gli è necessaria per far un lavoro che sia all'altezza del suo nome e degno di prendere parte alla competizione internazionale. In realtà il regista, sia anche un "grande", è proporzionalmente quello che costa di meno in un film e quello che lavora di più, perché prende in mano il film quando è ancora una semplice idea, espressa in dieci pagine dattiloscritte, e lo abbandona per ultimo, cioè



A sinistra: Vera Clouzot, l'unica donna di *Le salaire de la peur* e che per la prima volta interpreta un film. A destra: Yves Montand nella parte del corso; *Le salaire de la peur*, tratto dal romanzo di Georges Arnaud, narra la storia di quattro singolari tipi emigrati nel Venezuela.

quando è completamente terminato. In genere, il regista lavora per un film sette o otto mesi, mentre l'attore principale, che guadagna tre volte di più, ci lavora soltanto un mese. Ma se il regista non costa troppo caro, le sue follie ammontano spesso a molti milioni. I grandi registi, quando girano un film, hanno l'illusione di possedere una bacchetta magica alla quale si può chiedere tutto: castelli, palazzi, stazioni, villaggi, ecc.

Purtroppo, un film che costa cento milioni fa correre il rischio di perderne una buona parte a coloro che hanno assunto la responsabilità di finanziarlo. Se non è venuto fuori un vero capolavoro, da potersi esportare, il solo mercato francese non basta per rientrare nelle spese. Ecco perché due teorie si affrontavano in Francia fino a pochi mesi fa: fare film a buon mercato (cinquanta milioni), che si ammortizzano anche con un successo mediocre nel proprio mercato, o fare grandi film che possono competere con le altre nazioni sul mercato internazionale. La politica del film a buon mercato non soltanto chiude al film francese le frontiere dell'esportazione, ma gli fa correre il rischio di perdere anche la clientela nazionale. Il film di qualità, quindi caro, non soltanto potrebbe ricondurre al cinema i cinquanta milioni di spettatori che lo hanno abbandonato dal 1947 in poi, ma fargli riconquistare le simpatie degli spettatori degli altri paesi. Posto davanti a questo bivio, il cinema francese ha trovato il modo di non scegliere né l'una né l'altra strada. Ha continuato a fabbricare film a buon mercato e film cari. Però i film cari, quelli che dovrebbero essere di qualità, li produce in associazione con un altro paese e particolarmente con l'Italia. La coproduzione franco-italiana ha infatti permesso in quest'ultimi tempi di finanziare i film dei grandi registi. In un primo momento, non sembrava che l'associazione franco-italiana riuscisse a produrre lavori degni dei molti milioni spesi, ma la produzione è andata migliorando e quattro o cinque buoni film hanno dimostrato che la coproduzione potrebbe diventare una cosa veramente interessante. Non foss'altro perché assicura ad ogni film un mercato d'un centinaio di milioni di persone. Per tornare al *Salaire de la peur*, finché non è stato possibile trasformarlo in coproduzione franco-italiana, ha significato una

delle imprese più importanti della cinematografia francese. Per dimostrare che aveva piena fiducia in quest'impresa, Clouzot aveva rinunciato a essere personalmente retribuito, investendo la sua remunerazione di realizzatore nel capitale del film. Ciò voleva dire che se *Le salaire de la peur* si fosse risolto con uno scacco commerciale, Clouzot avrebbe lavorato per niente un anno e mezzo. E Clouzot non è in condizioni di poter lavorare soltanto per la gloria. Ma sa di essere un regista che conosce bene il suo mestiere e che lavora con estrema precisione. Se qualche volta prende a schiaffi le attrici, non soffre però della follia di grandezze e non supera mai il preventivo stabilito. E poi, mentre dirige un film, non pensa a quel che dirà il critico tale, ma soltanto se potrà piacere o no al pubblico. Ecco perché, senza paura, ha investito il suo salario nel film. Certo, non aveva pensato che a Nimes potesse piovere, ed il maltempo della scorsa estate stava quasi per far fallire il suo esperimento. Ma quest'anno il sole risponde tutti i giorni al suo appello e *Le salaire de la peur* procede nel programma di lavoro previsto: Clouzot ha installato il suo quartiere generale all'Hôtel du Midi a Nimes. L'impiego del tempo è regolato così: alle sette sveglia, colazione e partenza in jeep per il villaggio venezuelano. A mezzogiorno, pranzo nella "popote" del campo ed alle sei ritorno. Cena all'albergo e alla dieci tutti a letto. L'unica donna del film è Vera Clouzot, che ha con *Le salaire de la peur* i suoi debutti cinematografici. Per dire la verità, essa non ambisce a fare carriera nel cinema, ma siccome il suo fisico ed il suo accento (è brasiliana) corrispondevano esattamente al personaggio della ca-

meriera venezuelana, Clouzot ha accoppiato l'utile al piacevole, cioè fare l'economia d'una attrice e avere la moglie accanto. Più strano è la presenza di Simone Signoret, che parte regolarmente ogni mattina con la carovana e torna la sera a lavoro terminato, pur non interpretando alcuna parte nel film. Simone Signoret aveva qualche settimana di riposo prima di iniziare *Teresa Raquin* con Carné ed è andata a riposarsi in quell'inferno per stare insieme al marito Yves Montand. In questi giorni, Clouzot sta girando la parte più palpitante del film. Dieci minuti prima del passaggio di Vanel e di Montand, un camion è saltato in aria, sfondando il "pipe-line" e scavando un enorme buco, pieno di nafta, sul bordo della strada. Il camion si ferma e Vanel discende nel buco. Montand resta al volante. Il camion si rimette improvvisamente in movimento e riesce a passare sul corpo di Vanel. Si tratta d'un accidente o d'un crimine? In ogni caso Montand intasca il premio della paura e ritorna pieno di dollari. Ora fa ballare il camion al suono della radio perché pensa che le scosse non sono più mortali. Ha scaricato la morte ed ora corre verso la vita. Invece la danza del camion si termina in un fosso. L'ultima immagine del film sarà appunto il volto morto di Montand. Yves Montand, Charles Vanel, Peter Van Eyck e Folco Lulli formano un quartetto di attori che si completano ammirabilmente. Se non proprio il film "dell'annata", *Le salaire de la peur* sarà certamente il più sensazionale. In principio deve essere proiettato nel prossimo dicembre, simultaneamente a Nuova York, Londra, Berlino, Parigi e Roma.

D. A. LEMMI



Charles Vanel e Yves Montand in un'inquadratura di *Le salaire de la peur* di H. G. Clouzot.

PARABOLA CREATIVA DI JEAN RENOIR

Sono lontani i tempi in cui il regista francese dichiarava: "Comincio a capire che debbo lavorare in un senso del tutto nazionale. Solo così potrò comunicare con la gente di altre nazioni, e costruire opere internazionali"

PER RENOIR giovane, esitante e inesperto, combattuto tra la fresca suggestione primitiva di certo cinema americano ingenuo e barbaro e le ragioni sottili e calcolate della cultura europea, *Nana* fu, nel 1926, l'incontro con quella « tradition du réalisme français » cui doveva, dipoi, dare rinnovamento e sviluppo in un'opera che, assieme a quelle di René Clair, Jean Vigo e Marcel Carné, resta la più autorevole e matura del cinema francese del primo decennio sonoro. L'urto brusco, l'occasione, gli era venuta da von Stroheim: fu dopo una proiezione di *Foolish Wives* che Renoir, « smettendola di accusare stupidamente la cosiddetta incomprendenza del pubblico », comprese che poteva uscire dal proprio isolamento e stabilire un legame organico con gli spettatori solo a patto di lavorare su « soggetti autentici nella tradizione del realismo francese » (1). Fu questa, allora, la sua linea d'attività, e al tempo stesso, di sviluppo. Si trattava, per Renoir giovane, di uscire dall'incerto e dal vago, dall'imitazione e dal ricalco; di ribellarsi alle costrizioni mercantili e di assumere una posizione creativa; si trattava, soprattutto, di rompere una posizione arida e ristretta, di casta, per adottarne una estesa, d'ampio respiro, nazionale e popolare: cioè, abbandonando un gergo, creare un linguaggio, porre le premesse per una produzione artistica. E il primo risultato di questa ricerca, fu *Nana*, opera diseguale e incerta, contraddittoria e irrisolta, ma significativa e indicativa: la prima degna e notevole della produzione renoiriana degli inizi.

Convincersi della necessità di inserirsi attivamente nella grande corrente del realismo francese, significava convincersi della necessità di studiare e rappresentare l'uomo concreto nel quadro reale di una società

storicamente determinata, e di prender partito per la parte più evoluta, più avanzata di questa stessa società. Ma, Renoir, pur lavorando assiduamente in questa direzione, fu parimenti attratto dalle ragioni del naturalismo. Egli dichiarò, durante la lavorazione del film: « Ho rispettato il pensiero di Zola... Soprattutto mi sono sforzato di mantenere, nel film, l'atmosfera naturalista del libro... » (2). Però, quest'atmosfera la voltò in immagini di un gusto pittorico tanto studiato e squisito, da rischiare i compiacimenti decadenti. Onde la contraddizione del film, ch'è d'un lato apertamente impegnato in senso realistico, ma dall'altro risolto in un pittoricismo edonistico statico e greve. Spesso prevale, in codesto Renoir prima maniera, il piacere delle composizioni plastiche calde e abbandonate, delle cesellature sottili e rabescate, dei movimenti calcolati secondo uno schema intellettualistico: a volte il decorativo soverchia l'umanità dei personaggi, ne riduce a una sorta di balletto estetizzante le aspre vicende e tormentate. Questo "charme" prezioso è spesso squarciato, di prepotenza, dalla recitazione di Catherine Hessling, che è una *Nana* straordinaria, patetica e violenta, arroventata; o, più sottilmente, dall'ironia renoiriana, che fine sprigiona dagli ambienti, tratteggiati con satirico arguto tocco. Ma le implicazioni sociali di Zola, quando permangono, sono talmente trasposte in cifra decorativa, che finiscono con l'estinguersi in una serie di arabeschi tonali, preziosi e perfetti quanto inerti e bloccati. Altre volte invece la lezione dell'impressionismo è positiva: Renoir gioca felicemente sulla sottile eleganza dei costumi, o sulle situazioni ironiche e risibili; ed è tipico ch'egli sia fedele agli intendimenti di Zola proprio laddove, formalmente, sembra discostarsene: in questi momenti in cui una satira acuta

e ben dosata annienta, nella persona di suoi rappresentanti tipici, quell'aristocrazia francese che, da lì a poco, crollando a Sedan, avrebbe condotto la Francia al disastro: che avrebbe massacrato, con ferocia inaudita, i comunardi; in questi satirici momenti è certo il meglio di *Nana*: le sue parti creativamente più originali, e più durature. Dove invece il film rischia di scendere al livello della consueta produzione melodrammatica in costume dell'epoca, è nei nodi narrativi. Laddove sarebbe occorsa una maggiore forza drammatica, una concezione più profonda ed estesa, una generalizzazione storica e sociale più ampia e larga, viceversa non vi è troppa coerenza con la realtà onde il film tratta: la devastazione che *Nana* compie, la sua potenza di distruzione che nasce ed agisce all'interno di una classe egemone frolla e putrescente, questo, Renoir, non sempre riesce ad esprimerlo, tende piuttosto a ridurlo, da fatto che è sia sociale che individuale, a singoli isolati casi personali, frammenti di vicende tagliate fuori dal complesso fluire della vita. Staccati dal loro contesto sociale, Georges, Vandeuves, Muffat finiscono a volte con l'atteggiarsi a gente in costume e quindi a non esser personaggi, restano irrisolti e vaghi anche come individualità, e si rattrappiscono in schemi (specie il personaggio recitato da Jean Angelo): però di Georges son felici gli istanti in cui il regista ne accentua il tipo lezioso, ironizzandovi fino a sbuciarlo crudelmente, e di Muffat soprattutto certi attimi di bovina atona sottomissione che vanno a collocarsi, e con diritto di priorità, in quella galleria di volti umani schiantati di cui, sotto il segno della debolezza della carne e del masochistico piacere della degradazione, "the way of all flesh", il cinema borghese di quegli anni è sì ricco. Però, quale differenza tra questo Muffat,

Film di Jean Renoir. A sinistra: Jean Gabin in *La bête humaine* (« L'angelo del male », 1938), opera della maturità. A destra: da *La chienne* (1931); con questo film Renoir è ancora a un suo « Angelo azzurro » il quale, però, invece di chiudere un periodo, ne apre un altro, nuovo.



e il Legrand della *Chienne*! C'è tra questi personaggi il divario che corre tra i due film: ancora impacciato e rattenuto il primo quanto ormai sciolto e agile il secondo; letteristico *Nana* quanto attento al reale, alla vita, *La chienne*. Con *Nana* Renoir è ancora maldestro e inquieto, e non è ancora uscito dal "Vieux Colombier"; ma *Nana* è una tappa fondamentale del cammino creativo del regista, senza *Nana* non avremmo avuto, in Renoir, quelle premesse al realismo che poi esplosero nella cruda violenza, nell'amara verità della *Chienne*. Del suo periodo muto, ch'egli stesso riconosce eccessivamente impedito, legato e sottomesso a esigenze commerciali, Renoir stacca, oltre a *Nana*, *La petite marchande d'allumettes* e *Tire au flanc*: conoscevamo la sua interessante versione della fiaba di Andersen; dopo *Tire au flanc* (3), ci pare evidente che le cose, criticamente, stiano proprio come egli le ha tratteggiate, autobiograficamente, sul filo dei ricordi, nei suoi appunti d'anteguerra. *Tire au flanc*, ovvero *Gli scansafatiche*, è ancora un Renoir prima maniera, ma già prelude al trapasso da un certo livello di stile a una maggiore compiutezza di rappresentazione realistica, da una concezione di vita ad un'altra, più sviluppata ed evoluta; ma può sembrare, al tempo stesso, la dimostrazione che Renoir sa realizzare un suo film anche partendo da un pretesto laterale, secondario: una farsa di Moezy-Eon e Sylvane. In realtà, le cose stanno altrimenti. Anzitutto non va dimenticato che in Francia il "vaudeville" e la "pochade" non sono, di necessità, generi inferiori: prova ne sia che da "vaudevilles" Clair trasse le sue più belle opere del periodo muto, e Feyder *Les nouveaux messieurs* (per non dire dei giorni nostri; e del fatto che Labiche e Feydeau hanno gli onori della Comédie, e di legittime esegesi accurate e dotte). Fatto sta che se il film è, nella produzione complessiva di Renoir, "minore", minore non è, nel 1929, l'impegno che il regista pone nel realizzarlo: tant'è vero che vi lascia un'impronta sua netta e durevole non solo, ma anche vi mette in rilievo, con bella franchezza, certe sue fondamentali tendenze e qualità, certi suoi grossi interessi umani e intellettuali. Renoir insomma realizza *Tire au flanc* con la stessa acutezza, le stesse impennate geniali (e anche le stanchezze, come no?, e i



Film di Renoir. Catherine Hessling in *Nana* (1926). Il regista dichiarò, durante la lavorazione di questo film: «Ho rispettato il pensiero di Zola nonché l'atmosfera naturalistica del libro».

rilassamenti), gli spunti satirici, farseschi e lirici espressi in forme realistiche, che in seguito svilupperà e approfondirà: tra i preziosismi formali della *Petite marchande* e l'impegno umano della *Chienne*, *Tire au flanc*, "vaudeville" satirico sulla vita militare svolto un poco nel gusto delle litografie di Gostiaux, sviluppa principalmente un tema tanto caro a Renoir, quello della satira rivolta contro la decadente borghesia: tema che poi s'infittirà nel grottesco acceso di *Boudu sauvé des eaux*, si rassoderà su basi concrete e solide, umane e sociali, nel *Crime de Mr. Lange*, per poi divenire, dialetticamente, in uno col tema della felice natura (in seno alla quale Renoir è, come il padre, « fou de couleur et de lumière »), tema costruttivo e positivo, di critica al vecchio mondo non solo, ma di amore al mondo nuovo pure, nella *Grande illusion* e nella *Marseillaise*.

La satira è con tutta chiarezza la tesi del film, ne costituisce il tessuto connettivo, ed erompe con violenza dalla trama fitta delle vicende intersecate, dei contrattempi, dei contrasti, dei qui-pro-quo, cioè da un arsenale espressivo ormai fossilizzato, con una sconcertante e franca libertà creativa. Que-

sta satira, Renoir la esercita coi mezzi usuali del genere, il grottesco, la deformazione caricaturale, lo humour: gli ufficiali rigidi e buffi e schiocchi, le assurdità dei regolamenti, l'insostenibilità delle situazioni: quella vita militare, basata sulla costrizione, sulla violenza repressiva, sulla durezza carceraria, ne esce sbeffeggiata e scorticata, rivelata in piena luce cruda. Ma in *Tire au flanc* la satira vien realizzata, oltretutto nei modi consueti, anche col lirismo: e in ciò Renoir è davvero personale e creatore; questo è — se così può dirsi — il suo apporto al genere, un suo elemento d'invenzione, che poi svilupperà in modo conseguente. Lo soccorre, in questo lavoro, l'attore: Georges Pomiès, che qui recita Jean il poeta, danzando la parte su un tono lunare e assente (che può far pensare sia a Harry Langdon che al Jean Borlin dei primi film clairiani), è davvero notevole interprete. Senonché, mentre Langdon resta sempre un comico di tra il "music-hall" e il circo, un "clown" che recita scene sue inserite — bene o male — nei film cui partecipa (e che sono quasi sempre costruiti in funzione degli sketches, e non viceversa), qui Jean è personaggio organicamente legato alla vicenda. La sua tipizzazione è assai con-

Film di Renoir. A sinistra: l'attore Michel Simon in *Boudu sauvé des eaux* (1932), film che contrappone alla piccola borghesia, vista nella sua caratterizzazione « anatolfranciana », il vagabondo anarchico e strafottente. A destra: Michel Simon in un'altra inquadratura del film *La chienne*.



creta: è il giovin poeta borghese trasognato e fuor dal mondo, scansafatiche e predestinato per grazia di censo agli agi e ai torpenti di una vita strascicata sul filo dell'estro e del capriccio. Ma questo poeta irriverente e vagamente libertario, assonnato e d'umor balzano, ha suoi frenetici e faunesci risvegli: allora si scatena come una furia, con sconcertante incoscienza pura, e un beffardo sarcasmo lucidissimo che scotta: come nella sequenza, veramente bella, di quando gli vogliono insegnare ad andare all'assalto con la baionetta ed egli, convintosi della necessità della cosa, la mette in atto ma radicalmente, scatena contro tutto e contro tutti una frenetica danza o burlesca corrida galoppata a balzi e stratonni con un imprevedibile ritmo avvolgente perfetto, e la cui ironica sostanza antimilitarista è di sapore forte e aspro. Qui la virtù di Renoir, di fare satira col lirismo, s'appalesa in pieno: questa danza è un bell'esempio di invenzione concreta; leggera e chiara, è simile a una poesia fantasista, e al tempo stesso, umana e veritiera. Analogo carattere ha la sequenza della pattuglia in esercitazione che, in un bosco stupendo di frescura e luci e ombre e argentei riflessi, se ne va bighelloni strascicando armi e buffetterie; quando poi gli uomini devono mettere la maschera antigas e, accecati e storditi, si mettono a vagare per il bosco a tentoni e urtoni e spintoni, la sequenza si muta, da dolce ironica *complainte* in una moderna versione della breugheliana parabola dei ciechi, in feroce satirico balletto, che sale in crescendo frenetico fino allo sfacelo finale, ruzzolato e rotolato in contrappunto alla corsa arzilla del graduato rimasto solo che, convinto d'essere seguito dai suoi uomini, se ne va danzando, risibile guerriero narcisista, per un viale tagliato da luci stupende. Qui le intenzioni di Renoir sono talmente sincere, ed egli le ha talmente chiare in sé, che, sulla base di osservazioni acute e precise, la critica, pur senza nulla perdere della propria forza emotiva e razionale, gli si muta in sensibile amore, da negazione diviene affermazione, un canto di bellezza. Momenti assai belli sono sparsi un po' dovunque nel film, al quale però nuoce una sceneggiatura aggrovigliata, certi momenti farseschi troppo insistiti che si logorano nell'assurdo gratuito e ingiustificato, particolari inutili che, rallentando l'azione e disperdendola, diminuiscono le pur limpide possibilità gnoseologiche che il film offre, tendendo a limitarle negli argini di un naturalistico conformismo. Nuociono anche, a *Tire au flanc*, certi inutili tecnicismi dal vago sapore "avanguardistico" che Renoir mette in opera talvolta; certe sue obbedienze alle leggi del genere anziché a quelle della vita e della sua personalità creatrice; e quel suo inquieto anarchismo (diceva Lenin che l'anarchismo è « borghesismo alla rovescia »), onde a volte la satira si ferma al costume, non scava oltre, ed è risucchiata dal gusto vago del divertimento puro, del graffio benevolo e scherzoso: son queste superficialità a costituire i limiti del film; ma sono anche al tempo stesso, le condizionature di un genere a confini fissi e personaggi disegnati una volta per tutte, ritagliati nei gesti e nelle situazioni: la condizionatura generale di una situazione produttiva che lega le mani al regista e, se gli consente l'ironia e la satira, è sempre a patto di non andar oltre, di non dire, sia pure in quei modi scherzosi, a volte pig-

mentati da una facile e florida volgarità, qualche cosa che tocchi le radici ultime e profonde dei fatti. Questi, i limiti di *Tire au flanc*, il quale però, ben lungi dall'esaurirsi, se li trascina dietro con una certa noncuranza, ricco com'è di una sua tesi arguta e di spunti felici, risolti da Renoir ad un livello registico che prelude certo *Boudu*, persino certo *Mr. Lange*: per non dire del vigore dei sarcasmi impietosi della *Règle du jeu*.

Nella *Chienne*, un paio d'anni dopo, si ha la rottura completa e piena di Renoir con il suo vecchio mondo, e il passaggio conseguente alla strada maestra del realismo. E non a caso ciò coincide con una esperienza di libertà: « Nella *Chienne* non ebbi pietà di sorta e, debbo riconoscerlo, fui insopportabile. Ho fatto il film come ho voluto, come lo sentivo... » (4). I voli lirici, morbidi e astratti della *Fille de l'eau*, le fantasie da "atelier" della *Petite marchande*, le raffinatezze preziosissime e ricche di letteraturismo e dense di pittoricismo e grondanti i cristalli fragili e puri di un gioco perfetto di a-priori formali, qui cedono e s'infrangono all'urto con un tema umano impegnato, e con un concreto ambiente. Dalla linea *Nana-Tire au flanc* viene l'entrata a un livello superiore di naturalismo, che è alle origini dello scatto nel realismo. *Le chienne* si risolve, è vero, su una base di cronaca nera, ma la sua complessità è ben altrimenti significante e ricca di spunti

chiave di dichiarazione programmatica, l'interesse di Renoir: gli preme, ora, un drammatico fatto umano; e che lo vada a prendere nella cronaca nera, è relativo alla sua esperienza di quegli anni, alla coscienza che ha di sé e del proprio paese. Qui egli è ancora alla fase piccolo-borghese, anarchica e disperata della sua realistica, metodica ricerca e indagine sulla società francese: sarà poi, col *Mr. Lange*, l'incontro con il popolo lavoratore e la classe operaia; nella *Vie est à nous*, l'avanguardia organizzata della classe operaia, dei contadini e degli intellettuali: i comunisti; nella *Marseillaise*, la nazione tutt'intera attorno ai suoi figli rivoluzionari e contro i suoi nemici di classe, gli aristocratici corrotti e servi dello straniero. Ma per questo, e per il culmine della parabola renoiriana, *La grande illusion*, occorre un clima storico nuovo, e i rapporti sociali e intellettuali, nazionali e affettivi dell'epoca del Fronte Popolare. Con *La chienne*, Renoir è ancora a un suo *Blaue Engel* che però, a differenza dell'opera di von Sternberg, anziché chiudere un periodo, ne apre un altro, nuovo. Di contro ai residui filtrati dell'espressionismo, per esempio, abbiamo qui un'ambientazione "in vivo": e se ne avvantaggiano i personaggi, l'azione stessa ne acquista rilievo e senso, gli uomini sono davvero veri in quelle case, quelle viuzze, i viali. Renoir getta uno sguardo acuto sulla vita borghese e piccolo-borghese, e ne svela e scopre le debolezze spirituali, la fragilità, l'instabilità morale. La



Film di Renoir. Inquadratura tratta da *La bête humaine* (« L'Angelo del male », 1938); famosa, in questo film, la sequenza iniziale; l'opera appartiene al periodo del maggior splendore di Renoir.

e sviluppi futuri. Con *La chienne* Renoir è sempre attento al ricordo di von Stroheim, segue alcuni esempi di Delluc, è sensibile agli insegnamenti di certo Feyder (specie quello di *Thérèse Raquin*), ha qualche reminiscenza da Protozanov (5) ma soprattutto scopre da artista che si pone faccia a faccia con la realtà, Parigi e certi suoi abitanti: è una realtà umana complessa, viva, che irrompe nella sua opera, tramite concreti precisi ambienti, e personaggi rifiniti con grande maestria ritrattistica. All'inizio, i fantocci che tra loro disputano sul carattere del film (è un dramma sociale, è un dramma morale, è la solita storia a triangolo; è tutte queste cose assieme) danno, in

sequenza del ballo in casa del mercante di quadri è, al riguardo, eloquentissima: ed è, oltretutto, una sorta di « critique de la peinture ». Renoir non è spettatore passivo della decomposizione di una classe, alla Laclos, ma agente attivo di questo processo: egli prende posizione, e contro. Nonostante reticenze e imprecisioni (specie il rischio di ridurre a quel quadro negativo tutt'intera la borghesia e piccola borghesia) nonostante il film pretenda, per residuo naturalistico, a una specie di agnosticismo sociale che il suo sviluppo stesso contraddice, è dalla *Chienne* che inizia, nell'opera di Renoir, su un piano approfondito e serio, la critica aspra e tagliente alla classe ege-

mone retrograda, che si svilupperà man mano fino alle fustigazioni atroci della *Règle du jeu*. Dalla nuova impostazione creativa, e dall'ambientazione concreta del film, dalla verità dei personaggi (Dédé, interpretato da Georges Flamand, è assolutamente perfetto), dall'attenzione diretta che il regista porta ai fatti umani di disperazione e di dolore, lo stile di Renoir si fa nuovo e fresco: il pittoricismo diventa stile figurativo suo, da derivazione si fa creazione e non frena più il racconto; la narrazione quindi, seppur proceda ancora con alquanti balzi e strappi, è carica di un calore che la rassoda e tiene compatta e coerente. *La Chienne* è il primo Renoir maturo e maggiore, l'opera che inizia quella parabola creativa che, nel giro di un decennio, si concluderà con la *Règle du jeu*. Dopo le sconvolgenti scoperte della *Chienne*, è l'"excursus" irritato e stravagante di *Boudu sauvé des eaux*, "tableau de mœurs" svolto in forma di parabola maligna. Da *Tire au flanc* a *Boudu*, l'anarchismo sarcastico e beffardo di Renoir s'enfia e sviluppa in direzione del realismo, cioè si fa più umano e vero. Michel Simon, che nel vaudeville militare teneva una parte un poco in sottordine (ma che preludeva a certo parallelismo interclassista della *Règle*), qui domina incontrastato: il film su di lui s'accetra, e gonfia di umori acri e velenosi. Nella *Chienne* v'era un contrasto interno assai marcato nel personaggio agito da Simon: quell'uomo timido, delicato, dolce, innamorato di una gentile pittura e di una quieta vita, era talmente represso che si rivelava capace, di botto, di imbastire la farsa del ritorno del marito, giocandola con uno stile provocante e pungente. In *Boudu*, è questo secondo aspetto, estroverso, del personaggio che si sfrena ed espande: seppur molto più lineare e scarno, Boudu è anche più conseguente di Legrand; e deriva in linea retta dai succhi acerbi di *Tire au flanc*. Nella *Chienne* Renoir indagava su tre strati della società borghese (la borghesia, la piccola borghesia e il lumpenproletariat) considerati coesistenti; in *Boudu* contrappone alla piccola borghesia, vista nella sua caratterizzazione dell'intellettuale anatolfranciano, scettico, sottilmente epicureo, democratico e umanitario, quel tipico prodotto della società borghese che è il vagabondo anarchico e bizzarro, strafottente e « libero » (*Je n'ai jamais dit merci a personne*). Il film è tutto intessuto di grotteschi urti e scontri, nar-



Film di Renoir. Simon in *Tire au flanc*, "vaudeville" satirico sulla vita militare che sviluppa un tema caro al grande regista francese: quello della critica rivolta alla borghesia decadente.

rando il tentativo — fallito — di costringere nelle norme piccolo borghesi l'insopportabile, irritante Boudu, che il libraio Lestinois trae a salvamento dalle acque della Senna, e ospita presso di sé. La conclusione del film è significativa: allorché, per sbarazzarsene, gli dan per moglie la cameriera, e il corteo nuziale se ne va in barca su un fiume, Boudu si china a cogliere un fiore, l'imbarcazione si capovolge. Tutti giungono a riva, lui scompare: s'è lasciato andare alla deriva e, gettate alle ortiche redingote e bombetta e sparato bianco e polsini e scarpette di vernice, è tornato agli stracci della sua vita vagabonda. Renoir dunque ripropone, in chiave burlesca, quel che aveva proposto in chiave drammatica nel finale della *Chienne*, cioè la soluzione anarchica e passiva della rottura completa, quel "o tutto o niente, subito" che, non potendo esser tutto significa per forza niente; ed è una posizione che non ha soluzione: resta immobile a compiacersi di sé, non ha futuro se non negandosi, se non passando dal personaggio negativo al personaggio positivo, dalla sola negazione del vecchio mondo alla concomitante affermazione di una nuova società, cioè di nuovi rapporti, produttivi e umani: ed è quanto Renoir farà riproponendo un testo celebre di Gorki, *Na dnié*, trattando direttamente il problema del lumpenproletariat: *Les bas-fonds*. In *Boudu*, intanto, si hanno due novità importanti: uno sviluppo del realismo am-

bientale urbano (c'è una descrizione di città seguendo Boudu in carrello davvero stupenda; in genere gli esterni sui *quais*, eppoi gl'interni della casa del libraio, coi locali stretti, la scala a chiocciola, i corridoi lunghissimi, le stampe ai muri, il pianoforte — *Nous sommes des gents respectables* — che nessuno suona), e uno sviluppo del lirismo della natura, del "plein-air" renoiriano. Quel che in *Nana*, che nella *Petite marchande* era pittoricismo applicato, e che nella *Chienne* era diventato pittura, qui si affina, diviene stile cioè rivelazione di un mondo: i ricordi di Renoir, Manet, Courbet, divengono ora per il regista cosa viva, non erudizione o cultura astratta, ma esperienza organica, ch'egli riscopre nella realtà stessa: i canottieri sui fiumi e laghi e canali, le verande con l'orchestra, le rive tenere erbose e la dolce calma vegetazione: specialmente nelle sequenze finali, e con una bella conclusiva panoramica completa, una lenta contemplazione, è un primo risultato positivo e coerente del plein-air renoiriano, della scoperta sua lirica della natura, della terra francese. E da queste sequenze deriverà poi, tutt'intero, lo stile della *Partie de campagne*, nell'innesto del vigore maupassantiano con il patetismo figurativo del tenue languore dei toni, degli smorti fruscii, delle chiare luci. È certo da notare, nella parabola creativa di Jean Renoir, l'infittirsi

GLAUCO VIAZZI

(Continua in terza di copertina)

Film di Renoir. A sinistra: Simone Simon in *La bête humaine* («L'angelo del male», 1938). A destra: Jean Gabin e Carette in un'altra inquadratura del film. (Alcune delle fotografie che illustrano questo articolo appartengono alla Cineteca Italiana - Archivio storico del film).



Segnalibro

FILM A VIA VENETO

In questa rubrica riportiamo, dai libri e dalle riviste di varia umanità, quei passi che direttamente o anche indirettamente riguardano e toccano i vari problemi del cinema (economici, sociali, morali, artistici e via dicendo).

Questa volta riportiamo, dal recente volume di Ercole Patti (*Il punto debole*, Roma, Gherardo Casini editore), *Film a via Veneto*, una gustosa « retrospettiva » che non manca certo di attualità.

« 1939. ERA UNA limpida giornata di estremo autunno. C'era nell'aria odore di terra smossa e di crisantemi. Da poco erano suonate le sirene di mezzogiorno; via Veneto era nel suo pieno fulgore, i tavoli dei caffè gremiti. Ragazze alte con le ciglia blu accavallavano lunghe gambe foderate di calze strepitose. Brillavano nell'aria già novembrina bicchieri di pomodoro, aperitivi color rubino.

Figlie di finanzieri, figlie di generalissimi e parenti di condottieri, ricchissime, succhiavano fra le labbra color viola mammola sigarette americane allora introvabili, mentre giovani dalla giacca senza risvolto, con due spacchetti posteriori, se ne stavano davanti alle pasticcerie tenendo le mani in tasca.

Passavano lenti attori cinematografici seguiti da grossi e raffinati cani da can-

Roma. Via Veneto, o la via dei Ministri.

celleria, coi capelli ossigenati, salutando qua e là. Il pubblico mattutino di via Veneto: baffoni distinti, lunghi denti da cavallo distintissimi, camicie a righe, odore di bergamotto, cappelli a lobbia bordati di nastro chiaro.

Il fascismo era al culmine del benessere. Ministri e sottosegretari bivaccavano nelle prime ore del pomeriggio ai tavoli del Rosati circondati da gruppi di corporativisti e di squadristi della pianura padana, con certe tipiche facce, che davano come nessun'altra cosa il senso del fascismo. Gerarchi con vistose giacche a quadrettoni, i quali, pur studiando i piani per inviare a Carbonia i frequentatori del bar dell'Excelsior erano essi stessi aspiranti alla vita facile e mondana di Via Veneto e giravano con grosse macchine adescando dattilografe.

Fratanto all'angolo di via Sardegna avveniva qualcosa di insolito. Un gruppo di uomini del cinematografo aveva piazzato una macchina da presa accanto a un portone. Varie cordicelle erano state tese in più punti allo scopo di arginare il pubblico e lasciare sgombro il campo in cui doveva svolgersi la scena da riprendere. Il regista dominato da un certo nervosismo andava su e giù. In un angolo accanto alla macchina, coi visi violentemente colorati di mattone, stavano gli attori. L'accesso colore del cerone sotto il dolce sole di novembre conferiva loro un aspetto inumano e affascinante.

Uomini seri appoggiati al bastone, fascisti neri nel loro orbace, aspiranti controfigure di Amedeo Nazari dall'aspetto rionale, giovanotti dai capelli arricciati sulla nuca, ragazze dai visi spennellati di carbonella e il cappellino con la piuma a uncino, stavano a guardare strangolati dalla curiosità e dall'ammirazione. Nel gruppo degli attori figuravano giovani e ragazze cui il colorito insolito del cerone conferiva un prestigio enorme, specie a quell'ora a via Veneto. Il cinematografo! Essi facevano il cinemato-

grafo! Una siepe di avidi occhi femminili, fitti come le acciughe, occhi di commesse, di dattilografe, di impiegate alle corporazioni se li mangiava con lo sguardo.

Un attore grasso e deliberatamente comico venne messo accanto a un fanale, furono prese misure con lunghe fettucce, il regista rifece lui la scena che doveva fare l'attore, fra l'attenzione generale.

Ad un certo punto si udì la voce secca del regista gridare « Passanti! ». Subito quasi tutti gli attori si mossero e, con simulata indifferenza, passarono accanto all'uomo grasso. Allora si capì finalmente quale era il loro ruolo.

Per alcuni minuti, mentre l'attore grasso aizzato dal regista eseguiva la scena, i finti passanti andarono su e giù per i marciapiedi. Il regista non appariva contento. « Alt! », gridò. Tutti si fermano. I finti passanti andarono di nuovo a mettersi al loro posto; la scena venne ripetuta varie volte. Gli autentici passanti frattanto fremevano dietro le cordicelle. Fra essi si fece largo un tipo della federazione dell'Urbe con uno sfregio sulla guancia e una giacca di cuoio. Giovandosi del suo potere politico, varcò le cordicelle e si intrattene sinistramente a parlare con l'operatore.

Fra quelli con cerone si notavano visi visti spesso da Aragno o al vicino caffè Zeppa nella stessa via Veneto. Taluni vecchi calvi e avviliti specializzati loro malgrado nel ruolo di passanti.

Ma alcuni più giovani con pretese di eleganza, brillantina nei capelli, cappottoni con martingala, a cannelloni, apparivano un po' contrariati che la gente a via Veneto li vedesse in quel ruolo non di primaria importanza e affettavano una certa noncuranza come se non volessero dar peso alla cosa. Il loro aspetto, infatti, la loro tenuta, apparivano sprecati in un così fugace ruolo.

Giunse a passi lenti un funzionario del Ministero della Cultura Popolare seguito da alcuni tipi in sottordine, lustro e azzimato, con un sorriso accondiscendente sotto i piccoli baffi burocratici. Venne salutato dal regista con aria confidenziale e servile a un tempo. Si interruppe il lavoro, tutti fecero crocchio attorno a lui che si intrattene a sviscerare alcune questioni squisitamente tecniche e artistiche recando in pari tempo il pensiero e le direttive del ministro.

Il gruppo si abbandonò a scene di accentuata cordialità; mani affettuose vennero infilate sotto braccia, braccia si allungarono a circondare colli e toraci, buffetti intimi vennero assestati qua e là, mentre numerose domestiche con broccoletti nella rete e fiaschi in pugno, tenute a bada dai metropolitani, allungavano spasmodicamente il collo sollevandosi sulle punte delle loro scarpe di pezza.

Si era sparsa la voce che da un momento all'altro doveva arrivare Assia Norris. Ma poi Assia non apparve e, verso l'una, tutti andarono via un po' delusi.

Verso le due, sulla strada ormai sgombra, passò un ministro e la sua testa totalitariamente rasata mandò sotto il sole riflessi opalescenti di gomma. Era potentissimo, volitivo, mascellare autarchico.

Al suo passaggio i metropolitani e qualche passante si irrigidirono nel saluto romano ».

GULLIVER



SULLA REVISIONE

Pubblichiamo la seguente nota in questa rubrica in quanto il Vóllaro, direttore di Cineclub, rappresenta, tra i dirigenti dei Circoli del cinema italiani, una delle voci che con più calore e competenza hanno preso parte alla polemica sulla revisione critica.

GLI INTERVENTI avutisi finora nella discussione sulla « urgenza di una revisione dell'indagine critica » promossa da Guido Aristarco su *Cinema* e ripresa organicamente da *Cineclub* (1) con una apposita rubrica tuttora aperta, nonché l'ispirazione e la direzione polemica dei due libri dello stesso Aristarco (2) possono consentire una valutazione dell'importanza della questione mossa, e, insieme, qualche osservazione di margine. Un primo giudizio può partire, allora, proprio dal constatare che è stato un Circolo del cinema a prendere tanto caloroso interesse all'argomento, segno che l'iniziativa dell'Aristarco costituisce soprattutto un'avvertenza per coloro, e in specie per i giovani, che si accostano alla critica dell'opera filmica con immaturità culturale, e con errori ed equivoci che, alimentati da un poco elaborato entusiasmo, possono trovare proprio nei Cineclubs un terreno adattissimo per allignare. Un secondo giudizio si basa, poi, sulla considerazione che l'iniziativa stessa è un comunicato, rivolto dall'Aristarco agli scrittori e cultori di cinema, intorno al risultato di studi ordinatissimi condotti alla luce d'una istanza teorica realistica e progressiva. Negli ultimi lustri i problemi del cinema come arte erano stati invero approfonditi dalla specifica letteratura (in Italia ad opera delle illuminate speculazioni di Chiarini e di Barbaro, dei tentativi di generale sistemazione di un Raghianti, delle puntualizzazioni di un Flora tanto più significative quanto provenienti da un campo non specifico); mancava, però, un'opera di diffusione energicamente istruttiva, che andasse diritta contro gli equivoci accumulati in una storia troppo veloce, sì che, nel dopoguerra, da noi, l'uscita di minorità della cultura cinematografica, e il corrispondente sviluppo del movimento dei Cineclubs, rimanevano in un disordine preesistente, quasi tradizionale, con risultati o negativi o ritardati. L'evoluzione teorica, l'inserimento del film nei problemi dell'arte, privi, com'erano, di una forza polemica organizzata, rimanevano più o meno in un riserbo « hortus », mentre intorno agli equivoci dello « specifico », solo di rado direttamente affrontati, continuavano a raccogliersi, sia pure con qualche nebulosa apertura su possibilità nuove, numerosissimi giovani amatori del cinema, convinti di trovarsi intorno al cinema, e non immaginando affatto di essere, invece, soltanto ai piedi di un errore fondamentale. Si aggiunga che, intanto, l'apologetica internazionale studiava il fenomeno cinematografico, rendendosi, sì, benemerita di acuti approfondimenti, ma, in mancanza di un contrappeso altrettanto vivace da parte dei moderati, contribuendo ad aumentare quegli equivoci, pur spesso senza volerlo (3). Ad Aristarco deve andare dunque il merito d'aver iniziato, in Italia, un'opera di ordinata chiarificazione, che va considerata e apprezzata storicamente, in relazione al momento in cui si svolge, alle premesse, e ai risultati; che va giudicata, si può dire, con lo stesso metodo che per la critica cinematografica essa propugna. La discussione sulla « revisione » ha la radice nella concezione realistica del suo promotore, e realisticamente va a sua volta osservata e giudicata: que-

sti sono i suoi limiti, ma, per ciò stesso, i suoi valori individuati e avviati.

Istanza, dunque, della sistemazione di un metodo critico realistico per il cinema, fondato sul superamento dei canoni particolari e sulla urgenza di portare completamente il film d'arte nei problemi della cultura; e avvertimento polemico all'« attuale situazione della critica e della saggistica — da certi punti di vista soddisfacente — (la quale) dimostra, nella maggior parte dei casi, che il film, come opera d'arte, è andato più avanti della letteratura cinematografica » (4). Intuizione fervidissima, quest'ultima, che non vuole avere alcun valore di scoperta, che non colpisce alcuno dei critici e saggisti in parti-

sante sarebbe vedere, oggi, in quale di esse una posizione così antiformalistica possa stare legittimamente e senza contraddizioni » (5). Ma anche qui l'azione dell'Aristarco si rivela tempestiva, in quanto cade nel momento in cui, in Italia, i problemi del contenuto nell'arte (rinnovati attraverso il multiforme superamento dell'idealismo), restano urgentemente proposti (li propose la guadagnata libertà antifascista), ma abbandonati, a causa della grave involuzione politica, all'esame vagabondo, costretti e inariditi in provvisorie soluzioni. La « revisione », che postula una sistemazione antiformalistica del metodo critico, si affianca così al più importante dei problemi antiformalistici: a quello del contenuto nell'arte, contribuendo a dare ad esso ordine e coscienza, almeno per quanto riguarda il cinema. La questione dello « specifico » si arricchisce, si completa, giustificandosi a sua volta interamente. L'Aristarco, infatti, a distanza di pochi mesi dall'inizio della discussione, conferma l'avvio della « ricerca », il suo ampliamento, in un senso progressivo, affermando che bisogna « arrivare alla soluzione dei problemi di metodo critico nell'am-



La F.I.C.C. ha recentemente organizzato un ciclo di proiezioni dedicato all'opera (singolare di Jean Vigo. Del ciclo faceva parte, tra gli altri, *L'Atlante* (o *Le chaland qui passe*, 1934).

colare, ma che si limita ad osservare come essi, presi complessivamente, in quanto « situazione », si trovino in un certo disagio o imbarazzo « di fronte ad opere nuove nella struttura e nel contenuto », non avendo ancora l'organizzata consapevolezza, l'autorizzazione quasi, delle loro stesse giuste convinzioni. E' su questa separazione positiva, tranquillante, di cose riconosciute e di cose da riconoscere, che può cominciare il terreno della « ricerca » di un nuovo « linguaggio critico », ma, necessariamente insieme, se non prima, di un nuovo metodo di generale indagine culturale. Un linguaggio critico realistico non può che fondarsi su una percezione sintetica e cosciente della realtà, epperò su una nuova concezione etico-sociale, quindi anche estetica. E a tal punto, ad esempio, che Barbaro osserva: « La negazione teorica di uno specifico delle arti singole come base della loro artisticità, è sostenuta tanto dall'ultima estetica idealistica, quanto da una più moderna e consapevole estetica: problema interes-

bitto del problema principe: in quello dell'estetica valida. La quale non può certo basarsi in ogni caso su principi del tutto formalistici, ed esclusivamente su una filosofia idealistica, ormai da sola insufficiente a soddisfare le istanze della vita e della cultura contemporanea » (6).

Resta con ciò chiaramente avvertita la possibilità di affrontare il problema in un senso marxistico (anche se l'avvertimento risulta limitato da una cautela che, se trasferita su un piano teorico, rischia di non contribuire a salvare la soluzione dal suo più grave pericolo: quello della dispersione eclettica). La quale possibilità è certo una delle più importanti, se non la più importante, che la « revisione » proponga, sia perché attraverso di essa la ricerca di una nuova base estetica può avviarsi nella più moderna e dinamica delle direzioni, quella materialistica e dialettica; sia perché la concezione marxista della storia, riproponendo in termini assoluti la valoriz-

zazione contenutistica dell'opera d'arte, conferisce alla particolare "ricerca" di un concreto "linguaggio critico", un valore e soprattutto una coerenza che in altre direzioni potrebbe avere solo parzialmente. Spetterebbe allora agli scrittori cinematografici di formazione marxista, uno dei compiti più urgenti e fecondi della ricerca, un compito di punta, se essi però volessero cominciare ad accantonare ogni soggezione culturale alla filosofia idealistica, e non solo sotto una forma polemica o ironica o di affermazioni superficiali, ma su un piano di preciso studio. Poiché è appunto questo che a essi tuttora manca: l'audace diversificazione e specificazione, l'affermazione di concetti e termini nella loro novità e proprietà filosofica. Essi non potranno mai attingere le basi teoriche per una speculazione decisa, se non cominceranno anzitutto a togliersi ai loro avversari la soddisfazione di poter confondere il concetto di totalità dell'arte come categoria attuale, con quello, tradizionalmente e genericamente affine, di spiritualità e di eternità; se, a esempio, esiteranno ad applicare allo studio dello sviluppo del cinema le fondamentali leggi dialettiche; se, in conseguenza, non si avventureranno sul terreno dell'indagine, quello dell'arte in particolare, coscienti di poterlo vedere improvvisamente sprofondare; se eviteranno, cioè, di vedere l'arte come struttura, come momento reattivo e ricreativo dell'alienazione umana; e se, infine, rifiuteranno di potere scorgere nel cinema, intuito dagli "entusiasti" e "profeti" come arte straordinaria, finale, « avec sa place à part et, un jour, sa gloire étonnante », una confluenza intensiva, una accumulazione quantitativa dell'impiego dei mezzi espressivi propri a tutte le arti, epperò, nel senso della trasformazione qualitativa, un'arte (nella gerarchia temporale e dialettica) che già riprendente la realtà in movimento, la realtà vera e non più verosimigliante, indica una strada, la quale, in fondo, e per conseguenti stadi della rivoluzione fisica, porterebbe alla cosa, all'uomo stesso, creati dall'uomo come opere d'arte, vale a dire alla fine dell'arte (7). Senza simili prese di posizione, senza questi rischi, dalla già raggiunta sistemazione del metodo critico nel senso della negazione di uno "specifico" delle arti singole, che trova d'accordo tutti, dagli idealisti ai marxisti, su un lavoro fatto soprattutto dai primi, i secondi non potranno mai liberarsi per dare alla successiva ricerca un contributo proprio e decisivo. Si può, anzi, dire che, senza una netta virata in senso materialistico e dialettico, quella stessa raggiunta sistemazione apparirebbe "senza contraddizioni" in un sistema idealistico, mentre alle tendenze marxiste rimarrebbe il torto d'aver operato poco per farla

propria, e per liberarla e svilupparla, capovolgendola. Mancherebbe, alla fine, precisamente quel contributo che la discussione sulla "revisione" richiede, e già vigorosamente sollecita su un piano pratico: che scrittori di formazione non marxista, come Aristarco e Di Giannatempo (per citare i due più direttamente e continuamente impegnati nell'analisi dei film), abbiano già adottato, pur se in misura diversa, dei coerentissimi metodi realistici di giudizio, indipendentemente da ogni dichiarata sistemazione, può voler dire che, come il film « è andato più avanti della letteratura cinematografica », la critica è andata, a sua volta, più avanti della teoria; con vantaggio della cultura, che, alla fine, è pratica ed è vita, ma con pregiudizio di quei più vasti ordinamenti ideologici e teorici che la critica stessa, ormai energeticamente impegnata, non si stanca di richiedere, anche come sue fonti e sua forza.

SAVERIO VOLLARO

- (1) *Cineclub*, periodico del Circolo del cinema "Sequenze" di Reggio Calabria, nn. 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11.
- (2) Guido Aristarco: *L'arte del film*, 1950, Bompiani, Milano; *Storia delle teorie del film*, 1951 Einaudi, Torino.
- (3) Si pensi, ad es., alla mobilitazione che Marcel L'Herbier auspicava nel 1944, certamente opposta, in un'accostamento superficiale, a quella che Aristarco avrebbe promossa sei anni dopo: « Ne droit-on pas s'efforcer de le définir en tant qu'art », — scriveva del cinema come « forme nouvelle et révolutionnaire de spectacle » — « ne doit-on pas articuler ses lois, formuler ses canons, analyser son esthétique propre? ». E chiedendo una generale ricerca per la definizione del cinema: « ... que cette tâche soit entreprise au plutôt » e « les théoriciens du septième art, mai surtout les critiques cinématographiques ne devraient donc plus tarder à s'engager de tout leur esprit, de toute leur connaissance dans cette tâche » (*Intelligence du cinématographe*, 1947, Corrèa, Paris, pag. 385).
- (4) Guido Aristarco: *Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica*, in *Cinema*, 15 ottobre 1950, n. 48.
- (5) Umberto Barbaro: *Contributo a una ricerca*, in *Cineclub*, febbraio 1951, n. 5.
- (6) Guido Aristarco: *Storia delle teorie del film*, pag. 254. Importante poi, la nota dello stesso Aristarco all'articolo *Pubblico o produzione* di O. Compagni, sul n. 80 di *Cinema*, nella quale si ribadisce la necessità di divulgare il problema fondamentale, quello della ricerca dell'estetica valida, che solo può aiutare a risolvere i problemi particolari.
- (7) Ancora solo per fare un esempio (l'intera materia, qui soltanto accennata, sarebbe propria di diversa sede e di ben altra competenza): anche C. Caudwell, fervido enciclopedista dell'interpretazione marxiana, si fermava ad attribuire la base dell'arte agli elementi del *genotipo*, e considerava la poesia « altrettanto eterna nella

società quanto la lotta dell'uomo con la natura »; ma, ripreso dall'inesorabile slancio dialettico, ci diceva poi, tra l'altro, di un giorno in cui « l'uomo si sarà completamente compenetrato con la natura » e che « l'arte ritornerà alla vita e diverrà una realtà per tutti gli uomini » (*Illusione e realtà*, 1950, Einaudi, Torino, pagine 263, 162, 179, 367).

F. I. C. C.

Il Festival di Jean Renoir

COME AVEVAMO già annunciato nei precedenti notiziari, la F.I.C.C. ha messo a disposizione dei Circoli federati per la stagione estiva un gruppo di film di Jean Renoir. Questo festival si è svolto in edizione completa a Milano, Roma e Napoli; in edizione ridotta a Saint Vincent, a Urbino (nel corso di un festival più largo dedicato alla cinematografia francese), a Firenze e a Modena, ove, oltre ai film messi a disposizione dalla Federazione, sono state presentate altre opere di Renoir, reperite dal normale noleggio: prima tra tutte l'importante film *La Marseillaise*, proiettata anni fa commercialmente in maniera quasi clandestina e che ora verrà rieditata e ripresa. Naturalmente questo rinnovato interesse per i film di Jean Renoir si deve in gran parte all'organizzazione del festival e al suo successo, che, specie a Roma, è stato notevolissimo. Non ha tanto stupito il continuo, ingente afflusso di pubblico, quanto il fatto che questo pubblico s'è mosso per venire a vedere i film del grande regista francese durante una settimana di calura insopportabile, in una sala scarsamente arieggiata, in un periodo di tempo cioè che avrebbe allontanato dal suo svago abituale lo spettatore più appassionato. L'entusiasmo e il livello culturale del pubblico dei Circoli romani ha letteralmente sorpreso l'ambiente della produzione. *La Panavia film*, infatti, produttrice dell'ultimo film di Renoir, *La carrozza d'oro*, girato in Italia con Anna Magnani, ha immediatamente compreso l'importanza di tutto ciò, ed ha organizzato un referendum tra i soci dei Circoli del cinema di Roma e di altre città, che nel corso di quest'anno sociale hanno proiettato uno o più film di Renoir. Dopo la circolare dell'Anica sulla segnalazione dei film di cui abbiamo dato notizia nel numero 91, questo è un altro concreto esempio dell'importanza che l'ambiente della produzione attribuisce alle iniziative che possono sorgere dall'attività dei Circoli del Cinema.

Ma v'è un altro aspetto del festival Renoir che va messo in luce. E' la terza volta infatti che la F.I.C.C. riesce a organizzare dei cicli di proiezioni abbastanza completi sull'opera cinematografica di importanti registi. Il primo ciclo fu dedicato ai documentari di Joris Ivens, ed ha permesso a tutti i circoli federati di vedere la copia integrale di *Zuiderzee*, mai proiettata in Italia, nemmeno in sede di Cine-teca, la copia di *Borinage* e di *Il ponte*, altrettanto sconosciuti, la parte polacca del documentario recente, i primi anni. Il secondo ciclo è stato dedicato ai film di Vigo, con un A' propos de Nice del tutto inedito nel nostro Paese

H. G. CLOUZOT: *Le cheval des dieux*. Paris, René Julliard, 1951.

NEL 1950, Clouzot compì un viaggio al Brasile, con l'intenzione di realizzarvi un film. Il progetto andò in fumo, come ognuno sa, ma Clouzot si volle ugualmente trattenere in quei posti alcuni mesi, col proposito di conoscerli meno epidermicamente e per svolgere una indagine personale sulle usanze religiose degli indigeni. Il risultato è questo libro dal curioso titolo: *Il cavallo degli dei*. Si tratta dei riti in auge nello Stato di Bahia, un misto di pratiche cattoliche e negro-africane, tra loro fantasiosamente mescolate, viventi in ottima armonia a dispetto, o forse in virtù della loro colossale assurdità. Clouzot, a Bahia, scopre un mondo primitivo quale credeva non ne esistessero più nel mondo, un rituale dalle colorazioni fantastiche, di suo pieno gradimento. Il libro è la storia di un'indagine i cui risultati vengono esposti dall'autore

con meticolosa precisione e inaspettate riserve di «humour» personale. La lettura è consigliabile a coloro che, oltre a nutrire interesse per tutto quanto riguarda il regista di *Quai des Orfèvres*, vogliono farsi un'idea un poco più precisa di quella suggerita da *Saludos, Amigos!* sulle usanze e sulla vera vita dello Stato di Bahia. *Le cheval des dieux*, visto il nome dell'autore, può anche esser considerato una sorta di lungo documentario (allo stato di «treatment») sulle cerimonie religiose bahianesi, una specie di A' propos de Bahia, dove il riferimento a Vigo non è puramente casuale: alcune pagine di questo libro hanno lo spietato rigore critico di quel famoso film.

Auf Neuen Wegen: 5 Jahre Fortschrittlicher Deutscher Film («Sul nuovo cammino: 5 anni

di luminoso progresso del cinema tedesco»). Berlin, Deutscher Filmverlag G.m.b.h., 1951.

COME IL titolo dice, questa pubblicazione fa il punto sulle attuali condizioni della cinematografia tedesca della Germania orientale. Essa, dal 1946 al 1951, ha prodotto 42 film spettacolari e alcune centinaia di cortometraggi e documentari di vario genere. Di tutte le cinematografie tedesche, questa della zona d'occupazione sovietica è senza dubbio la migliore, per qualità e costante progresso: infatti, su 42 film realizzati, se ne contano almeno la metà il cui valore artistico è superiore alla media e una mezza dozzina di notevoli; basti ricordare *Die Mörder sind Unter Uns* (che fu il primo), *Ehe im Schatten*, *Wozzek*, *Grube Morgenrot*, *Affair Blum*, *Die Buntkartern*, *Rotation*, *Die Sonnenbrucks*, ecc. Il

volume si apre con un lungo articolo di riepilogo generale del segretario di Stato Anton Ackermann, sui primi cinque anni di lavoro. Gli altri contributi sono di Sepp Schwab (presidente della DEFA: Deutsche Film-Ag.), dei registi Kurt Maetzig e Slatan Dudow, del direttore di produzione Albert Wilkening, del critico Heinz Ludecke, del documentarista Andrew Thorndike, dello specialista in film di pupazzi Sergej Obrazzow, ecc. Ogni autore fa il bilancio del quinquennio nel ramo di sua competenza. Il resto del testo è occupato dalle appendici (i film, i quadri tecnici, ecc.).

La storia del cinema tedesco progressista, pertanto, è tracciata, in *Auf Neuen Wegen* con teutonica precisione, abbondanti immagini e bella veste tipografica. Di alcune pagine si vedrebbe volentieri una traduzione italiana: di questa cinematografia sappiamo troppo poco.

C. T.

e una copia di L'Atlante, che, se non è ancora quella originale e critica ricostituita dalla Cinémathèque Française dopo anni di lavoro, cui hanno partecipato, oltre al conservatore Henri Langlois, il brasiliano Sales Gomez e il nostro amico Panfilo Colaprete, presidente del Circolo di Cultura Cinematografica Fiorentino, è tuttavia assai più completa e corretta, specie nella colonna sonora, di quella vista qualche anno fa. Il festival di Jean Renoir era il più complesso da organizzare, data la prolificità di questo regista che occupa con la sua opera quasi trent'anni di storia del cinema.

Non pretendendo quindi di presentare l'opera omnia, i film per la «Mostra personale» sono stati scelti tra quelli reperibili del periodo francese di attività, e con l'esclusione di quelli già noti e famosi per la loro distribuzione commerciale. Il programma comprendeva: Nana, La petite marchande d'allumettes, Tire au flanc, La chienne, Boudu sauvé des eaux, Madame Bovary, Les bas-fonds, La bête humaine. Per una sola proiezione era stata inoltre ottenuta la copia d'archivio della Cinémathèque Française (alla quale va il merito di aver compreso l'importanza culturale dell'iniziativa della F.I.C.C. mettendo a disposizione tutti i film di cui era in possesso) del film Toni (1935), mai presentato in Italia. Questa unica proiezione è stata realizzata a Roma, dove naturalmente si è svolta — tra tutti i festival Renoir — la manifestazione ufficiale, cui ha partecipato lo stesso regista. Il Festival di Roma, organizzato dalla F.I.C.C., era posto sotto gli auspici della Presidenza del Consiglio e del Centre Cultural Français dell'Ambasciata di Francia; tutti i Circoli del Cinema di Roma, aderenti alla F.I.C.C., avevano costituito un comitato unico; alla manifestazione collaboravano la Cineteca Italiana e quella Nazionale. La sera della presentazione di Toni nella sala del «Quattro Fontane» era, malgrado l'afa, arcipiena e tra il pubblico si notavano molte personalità del mondo del cinema ma anche scrittori, pittori, numerosi addetti d'ambasciata e critici cinematografici di altre città. Si era creata l'atmosfera di una «prima» molto attesa e questa aspettativa non è andata delusa. Il film, per il suo realismo che sembra veramente voler essere «ante-litteram» anche per certe sue caratteristiche esteriori, un'opera del cosiddetto neo-realismo del nostro dopoguerra, è stato coronato da un grande successo. Un successo altrettanto grande e un vivo tributo di simpatia avevano ottenuto, prima della proiezione del film, il discorso di Jean Renoir il quale non soltanto ha voluto rievocare il significato e il valore di Toni nel complesso della sua esperienza artistica, ma ha anche parlato con grande efficacia del cinema come formidabile strumento di comprensione tra i popoli.

V. T.

LA FEDERAZIONE Italiana dei Circoli del cinema, in occasione della «Mostra personale di Jean Renoir» organizzata in varie città d'Italia, ha pubblicato un opuscolo illustrato dedicato esclusivamente a questo regista. Il fascicolo è stato curato da Callisto Cosulich, il quale s'è valso per la parte bibliografica dell'aiuto di Pino Natale, della collaborazione dell'Unifrance Film, e di parecchie dichiarazioni inedite dello stesso regista. Esso consta di 42 pagine, illustra l'attività di Renoir dalle origini fino e La carrozza d'oro e si sofferma soprattutto sul periodo francese di Renoir e, in particolare, sul periodo 1935-40, in cui egli ha realizzato i suoi film più significativi. Per la sua completezza e per la ricchezza d'informazioni l'opuscolo su Jean Renoir è senz'altro una delle pubblicazioni più esaurienti edite finora dalla F.I.C.C.

U. I. C. C.

DAI LAVORI del recente primo Congresso nazionale è emersa la necessità di incrementare al massimo l'opera di reperimento film, possibilmente estendendone le fonti. Nel quadro di questa necessità, la segreteria dell'UICC si sta attualmente adoperando per approntare un piano di programmazioni che sia in grado di soddisfare le esigenze dei circoli durante la prossima stagione di programmazioni. Oggi l'Unione si trova infatti di fronte al problema di dover rinnovare il suo repertorio di film — pur ragguardevolissimo per qualità e quantità — che è già stato per buona parte sfruttato dai circoli nella decorsa stagione, (si sa che i circoli sono riluttanti a programmare un film già visionato nell'annata precedente). Per la



Da Nana di Renoir. Dopo i cicli di proiezioni dedicati a Joris Ivens e Jean Vigo, la F.I.C.C. ha organizzato un Festival Renoir. Del Festival Renoir parla in questo numero Glauco Viazzi.

soluzione di questo problema, l'UICC sta cercando, nei casi ove ciò sia possibile, di instaurare contatti diretti con le case produttrici, ciò anche per garantirsi della regolarità della posizione giuridica dei singoli film, secondo le norme osservate dalla Federazione internazionale dei circoli del cinema cui l'Unione ha chiesto l'affiliazione. L'Unione ha già ottenuto dalla Svensk-Film di Stoccolma due film di grande interesse culturale — che vengono a colmare una grave lacuna del suo repertorio — e cioè *Il tesoro d'Arne* e *Il carro fantasma*. In complesso, l'Unione conta di poter mettere in distribuzione, per la prossima stagione, non meno di dodici nuovi programmi i cui titoli verranno resi noti quanto prima. Durante la stagione estiva molti circoli hanno sospeso le loro proiezioni. Altri invece hanno svolto cicli di proiezioni estive. Fra questi sono quei circoli che, a causa di difficoltà organizzative, non hanno potuto iniziare prima la loro attività e che, fedeli al principio che meglio tardi che mai, hanno approntato dei brevi cicli di proiezioni destinati a servire da preludio alla stagione futura. Si tratta per lo più di circoli — come quelli di Palmi, Modena, Bari — che hanno aderito all'UICC solo di recente e che appunto nell'appoggio dell'Unione hanno trovato i mezzi per superare la loro crisi organizzativa. Ha aderito all'Unione il «Cineclub Ferroviari» di Roma.

F. V.

PALMI - Il cine-club «Ricciotto Canudo» ha presentato: *Ivan il terribile*, *La grande illusione*, *Cristo fra i muratori*, *Liebele*, *Il demone del gioco*, *Marie Chapdelaine*, *La legge del grande amore*, *Sul sentiero degli animali*, *Nelle sabbie dell'Asia centrale*.

BARI - Il Cine-club Universitario ha presentato: *Hallelujah*, *Il milione*, *Il demone del gioco*, *Lampi sul Messico*, *L'uomo di Aran*, *La tragedia della miniera*, *Hélène*, film di Chaplin.

MODENA - Il Circolo modenese del cinema ha presentato: *L'uomo di Aran*, un programma Chaplin, 14 luglio, *Fortunale sulla scogliera*, *Ridolini macchinista*, *L'incrociatore Potemkin*, *Hallelujah* e i cortometraggi *Oceanija*, *La lotta*, *Millesimo di millimetro*, *Cartone in bianco e nero*, *La festa di S. Isidoro*.

FORLÌ - Il Circolo Forlivese del cinema ha presentato: *Il milione*, *La tragedia della miniera*, *L'uomo di Aran*, *Sfida infernale*, *Hallelujah*, *Esperienze del cubismo*, *In Puglia muore la storia*, *Lungobrenta*, *Il cuculo e il merlo*, *Il demoniaco nell'arte*.

SAVONA - Il Circolo del Cinema ha presentato: *Max e la cinquina*, *Dies irae*, *Fortunale sulla scogliera*, un programma di Chaplin, *L'uomo di Aran*, *Il traditore*, *Lampi sul Messico*, *Gli ultimi giorni di Pompei*, *La tragedia della miniera*, *Estasi*, *Terre sans pain*, *Acciaio*, *We Were Strangers*, *Sulle orme di Giacomo Leopardi*. Questo circolo accompagna le proiezioni con ottime schede illustrative. Carl Vincent vi ha tenuto una conferenza e ha diretto un dibattito su *L'uomo di Aran*.

NAPOLI - Il Film-Club ha presentato: *Jour de fête*, *Fortunale sulla scogliera*, *Umberto D.*, *Hallelujah*, un programma di Chaplin, *L'incrociatore Potemkin*.

REGGIO CALABRIA - Il Circolo del Cinema «Sequenze» ha presentato: *Estasi*, *Janosik*, *Forza Giorgio*, *Il nottambulo*, *L'emigrante*, *Sua altezza reale*, *Fabiola*, *La tragedia della miniera*, *Chiaro cammino*. Il circolo ha presentato anche una personale di Eisenstein comprendente: *L'incrociatore Potemkin*, *Lampi sul Messico*, *Ivan il terribile*. Ha proiettato inoltre una serie di cortometraggi sulle arti figurative.

LUCCA - Il Circolo del Cinema ha presentato: *Il Sig. Max*, un'antologia di Petrolini, *Dies*

(Continua in terza di copertina)



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

RICCARDO CESSI (Padova). - Scusa il ritardo. Sono dolente per Karlov Vary; ormai è tutto finito. Per quel Trenet chiederò ancora.

LERICI UNO (Lerici). - I quesiti che mi poni circa la Siae, credo che solo la società stessa sia in grado di risolvere. Ti dovrei rivolgere alla sede di Genova, in Via Fieschi 2, interno 2, che estende la sua giurisdizione alla provincia di La Spezia. Ho trovato un paio di pagine esplicative nell'Annuario del Cinema italiano (sezione II, pag. 55 e segg.) ma non bastano per chiarire i tuoi dubbi. Auguri.

C. ANTONI (Salerno). - Mark Robson, dopo Odio (nell'originale Home of the Brave; che ha fatto seguito a Champion, ovvero "Il grande campione" e a Roughshod, cioè "Donne di frontiera") ha realizzato: My Foolish Heart ("Questo mio folle cuore") che è del '50, Edge of Doom ("La porta dell'inferno", '50), Bright Victory (prima intitolato Lights Out e apparso in Italia come "Vittoria sulle tenebre" '51), I Want You ("Di fronte all'uragano", '51).

LUIGI RONCHI (Bergamo). - Per essere accettati al Centro Sperimentale di Cinematografia, alla sezione Operatori occorre sottoporsi ad un esame che riuscirà a dare, dell'aspirante, un indice abbastanza sicuro circa le attitudini e la capacità. E' ovvio che non esigeranno risposte in relazione ai temi che verranno invece trattati durante i corsi al C.S.C., comunque ti interrogheranno sui problemi più elementari della fotografia, vorranno sapere insomma sino a che punto tu, senza guida specifica, hai approfondito la materia. Ti conviene portare fotografie da te (veramente!) eseguite, e magari anche pezzi di film. I testi sono i soliti: il *Giornale per la parte teorico-tecnica*, il *Painting with Light* per il lato strettamente tecnico, e magari anche il volumetto sul passo ridotto uscito per le Edizioni del Castello. Troverai anche nella serie Hoepli i volumi che faranno al caso tuo. Consigli? Studia, ecco tutto, e «scatta» fotografie sino a quando ti senti sicuro. E non dimenticare che un'attenta osservazione durante la lavorazione di un film ti sarebbe estremamente utile: fa in modo di capitare a Milano quando un regista arriva per «girare». L'indirizzo del C.S.C. è: Via Tuscolana km. 9, Roma.

DENNY (Milano). - Carlo Lizzani abita a Roma, Via Alessandro Torlonia 9.

AMLETO GORINI (Roma). - Ho già scritto di Marcello Pagliero e della sua attività in Francia su Cinema n. 85 (fascicolo del 1° maggio). Per l'indirizzo, manda c/o U-

nifrancefilm, 77 Ave. Champs-Elysées, Parigi (8°).

FULVIO (Jesi). - Quella rivista continua a pubblicare sceneggiature, ma non è ancora apparsa neppure una, desunta dai film che citi, il Promessi sposi che hai visto in vendita è un'edizione di Bianco e Nero vecchia serie. Non so nulla di quei tagli a Bellissima e ai Racconti di Hoffman; chi li avrebbe inflitti?

MARIO SELBI (Firenze). - "La banda dei tre Stati" è Highway 301, prodotto da Bryan Foy per la Warner Bros. nel '51, diretto da Andrew Stone, che è anche l'autore del soggetto e della sceneggiatura; fotografia di Carl Guthrie, musica di William Lava, scenografia di Leo G. Kuter. Interpreti: Steve Cochran (George Legenza), Virginia Grey (Mary Simms), Gaby André (Lee Fontaine), Edmond Ryan (Truscott) Robert Webber (William Phillips), Wally Cassell (Robert Mais), Aline Towne (Madeline Welton), Richard Egan (Herbie Brooks), Captain Horatio Hornblower è il titolo originale di Le avventure del capitano Hornblower, prodotto dalla Warner Bros. nel '50-51 e diretto da Raoul Walsh. Il soggetto, tratto da romanzo di G. S. Forester, è sceneggiato da Ivan Goff, Ben Roberts e Aeneas McKenzie; foto in technicolor di Guy Green, musica di Robert Farnon. Interpreti: Gregory Peck (il capitano Hornblower), Virginia Mayo (Lady Barbara), Robert Beatty (il tenente Bush), James Robertson Justice (Quist), Denis O'Dea (Leighton), Terence Morgan (il tenente Gerard), M. Kelsall (Crystal). Quanto a Robin Hood, di quale intendi parlare? Di quello di Curtiz e Keighley oppure del recente prodotto da Walt Disney?

ISO PARRI (Firenze). - Faccio seguire al titolo del film, l'anno di produzione, come tu desideri. "La storia del generale Custer" (1941); "La figlia dello sceriffo" (girato nel '49 e presentato nel maggio del '50); "Carovana d'eroina" (1940). Il Ramona di Griffith da te citato mi riesce ignoto; hai mica confuso il titolo con The Violin Maker of Cremona, dedicato, occorre dirlo, a Stradivarius e diretto da Griffith nel 1909? The Westerner di William Wyle, è arrivato in Italia col titolo "L'uomo del West". In She Wore a Yellow Ribbon («I cavalieri del nord-ovest») Harry Carey junior impersonava il sottotenente Pennell, il biondo rivale di John Agar.

G. F. (Firenze). - Francesco Pasinetti si laureò in storia dell'arte, discutendo dei rapporti tra il cinema e l'arte. E passiamo a René

Clair. Paris qui dort è del 1923; soggetto e sceneggiatura di René Clair; operatori: Maurice Desfassiaux e Paul Guichard; interprete: Albert Préjean. Les deux timides, 1928, soggetto da Labiche e Michel, sceneggiatura di René Clair; operatori Baton e Rondakoff; scenografie di Lazare Meerson; interpreti: Jim Gérald, Pierre Batcheff, Françoise Rosay, Maurice de Férandy. Le chapeau de paille d'Italie; prod. 1927; soggetto tratto dal vaudeville di Michel e Labiche; sceneggiatura René Clair; operatori: Maurice Desfassiaux e Nicolas Rondakoff; scenografie di Lazare Meerson; interpreti: Olga Tcheova, Albert Préjean, Paul Ollivier, Jim Gérald, Alice Tissot, Marise Maia, Alex Alin Vital Geymond, Yvonnek. Le million; prod. 1931; soggetto di Berr e Guillemand; sceneggiatura di René Clair; fotografia di Georges Périnal; scenografia di Lazare Meerson; musica di Armand Bernard, Philippe Parès e Georges Van Parys; interpreti: Annabella, René Lefèvre, Louis Albert, Paul Ollivier, Vanda Gréville, Odette Calazac, Constantin Stroeescu. A nous la liberté; prod. 1932; soggetto e sceneggiatura di René Clair; operatore Georges Périnal; scenografie di Lazare Meerson; musica di Georges Auric; interpreti: Henri Marchand, Raymond Cordy, Paul Ollivier, Rolla France, Germaine Aussey, Léon Lorin, Jacques Shelly, André Michaud, William Burke, V. Hsipa. Quatorze Juillet; prod. 1933-34; soggetto e sceneggiatura di René Clair; fotografia di Georges Périnal; scenografie di Lazare Meerson; musica di Maurice Jaubert; interpreti: Annabella, Pola Illery, Georges Rigaud, Paul Ollivier, Raymond Cordy. Le dernier milliardaire; prod. 1935; soggetto e sceneggiatura di René Clair; operatore: Rudolph Maté; scenografie di Lucien Auguetand; interpreti: Max Dearly, René St. Cyr, José Nogueiro, Paul Ollivier, Raymond Cordy. Le silence est d'or; 1946-47; soggetto e sceneggiatura di René Clair con la collaborazione di Robert Pirosh; costumi di Christian Dior; operatore Thirard; interpreti: Maurice Chevalier, Marcelle Derrien, François Périer. La beauté du diable; riduzione e sceneggiatura di René Clair e Armand Salacrou; operatore Kelber; scenografie di Léon Barsacq; interpreti: Michel Simon, Gérard Philipe, Simone Valère, Nicole Besnard. Mi domandi qual è il miglior film di René Clair. Supero l'imbarazzo interrogando tre critici ed ecco le loro risposte. Guido Aristarco: Quatorze Juillet. Ezio Colombo: Le silence est d'or. Pietro Bianchi: Quatorze Juillet. Quanto all'attore «dalla faccia donaria», di cui parli e che desideri conoscere almeno per nome, so che si chiama Raymond Cordy.

LUIGI VACCAREZZA (Genova). - Ecco i registi dei cinque film di cui vuoi conoscere l'autore. Il bravo di Venezia: Carlo Campogalliani. Le vie del peccato: Giorgio Pastina. Quattro mogli: Antonio Del Amo. Un giorno nella vita: Alessandro Blasetti. Villa da vendere: Ferruccio Cerio.

QUATTRO ESSE (Terni). - Non conosco il prezzo del libro di Tito Alacò. Le nostre attrici cinematografiche, edito nel 1919; ti conviene rivolgerti a qualche libreria che assuma incarichi di ricerche. So con precisione che la casa editrice è la ormai defunta Bemporad, assorbita dalla Marzocco. Non possiamo farti avere l'elenco di tutti i film italiani, non basterebbe il modesto spazio che abbiamo a disposizione. Ma puoi comunque indirizzare una richiesta dell'Annuario del Cinema Italiano a Cinedizioni, Via Po 50, Roma. Vi troverai molti

dati. Di Marta Abba non mi risulta vi siano altri film oltre a quelli da te elencati. Paola Borboni, secondo le liste e gli annuari avrebbe sostenuto la sua prima parte importante nel cinema con Vivere ('35-36). C'è chi però la ricorda in un filmetto muto.

ERMANNINO COMUZIO (Bergamo). - Non vi sono veri e importanti testi sulla storia del pellicolo. Trovi qualcosa, è vero, nel grande dizionario biografico che a Milano — ad esempio — è accessibile al pubblico nella sede dell'Usis in Via Bighi. Di recente ho dovuto consultarlo alla voce «Gerontimo» e vi ho trovato una vera messe di informazioni. Sarebbe assurdo credere però che i rapporti tra bianchi e indiani continuino oggi come nel secolo scorso; assurdo come portare nastri e medaglie sul pigiama o sulla veste da camera. Consultato il Kezich, come era tuo desiderio, e scavato anche nel mio archivio, per la tua «erudizione» specifica sono a disposizione nelle librerie i seguenti volumi: Garretson, I cacciatori di Bisonti, edizione Longanesi; Horan, Uomini disperati, edizione Longanesi; senza dimenticare l'antologia di imminente pubblicazione, a cura dell'editore Zigliotti e dovuta alla volontà e alla competenza del Kezich, intitolata Il western maggiorenne. Leggiti Fenimore Cooper, cerca le puntate assurde ma divertenti di Buffalo Bill; cerca il poema di Henry Wadsworth Longfellow The song of Hiawatha, cerca i testi raccolti da Lomar, cerca le poesie di Carl Sandburg, e ricordati che nelle serie dei volumetti (il cui prezzo va dalle 250 alle 350 lire) in edizione originale, vi sono A Treasury of Folk Songs (ed. Bantam Books, n. 123) con molte indicazioni bio-bibliografiche, The Pocket Treasury of American Folklore (ed. Pocket Book n. 684), il prezioso The Oregon Trail di Francis Parkman (ed. Penguin Books, n. 678), e l'aureo The Pocket Book of Western Stories (ed. Pocket Book, n. 293). Tullio Kezich ti ringrazia tramite mio, per le gentili espressioni.

GHIANCARLO PACHER (Trento). - Non mi sento di dare la croce addosso alla Rai per i programmi da te definiti «americaneggianti», un po' perché la trasmissione che tu citi come monumento del cattivo vezzo è decisamente pubblicitaria e quindi concertata d'accordo con una ditta d'oltre oceano, e poi perché la Rai ha un «terzo programma» che decisamente salva la situazione delle orecchie di chi non sopporta, come me, le emissioni che tu deprechi. Posso dire che irritante, alla radio, è la pubblicità, seguita dalle riviste «sciocche», pretenziose, che mi paiono l'indice di un guittissimo tragico perché esteso su scala nazionale (e ahimè, spesso internazionale). In fondo un po' di verve non nuocerebbe alla radio; e ti dirò, dello «spirito» che contraddistingue la radio degli Stati Uniti la nostra Rai ne ha ancora troppo poco.

MAURO PERUZZI (Signa). - Oltre a Cinema ti consiglio di leggere Rivista del Cinema Italiano, diretta da Chiarini e che esce in questi giorni. La rassegna del film, di cui Fernando Di Giannatello è il direttore e che ha la sede a Torino, in Corso Tassoni 14. Schermi cessò le pubblicazioni due anni fa, qualche mese dopo la morte di Carlo A. Felice. Per i quaderni di cui parli scrivi a Virgilio Tosi, alla Federazione dei Circoli del Cinema, a Roma. Per le bibliografie, seguiti quelle pubblicate a puntate su Cinema. Per l'almanacco del cinema, leggi quanto ho risposto a «Quattro Esse» di Terni.

IL POSTIGLIONE

ed estendersi dei motivi drammatici, d'impegno umano dolente, di contro al rarefarsi di quelli ironici, farseschi, satirici; o meglio, lo sviluppo del tema drammatico, di una visione della vita più attenta a istanze sociali, in concomitanza con lo sviluppo della storia. Nel *Crime de Mr. Lange* i motivi si intersecano ancora, anzi la drammaticità spesso scaturisce da situazioni vestite di paradosso, di satira, di "humour", di prévertismo. Non conosciamo ancora *Toni*, ma con *Les bas-fonds* l'ironia è quasi scomparsa, attenuata e rattratta: ora la satira non si esercita più principalmente con i mezzi dello "humour" o del lirismo, sibbene con la presentazione realistica e dialettica completa della natura sociale, di classe, dei personaggi e delle situazioni. Per esempio l'ispettore di polizia: la satira di Renoir lo investe con mezzi drammatici. Si accentua, parallelamente, il tema positivo, la crescita di una nuova vita: Pepel e Natascia escono dai bassifondi, rinunciano all'esistenza degli ex-uomini, conquistano la dignità di uomini liberi, cioè socialmente coscienti e attivi. Da dove traggono le loro forze di riscatto? Principalmente dall'urto sincero con le situazioni: il pranzo con l'ispettore di polizia, ecc. Ma c'era stata l'indicazione del vecchio: « Il faut aimer les vivants... ».

Les bas-fonds è però incomprensibile per l'ambientazione; si tratta di un "pastiche" che, *mutatis mutandis*, può ricordare l'esperienza di *Nana*: è in sostanza Gorki voltato in Maupassant nello stile del *Bal au Moulin de la Galette*, con qualche venatura vagamente mitteleuropea, e persino francese stile 1936 (c'è addirittura una cantante che in un tabarin canta una canzoncina "apache" che, se serve a risparmiarci gli zingari che suonano "Occhi neri", fa nondimeno anacronistico e bizzarro effetto). Renoir continua a tenersi su una linea formale coerente e fedele: costruisce sempre l'inquadratura per mettere in evidenza il fatto umano, e fa uso della luce, alla quale dà valore tonale, su piani sviluppati in profondità; sotto gli "spots" a picco, i personaggi hanno contorni leggermente luminosi e scintillanti. Quel che però prevale sempre è l'interesse per l'uomo, per la fierezza e dignità dell'uomo libero, insomma la casistica gorkiana, e l'impegno di andare sino in fondo per trovare una soluzione, l'uscita dalla disperazione e dalla sterile rivolta anarchica: e il finale del film è fresco, allegro, positivo, "narodnost". Con *La grande illusion* e *La Marseillaise*, Renoir è al vertice della sua parabola creativa. Egli ora tratta e risolve con mano maestra i temi più profondi e impegnativi della storia del suo paese, e della vita contemporanea. La sua arte ora s'è fatta più complessa e matura, ricca di motivi, di sfumature e di dettagli mirabilmente rifiniti senza che mai s'abbia a verificare una dispersione dalla linea centrale dell'ispirazione. Chiare idee e chiari sentimenti ha ora Renoir in una potenza di rappresentazione fedele, completa e veritiera: con *La grande illusion* risolve in una generalizzazione artistica concretamente cosciente il problema della guerra e della pace, prendendo posizione apertamente per la pace e contro la guerra imperialista, parteggiando per l'internazionalismo e patriottismo popolare contro il

cosmopolitismo e nazionalismo aristocratico e borghese; con *La Marseillaise*, del come la Francia diventò nazione, per opera del suo popolo rivoluzionario, contro la reazione interna e straniera: e mai come in questi film la sua creazione è dialetticamente compatta e coerente e lo stile di una precisione sensibile, delicata e robusta al tempo stesso. Con questi film, Renoir apre nuove vie al cinema francese non solo, ma all'intero cinema d'avanguardia dei paesi d'occidente; e la loro eco non s'è ancora spenta non solo tra gli intellettuali e gli studiosi, ma anche presso larghe masse di spettatori, che di continuo vi s'accostano. Poi sarà il classicismo della *Bête humaine* e di *Une partie de campagne*, e il riaffiorare della tendenza naturalistica; e la stupenda conclusione, la testimonianza lucida e spietata della *Règle du jeu*. È il periodo di maggior splendore dell'arte renoiriana, contraddistinto dalla coscienza che l'artista ha dei propri compiti, e dei metodi che deve porre in opera per adempiervi: « Quel che so, è che ora comincio a capire come devo lavorare. So che sono francese, e che devo lavorare in un senso assolutamente nazionale. So anche che solo così posso comunicare con la gente di altre nazioni, e fare opera d'internazionalismo... » (6). Ed è l'approssimarsi della guerra, la rottura dell'unità nazionale e lo scatenarsi della repressione antidemocratica, l'inerzia e lo sfacelo, il crollo, la dispersione dell'intero gruppo di punta del cinema francese travolto dagli avvenimenti e costretto o all'esilio o alla macchia. Per Renoir è il viaggio in America, la stasi, il lento logorio hollywoodiano: la storia della sua attuale decadenza. Sicché nel suo complesso la parabola creativa di Jean Renoir ci si presenta come un avvicinamento graduale ai temi più vasti e impegnati dell'uomo e del suo dramma nell'ambito delle attuali condizioni sociali, e di conseguenza al dramma di una società vista nei suoi aspetti umani trasverso i suoi contrasti di classe: abbiamo così le opere di ricerca e di rottura prima (*La chienne*, *Boudu*, *Le crime de Mr. Lange*), di maturità poi (*Les bas-fonds*, *La grande illusion*, *La Marseillaise*, *La bête humaine*, *Une partie de campagne*, *La règle du jeu*). Successivamente, lo strappo brusco dalla realtà nazionale e popolare, che riporta Renoir nel cerchio delle sottomissioni filiste, dell'isolamento intellettualistico, fuor dalle vie della creazione artistica: dopo un tentativo di aderire ai motivi popolari americani (pur con i suoi limiti e le sue insufficienze, *The Southern* è, del periodo trascorso in America dal regista, l'unico film renoiriano), è il crollo nel dramma nero più logoro e vieto (*Woman on the Beach*), lo slittamento verso il cosmopolitismo, le dolci banalità di *The River*. È il ramo discendente della parabola: la voce originale dell'artista si affievolisce, il suo messaggio si spegne tra rinunce, oblii, esigenze commerciali e mercantili, il nerbo narrativo s'indebolisce e allenta e disgrega. Restano gli sprazzi di una sensibilità esercitata, le magnificenze di un pittoricismo sapiente: ma come svuotate, quanto rese fragili e vane dall'adesione a una problematica banale ed escapistica! Renoir riduce la sua umanistica arte impegnata a fredda staccata decorazione, la snerva in arazzi e pannelli compiaciuti per le belle e brividi forme in sé: rinuncia alla pittura per il pittoricismo, alla lettera-

tura per la belletristica, all'umano per il "divertissement" mondano, per l'arabesco, per i ricami sottili e pazienti delle luci e dei toni che si smorzano, si diluiscono, finiscono col non significare più nulla. Ma non è certo questa, la strada che lo riporterà al tono e al livello delle opere egregie della sua maturità; non è certo questa, la via di sviluppo dell'arte di Jean Renoir. Canta Eluard, nella sua ultima poesia:

« Comment se résigner à vivre sans espoir
Sans voir sans croire sans comprendre
Ils ne doutent jamais nous ne doutons jamais
De l'assurance de l'aurore
Et ce printemps de lutte où la moitié du monde
Illumine l'autre moitié
Nous mène aux bords revus de notre éternité
Sans rien attendre que l'été
L'été comme un baiser à la clarté profonde ».

GLAUCO VIAZZI

(1) Jean Renoir, *Souvenirs*, in *Le Point*, numero unico dedicato a *Le Cinéma*, III, XVIII, Colmar, dic. 1938, pag. 278.

(2) *Une visite à Jean Renoir*, intervista di Marcel Zahar e Daniel Burret, in *Cinéa-Ciné*, n. 59, Paris, 15 apr. 1926, pag. 14.

(3) Il film è stato proiettato, assieme a *Nana*, *Boudu sauvé des eaux*, *La chienne*, *Les bas-fonds*, *La bête humaine* e *La grande illusion* alla "Mostra Jean Renoir", ideata e realizzata dalla FICC in collaborazione con la Cinémathèque Française, e organizzata a Milano dalla Cineteca Italiana.

(4) *Souvenirs*, art. cit., pag. 285.

(5) Già un paio d'inquadrature della *Petite marchande* erano direttamente influenzate dal cinema sovietico. Più tardi quest'insegnamento sarà più sostanzioso e importante (per es. nella struttura della *Marseillaise*, la lezione di Ciapiev).

(6) *Souvenirs*, art. cit., pag. 286; cfr. anche le voci n. 177 e 178 della *Bibliografia di 10 anni di cinema francese* di Osvaldo Campassi, vol. I. Poligono, Milano, 1948.

(Continuazione dalla pag. 119)

irae, *Crisi*, *Merry-go-Round*, *La terra trema*, *La tragedia della miniera*, *Film and Reality*.

VENEZIA - Il Centro di Cultura Cinematografica ha presentato: *L'infanzia di Massimo Gorki*, *Biancheggia una vela*, *Orfeo*, *Les enfants du Paradis*, *Lampi sul Messico*, *Fortunale sulla scogliera*. Ha presentato inoltre una serie di documentari scientifici: *La vita della foresta*, *Storia d'un anello*, *Essi vedono ancora*.

TORINO - Il Cine Club ha presentato: *Le diable au corps*, *Drôle de drame*, *La tragedia della miniera*.

PARMA - Il Cine Club ha presentato: *La pattuglia sperduta*, *La terra trema*, *Crisi*.

GORIZIA - Il Circolo del Cinema ha presentato: *Journal d'un curé de campagne*, *Umberto D.*, *Sangue blu*, *M.*, *Rashomon*, *Tabu*, *Estasi*.

UDINE - Il Centro Udinese di Studi Cinematografici ha presentato: *Tabu*, *La tragedia di Pizzo Palù*, *Metropolis*, *Faust*, *La belle et la bête*, *Film and Reality*, *La grande illusione*, *La bête humaine*, *Le jour se lève*, *Enamorada*, *Citizen Kane*, *La Marie du Port*, *Ventesimo secolo*. Ha presentato anche una serie di documentari didattici: *Risate*, *Ferriere*, *La lana*, *La seta*, *La fauna africana*.

TREVISO - Il Circolo del Cinema ha presentato: *I bambini ci guardano*, *Tabu*, *Piccolo porto* (di La Cava), *Variété*, *Fortunale sulla scogliera*, *Big Carnival* (anteprima).

GENOVA - Il Film Club ha presentato: *Maciste all'inferno*, un programma Pathé, *Lampi sul Messico*, *L'impareggiabile Godfrey*, *Sulle orme di Giacomo Leopardi*, *Le père Tranquille*.

FIRENZE - Il Cine Club « Primi Piani » ha presentato: un programma Chaplin, 14 luglio, *Seconda B.*, *A' nous la liberté*.

REGGIO EMILIA - Il Cine Club S.V. Albertini ha presentato: *Teresa Venerdì*, *La grande illusione*, *Fortunale sulla scogliera*, *Il milione*, *Fanciulle alla sbarra*, *Bastogne*, *Imbarco a mezzanotte* (anteprima), 14 luglio, *Tragedia della miniera*.

VERONA - Il Circolo del Cinema ha presentato: *Lampi sul Messico*, *Fortunale sulla scogliera*, *La tragedia della miniera*, *Germania anno zero*, *Per le vie di Parigi*, *Acciaio*, e, ultimamente, *Le journal d'un curé de campagne*.

Venezia 1952. Da O-Haru di Kenji Mizoguchi, film che descrive le condizioni della donna giapponese nel XVII secolo.

