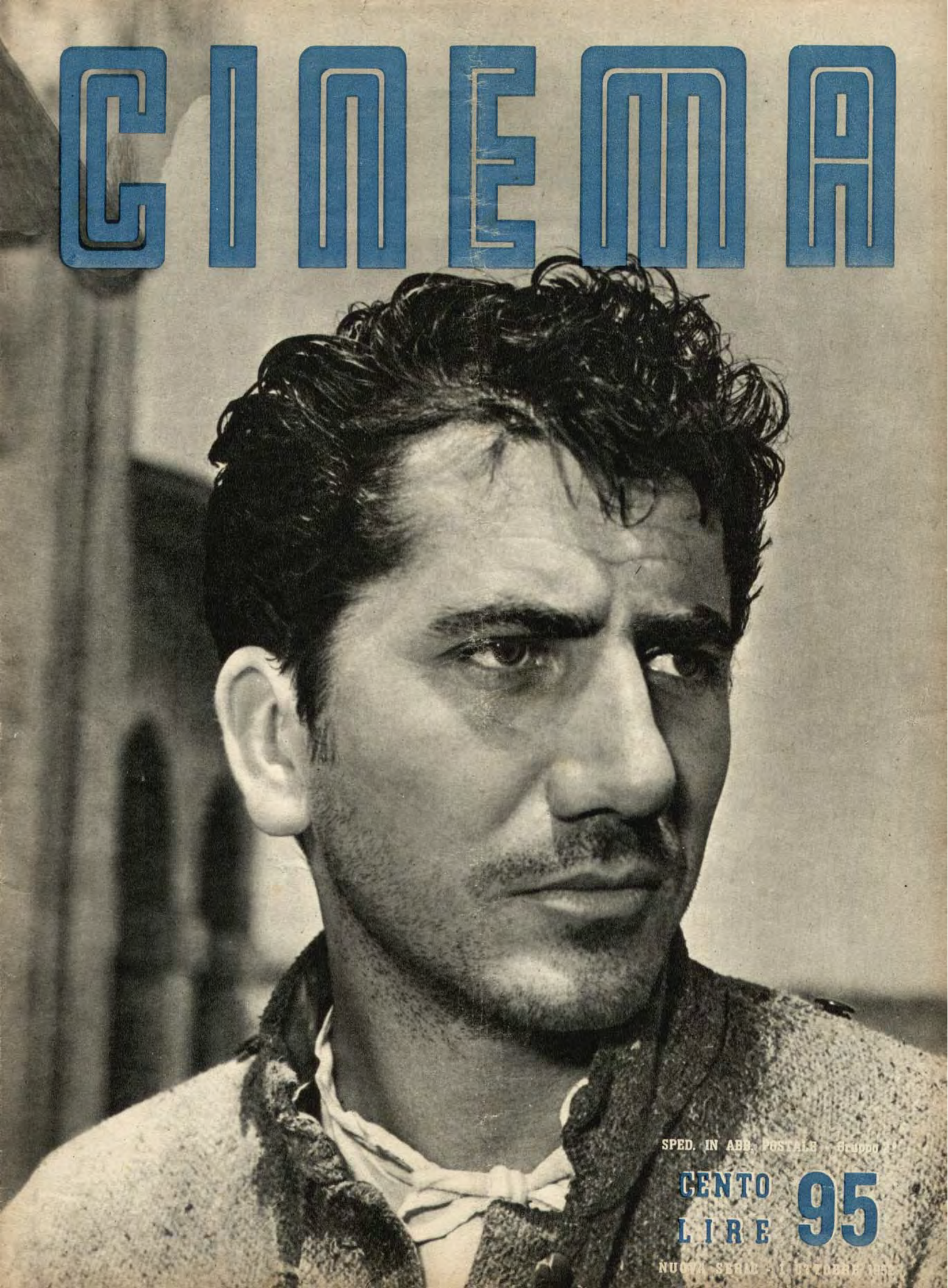
CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo II

CENTO LIRE 95

NUOVA SERIE - 1 OTTOBRE 19[illegible]

LETTERE

MILANO, *settembre*

Caro « Cinema »,

gli studi sul cinema, soprattutto per quanto riguarda il periodo del muto, non sono agevoli in Italia. Lo studioso si trova di fronte a difficoltà, talvolta addirittura insormontabili, nella ricerca del materiale indispensabile per un lavoro serio e documentato. Ciò è dovuto in buona parte all' « indifferenza » dimostrata, specialmente nel passato, dalle nostre maggiori biblioteche nei riguardi delle pubblicazioni, specializzate o no, di carattere cinematografico. Tanto per citare un esempio, alla Biblioteca Nazionale di Roma non sono rintracciabili le prime riviste di cinema (La Vita Cinematografica, La Critica Cinematografica, *ecc.). Eppure si tratta di pubblicazione che la suddetta Biblioteca riceveva per legge e quindi aveva l'obbligo di conservare invece di gettarle via come sembra sia stato fatto. Del resto quelle biblioteche che ormai sono entrate nell'ordine di idea di conservare le pubblicazioni cinematografiche, si rifiutano di darle in visione perché «illustrate ».*

Allo studioso non rimane quindi che « arrangiarsi » per conto proprio, magari ricorrendo alle raccolte di questo o quel privato. Stando così le cose, una lode aperta merita l'iniziativa di un funzionario della Biblioteca Comunale di Milano, Italo Buscaglia, il quale, partendo dallo spoglio di Bianco e Nero, Cinema *e* Intercine, *si è assunto l'ingrato e faticoso compito di un colossale lavoro di schedatura. E' nata così, anche per l'interessamento del professor Giovanni Bellini, direttore della Biblioteca, che ha avuto il merito di comprendere subito il valore dell'iniziativa, la sezione « Cinema ». Essa è purtroppo limitata dall'ampiezza della Biblioteca, che non possiede molte pubblicazioni, e dalle disponibilità finanziarie del bilancio. Comunque lo schedario ordinato finora dal Buscaglia raggiunge già una mole cospicua e costituisce una preziosa fonte di consultazioni per gli studiosi.*

Durante una mia visita alla Biblioteca ho chiesto al Buscaglia alcune notizie sulla sua fatica. « Ho cominciato questo lavoro », egli mi ha detto, « pensando al futuro, a coloro che tra qualche anno vorranno intraprendere la stesura di un'enciclopedia generale del cinema. Oggi questo materiale è utile, ma domani sarà prezioso. Pensi se questo lavoro fosse stato cominciato vent'anni fa: i nostri studiosi brancolano un po' nel buio quando devono sapere qualcosa sul cinema muto; tra vent'anni sarebbe così, credo, per il cinema di oggi. In fondo l'unica cosa che rimane di un film, a parte le cineteche che hanno un'attività troppo limitata e sono esclusiviste, sono le cose scritte. Dobbiamo averne, perciò, gran cura, e convogliare il meglio possibile gli studi verso di esse ».

Il lavoro di raccolta e schedatura del materiale viene compiuto, bisogna onestamente riconoscerlo, con pazienza e precisione, sebbene talvolta con criteri non del tutto accettabili sul piano critico. Tra l'altro sono conservati i fascicoli segnaletici delle Case produttrici. Si tratta di un lavoro sommamente utile, peccato però che non tutte le Case hanno risposto all'appello della Biblioteca. Comunque, più che le parole, il senso del lavoro compiuto lo dànno le trentamila schede che costituiscono attualmente la sezione « Cinema ». Certo in avvenire la fatica del Buscaglia potrà condurre alla compilazione di quell'Enciclopedia da lui auspicata (ma limitata al cinema italiano). Tuttavia essa, se ben condotta, potrà servire ottimamente come base per quel serio lavoro storiografico di cui il cinema, giunto ormai alla sua piena maturità, sente vivamente il bisogno.

Giusto Vittorini

ROMA, 19 settembre 1952

Alla Direzione
della rivista « Cinema »,

Tornato da una breve vacanza concessami dopo Venezia, ritrovo sul mio tavolo, inviatomi dall'*Eco della Stampa*, quella lettera di Sadoul pubblicata sul n. 92 di *Cinema*, della quale, tra l'altro, mi ero pure dimenticato. Ma purtroppo a certi insulti grossolani e a così evidenti falsificazioni è necessario rispondere, unicamente per precisare ai lettori che eventualmente ancora non conoscessero il Sadoul, come in realtà stanno i fatti.

Avendo Sadoul già collaborato su *Filmcritica* (« Il surrealismo nel cinema ») non ritenni per nulla offensivo rendere noto ai lettori italiani il testo di una conferenza che egli tenne anni fa a Parigi presso l'Associazione « Travail et Culture » pubblicata in seguito sulla rivista *Arts de France*. Tanto è vero che nella lettera che in gennaio scrissi a Sadoul mi ero affrettato ad informarlo nel più amichevole dei modi (vedere il testo di quella lettera reso su *Cinema* di pubblica ragione almeno in parte). E' inutile dire che, essendo l'articolo in questione molto lungo, e dovendolo pubblicare a puntate avevo rinviato dopo l'ultima puntata (la quarta) tutte le indicazioni necessarie. Questo fu, se pure, il mio solo errore, di cui del resto, mi scusai con lo stesso Sadoul. Scrive poi il Sadoul nella sua lettera al Sindacato, facendomene una accusa gravissima — domanda per questo, nientemeno, la mia espulsione dal S.N.G.C.I. — che io pubblicai l'articolo dando ai lettori l'impressione che fosse stato scritto appositamente per *Filmcritica* (!). Ho sottomano decine e decine di riviste degne del massimo rispetto che anche quando pubblicano articoli già apparsi all'estero su altre riviste pongono l'indicazione della fonte in carattere minuscolo mentre danno all'articolo il massimo risalto, cambiando se è il caso, anche il titolo. Questo è l'uso. Senza contare poi che lo stesso *Ecran Français* — settimanale comunista di cui Sadoul è redattore — pubblicò nel n. 332 del 27 novembre 1951 una nota redazionale sul film di De Sica « Miracolo a Milano » apparsa su *Filmcritica* n. 3 (febbraio 1951) citando la fonte ma non chiedendo autorizzazione a nessuno, né a me direttamente né alla rivista. Ma io non ne ho fatto nessuna *questione politica*, pur essendoci le stesse ragioni — opposte — per le quali il Sadoul ha mosso l'attacco a *Filmcritica*; perché questo è il nocciolo della questione e la vera ragione di tanta *cagnara* attorno a una rivista uscita dall'equivoco dopo quattro numeri di impostazione comunista (e le ragioni di questa sono già note ai lettori di *Cinema* perché tenti in questa sede di ridarle sia pure in breve).

Quanto poi al tentativo di allargare la portata dell'incidente è inutile che Sadoul accluda alla sua accusa nobili pezze di appoggio. René Clair a Venezia mi ha smentito categoricamente di aver protestato per la pubblicazione sulla mia rivista di un capitolo del suo libro, pubblicato a titolo di documentazione, mettendo bene in risalto il « Copyright Gallimard ». Leon Moussinac se ha protestato ha fatto male, perché pubblicare una poesia precisando la data (1945) e il Copyright Editions du Sagittaire » non è vietato da nessuna legge. Lo stesso dicasi per gli altri due citati giornalisti dei quali ho pubblicato solo alcuni estratti di loro recensioni. Gli altri colleghi francesi che Sadoul non nomina ma lascia maliziosamente intendere come esistenti, sarebbero poi i miei amici Lo Duca, André Bazin, Nino Frank e Claude Mauriac, amici che hanno inviato alla rivista italiana i loro scritti e che non si sono mai sognati di lamentarsi. Chiedere uno per tutti a Lo Duca che, tra l'altro ha accettato, proprio in questi giorni, di tenere i contatti a Parigi per conto di *Filmcritica* con moltissimi scrittori francesi. Va da sé che le collaborazioni sono tutte regolarmente retribuite nonostante le difficoltà di fare pervenire i soldi all'estero. Per quanto riguarda l'accusa del Sadoul su questo argomento la spiegazione da darsi è assai semplice: il primo articolo che Sadoul scrisse per *Filmcritica* (« Il surrealismo nel cinema ») rientrava negli scambi di collaborazione con la F.I.C.C. la quale doveva provvedere naturalmente al loro saldo. Ma nonostante il tono risentito del Sadoul io risposi con la lettera del 14 febbraio (testo omesso nella sua lettera dal Sadoul): « Gentile signore, mi scuso innanzitutto per l'increscioso incidente della mancata corresponsione del compenso pattuito per l'articolo sul surrealismo nel cinema: incidente, tengo a chiarire, imputabile essenzialmente alla segreteria della F.I.C.C. che aveva l'incarico di retribuirLe direttamente l'articolo in questione. Comunque, stando così le cose, provvederò io stesso al saldo, nella misura da Lei richiesta ».

A Cannes poi Sadoul mi fece sapere di non essere oramai più disposto ad accettare il pagamento degli articoli perché era sua intenzione appellarsi alla Société Française des Gens de Lettres.

Di tutto questo, mi pare, il movente è sin troppo palese: rendere difficile la vita ad una rivista « *ex* », che pure, nonostante il sabotaggio organizzato e gli attacchi di tutta una stampa « orientata » è riuscita ad ottenere l'adesione e la collaborazione dei migliori scrittori italiani e stranieri come fanno fede i 16 fascicoli pubblicati a tutt'oggi.

Il resto, l'appello di Sadoul alla Fipresci, alla Société des Gens de Lettres, la lettera al nostro Sindacato (pubblicata arbitrariamente sulla rivista *Cinema*) tutto questo fa parte di un'azione veramente pettegola e poco seria.

Edoardo Bruno
direttore di *Filmcritica*

Diamo la lettera di Edoardo Bruno, rimanendo però della nostra precedente opinione; inutile parlare di comunisti e democristiani, quando si tratta soltanto di educazione giornalistica, per cui non si pubblica un articolo contro la precisa volontà del suo autore. Quanto alla lettera di Sadoul, non si trattava affatto da parte nostra di pubblicazione arbitraria; essa era stata mandata a « Cinema » e Sadoul con una lettera autografa pregava il direttore di pubblicarla. A consolazione nostra e dei lettori, resta la gioia di sentire il signor Edoardo Bruno giudicare azioni altrui poco serie.

B.

GENOVA, *settembre*

Caro « Cinema »,

ho appena terminato di leggere il fascicolo 91, nelle cui ultime righe viene citato, a proposito della mancata premiazione, alla Mostra di Venezia del 1937, di La grande illusion *di Jean Renoir, il seguente brano tratto da* Il Cinema *di Luigi Freddi: « Ed io ho sempre finto di aver scordato il nome di quei giornalisti nostrani che in quella circostanza dimostrarono, per nessun'altra ragione che una presunzione critica, così poco buon gusto ».*

A me pare che il poco buon gusto sia invece tutto di chi ha scritto quelle parole, e a distanza di dodici anni, quando cioè i fatti, nel frattempo accaduti, avrebbero dovuto almeno suggerirgli un prudente silenzio.

Vorrei che Cinema, *a differenza di Luigi Freddi, scrivesse ben chiaro chi erano i due « giornalisti nostrani » che votarono per il film che così tanto spiaceva ai nazisti tedeschi e italiani, affinché i loro nomi possano essere citati ad esempio di fermezza e di coraggio, esempio ancora necessario oggi, quando il dissentire dal pensiero « ufficiale » attira, come allora, inimicizie e difficoltà.*

Cordiali saluti

Sergio Biondi

Il nostro lettore ha ragione. Ecco i nomi dei due « giornalisti nostrani »: Mario Gromo e Sandro De Feo.

GENOVA, *settembre*

Caro « Cinema »,

ho letto con piacere, sul numero 90, quanto scrive Carlo Miele sul film His Kind of Woman. *Con piacere: perché anch'io, recensendo a suo tempo il film alla radio e su un quotidiano genovese, lo presentai come una parodia; e pur non avendo trovato, fino alla lettera di Miele, alcuna solidarietà, sono tuttora persuaso che quella interpretazione sia esatta. Solo come una volontaria caricatura si possono spiegare certe scene del film; e le intenzioni polemiche di Hughes-Farrow nei riguardi del cinema hollywoodiano sono del resto esplicitamente confermate dal caricaturale personaggio di attore cinematografico interpretato da Vincent Price. Mi pare anzi che esista un parallelismo fra* His Kind of Woman *e* The Outlaw, *del quale Aristarco ha acutamente rilevato le intenzioni satiriche.*

Mi pare che il redattore di Cinema *che ha commentato la lettera di Miele sia stato troppo perentorio nell'escludere a priori tale interpretazione, che rende coerente un'opera dalla quale gli amatori del film di « gangsters » sono stati soltanto sconcertati. Non credo del resto che l'intelligenza di Howard Hughes debba essere sottovalutata solo perché egli è miliardario e stravagante.*

Vincenzo Rossi

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume VIII

FASCICOLO 95

Anno V - 1
Ottobre 1952

Questo numero contiene:

Lettere . . . . . Seconda di copertina

Cinemagira 154

B.
Troppo bello per essere vero 157

TULLIO KEZICH
John Ford e la cronaca del West 158

ALFREDO CENTOFANTI
Teatro contro cinema
per ragioni di cassetta 162

MASSIMO MIDA
Fellini, Diogene del cinema 163

KING VIDOR
Mabel Normand morta, e Billy The Kid vivo . 166

Paginone
Quando dirigono 168

PETER LA TROBE
Uno zoo che si chiama Tennessee . . . 170

BRACCIO AGNOLETTI
Anche i produttori hanno una testa
(Inchiesta. Risposta
di GASTONE FERRANTI) 173

ERMANNO COMUZIO
Galleria: *Robert Ryan* 174

REDAZIONE
Un onesto artigiano. Jack Conway 177

GIUSEPPE TURRONI
Retrospettive: *"La peccatrice"*
di Amleto Palermi 179

PAOLO JACCHIA
Breve incontro
col mondo del cinema inglese 180

VICE
Film di questi giorni 182

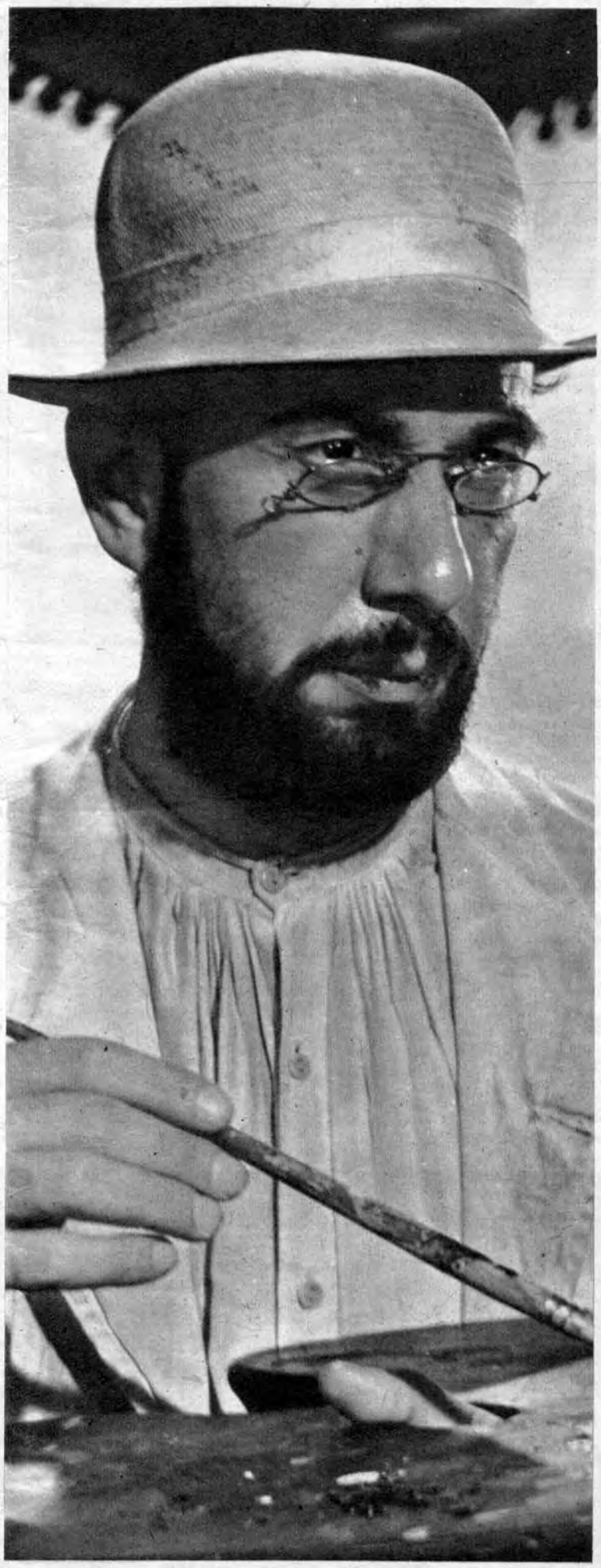
IL POSTIGLIONE
La diligenza 184

Impaginazione: F. F. PRISONE

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'amministraz. del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Daniel Gélin nel film di Pabst "La voce del silenzio".



José Ferrer nella parte di Toulouse-Lautrec per il film «Moulin Rouge».

Raf Vallone, la Lualdi e il piccolo Augusto Pannella sono a Genova per il film Perdonami *di Mario Costa.*

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: LA REGINA DI SABA (Oro Film), *regista Piero Francisci, operatore Mario Montuori, interpreti Leonora Ruffo, Gino Cervi, Marina Berti, Gino Leurini, Isa Pola, Dorian Gray, Nyta Dover, Franco Silva, Mario Ferrari, Aldo Fiorelli, Umberto Silvestri, Cesare Fantoni;* LA VOCE DEL SILENZIO (Cines-Franco London Film), *regista Georg Wilhelm Pabst, operatore Gabor Pagany, interpreti Aldo Fabrizi, Jean Marais, Daniel Gélin, Frank Villard, Fernando Fernàn-Gomez, Cosetta Greco, Maria Grazia Francia, Rossana Podestà, Paolo Panelli, Edoardo Cianelli, Umberto Spadaro, Paolo Stoppa, Checco Durante, Enrico Luzi;* L'ORFANELLA DI POMPEI (Colamonici-Montesi), *regista Flavio Calzavara, operatore Adalberto Albertini, interpreti Hélène Remy, Roberto Risso, Guglielmo Barnabò, Delia Scala, Evi Maltagliati, Mario Terribile, Antonio Barone;* MENZOGNA (Titanus), *regista Ubaldo Maria Del Colle, con la supervisione di Giuseppe De Santis e la consulenza tecnica di Basilio Frachina, operatore Rodolfo Lombardi, interpreti Yvonne Sanson, Alberto Farnese, Irene Galter, Folco Lulli, Mario Ferrari, Emma Baron, Enrica Dyrell, Tino Carraro, Gualtiero Tumiati, Enrico Olivieri, con la partecipazione di Carletto Sposito, Virgilio Riento e Roberto Murolo;* REDENZIONE (Ideal Film) *regista Antonino Pizzi, operatore Arturo Gallea, interpreti Luisa Rossi, Juan De Landa, Enrico Olivieri, Laura Tiberti, Peter Trent, Nino Marchesini;* I SETTE DELL'ORSA MAGGIORE (Valentia Film-Ponti-De Laurentiis), *regista Duilio Coletti, operatore Aldo Tonti, interpreti Eleonora Rossi Drago, Pierre Cressoy, Paul Muller, Tino Carraro, Giovanni De Fazio e un gruppo di autentici ufficiali di Marina;* PROCESSO CONTRO IGNOTI (Romana Film), *regista Guido Brignone, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Lianella Carell, Cesare Danova, Arnoldo Foà, Charles Rutherford, Ignazio Balsamo, Marcello Giorda, Natale Cirino, Tina Lattanzi, Carletto Sposito, Augusto Mastrantoni, Cesarina Gherardi, Carlo Lombardi;* LA LEGGENDA DEL PIAVE (Co.-Tu.), *regista Riccardo Freda, operatore Sergio Pesce, interpreti Gianna Maria Canale, Renato Baldini, Carlo Giustini, Edoardo Tognoli, Luigi De Filippo;* DRAMMA SUL TEVERE (Aventino Film), *regista Tanio Boccia, operatore Carlo Bellero, interpreti Renato Baldini, Aldo Fiorelli, Zina Rachevsky, Bianca Doria, Cesare Fantoni, Silvana Muzi, Alberto Sorrentino, Nando Checchi;* IL PREZZO DELL'ONORE (Prod. Cinem. G. Rosa - T. Longo), *regista Ferdinando Baldi, operatore Ugo Brunelli, interpreti Maria Frau, Vincenzo Musolino, Mario Vitale, Gianna Ralli, Mino Doro, Armando Guarneri, Leopoldo Valentini;* LA NEMICA (Athena Cinematografica), *regista Giorgio Bianchi, operatore Carlo Montuori, interpreti Elisa Cegani, Cosetta Greco, Frank Latimore, Vira Silenti, Franco Interlenghi, Carlo Ninchi, Luigi Cimara, Ada Dondini, Filippo Scelzo, Sandro Ruffini;* FRATELLI D'ITALIA (Ponti-De Laurentiis), *regista Fausto Saraceni, operatore Tonino Delli Colli, interpreti Ettore Manni, Olga Solbelli, Paul Muller, Carlo Hintermann, Marc Lawrence;* DON LORENZO (Pincio Film), *regista Carlo Ludovico Bragaglia, operatore Anchise Brizzi, interpreti Luciano Tajoli, Franco Interlenghi, Rossana Podestà, Andrea Checchi, Arturo Bragaglia, Dante Maggio, Carlo Ninchi, Luciana Vedovelli, Guglielmo Barnabò, con la partecipazione di Lea Padovani.* Precisiamo infine che IL FALCO DELLA RUPE (Cineproduzioni Sociali), *regista William French, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti Delia Scala, Steve Barclay, Elio Steiner, Camillo Pilotto, Benedetta Rutili, Sophia Loren e varie « Misses Adriatico », di cui si era prematuramente comunicato il termine delle riprese nel « Cinema Gira » del n. 92, è stato invece temporaneamente interrotto.*

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: ROMAN HOLIDAY (Paramount), *regista William Wyler (coadiuvato da Luciano Emmer), operatore Vaclav Vich, interpreti Gregory Peck, Audrey Hepburn, Eddie Albert, Margaret Rawlings, Paola Borboni, Tullio Carminati, Harcourt Williams, Giovanni Hinrich;* SENZA AMORE (ex I nostri figli ovvero Gioventù tradita; Filmcostellazione), *regista Michelangelo Antonioni, operatore Enzo Serafin, interpreti Anna Maria Ferrero, Franco Interlenghi, Edoardo Cianelli, Evi Maltagliati, Gastone Renzelli, Umberto Spadaro (episodio italiano), David Farrar e Peter Reynolds (episodio inglese), Pierre Fresnay e Françoise Arnoul (episodio francese);* AFRICA SOTTO I MARI

Valentina Cortese ritocca il proprio trucco aspettando di interpretare una scena del film Secret People *con Audrey Hepburn. Il film è diretto da Thorold Dickson.*

(ex Abissi marini; Phoenix Film-Titanus; in Ferraniacolor), regista Giovanni Roccardi, operatore Angelo Jannarelli, interpreti Sophia Loren (ex Sofia Lazzaro), Steve Barclay, Umberto Melnati; CANZONI DI MEZZO SECOLO (realizzato da Carlo Infascelli per la Minerva-Roma Film Produzione; in Ferraniacolor), regista Domenico Paolella, operatore Mario Damicelli, interpreti Renato Rascel, Silvana Pampanini, Cosetta Greco, Anna Maria Ferrero, Maria Fiore, Carlo Dapporto, Franco Interlenghi, Galeazzo Benti; RAGAZZE DA MARITO (D.F.D.), regista Eduardo De Filippo, operatore Leonida Barboni, interpreti Eduardo, Titina e Peppino De Filippo, Anna Maria Ferrero, Delia Scala, Lianella Carell, Monica Clay, Lyla Rocco, Marco Vicario, Franco Fabrizi, Carlo Croccolo; SENZA VELI (Prod. Gallone-Rizzoli-Alfa Film in Gevacolor), registi Carmine Gallone e Arthur Maria Rabenalt, operatori Kostantin Tschet e Giovanni Pucci, interpreti Isa Barzizza, Gino Màttera, Dante Maggio, Giuseppe Porelli, Inge Eggert, Karl Schsenbaeck, Siegfried Brener, Giuseppe Varni; LE INFEDELI (Ponti-De Laurentiis), registi Steno e Monicelli, operatore Aldo Tonti, interpreti Gina Lollobrigida, Anna Maria Ferrero, Kay Wilkens, Pierre Cressoy, Irene Pappas, Andrema Pagnani, Tina Lattanzi, Carlo Romano, Bernardo Tafuri, Paolo Ferrara, Charles Fawcett; LA PROVINCIALE (Electra Film), regista Mario Soldati, operatore G. R. Aldo, interpreti Gina Lollobrigida, Gabriele Ferzetti, Renato Baldini, Franco Interlenghi, Alda Mangini, Marilyn Buferd; VISSI D'ARTE... VISSI D'AMORE... (Giacomo Puccini; Rizzoli-Rovere, in Technicolor), regista Carmine Gallone, operatore Claude Renoir, interpreti Gabriele Ferzetti, Marta Toren, Nadia Gray, Myriam Bru; SPARTACO (Consorzio Spartacus), regista Riccardo Freda, operatore Gabor Pogany, interpreti Massimo Girotti, Gianna Maria Canale, Ludmilla Tchérina, Carlo Giustini, Carlo Ninchi, Yves Vincent, Nerio Bernardi, Teresa Franchini, Vittorio Sanipoli, Umberto Silvestri, Cesare Teccarini; IL MERCANTE DI VENEZIA (Venturini-Elysée Film), regista Pierre Billon, operatore Arturo Gallea, interpreti Michel Simon, Massimo Serato, Andrée Debar, Armando Francioli, Liliana Tellini, Giorgio Albertazzi, Carletto Sposito, Olga Solbelli, Gualtiero Tumiati, Nerio Bernardi; I PIOMBI DI VENEZIA (Prod. Venturini), regista Gian Paolo Callegari, operatore Massimo Dallamano, interpreti Armando Francioli, Maria Grazia Francia, Amparito Revelles, Luigi Tosi, Nerio Bernardi, Giorgio Albertazzi, Nico Pepe, Enzo Fiermonte, Fiorella Ferrero, con la partecipazione di Massimo Serato e Franca Marzi; LA FIGLIA DEL DIAVOLO (Excelsa Film), regista Primo Zeglio, operatore Riccardo Pallottini, interpreti Paola Barbara, Massimo Serato, Roberto Risso, Franco Pestorino, Leonora Ruffo, Carlo Tamberlani; PENNE NERE (Mander-Sirio Film), regista Oreste Biancoli, operatore Fernando Risi, interpreti Marcello Mastrojanni, Marina Vlady, Guido Celano, Camillo Pilotto, Enzo Stajola, Vera Carmi, Giuseppe Chiarandini; LA CAROVANA DEL PECCATO (Romana Film), regista Pino Mercanti, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Franca Marzi, Charles Rutherford, Domenico Modugno, Luisa Poselli, Natale Cirino, Ignazio Balsamo; LA STORIA DEL FORNARETTO DI VENEZIA (O.C.I.), regista Giacinto Solito, operatore Alvaro Mancori, interpreti Mariella Lotti, Paolo Carlini, Marco Vicario, Marigliana Delli, Arnoldo Foà, Loris Gizzi, Raf Pindi, Fosca Freda, con la partecipazione di Doris Duranti; ADDIO FIGLIO MIO (Circe Film), regista Giuseppe Guarino, operatore Adalberto Albertini, interpreti Marco Vicario, Rossano Podestà, Nyta Dover, Vittorio Duse, Renato Chiantoni; CRONACA DI UN DELITTO (Cine-Vis), regista Mario Sequi, operatore Augusto Tiezzi, interpreti Gianni Santuccio, Linda Sini, Saro Urzì, Lola Braccini, Franca Gandolfi, Gisella Sofio, Fausto Guerzoni, Carlo Hintermann; ESPIAZIONE (Isis Film), regista Maria Volpe, operatore Achille Primavera, interpreti Lea Padovani, Paolo Carlini, Doris Duranti, Umberto Spadaro, Nino Pavese, Aldo Silvani, Irene Genna, Luigi Tosi, Pina Piovani; TOTO' E LE DONNE (Rosa Film), registi Steno e Monicelli, operatore Tonino Delli Colli, interpreti Totò, Peppino De Filippo, Lea Padovani, Franca Faldini, Alda Mangini, Ave Ninchi, Primarosa Battistella, Mario Castellani, Clelia Matania; IL ROMANZO DELLA MIA VITA (Diva Film), regista Lionello De Felice, operatore Romolo Garroni, interpreti Luciano Tajoli, Antonella Lualdi, Franco Golisano, Giulietta Masina, Vittorio Sanipoli, Fulvia Franco, Bruna Corrà; PERDONAMI (Royal Film-Rizzoli), regista Mario Costa, operatore Mario Bava, interpreti Raf Vallone, Antonella Lualdi, Tamara Lees, Aldo Landi, Dante Maggio, Claudio Villa; LA PRIGIONIERA DEL GARDA (Coop. Lavinia Film-Benaco Film), regista Carlo Baltieri, operatore Raffaele Masciocchi, interpreti Giuseppe Lugo, Marco Vicario, Maria Grazia Francia, Felicita Busi, Antonio Amendola, Augusto Di Giovanni, Siro Carmine, Gina Ferraris; LA MONTAGNA TONANTE (Iduna Film; disegni animati in Ferraniacolor), regista Antonio Attanasi, su scene di Kremos, operatore Ugo Attanasi; IL BANDOLERO STANCO (Iris Film), regista Fernando Cerchio, operatore Tino Santoni, interpreti Renato Rascel, Lauretta Masiero, Franco Jamonte, Lia Di Leo, Tino Buazzelli, Silvio Bagolini e i fratelli Bonos; PRIMO PREMIO: MARIAROSA (Artiglio Film), regista Sergio Grieco, operatore Renato Del Frate, interpreti Carlo Croccolo, Mirella Uberti, Fulvia Franco, Carlo Romano, Galeazzo Benti, Renato Malavasi, con la partecipazione di Isa Barzizza e Carlo Campanini; NOI DUE SOLI (Mambretti-Lux), registi Metz e Marchesi, operatore Mario Montuori, interpreti Walter Chiari, Hélène Remy, Carlo Campanini, Enrico Viarisio, Anna Campori, Gianrico Tedeschi, Enrico Vianelli; CHI E' SENZA PECCATO (Labor Film), regista Raffaello Matarazzo, operatore Rodolfo Lombardi, interpreti Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson, Enrica Dyrell, Mario Ferrari, Françoise Rosay, Roberto Risso, Aldo Nicodemi, Teresa Franchini; BUFERE (Daunia Film-Titanus), regista

Sopra: *Lea Padovani è tra le nostre attrici meglio dotate. Qui sta interpretando una scena del film* Perdonami, *diretto da Mario Bonnard.* Sotto: *Michelangelo Antonioni ha iniziato la lavorazione di* La signora senza camelie, *di cui è protagonista Gina Lollobrigida: vi lavorano Gino Cervi, Andrea Checchi, Ivan Desny, Lyla Rocco e Monica Clay.*

Dolores Del Rio e Robert Canedo, in una scena della pellicola di produzione messicana La casa chica, *diretto da Roberto Gabaldon.*

Guido Brignone, operatore Mario Montuori, interpreti Jean Gabin, Silvana Pampanini, Carla Del Poggio, Serge Reggiani, Paolo Stoppa; ER FATTACCIO (Pan Film), regista Riccardo Moschino, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti Marisa Merlini, Otello Toso, Pina Piovani, Gisella Sofio.

Giorgio De Chirico...

...disegnerà i bozzetti per le scenografie del film di prossima realizzazione SUL PONTE DEI SOSPIRI, prodotto da Enrico Bomba per la regia di Leon Viola. A quanto pare il pittore apparirà nel film anche come attore, accanto a Massimo Girotti, Françoise Rosay e Frank Latimore.

Gli esterni...

...di due film di produzione estera vengono in questi giorni realizzati in Italia: a Venezia il francese L'appel du destin *di Georges Lacombe, con Jean Marais e Roberto Benzi, e a Palermo l'americano* The Master of Balljantrae *(produzione Warner Bros.) di William Keighley, con Errol Flynn.*

A Salerno...

...avrà luogo dall'8 al 12 ottobre il Festival del cinema a formato ridotto, organizzato dal Cineclub del luogo. Esso comprenderà le seguenti categorie: film in 16 mm., prodotti da case partecipanti al Gran Trofeo del Golfo di Salerno; film di amatore di cui verranno segnalati i migliori registi, operatori, montatori e autori del commento sonoro; e riduzioni dal 35 al 16 mm., cui hanno finora aderito la M.G.M. con una rassegna inedita del documentario e del cartone animato in bianco e nero e a colori, la Angelicum, la San Paolo Film, la Universal e la Imperialcine. Parallela al Festival si svolgerà anche una Mostra della Tecnica.

Vittorio De Sica...

...è tornato in Italia per dirigere il film Stazione Termini, *da lui prodotto insieme a David O. Selznick, con Jennifer Jones e — se farà in tempo — Montgomery Clift, attualmente impegnato nel Canadà in un film diretto da Hitchcock. La lavorazione di* Miracle in the Rain, *da girarsi a Chicago, è stata rinviata all'aprile del prossimo anno, causa il maltempo.*

FRANCIA

La F.I.A.P.F....

...(« Federazione Internazionale delle Associazioni di Produttori di Film»), cui appartengono le Associazioni nazionali di diciotto paesi, fra cui anche l'Italia, ha recentemente deciso, nella sua ultima assemblea tenutasi a Cannes, che i propri aderenti non prenderanno parte ad alcuna manifestazione internazionale che non abbia chiesto alla Federazione medesima il suo riconoscimento ufficiale. Le domande relative alle manifestazioni del 1953 dovranno pervenire alla FIAPF entro il 31 ottobre.

Michael Wilding e Sidney Herbert in The Lady with a Lam *di Wilcox.*

Un nuovo piano...

...per l'assistenza e le provvidenze dello Stato all'industria cinematografica nazionale, è stato annunciato dal Ministero dell'Industria e del Commercio Louvel. Tale piano, nei cui programmi è prevista la costituzione di una Commissione indipendente per l'assegnazione annuale di premi per i migliori film a soggetto e per i documentari, insieme a una serie di provvedimenti speciali per meglio diffondere all'estero la produzione nazionale, verrà attuato in un periodo di sei anni.

IRLANDA

Il successo veneziano...

...del film di John Ford The Quiet Man, *ha affrettato la costituzione di una casa di produzione irlandese, la « Four Providences Ltd. », che si propone di realizzare un altro film da girarsi ancora in Irlanda, per la regia di Ford che ha già accettato l'offerta e tornerà quanto prima nel paese per scegliere il soggetto e i luoghi dell'azione. Come è noto* The Quiet Man *ha meritato un Premio Internazionale della Mostra d'Arte cinematografica di Venezia, il Premio O.C.I.C. e il Premio della Stampa Cinematografica Italiana.*

GRAN BRETAGNA

Negli stabilimenti...

...di Pinewood Anthony Asquith ha iniziato le riprese del film di produzione Rank The Net, *di cui è protagonista Phyllis Calvert.*

E' terminata...

...la lavorazione di un nuovo film ispirato ad opere di Noel Coward: si tratta di tre racconti, intitolati Red Peppers, Fumed Oak *e* Ways and Means, *realizzati in Technicolor da Anthony Pellissier, sempre per la Rank.*

U.S.A.

« Il miracolo »...

...di Rossellini è stato ripresentato in contemporanea a New York in dieci sale cinematografiche, accolto con grande curiosità dal pubblico e con molto favore dalla maggioranza dei critici, che lo hanno in genere giudicato « un vero capolavoro di regia e di interpretazione ». Come si ricorderà, il film, a suo tempo tolto dalla circolazione perché giudicato « sacrilego » e quindi vietato dall'Ufficio di Censura newyorkese, suscitò una lunga polemica, al termine della quale la Corte Suprema degli Stati Uniti affermò che, dato il carattere areligioso dello Stato americano, nessuna espressione di pensiero vi può essere censurata « per sacrilegio ».

Vincent Impellitteri...

...in un discorso pronunciato per la preparazione delle celebrazioni colombiane del 12 ottobre ultimo, si è scagliato contro il malvezzo di attribuire nominativi e caratteristiche somatiche di palese ispirazione italiana ai personaggi della malavita e in genere ai « poco di buono » che appaiono nei film e negli spettacoli della televisione. Le risentite parole del Sindaco di New York hanno suscitato l'approvazione di gran parte dell'opinione pubblica americana, specialmente negli ambienti italo-americani.

Dal 6 al 12 ottobre...

...si svolgerà al Little Carnegie Theatre di New York la « Settimana del Film Italiano », organizzata dalla Unitalia con la collaborazione dell'IFE. I dieci film italiani prescelti per la manifestazione sono i seguenti: Altri tempi *di Blasetti,* Anna *e* Il cappotto *di Lattuada,* Bellissima *di Visconti,* Don Camillo *di Duvivier,* Due soldi di speranza *di Castellani,* Europa '51 *di Rossellini,* Processo alla città *di Zampa,* Le ragazze di Piazza di Spagna *di Emmer,* Umberto D. *di De Sica. Sarà a New York per l'occasione il Direttore Generale dello Spettacolo Avv. Nicola De Pirro, e con lui, in rappresentanza dell'Industria Cinematografica Italiana, il Presidente dell'ANICA e dell'IFE, Eitel Monaco, il Consigliere delegato, dell'IFE Renato Gualino, il Presidente dell'AGIS Italo Gemini, il Direttore Generale dell'UNITALIA Emanuele Cassuto, il Presidente del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani Adriano Baracco, i registi Castellani, Lattuada, Zampa ed Emmer, Renato Rascel e Silvana Mangano, Marina Berti ed Eleonora Rossi-Drago.*

SPAGNA

Proseguono...

...le riprese in esterni a Madrid, Algesiras, Tangeri, Siviglia e Granada, del film prodotto dalla Italo-Iberica Film Carmen proibita, *diretto da G. M. Scotese, su sceneggiatura di Vittorio Calvino, Cortes Cavanillas e dello stesso regista, liberamente ispirata al racconto di Merimée. Partecipano al film gli attori: Ana Esmeralda, Fausto Tozzi, Mariella Lotti, Umberto Spadaro, Mario Cabrè, Gianni Rizzo. La troupe, di cui fa parte l'operatore Renato Del Frate, terminati gli esterni, si trasferirà a Cinecittà dove verranno realizzati gl interni del film.*

AUSTRIA

Una nuova edizione...

...della celebre operetta Al Cavallino bianco *verrà realizzata, con Paul Hörbiger nel ruolo dell'Imperatore Francesco Giuseppe. Alla regia del film, che sarà forse girato a colori, è stato chiamato Willy Forst.*

ARGENTINA

Si parla...

...insistentemente di un film biografico dedicato ad Evita Perón, da girarsi a Buenos Aires, con una troupe hollywoodiana, capeggiata dal produttore Robert Wolf e dall'attrice Olivia de Havilland, già prescelta per il ruolo della scomparsa. A quanto pare il Wolf è riuscito a trarre dalla sua il figlio del Presidente della Repubblica Messicana Miguel Aleman jr. (che si occupa anch'egli di cinematografo), durante il suo soggiorno a Città del Messico per la lavorazione del film Sombrero, *e a convincerlo a porre i suoi buoni uffici presso il Presidente Perón, il quale a tutt'oggi si è sempre rifiutato di concedere il suo permesso per la realizzazione, specie se ad opera di una casa di Hollywood.*

NUOVA SERIE
1 OTTOBRE
1952

CINEMA 95

TROPPO BELLO PER ESSERE VERO

DUNQUE tutto nel cinema italiano va bene, aumentano sensibilmente gli incassi sul mercato interno, le esportazioni sono diventate un fattore economico importante, ad ogni festival la rappresentanza italiana ha un ruolo di protagonista (tranne che a Venezia, ma per quello occorrerebbe un altro discorso, e comunque possiamo sempre dire che è estremamente signorile non vincere premi in casa propria). Tutto va bene nel migliore dei mondi, e vorremmo crederlo per unirci senza riserve mentali al gruppo degli entusiasti; invece ci sembra tutto troppo bello per essere vero.

Abbiamo avuto un'annata di eccellente produzione, quasi tutti i nostri migliori registi ci hanno dato un'opera interessante, tuttavia nessuna fra le molte malattie gravi della nostra cinematografia è veramente guarita; ed esaminiamole un poco, queste malattie, note a tutti e da ciascuno deplorate, ma sempre presenti.

Cominciamo dal pubblico, col quale si deve accordarsi perché senza di lui non si vive: questo pubblico ha stabilito che i due film migliori dell'annata, per lui, sono *Don Camillo* e *Totò a colori*. Per il primo non v'è molto da dire, si tratta d'un lavoro manualmente ben fatto, con qualche spunto divertente, e provvisto d'una notevole dose d'ipocrisia. Ma *Totò a colori* è un episodio umiliante nel quadro della nostra produzione. Si tratta d'un lavoro offensivo per l'intelligenza del pubblico a cui viene presentato, un film senza spirito, volgare, fatto con vecchi pezzi di rivista messi insieme senza logica né cura, un film con le lenzuola blú e le natiche d'un grasso generico come elemento di umorismo raffinato. Eppure gli spettatori hanno preferito tale sciocchezza a *Due soldi di speranza* che è un capolavoro, a *Bellissima*, a *Umberto D.* Si può essere sinceramente ottimisti quando si lavora per un pubblico simile? Leggete le cifre degli incassi, e scoprirete che *Achtung banditi!* ha incassato meno di *Marakatumba, ma non è una rumba*, *Bellissima* meno di *Cuore ingrato*, *Roma ore undici* meno di *I figli di nessuno*.

Altra malattia altrettanto grave, e che minaccia di peggiorare: quella delle lauree concesse dai produttori a neoregisti cui si poteva consentire, al massimo, di trasportare grossi pesi nell'interno d'un teatro di posa. Giovani promettenti e dotati come Antonioni, Lizzari, Gora e altri hanno faticato Dio sa quanto per trovare lavoro. In compenso tutti i negati che da anni ci affliggono, tutti gl'incapaci arrivati alla macchina da presa grazie a un attimo di generale distrazione, hanno trovato facilmente finanziatori, sfornando quella quarantina di pellicole che non sono artistiche, non sono di cassetta, non sono niente, e pesano come una palla di piombo al piede della nostra produzione. Non siamo certo noi a domandare che ogni film sia avviato verso i difficili sentieri dell'arte, prima di tutto perché sono pochi i realizzatori in grado di fare veramente opera d'arte, e poi perché siamo perfettamente in grado di capire le esigenze commerciali: ma anche il film commerciale può e deve avere una sua grammatica e una sua dignità; lo ha dimostrato Lattuada dirigendo « Anna », ed ha dimostrato anche che, fatto bene, il film commerciale rende di piú. « Anna » infatti è al terzo posto nella graduatoria degli incassi in Italia, e ha battuto di parecchie lunghezze filmoni americani in superpiúchetechnicolor. Vi sono registi, in Italia, che non hanno mai realizzato un buon film, non hanno mai avuto un successo sia pure occasionale di cassetta, eppure continuano a lavorare. La sola ipotesi ragionevole è che ipnotizzino i produttori. Ma vi sono leggi contro gli ipnotizzatori che abusano del loro fluido come v'è una legge che permette d'interdire gli incapaci, e dovrebbe essere applicata a parecchi dei produttori occasionali che emergono non si sa di dove, commettono alcune fondamentali sciocchezze, quindi tornano all'originaria fabbrica di laterizi e di caciotte.

Ed eccoci davanti all'ultima e forse piú grave malattia del nostro cinema; la povertà dei quadri. In cinque anni di successo e d'ascesa, non siamo riusciti a procurarci dieci attori e dieci attrici di vero e sicuro richiamo, e di provata bravura. La generazione d'anteguerra ha dato quanto poteva, ed è passata in gran parte a rinsanguare i ranghi dei caratteristi. Ma i giovani per centoventi film all'anno, dove li prendiamo? I giovani preparati, intendiamo, che non abbiano bisogno di doppiaggio, che riescano graditi al pubblico, e sappiano interpretare una scena come Dio comanda. Quattro o cinque ragazze ben provviste di seno; quattro o cinque giovanotti fisicamente solidi; ecco quanto siamo riusciti a rimediare. Cosicché il regista geniale va a scegliere i proprii interpreti per la strada; e quello che non osa tanto, oppure deve subire le imposizioni dei distributori che vogliono nomi noti (e sempre quelli) è costretto a costose acrobazie per ottenere quella ragazza, quel giovanotto che sanno far poco, ma almeno sono conosciuti. E attorelli che non sarebbero in grado di recitare *Una partita a scacchi* in filodrammatica, viaggiano in automobile da uno stabilimento all'altro, intere *troupes* stanno ad aspettarli, quelli finalmente arrivano, non sanno neppure di che film si tratti, ma vanno ugualmente davanti alla macchina da presa.

Non ci teniamo affatto al ruolo di Cassandre: tuttavia ci sembra cattivo segno che si realizzino centoventi film all'anno, quando non si hanno sufficienti registi né attori capaci. Siamo contenti perché malgrado tutto i nostri uomini migliori riescono ogni anno a darci alcune opere pregevoli, ma questo è soltanto un lato della questione. La cinematografia italiana sarà davvero importante, sicura dell'oggi e del domani, quando non produrrà piú film talmente balordi da non trovare alcun pubblico; quando eliminerà dal suo organismo gli incapaci; e quando si preoccuperà dell'avvenire, cercando giovani realizzatori promettenti, educando attori e attrici al loro mestiere; quando non si farà piú un film « perché bisogna farlo », bensí perché si hanno tutti gli elementi per farlo bene. Allora soltanto si potrà essere sinceramente ottimisti, ma il traguardo è ancora lontano: siamo in molti a dirlo, malgrado l'atmosfera euforica del momento; e speriamo che il ripetere queste risapute verità serva a qualche cosa.

B.

Una scena di Ombre rosse *(« Stagecoach », 1939), il miglior "western" di Ford, che servì a nobilitare un genere fino allora considerato commerciale.*

JOHN FORD E LA CRONACA DEL WEST

RIO GRANDE ("Rio Bravo", 1950), con la sua politezza spettacolare, il suo militarismo salgariano e le sue canzoni tirate a lucido dai *Sons of the Pioneers*, denuncia, in John Ford, la crisi di una tendenza: e c'è da credere che anche il regista se ne sia reso conto, abbandonando — provvisoriamente o meno — il "western" e la cavalleria per differenti ordini di esperienze.

Negli ultimi anni, s'è parlato — per Ford — di un ritorno all'antico, di un rinnovarsi della prodigiosa attività nel campo del "western", che aveva caratterizzato gli esordi fecondi della sua carriera. Si è indicato in John Ford, con sempre maggiore convinzione, il tipico direttore di "western": e il Ford "western" si è autoproposto come chiave all'intelligenza di tutto Ford. Infatti, nella definizione della formula artigianale — in cui s'è dissolto, con generale soddisfazione, il cosiddetto "mito" di questo regista — hanno certo avuto un peso rilevante le indagini filologiche sul lavoro di "Jack" Ford alla "Bison" e all' "Universal", oltre alla considerazione dell'attività fordiana piú recente. Ferma restando la comune ammirazione per *Stagecoach* ("Ombre rosse", 1939) — film di cui manca tuttavia un'analisi compiuta — ha suscitato, invece, giudizi discordanti il ciclo "western" del dopoguerra, che si apre con *My Darling Clementine* ("Sfida infernale", 1946) e si svolge attraverso i film della "trilogia militare". — *Fort Apache* ("Il massacro di Fort Apache", 1947), *She Wore a Yellow Ribbon* ("I cavalieri del Nord-Ovest", 1949) e *Rio Grande* — con gli intermezzi di *Three Godfathers* ("In nome di Dio", 1948) e *Wagonmaster* ("La carovana dei mormoni", 1950). Lo stesso *My Darling Clementine* ha cozzato contro riserve anche gravi, mentre *Fort Apache* ha sofferto qualche interpretazione erronea, del resto legittimata dalla sostanza contraddittoria. Per quel che riguarda, poi, i film piú recenti, abbiamo spesso assistito, in certe sbrigative sessioni dei tribunali critici, alla condanna indiscriminata di opere assai diverse per intonazione e risultati, come *Wagonmaster* e *Rio Grande*. Il Ford dell' "Argosy" — s'è detto — una volta divenuto produttore di se stesso, fa i film a macchina e pensa solo al "box office": ma *The Fugitive* ("La croce di fuoco", 1947), ambiziosa vacanza pseudoartistica nella collana commerciale del "western", è forse l'errore piú imperdonabile dell' ultimo Ford. L' impegno del Ford "western" è senza dubbio limitato, quasi sempre senza pretese. Affonda le sue radici nel terreno dei "remakes" (*My Darling Clementine, Three Godfathers*) o della letteratura da rivista illustrata (i racconti

Molte riserve sono state avanzate sugli ultimi film "western" del regista irlandese: essi però sono quanto di meglio sia stato fatto in tal genere

di James Warner Bellah per la "trilogia militare", rispettivamente *Massacre, War Party* e *Mission With No Record*): e fa procedere l'autore con la disinvoltura di chi non ritorna sui primi abbozzi per modificare o correggere (*Wagonmaster*). Ce n'è abbastanza, secondo alcuni, per negare ogni considerazione a questi film. Ma c'è di peggio. In *Three Godfathers*, Ford replica o quasi l'esperienza negativa di *The Fugitive*, impegnandosi in una trascrizione "western" del mistero della Natività: e ancora una volta il tema mistico è risolto sul piano di un discutibile preziosismo fotografico. Di *Rio Grande* s'è detto: un film dichiaratamente commerciale. E tuttavia pericolosi scadimenti si notano anche negli altri film della trilogia, basti citare il troppo discusso finale di *Fort Apache*, che permette a Ford di rovesciare il senso del racconto e della sua versione (in *Massacre*, Thursday si spara dopo aver provocato l'irreparabile e Cobill — il capitano York di Ford — cancella le tracce del suicidio per concedere al superiore gerarchico « the two dollars for the posterity »). La sequenza conclusiva di *Fort Apache* è l'indice estremo di quell'accomodantismo deteriore, che Ford maschera sotto un "sudismo" curioso e incoerente (ma ricco di un suo significato in altri luoghi del medesimo autore). *Rio Grande* è letteralmente sommerso da questo spirito di conciliazione male assimilato: ed echi se ne ritrovano in *She Wore A Yellow Ribbon*.

Bisogna dunque concludere che il "western" di Ford, allignando nel campo comune della produzione in serie, può venirvi confuso? Il dubbio apparirebbe legittimo, se subito non suscitasse una domanda chiarificatrice: cos'è dunque che differenzia il "western" di Ford da quello degli altri registi? Specie nel genere "militare", le imitazioni e le contraffazioni non sono mancate, consentendo utili confronti. I limiti del "western" commerciale sono quelli noti: acquiescenza fiacca a formule stantie, carenza di fantasia, inadeguatezza nell'accostare temi e motivi tratti dalla cronaca. Su quest'ultimo punto ci pare necessario insistere: quasi sempre, infatti, il "western" s'ispira agli schemi consueti, piuttosto che al folclore e alla tradizione. Ne risultano delle rievocazioni smorte, in cui gli eroi della prateria sono ricondotti a poche tipizzazioni premeditate e l'ambiente — pur prendendo vita su precise indicazioni di esperti scenografi e costumisti — appare freddo e falsato. A Ford si riconosce, generalmente, un tono piú autentico nella rievocazione della cronaca del West. Quest'autenticità, si noti, non va intesa, limitatamente, come riproduzione fedele del fatto storico. Un tale tipo di autenticità non si riscontra in Ford. È sintomatico, del resto, che il nostro regista sceglie di rado il partito di riprodurre direttamente episodi e figure della storia. Se deve narrare di un vanitoso allievo di West Point che trascina i suoi uomini al massacro per inesperienza nella guerra indiana, non parla di George Armstrong Custer, ma di un immaginario Owen Thursday. Se vuol sottolineare il coraggio di un capo mormone che guida la sua gente nella Terra Promessa dell'Utah, non parla di Brigham Young, ma di un certo Jonathan Whiggs (*Wagonmaster*). L'episodio o il personaggio della storia è presente, nei suoi "westerns", quasi di riflesso, come elemento di colore che contribuisce a fissare la vicenda nello spazio e nel tempo. È il caso delle figure storiche presenti in *The Iron Horse* ("Il cavallo d'acciaio", 1924): Abraham Lincoln, Buffalo Bill, Wild Bill Hitckock; il generale Dodge e altri. Per il medesimo motivo — dare con la massima precisione il colore di un ambiente e di un'epoca — il "Malpais Bill" del racconto *Stage to Lordsburg* di Ernest Haycox è divenuto, in *Stagecoach*, "Ringo Kid": Ringo (John) fu un famoso "bad man" del West, il cognome ha valore evocativo. Cosí il "tipo" di Ben Johnson negli ultimi "westerns" — un giovane texano coraggioso, svelto e simpatico — si chiama sempre "Travis": Travis Tyree (*She Wore a Yellow Ribbon, Rio Grande*) o Travis Blue (*Wagonmaster*); ricordiamo che William Barrett *Travis* fu uno degli eroici difensori di Alamo, il forte spagnolo di San Antone (Texas) espugnato nel 1836 dai messicani.

I "westerns" di Ford si sviluppano spesso in margine ad avvenimenti importanti nella storia della colonizzazione: la fuga degli Apaches di Geronimo dalle riserve (*Stage-*

Sfida infernale (« *My Darling Clementine* », 1946). *In questo film Ford ha creato, con Doc Holliday, il medico lesto di mano impersonato da Victor Mature, uno dei suoi personaggi più tipici.*

Il massacro di Fort Apache (« *Fort Apache* », 1947), *ha sofferto qualche interpretazione erronea, riguardo il molto discusso finale, legittimata dalla sostanza contraddittoria della pellicola.*

In La carovana dei mormoni *(« Wagonmaster », 1950) l'impegno del regista è minore che in altri film. Resta, come sempre, il vigore delle immagini e un tono autentico di rievocazione.*

Rio Bravo *(« Rio Grande », 1950) è, nella produzione fordiana, una tra le opere piú dichiaratamente commerciali, sommerso da un troppo facile spirito di riconciliazione fra il Nord e il Sud.*

coach), la strage di Custer al Little Big Horn (*She Wore a Yellow Ribbon*), la migrazione in massa dei Mormoni (*Wagonmaster*). Ford accosta direttamente un episodio della cronaca solo in *My Darling Clementine*, che peraltro come "storia" della lunga faida fra gli Earp e i Clanton a Tombstone (Arizona), non è molto attendibile. I fratelli Earp, Doc Hollyday e i Clanton non corrispondono che vagamente ai personaggi di questo nome realmente esistiti. *My Darling Clementine* è dunque la riprova di come Ford, impaziente della verisimiglianza storica, non intenda la cronaca nei dettagli e possa ignorarne — o addirittura falsarne — i dati essenziali. Ma in lui questa cronaca è un sentimento, reso con accento virile e disposizione romantica: sul filo, appunto, di una vecchia canzone. Prendiamo, a esempio, il Doc Hollyday di *My Darling Clementine*, come uno dei personaggi piú tipici di Ford. Del vero Hollyday non è il caso di parlare qui diffusamente: basti ricordare che fu un ex dentista di nobile origine, un "gunfighter" cinico e feroce, con una pronunciata vocazione per l'umorismo. Abbastanza conforme, forse, alla geniale personificazione che ne realizzò Walter Huston in *The Outlaw* ("Il mio corpo ti scalderà", 1944-46), John Hollyday fu — in ogni caso — ben diverso dal romantico superuomo alla deriva del film di Ford. Il regista ha dunque idealizzato Doc: ma seguiamo il processo e la natura di quest'idealizzazione, attraverso quella del medesimo personaggio in *Frontier Marshal* ("Gli indomabili", 1939) di Allan Dwan, l'insipido precedente di *My Darling Clementine*. In tutti e due i film, Doc Hollyday è un ex gentiluomo che un giorno, scoprendosi malato d'etisia, fugge dal mondo civile e dalla dolce fidanzata, diventando un romantico avventuriero del West. Ma Ford suggerisce piú che esporre questa sostanza nobile e decadente dell'eroe, facendogli riprendere i versi del monologo d'Amleto dalle labbra del guitto Thorndyke, nella cornice allucinante di una taverna fumosa. In *Frontier Marshal*, la coscienza addormentata dell'uomo finito è scossa dalla necessità di operare d'urgenza un ragazzo, il figlio del barista, ferito da uno dei Clanton. Doc opera, salva il ragazzo e ritrova la fiducia in se stesso: ma viene ucciso, sulla soglia del bar. Questa è la molla sentimentale che spinge Wyatt Earp a recarsi da solo all' "O.K. Corral", per far strage degli assassini. In Ford, l'intervento chirurgico che Doc tenta con mani tremanti d'alcoolizzato, è sul corpo della sua amante, Chihuahua. Anche quest'operazione si svolge sui tavoli di un bar, mentre dalle case allegre delle vicinanze giunge un suono di voci, misto a quello di un pianoforte che strimpella *Ring De Banjo*. Chihuahua muore: e Doc si brucia nella grande sparatoria, al fianco degli Earp e di altri benpensanti del paese (in *My Darling Clementine* Wyatt non è certo il solitario ammazzasette di *Frontier Marshal*). Lo stanco e disincantato olocausto di Doc è quello di Hatfield (il "gambler" di *Stagecoach*) e di molti personaggi "nobili" di Ford: ivi incluso quel dottor Locksley Hall, il cerimonioso ciarlatano di *Wagonmaster*, che si sente meno utile di tutti nella carovana e si offre di passare per primo, col suo carro, nel punto piú pericoloso della pista. Sono, in certo senso, variazioni sul tema proposto da Jean Renoir in *La grande illusion* ("La grande illusione", 1937). Ed è proprio il Ford irlandese e lealista che si esprime, in questi casi: ma gli umori confederati non ci sembrano qui un sintomo di pigrizia, e si attuano in una rappresentazione sincera e vibrante. Il "sudismo del nord" di Ford si potrebbe accostare, in tali momenti, a quello, di natura piú complessa, che anima l'opera di un autentico poeta della Confederazione: l' "aristocratico non ricostruito" William Faulkner.

Come si vede, nell'atto stesso di seguire le indicazioni dello "standard", Ford si scopre la capacità di ampliarle, di approfondirle: ne deriva, com'è logico, una frattura d'impegno, o meglio una coesistenza d'opposti motivi. In questo modo, la cronaca del West si dispone in un assetto particolare, che reca l'impronta fordiana. Né la geografia è meno ideale: tutto l'ampio West ruota per Ford intorno al paesaggio della Monument Valley (Utah-Arizona), come intorno alla fisionomia di pochi attori prediletti ruotano i personaggi dei suoi film. Con tale costanza, che ha un

Sopra: *Nel film* In nome di Dio *(« Three Godfathers », 1948), il tema mistico è risolto sul piano di un discutibile preziosismo fotografico.* Sotto: *In* I cavalieri del Nord-Ovest *(« She Wore a Yellow Ribbon », 1949) Ford resta ai margini della cronaca di fatti storici come in altri film.*

evidente sottinteso di umana simpatia, Ford insegue il ritratto di un'epoca attraverso errori, involuzioni, distrazioni e sbandamenti: in un alternarsi di frigidi aspetti spettacolari — il portato dello standard — e di imprevedibili risultati umani. Il regista ci ha ormai abituati a questa polivalenza delle sue espressioni, senza intendere la quale si rischia di dare del Ford "western" — come di tutto Ford — un giudizio parziale: in un senso o nell'altro, ma ingiusto comunque. John Ford può concludere un appello alla ragione con una forsennata dichiarazione di guerra (il personaggio di York in *Fort Apache*), o un film militare con semplici parole di pace (*She Wore A Yellow Ribbon*). Può arricchire un pretesto letterario (*Stage to Lordsburg*) o svirilizzarlo (*Massacre*). Può alternare il massimo impegno con la piú convenzionale sciatteria, in un solo film, persino in una sola sequenza (la partenza all'alba del reggimento in *Fort Apache*, quella diffusa malinconia, quel vago presagio di morte, interrotti da alcune retoriche inquadrature di donne che salutano, girate nell'atmosfera artificiosa dello studio). I "westerns" fordiani dell'ultima maniera hanno, comunque, carattere bozzettistico: sono quasi concepiti a sezioni, spezzati nel ritmo, ma diffusi in una straordinaria varietà d'accenti. I valori positivi? Il calore della rievocazione, la densa fisicità dell'immagine, l'umana consistenza dei personaggi, la non comune capacità di respirare "en plein air" (il viaggio di York e Beaufort al campo indiano in *Fort Apache*). Ford, a momenti, ha gli ampi polmoni del pioniere: il senso primitivo della produzione « outdoor » rivive allora, riprodotto con artigiana fedeltà. Inoltre, Ford è capace d'intonare con proprietà una classica ballata (*The Cowboy's Lamente*, la mesta ninna-nanna di "Abilene Kid" in *Three Gödfathers*), di organizzare con estro popolare una quadriglia campagnola (il *Chuckawalla Swing* di Stan Jones in *Wagonmaster*) o militare (*Tho'Dark Are Our Sorrows* e *Golden Slippers* in *Fort Apache*). Maneggia l' umorismo soldatesco e smargiasso (gli "a solo" del sergente maggiore Quincannon) come l'ironia, che non è piú tale ma si risolve in commozione e cordialità (la domenica mattina di *My Darling Clementine*).

In definitiva, è difficile confondere questo Ford — che rivela cosí vivo il senso d'arte umile e dimesso degli artigiani — con gli spensierati direttori che producono i "western" a macchina. Le parentele di John Ford sono da cercarsi altrove, fra uomini che forse non furono neppure artisti, o lo furono in senso molto limitato: ma che accostarono i suoi stessi motivi con pari semplicità. Pensiamo a Billy Gashade, semianonimo autore d'una delle tante ballate su Jesse James; a Mathew B. Brady, il fotografo di Lincoln, che fissò nei suoi dagherrotipi l'immagine di un'epoca; a Frederic Remington, pittore e scultore che non illustrò, forse, l'arte sua, ma fu — del West — « il cronista piú autorevole »; a William Frederick Cody, infine, detto Buffalo Bill: che, primo, fece della cronaca "western" uno spettacolo, con esito felice e duraturo.

TULLIO KEZICH

TEATRO CONTRO CINEMA PER RAGIONI DI CASSETTA

Gli attori teatrali videro con sospetto il sorgere del cinema, e chiesero al Governo di essere indennizzati del danno che arrecava loro la nuova arte

IL GRANDE *spazio che la stampa quotidiana e periodica non specializzata dedica oggi al cinematografo, fa uno strano contrasto con l'accoglienza ostile che (salvo qualche lodevole eccezione) essa riservò ai primi film, considerati né più né meno che spettacoli di secondo'ordine, degni di figurare soltanto nei baracconi delle fiere. Si trattò allora di una vera e propria campagna destinata ad affiancare (e ad appoggiare) la lotta feroce intrapresa dagli artisti drammatici contro il cinema, reo di minacciare i loro interessi costituiti, se non addirittura la vita stessa del teatro. A battersi per il cinema, in una battaglia che poteva sembrare disperata, fu la ristretta pattuglia della stampa specializzata che a giusta ragione intravvedeva nel nuovo mezzo espressivo l'autentico "teatro" del nostro tempo. Ma bisognò arrivare ai primi film parlati perché i direttori dei quotidiani si rendessero conto della necessità di dare ospitalità, accanto alla cronaca teatrale, anche a quella cinematografica. L'avvenimento, previsto dal sottoscritto fin dal 1912, segna, in un certo senso, la vittoria del cinema sui suoi più accaniti detrattori.*

A rievocare adesso queste cose si corre il rischio di apparire esagerati. Basta aprire, infatti, un qualunque giornale per accorgersi che i fatti sono andati oltre le speranze. In pochi lustri il cinema è riuscito non solo a imporsi come arte, ma a permeare di sé la vita stessa che è andata a poco a poco assumendo un volto quasi direi cinematografico. Si è creato così un nuovo "divismo" (per fortuna in ribasso dovunque) che ha facile presa sulla fantasia dei giovani, molti dei quali si sentono spinti a tentare l'avventura. Nel caso di belle figliole l'incentivo viene fornito spesso non da vere (o presunte) qualità di attrice, ma dalla semplice coscienza delle proprie attrattive fisiche. Il che, poi, non è una novità, visto e considerato che anche al tempo del "muto" non era difficile trovare qualche produttore o regista disposto a "lanciare" un'appetitosa ragazza. Sull'avvenire non si pronunziano, tuttavia niente lascia sperare che la serie debba interrompersi. Tornando al nostro discorso dopo la breve digressione, ci sembra doveroso riconoscere, soprattutto oggi che una vasta revisione è in atto nell'ambito degli studi e della critica sul film, che il cinema non ha atteso la nuova tecnica del parlato per uscire dal campo strettamente sperimentale e inserirsi nel moto vivo dell'arte e della cultura. In altre parole, il fatto che la stampa non si occupasse (o lo facesse solo con sufficienza e disprezzo) di tanti uomini che al cinema diedero il meglio di se stessi, non deve indurre anche noi a lasciarli nel dimenticatoio. Per quanto riguarda specificatamente gli attori, è da considerare, in sede di giudizio critico, le grandi difficoltà d'interpretazione che presentava un film muto, dove i sentimenti dovevano essere espressi unicamente dalla mimica. A tal proposito basterà ricordare l'esperienza cinematografica dei grandi attori Novelli e Zacconi (Luigi XI della Pathé e Padre dell'Itala-film); esperienza non del tutto riuscita, tanto che non soddisfece nemmeno gli interessati, i quali in séguito si dimostrarono assai riluttanti ad assumere altri impegni del genere. Eppure il "muto", per la facilità con cui poteva diffondersi in ogni paese, ebbe una importanza decisiva nel rapido imporsi del cinema nel mondo.

Il favore che presso masse sempre più larghe di pubblico incontrò il cinema, inteso come nuova forma di spettacolo popolare, spiega e giustifica da solo l'ostilità, talvolta perfino faziosa, dell'ambiente teatrale. Erano tempi in cui più di una persona sosteneva in buona fede che il cinema avrebbe immancabilmente finito col sovrapporsi al teatro e quindi con l'uccidere.

Amleto Novelli passato dal teatro al cinema.

E' naturale perciò che i principali interessati passassero alla controffensiva, cercando in tutti i modi di arginare la minaccia che incombeva su di loro. Lotta di interessi, dunque. E su questo piano il duello poteva avere (e ha) i suoi lati interessanti. Del resto la storia si ripete oggi, in un certo senso, tra il cinema e la televisione. Ma parlare di cose materiali poteva, in ultima analisi, ricadere a danno di chi muoveva le file della battaglia. E allora si preferì girare l'ostacolo accusando il cinema di recare danni gravi, anzi gravissimi, all'arte, alla cultura, alla morale, ecc. In certi momenti il coro delle accuse assunse un tono addirittura apocalittico e riuscì a commuovere parecchi autorevoli membri di rispettabili associazioni i quali unirono le loro voci alle proteste degli improvvisati (ma non disinteressati) moralisti. Stando a queste accuse, il film sarebbe stato una specie di sentinella di ignominie, una fonte delle più turpi immoralità. Intanto, per nulla scoraggiato dalle polemiche che suscitava, anzi trovando in esse un forte stimolo a progredire, il cinema continuava a conquistare terreno. Dovunque sorgevano nuove sale di proiezione, perfino molti teatri, colpiti in pieno dalla crisi, si trasformavano, per sopravvivere, in cinematografi. Cominciava, nello stesso tempo, la corsa degli attori drammatici verso la nuova Mecca. Anche gli autori si accostavano agli "studi" che promettevano meno lavoro e più forti guadagni. Tuttavia la battaglia contro il cinema non accennava a placarsi. E che il suo movente fosse l'interesse materiale è documentato, tra l'altro, da un articolo apparso sul giornale teatrale L'Argante *all'epoca della guerra libica. Tale articolo, firmato da una certa signora Vampa, recava il titolo* Teatro e cinematografo *e si dilungava, in termini piuttosto oscuri e contraddittori, su un fatto ignorato dal pubblico. Per rinsanguare le esauste finanze dello Stato, il Governo aveva progettato l'imposizione di nuove tasse, tra cui una sui cinematografi, considerati dagli uomini politici di allora fonte di lauti guadagni. La suddetta tassa, se mantenuta nei limiti dell'equità, poteva dirsi senz'altro giustificata. Il bello (o il brutto) era costituito invece dalla proposta avanzata dagli autori teatrali in merito alla destinazione degli introiti. Ecco le parole testuali tratte dal citato articolo: « Ho letto con piacere il deliberato degli autori teatrali di costituire un codice* (sic!) *per la cinematografia, invitandola altresì a sottrarre una parte minima dei suoi lauti guadagni a totale beneficio del teatro ».*

Il "deliberato" in questione era in realtà rivolto al Governo perché sovvenzionasse il teatro a spese del film. Da ciò è evidente il fallimento della campagna di "lesa arte" condotta contro il cinema. Oppure quel denaro doveva servire a lavare i "peccati" commessi dal film nel corso della sua breve, ma fortunata esistenza? La cosa più strana di tutta la faccenda è poi la somiglianza che la signora Vampa, autrice dell'articolo, trovava tra la richiesta di quattrini e la favola di Cenerentola. (Cenerentola sarebbe stata il teatro e il ricco Principe il cinema). Dove è chiaro che il Principe diede "nuova vita" alla fanciulla perché invaghitosi della sua bellezza e non già perché costrettovi. Ma nella vita del cinema è accaduto più di una volta che le favole abbiano cambiato significato.

ALFREDO CENTOFANTI

FELLINI
"DIOGENE" DEL CINEMA

RICORDO Federico Fellini quando scriveva nel *Marc'Aurelio*; allampanato, con un'aria trasandata, sebbene non giuocasse alla parte del « poeta », gli occhi grandi e indagatori, i capelli arruffati; girava per le strade dei Parioli e cingeva alla vita la fidanzata Giulietta Masina; camminava sbilenco, lui altissimo, Giulietta piccolina. Forse, da quel giorno, da quell'incontro, i sogni di Fellini, che s'immaginavano kafkiani, presero consistenza umana; l'umorista toccò terra, la vita gli sembrò una cosa reale. Lo incontrai dopo alcuni anni; la guerra era finita, Fellini si era sposato con Giulietta; i suoi occhi erano sempre distratti, come fissi in un mondo che apparteneva

Il pubblico di Venezia ha accolto con favore "Lo sceicco bianco"; ora il suo autore sta preparando con "La strada" un film di estremo impegno

soltanto a lui. Sebbene la guerra lo avesse ancora portato verso la realtà di tutti i giorni, tuttavia Fellini già in quel dopoguerra desiderava allontanarsi da quegli orrori, desiderava ritrovare in se stesso quel filo dimenticato delle sue fantasie notturne e segrete. Allora non pensava, credo, alla regía come mezzo di espressione di quel mondo che gli premeva dentro, ma che sembrava cosí distante, cosí avulso dalle sue prime esperienze veramente fondamentali realizzate con il cinema neo-realistico, soprattutto al fianco di Rossellini. Due strade, due interessi contrastanti, quasi opposti. Era difficile ritrovare un legame, una ragione intima di accordo.

Federico ed io ci conosciamo da molto tempo; eppure non mi riesce facilmente a farlo parlare di sé. E anche quando vi riesco, Fellini mi ci porta scherzosamente, mettendomi perfino con le mie domande, in imbarazzo. Ecco, le letture di Fellini sono queste: filosofia, volumi di psicologia, gli avveniristi, la cabala, i libri sugli spiriti folletti, la storia delle religioni, Metastasio e i poemi ariosteschi. Non sembri al lettore questo elenco indiscreto; servirà a spiegare, per esempio, perché Fellini, dopo aver sceneggiato tanti film neorealisti, dopo aver dato corpo ai personaggi di *Roma, città aperta*, di *In nome della legge*, di *Senza pietà*, di *Il cammino della speranza*, già al suo primo debutto alla regía, in *Luci del varietà*, al fianco di Alberto Lattuada, abbia tentato di dar vita a personaggi di natura molto diversa da quelli che aveva creato per gli altri registi, e indubbiamente piú vicini alla sua formazione

Sopra: *Federico Fellini controlla un'inquadratura del film* Lo sceicco bianco. Sotto: *Giulietta Masina, moglie di Fellini, ha dato vita a un valido personaggio in* Luci del varietà, *il film in cui suo marito affrontò per la prima volta la direzione artistica accanto ad Alberto Lattuada.*

Da Luci del varietà, *con John Kitzmüller. Il film, diretto da Fellini in collaborazione con Lattuada, fu il primo esperimento italiano di produzione in cooperativa e riuscì perfettamente.*

di scrittore, alla sua vita di poeta di compagnia, di giovane disoccupato, alle sue peripezie al primo contatto con la capitale. Una sorta di solitario autobiografo, la sola realtà che per lui conta è quella che ritrova attraverso la realtà del suo passato. L'esperienza di umorista lo aveva portato naturalmente a irridere su tutto, a far satira su tutti gli uomini, su tutte le manifestazioni della vita, distruggendo, senza pietà, ogni convinzione, ogni credo. A questo punto l'orizzonte appare deserto; liberato il teatro del suo mondo, a Fellini sembrò di toccare il fondo, di diventare addirittura un nichilista. E' proprio invece da questa riva deserta, che Fellini piano piano comincia a ricostruire, a ricreare una primordialità. E gli uomini che a questo punto lo interessano prescindono ormai da ogni convenzione psicologica, nascono dal riflesso delle sue esperienze, da se stesso addirittura, e completamente scoperti, quasi degli Adamo ed Eva. Facciamo dunque un esempio, per chiarire tutto questo discorso. Ecco i personaggi di *Luci del varietà*, appunto: un Dalmonte, che fu impersonato da Peppino de Filippo e che vive riflesso in una sua immagine irreale, gli applausi di un grande teatro li ascolta eccitato poco dopo aver lasciato una ragazza per la quale ha sognato un amore impossibile: si veda, a questo proposito, la scena della scalinata del lungotevere. Insomma Fellini tende inevitabilmente a staccare i suoi personaggi dalla vita, dalla realtà, dalla società in cui vivono, e a trapiantarli in un mondo soltanto in apparenza realistico, piuttosto a isolarli con le loro passioni, con i loro sentimenti in una natura anonima e non identitificabile, in un paesaggio ai margini del vero, perché piú a contatto della natura, piú isolati con le loro coscienze.

Una scena del film Lo sceicco bianco; *presentato alla Mostra di Venezia, il film venne giudicato ottimo da alcuni critici; ma altri, invece, lo giudicarono incompiuto sul piano sociale.*

E' bene affrettarsi, a questo punto, a vedere quale è l'indirizzo concreto che Fellini ha scelto, dopo quella prima prova e dopo *Lo sceicco bianco*, il film presentato con successo di pubblico e con una critica divisa in esaltatori e detrattori, a Venezia. Perché il vero e sensibile distacco dal realismo del nostro cinema (distacco che Fellini non riconosce; a lui sembra al contrario che il suo discorso continui sempre fedele al realismo), Fellini, a nostro avviso, lo attuerà soprattutto con *La strada*, un progetto che gli sta molto a cuore, un film di estremo impegno per il quale non ha esitato a far sacrifici pur di realizzarlo. *La strada* sarà girato a marzo del 1953; prima Fellini porterà a termine un film sulla provincia, ambientato a Fano, sui cosiddetti « vitelloni », i giovani cioè che nelle piccole città trascorrono le ore al caffè, pigramente, consumando senza un'occupazione, i loro anni piú belli. Un'analisi della provincia che Fellini, per sua naturale inclinazione, porterà sul terreno della

Brunella Bovo, passata da De Sica a Fellini.

satira, di una satira asciutta pur nell'impegno umano che l'informa. Una satira, potremmo ancora aggiungere, per rifarci all'esempio di *Lo sceicco bianco*, che non arriva a compimento su un piano sociale, ma che si limita, non senza abbandonare un disegno ambizioso, a frugare nell'intimo dei personaggi, a scoprire le pieghe piú riposte nell'animo dei piccoli borghesi protagonisti. « Eppure la provincia », afferma Fellini, « conserva piú della città, proprio per la sua vita sonnolenta, proprio per il ritmo disteso della sua esistenza, la possibilità di un raccoglimento interiore, e quindi di un miracolo. Di quel miracolo che i personaggi della provincia sembrano sempre attendere, immersi in una sorta di ipocrisia che nasconde e sommerge i loro slanci piú genuini ». Un film, questo sui « vitelloni », che sul metro del grottesco, dovrebbe riallacciarsi ad una tradizione italiana tutt'altro che secondaria, se si pensa quanto ancora nel nostro paese sia decisivo il peso della regione, l'afflato e l'apporto positivo delle piccole città, ma nello stesso tempo tenendo presente quanto di negativo,

di dilettantesco, di stagnante, si trova ancora in provincia, una provincia formatasi da secoli e pur rimasta immobile, tragicamente ferma per la stasi sociale che la inchioda ad una situazione quasi feudale. Di questa provincia il cinema di casa nostra soltanto alcune volte si è occupato. *Ossessione* di Visconti ne offriva un quadro profondo; qualche altro film dell'anteguerra, ancora, ne rivelavano dei lati, degli aspetti. Ma Fellini non è a queste fonti che si informerà, piuttosto alla letteratura classica, alla novellistica del Quattrocento; la sua visione satirica, piú che partire dall'arguta prosa di un Brancati (Fano non è Catania!) si rifarà alle immagini di alcuni registi d'oltralpe, che della provincia francese hanno saputo estrarne una sintesi arguta; Pagnol, a esempio, un Becker. Chi ha visto *Lo sceicco bianco*, del resto, può orientarsi; tanto piú che anche in questo nuovo film Fellini sceglierà i personaggi della piccola borghesia, che già in *Lo sceicco bianco* gli si sono rivelati congeniali; può davvero aspirare, se anche questo film gli riuscirà, a divenirne l'interprete piú acuto anche se piú brutalmente sincero.

Di nuovo, ora, Federico sembra stanco della piega troppo impegnativa che ha assunto la nostra conversazione. E ci racconta, trascinandoci nelle avventure dei suoi personaggi provinciali, non senza nostro diletto, alcune « gags » veramente divertenti. Ma poi, improvvisamente, si raccoglie e il suo discorso, saltando d'argomento, ritorna estremamente impegnato. « Quello a cui tengo è di portare la gente, cioè gli spettatori, a guardare le cose, i fatti, gli uomini con un'attenzione piú impegnata. Sono sentimenti, sensazioni che tutti, come me, hanno percepito; basta risvegliarle, basta condurre lo spettatore a risentirle. D'altra parte le rivelazioni di queste verità, in un certo qual modo un po' nascoste, risulteranno piú eccitanti ». Non esiste dunque, in Fellini, un'istanza educativa e, in definitiva, morale; ma semmai un gusto alla rappresentazione primitiva, quasi ad un rito, quasi ad una seduta spiritica. Tuttavia il film deve aiutare lo spettatore, in questa specie di rappresentazione umana, a fargli ritrovare una particella di sé sperduta e vagante nella coscienza; soltanto in quest'azione si potrebbe rivelare uno scopo, un fine, una moralità nella condotta del realizzatore, del narratore per immagini. Come spiegarci piú diffusamente? Potranno indubbiamente dircelo meglio i prossimi film che Fellini si sta apprestando a girare. Ma il ritratto di Fellini, secondo noi, non è ancora completo. Egli è indubbiamente uno dei registi italiani piú fedeli a un programma che risponde al suo mondo interiore, piú legato tenacemente, piú affezionato ai propri tempi e alle proprie gelose fantasie. Un regista che non ammette compromessi e che ama una libertà individualistica, egocentrica, ma assoluta. Senza compromessi, mi pare, e con molto coraggio; Fellini d'altra parte non ammette istanze d'altro genere, lo abbiamo visto. Si tratta ora di vedere se il cinema italiano potrà offrirgli oggi e soprattutto domani quella scioltezza di azione senza la quale egli sembra per lo meno perdere buona parte della sua sicurezza, della sua freschezza, della sua forza di narratore.

E' ora interessante notare come Fellini sia convinto, seguendo questa sua linea di condotta, di non abbandonare la lezione del cinema neo-realistico. « E' nella scoperta di queste verità presenti in tutti gli uomini che io penso di continuare la lezione del neo-realismo. Il neo-realismo aveva guardato l'umanità del dopoguerra con occhio attento, nuovo e indagatore. Ma è necessario anche continuare quest'opera del neo-realismo guardando piú in fondo nelle coscienze, nell'interiorità di ognuno. Prendere coscienza di panorami e di equilibri sconosciuti e permanenti ». Questo compito, cosí ambizioso, di continuatore del neo-realismo, Fellini si propone di attuarlo soprattutto con *La strada*, un film che racconterà la storia di tre esseri primitivi, un vagagondo che gira per le strade di campagna un po' rubando e un po' esibendo i suoi numeri di forza nelle fiere; una ragazza che il vagabondo raccoglie in una capanna e che la madre gli cede per miseria; e un saltimbanco. Zampanò, Gelsomina e "Il matto" vivono ai margini della società, e la loro storia è semplice e tutta giuocata sulla conquista della ragione della loro esistenza, nella consapevolezza della loro presenza tra gli uomini. Un film dove, come afferma Fellini, il paesaggio avrà un'importanza essenziale, preminente. Un paesaggio che aiuterà a chiarire, essendo intimamente legato alle vicende dei personaggi, la morale stessa del film. « Anche il paesaggio deve contribuire, come tutti gli altri elementi del film, a offrire allo spettatore un incanto, un incentivo alla sua fantasia ». Si direbbe quasi che il regista desideri attribuire al paesaggio una funzione simile a quella che gli espressionisti tedeschi dell'altro dopoguerra solevano attribuire alla scenografia. E, per finire, vorremmo ancora citare una frase di Fellini che mette a nudo pienamente le sue intenzioni: « Il film sarà permeato di una religiosità che si potrebbe dire quasi primitiva, quasi allo stato intenzionale ».

MASSIMO MIDA

Leopoldo Trieste nel personaggio creato per lui.

Leopoldo Trieste nella parte d'attore comico, è stata una sorpresa.

I protagonisti sono piccoli borghesi a Roma in viaggio di nozze.

MABEL NORMAND MORTA E BILLY THE KID VIVO

King Vidor ha scritto la propria autobiografia, che verrà pubblicata nel 1953 dall'editore Harcourt Brace & C. Ne pubblichiamo un episodio indicativo della vita e della mentalità hollywoodiane di vent'anni fa

UN GIORNO del 1930 Laurence Stallings e io aspettavamo di essere chiamati da Irving Thalberg, direttore di produzione della Metro-Goldwyn-Mayer. Avevamo scritto un « treatment » sulla vita di Billy the Kid e Thalberg aveva accettato di discuterlo. Stavamo lavorando a casa mia, vestiti con pantaloni bianchi di flanella, « sweaters » a colori vivaci e scarpe bianche con suola di gomma, quando fummo avvertiti che Thalberg ci avrebbe ricevuti quel pomeriggio. Ci precipitammo immediatamente allo studio senza preoccuparci di cambiare gli abiti.

Nell' anticamera dell'ufficio di Thalberg c'era un mobile noto come la « panca da un milione di dollari ». Divi, registi e scrittori, anche se dovevano attendere là seduti da mezz'ora a tre ore, raramente protestavano, giacché i salari erano quasi sempre forti da compensare il fastidio. Benché avessimo portato una scatola di dolci per la ragazza incaricata di ricevere i visitatori, non speravamo di udire cosí presto l'annuncio che giunse attraverso il « dufono »: « Il signor Thalberg prega il signor Vidor e il signor Stallings di raggiungerlo subito nella sua automobile ».

Ci affrettammo a obbedire. Il motore di una limousine a sette posti stava già ronfando. Dentro sedevano Thalberg e Louis Mannix, il tesoriere della Metro, immersi in una conversazione sui costi di future produzioni. Stallings e io ci sistemammo sui sedili pieghevoli di fronte a loro e l'automobile partí. L' autista spinse subito a gran velocità.

Lavorando con quei tipi di genio che sono i dirigenti degli Studios una persona è preparata a qualunque sorpresa, e Stallings e io non ci preoccupammo di conoscere la destinazione o lo scopo della nostra corsa in auto. Quando Thalberg e Mannix finirono la discussione sulle spese, pensai che li avrei aiutati ad accorgersi della nostra presenza voltandomi verso di loro il meglio che potevo. Stallings aveva ereditato una gamba di legno dalla prima guerra mondiale (definizione che egli aveva inventato molti anni prima che ce ne fosse una seconda) e per lui la manovra di voltarsi era impossibile.

« Bene, sentiamo che cosa avete fatto », disse Thalberg. E la discussione sul soggetto incominciò.

Iniziai col dire che Billy the Kid aveva ammazzato la sua prima vittima a causa di un insulto fatto a sua madre. Esagerai questo frammento di mezza verità storica con la speranza di convincere Thalberg che tutti gli assassinii del Kid erano comprensibili, se non interamente scusabili. Poi inquadrai Billy in scene di uccisioni per legittima difesa e di omicidi in nome della giustizia se non della legge.

L'autista sembrava avere una terribile fretta e quando azionò i freni dinanzi a un semaforo fattosi improvvisamente rosso io caddi sul pavimento; ma Mannix mi tirò su e proseguii il racconto. Stallings, che era sopravvissuto alla strage della foresta di Belleu, era troppo terrorizzato dalla velocità per prendere parte attiva alla discussione.

Durante il mio racconto, Thalberg aveva mantenuto quello che io speravo fosse un rispettoso silenzio.

Improvvisamente l'automobile girò a destra e fece una brusca fermata. Molta gente era radunata sul marciapiedi e lussuose automobili, simili alla nostra, erano parcheggiate davanti a noi. Il portiere che si avvicinò alla nostra macchina portava guanti bianchi su un vestito nero. Mi resi conto che ci eravamo fermati all'entrata princi-

RICOMINCIARE DA CAPO COL FORMATO RIDOTTO

LE ACQUE tranquille (fin troppo) della produzione cinematografica italiana a formato ridotto sono state recentemente, nel giro di poche settimane, messe in agitazione da due avvenimenti sui quali riteniamo opportuno richiamare l'attenzione dei nostri lettori: la serata dedicata ai cineamatori dal circolo culturale milanese « Gli amici della Francia » e i risultati del concorso nazionale organizzato dalla rivista *Libero Orizzonte - Cinema Ridotto*. Il primo avvenimento riveste un particolare valore non per le opere programmate, ma per la vivace reazione che esse opere suscitarono nel pubblico e nei giornalisti e critici presenti. Fu una specie di campanello d'allarme che ha trovato piena conferma nel concorso citato dove la giuria non solo non assegnò alcun premio, ma si espresse in termini insolitamente duri nei riguardi dei lavori inviati dai vari concorrenti.

Perché tutto questo? La risposta è facile trovarla nel bassissimo livello artistico e tecnico di una produzione dalla quale era lecito attendersi, se non dei capolavori, almeno delle opere di un dignitoso e rispettabile artigianato. Ci auguriamo perciò che la lezione venga accolta dagli interessati come un richiamo tempestivo e opportuno a una maggiore serietà e a un maggiore impegno nel proprio lavoro. E' ormai imminente il Festival internazionale di Salerno e se non si corre sùbito ai ripari la produzione cineamatoristica italiana corre il rischio di rimanere nettamente surclassata dalla concorrenza straniera. Quei cineamatori che si lamentavano — e a ragione — dello scarso interesse del pubblico e della stampa per il loro lavoro, adesso sono stati avvertiti: perseverare nell'errore vuol dire per essi precludersi definitivamente ogni strada aperta sull'avvenire.

A nostro modo di vedere, piú che di eliminare questo o quel difetto, si tratta di cambiare totalmente una mentalità; in parole povere siamo di fronte a un problema che va affrontato alle radici, scartando "a priori" tutte le eventuali soluzioni di compromesso, comode quanto si vuole, ma sempre deleterie. Insomma bisogna ricominciare praticamente dal principio, mettendo una buona volta da parte ogni forma di esibizionismo e di "dopolavorismo". D'accordo che questi due ingredienti, manipolati con una presunzione che rasenta talvolta l'incoscienza, servono magnificamente a far colpo su amici e familiari, ma essi in definitiva non fanno che gettare discredito su tutta la produzione, soprattutto quando si ha la pretesa di partecipare ai concorsi nazionali e, peggio ancora, di rappresentare l'Italia nelle manifestazioni internazionali che si fanno di anno in anno più numerose. Nessuno vieta al cineamatore di girare alcuni metri di pellicola per ottenere a buon prezzo una facile gloriola familiare e paesana, ma bisogna anche avere l'intelligenza (e il pudore) di tenersi per sé i propri « capolavori ».

Dall'esame delle opere prodotte e sulla scorta di un'esperienza diretta dei metodi di lavoro, possiamo affermare che nel 90% dei casi chi realizza un documentario a formato ridotto è contemporaneamente regista, operatore, soggettista, ecc. Questo, si capisce, ove un soggetto esista, perché la maggioranza dei cineamatori lavora affidandosi all'improvvisazione del momento, a una sorta di "romantica" fiducia nel proprio "genio". I risultati di una tale concezione dell'arte cineamatoristica sono, purtroppo, quelli che sono e in questo senso i due avvenimenti da noi citati non hanno scoperto nulla di nuovo, ma hanno semplicemente messo il dito su una piaga e aperto gli occhi (almeno cosí speriamo) a chi li teneva ostinatamente chiusi. I motivi e le ragioni per cui il sistema di lavoro adesso denunziato ha messo salde radici in Italia sono facilmente intuibili e non è qui il caso di farci sopra un discorso. E' necessario invece dire chiaro e tondo che essi, pur spiegando molte cose, non le giustificano affatto.

Esiste — o dovrebbe esistere — una coscienza del proprio lavoro, un rispetto, se non dell'arte, del mestiere, altrimenti chiunque ha la possibilità di procurarsi una Paillard e di comprare qualche centinaio di metri di negativo si sente autorizzato a sfornare pellicole e a partecipare con esse a Concorsi e a Festivals. Questo senza contare che la produzione cineamatoristica dovrebbe svolgersi nell'ambito di un assoluto disinteresse o, quanto meno, al di fuori di fini scopertamente speculativi. Che poi un documentario ben riuscito possa anche dare al suo produttore soddisfazioni di carattere non soltanto morale, la cosa è perfettamente legittima e non saremo certo noi a rammaricarcene. Quel che a noi interessa è che venga migliorato il livello medio della produzione, il che non ci sembra possibile se non cambiando la dannosa mentalità prima denunziata. Ma come fare? Ecco il punto. Tanto per cominciare, riteniamo utile il ricorso a una collaborazione sempre piú stretta con quelle persone che nelle varie specializzazioni del cinema hanno dimostrato di possedere delle attitudini, soprattutto se garantite da una concreta esperienza di lavoro. Oggi questa collaborazione tutti a parole la accettano, salvo poi a respingerla coi fatti. D'accordo che il rimedio da noi indicato non è — e non ha nemmeno la pretesa di esserlo — il toccasana dei mali cronici e recenti che affliggono la produzione italiana a formato ridotto, ma esso ci sembra l'unico capace di dare a non lunga scadenza frutti non disprezzabili.

EZIO CORTI

pale di un'agenzia di pompe funebri. Evidentemente eravamo in ritardo per un funerale! Ma di chi?

Fui costretto a scendere per permettere a Thalberg e a Mannix di uscire dall'automobile. Mentre mi accingevo a risalire in macchina per attendere con Stallings che avesse fine il servizio funebre, una mano energica afferrò il mio braccio. Era Marshall Neilan, il regista. « Non entrate? », disse.

« Marshall », risposi. « Guardate come siamo vestiti ».

« Non ha importanza. Vi aspettano ».

Cercai di immaginare chi poteva attenderci.

Stallings, con lo spirito indagatore del giornalista, si preparava a districarsi per scendere.

Dovevamo essere un grazioso spettacolo, due uomini in pantaloni bianchi di flanella e ''sweaters'' a colori vivaci, mentre entravamo nella cappella affollata.

« Chi è il morto? », domandai a Stallings in un bisbiglio.

« Cerchiamo di scoprirlo », rispose.

Dentro fummo accolti da Lew Cody. Questo famoso attore era un tipo di buontempone e io l'avevo visto sempre allegro. Ma ora non sorrideva. Lew non mostrò sorpresa per il nostro abbigliamento poco adatto e ci condusse presso due sedie accanto a Thalberg e Mannix. Un feretro coperto di fiori riposava impressionante davanti a noi. Un organo suonava dolcemente una melodia intonata all'atmosfera.

Non osavo parlare. Finalmente feci segno a Mannix di darmi matita e carta. Sul retro di una busta scrissi: « Chi è? ».

Mannix prese a sua volta la matita e scrisse: « Mabel Normand. Non leggi i giornali? ».

Rimasi scosso. Non leggevo un giornale da qualche giorno. La bella, agile Mabel Normand! Quando, giovanissimo, controllavo i biglietti in un ''nikelodeon'' del Texas, Mabel Normand era il mio ideale di ragazza. La ricordai, il corpo interamente coperto da una maglia nera, mentre camminava verso l' estremità del trampolino e si tuffava con grazia nell'acqua sottostante. L'avevo conosciuta come la Biograph Girl e come la diva di decine di film comici di Mack Sennett. Marshall Neilan aveva diretto il suo primo film a lungo metraggio, ''Mickey''. Lew Cody era stato sposato con lei.

Thalberg si chinò verso di me, superando Mannix.

« Troppi assassinii », egli mormorò.

Era stata assassinata? Ciò mi sbalordí.

« Il pubblico non li accetterà », aggiunse. E io mi ricordai di Billy the Kid.

Feci un immediato ma breve cenno d'assenso, poiché adesso stavo seguendo altri pensieri. Avevo incominciato a riconoscere le facce. Ecco Marie Dressler, dal viso largo ed espressivo. Non era mai stata una che badasse alle sottigliezze nei film comici, e nemmeno era sottile nel dolore. Ben Turpin piangeva senza ritegno. La grossa faccia del gigantesco Mack Swain di ''Febbre dell'oro'' era segnata dalle lacrime. Charlie Chaplin, Mack Sennett, Chester Conklin, Hank Mann, Buster Keaton, Harry Langdon... tutti erano stati suoi compagni di lavoro, e tutti piangevano. Ero affascinato dai loro volti: familiari e talvolta comiche facce che facevano sbellicare dalle risa la gente di tutto il mondo. Era sorprendente vedere la loro espressione, i loro lineamenti contorti dal profondo dolore.

Al momento giusto, belle parole furono dette su Mabel dal ministro del culto e il servizio funebre ebbe termine. Vedemmo il feretro trasportato lungo la corsia verso l'ingresso della cappella e, piú oltre, la brutalità della luce del sole.

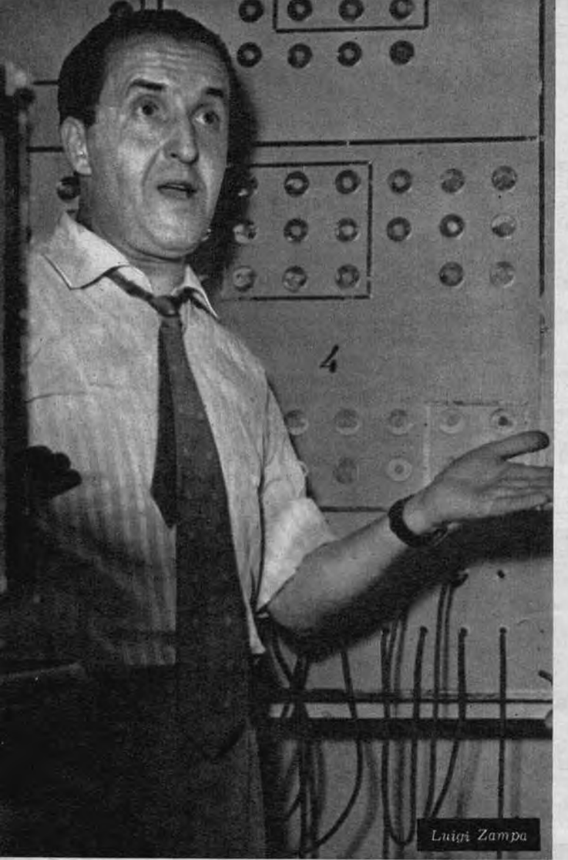
Noi quattro risalimmo sull'automobile, che portava ora sul parabrezza una striscia con la parola ''Funerale''. Mentre il corteo procedeva lentamente lungo la via Figueroa, Thalberg ordinò all'autista di svoltare alla prima traversa. Con questa rapida manovra lasciammo la nera fila di automobili e ritornammo verso Culver City e lo studio. Quando l'autista fermò un istante per staccare la striscia dal parabrezza, Thalberg riprese la discussione su Billy the Kid. « La sceriffo Garrett era suo amico durante il periodo degli ultimi cinque assassinii? », domandò. Non riuscii a rispondere. Pensavo ancora alla ragazza nell'attillato costume nero sull'orlo del trampolino. Continuò Stallings in vece mia. Osservò che il pubblico era stanco di storie d'amore ed era pronto per una sana brutalità. I film, disse, erano all'inizio di una nuova èra di violenza. Aveva ragione. Non passò molto tempo prima che James Cagney sfregasse mezzo pompelmo sul viso della sua ragazza.

Quando Stallings finí di parlare, la macchina stava oltrepassando di nuovo il cancello dello studio. Scendemmo sullo stretto marciapiedi e Thalberg si avviò su per la scaletta di ferro del suo ufficio. Giunto in cima si voltò. « Vi telefonerò », disse.

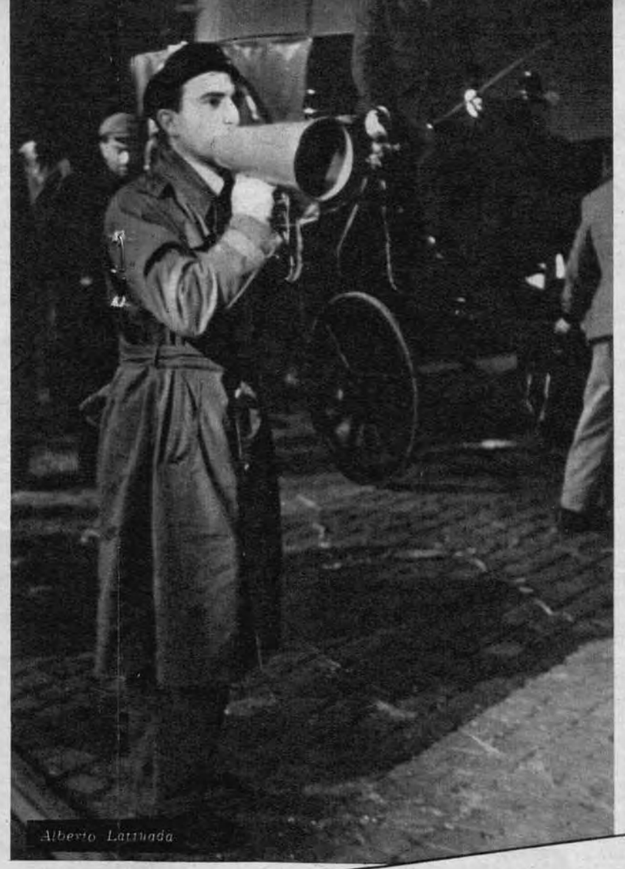
KING VIDOR

King Vidor (il secondo da sinistra) mentre dirige una scena di « Bohème » con l'attrice Lilian Gish. L'autobiografia di Vidor apparirà nel 1953.

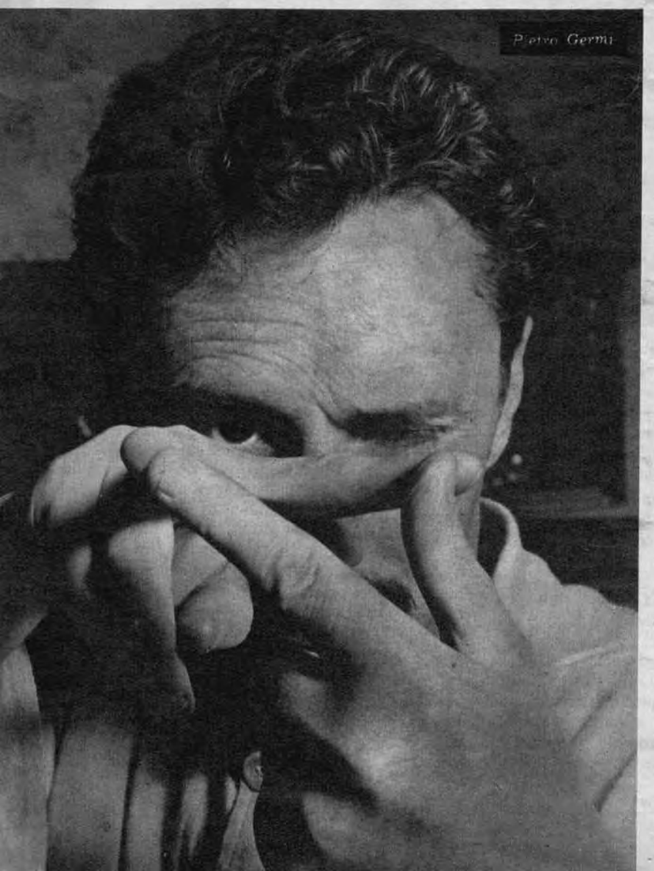
QUANDO DIRIGONO


Luigi Zampa

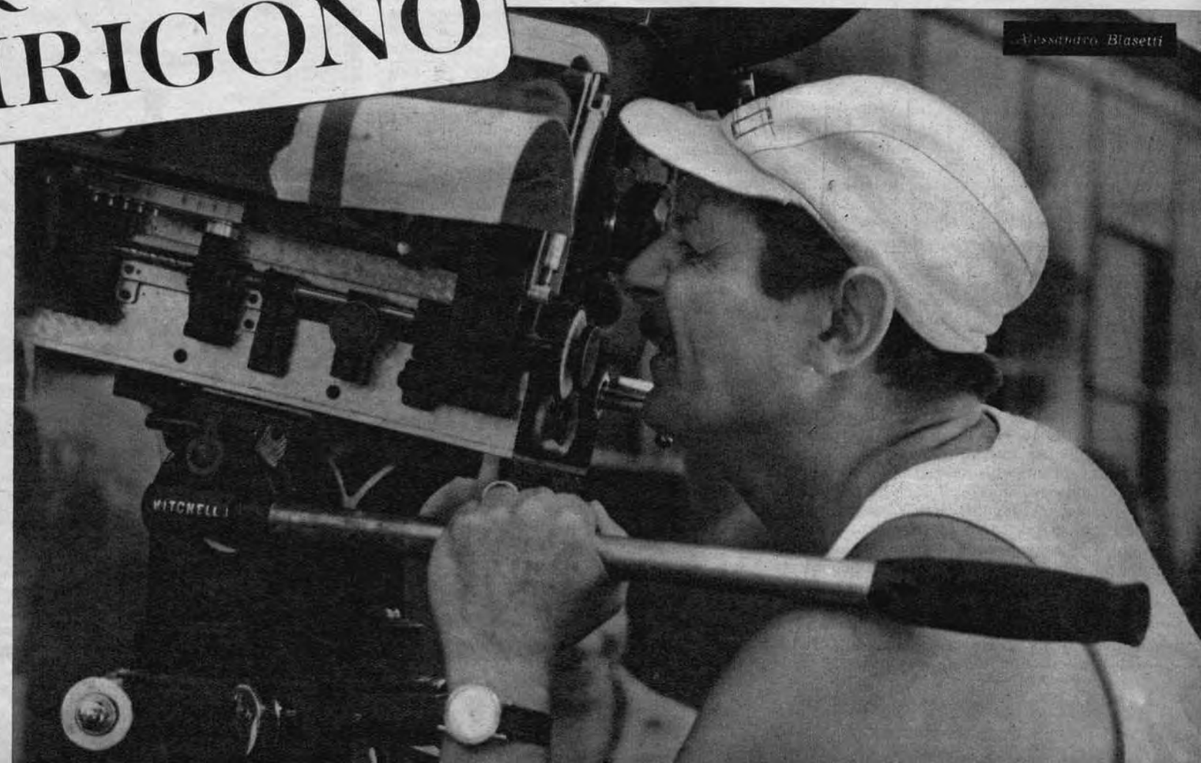
Vittorio De Sica


Alberto Lattuada

Luchino Visconti


Pietro Germi

Augusto Genina



Alessandro Blasetti

Lo scrittore americano Tennessee Williams, autore di «The Glass Menagerie», la commedia rappresentata anche sulle nostre scene col titolo «Lo zoo di vetro». Williams ha soggiornato a lungo a Roma dove ha tratto l'ispirazione per il romanzo «The Roman Spring of Mrs. Stone».

UNO ZOO
CHE SI CHIAMA TENNESSEE

Il diretto collaboratore del drammaturgo americano Williams ha scritto per "Cinema" la storia della nascita di "The Glass Menagerie": è il film tratto dall'omonima commedia, rappresentata anche in Italia da Tatiana Pavlova con la regìa di Visconti

SOLO col film *Streetcar Named Desire* (« Un tram che si chiama Desiderio ») Tennessee Williams, l'autore del dramma da cui l'opera cinematografica è derivata, si annette per la prima volta la completa responsabilità della riduzione cinematografica di un suo lavoro. Ed è in fondo anche una vittoria per lui, poiché dimostra che s'è finalmente impadronito di un mezzo di espressione cui, in passato, temeva di non potersi nemmeno accostare. Lavorò a Hollywood anche prima di avere successo in teatro e se ne venne via scontento, scontento soprattutto per il genere di lavoro che laggiú si richiede ad uno scrittore. E quant'è diversa la storia della riduzione per il cinema di *The Glass Menagerie* (« Lo zoo di vetro) dall'attuale, legata a *A Streetcar Named Desire*!

Williams s'è sempre prodigato per avere successo, anche se per molti anni sembrava che questo successo non volesse arrivare. Lavorò in una fabbrica di scarpe e attese ad altre fatiche manuali, fece la maschera in un cinema, recitò versi di sua creazione nei piccoli bar e ristoranti del Greenwich Village di New York accettando miseri pasti a titolo di pagamento, ma in tutto questo periodo continuò a scrivere. Oggi non abbiamo difficoltà nel riconoscere che il suo stile è impeccabile, che la caratterizzazione dei personaggi è potente e che il suo teatro è di ottima lega, eppure gli anni, in cui Tennessee veniva maturando tutte queste qualità, erano davvero terribili.

Parlando di lui come scrittore, Tennessee è considerato un maestro nella scelta della parola ideale, perfetta. I titoli dei suoi lavori hanno un indubbio fascino e se leggete i suoi lavori dovete convenire che è quasi impossibile modificarli o tagliarli. Se lo sentite conversare, l'impressione è purtroppo differente: ci vuole del tempo per conoscerlo bene e lui stesso ammette che occorre un certo coefficiente di amicizia o di *simpatia* prima che voi possiate afferrare la vera natura sua.

Tennessee Williams — o Thomas Williams, se date una sbirciata al suo passaporto, perché "Tennessee" è solo un altro esempio di "titolo a sorpresa" — non ha ancora toccato la quarantina. Come Erskine Caldwell, Faulkner, la McCullers (una sua amica intima) e Truman Capote, egli proviene dalle regioni meridionali degli Stati Uniti. Non è molto alto, ha un paio di baffetti e tende a ingrassare. Argomento spinoso, questo, per Tennessee; e infatti l'unico avvenimento che lo può far derogare al rigido programma giornaliero di lavoro che s'è prefisso, è un caloroso invito a nuotare, il solo sport di cui egli realmente sia soddisfatto: e lo dimostra in piscina, rivelandosi un eccellente *swimmer*. L'altra distrazione, non sportiva, è il *boogie-woogie* di cui è un ballerino insuperabile. Comunque odia la gente che affolla i soliti *dancings* e balla esclusivamente ai piccoli ricevimenti in case private. Per gli appuntamenti con lui, è preferibile contare sulla sera, dato che si alza tardi il mattino e non si trova a suo agio con la gente sino a metà pomeriggio. Inizia la giornata bevendo grandi tazze di caffelatte e non va mai alla seconda colazione se prima non ha finito il lavoro che aveva in programma. Noi che l'abbiamo accompagnato durante il suo soggiorno romano dovevamo faticare non poco per trovare dei ristoranti della Capitale disposti a preparargli un buon pasto verso le tre o le quattro del pomeriggio. Ma in fondo, Tennessee lavora forte, senza concedersi interruzioni, e ogni giorno sa trovare un'occasione per essere occupato.

Scrive direttamente a macchina, correggendo poi sul foglio appena uscito dal rullo, ripulendo certe scorie della prosa e prendendo improvvisi appunti per altre idee che a tratti gli maturano in capo. Nelle rarissime occasioni in cui ha parlato ad un amico del lavoro che aveva, per cosí dire, "in cantiere", l'ha fatto solo per accennare a singole frasi o a parole isolate di cui non era precisamente convinto. Dobbiamo precisare che nel corso del lavoro, un'interruzione — regolare — c'è: quando Tennessee si alza dalla scrivania per cambiare, sul grammofono portatile, i dischi che suona cosí di frequente quando scrive. L'Italia lo ha rifornito di molte incisioni da lui particolarmente gradite, come « Catarí », « Munasterio e' Santa Chiara » « Come le rose » e di altre canzoni, dolci, carezzevoli, soprattutto di origine napoletana, sebbene io ricordi di aver passato un'ora intera, impossibilitato a consumare una cena in una trattoria a Piazza Santa Maria in Trastevere, per tradurgli «Addormentarmi cosí», la canzone che i posteggiatori gli stavano suonando e risuonando, a sua richiesta.

Dal giorno che incontrai per la prima volta Tennessee Williams a Roma, la nostra consuetudine divenne indispensabile per lui perché potevo fargli da interprete e suggerirgli itinerari e proporgli nuove maniere per distrarsi nella città la cui lingua egli non conosceva. Non concede la sua amicizia con facilità, ma una volta stabilito un buon legame, non dimentica i com-

Il regista Irving Rapper è stato il primo a portare un'opera di Tennessee Williams sullo schermo. Per la sceneggiatura di «Lo zoo di vetro», egli si recò a Roma per prendere contatti collo scrittore, ma — come racconta l'autore dell'articolo — non fu cosa facile trattare.

pagni. Non è mia intenzione far dei nomi, qui, ma posso dire che il numero dei giovani scrittori da lui aiutati in breve tempo, con soccorsi che hanno permesso loro di mettersi in luce e di "sopravvivere" ad alcune circostanze non favorevoli, è rilevante. La sua conoscenza della lingua italiana, i primi tempi, era inesistente; ora la capisce in modo soddisfacente ma la parla ancora con esitazione e con un marcatissimo accento anglosassone.

Quel primo anno era "l'anno della *jeep*". Dico cosí perché Tennessee aveva comprato una vecchia *jeep* che rantolava — ed eccezionalmente rombava — e che lui fermava con una grossa catena ("antifurto", nelle sue intenzioni) dovunque la parcheggiasse. Non mi trovavo mai troppo bene a bordo di quell'auto perché lui la guidava a zig-zag con sublime disprezzo per i segnali del traffico e per gli altri veicoli. Viaggiando, sovente stava silenzioso per ore, e spesso parlava senza sosta, animatamente. L'anno dopo, l'auto salí di grado nella scala sociale e meritò pienamente il titolo che lui le volle dare, "Miss Buick".

Nell'estate del '51, Tennessee ha finalmente capito le sue limitazioni nella guida di un'auto dopo aver rovinato, senza speranza, una nuova Jaguar inglese. Mi trovavo in Svizzera, in quell'epoca, ed egli mi scrisse usando una espressione perfetta coll'inserimento di una parola italiana nella sua lettera tutta scritta in inglese: « Sono arrivato alla conclusione di essere troppo *squilibrato* per poter guidare un'automobile ».

A Streetcar Named Desire (« Un tram che si chiama Desiderio »), *Summer and Smoke* (« Estate e fumo ») e *The Glass Menagerie* (« Lo zoo di vetro ») sono lavori ormai conosciuti in Italia. E' stato *The Glass Menagerie* a dargli la fama. Uno dei suoi fiaschi era *You Touched Me* scritto in collaborazione con un coetaneo americano. Il primo attore di *You Touched Me* era un elemento giovane che in quell'epoca cominciava a farsi un nome. Costui non ha mai scordato il crollo del lavoro e s'è proposto di riesumare un giorno o l'altro la commedia, per dimostrare in fondo che è una buona cosa. Ha splendide occasioni per riuscire nell'intento perché il suo nome è Montgomery Clift.

La versione cinematografica di « The Glass Menagerie » risale al 1949. Jerry Wald e Charles K. Felman ne erano i produttori, agivano come « indipendenti » ma usavano gli studios della Warnes Bros. Agli inizi dell'estate di quell'anno Tennessee cominciò ad interessarsi alla preparazione del film, e divenne sempre piú coinvolto nell'impresa per via del frequente scambio di lettere con Hollywood; e i produttori tentavano, in ogni occasione e con ogni mezzo, di indurlo a lasciare l'Italia, di cui egli era cosí entusiasta, per fare un viaggio a Hollywood. Tennessee rifiutò sempre. Peter Berner stava elaborando la riduzione ma Williams non era soddisfatto.

The Glass Menagerie è una commedia molto delicata: nell'edizione destinata agli attori c'è una introduzione di cui Tennessee parla, in maniera convincente, della propria concezione non solo del lavoro ma dei mezzi tecnici necessari per portare l'opera sul palcoscenico. Egli la chiama « una commedia della memoria » ed è forse l'espressione piú adatta per definire questa sommessa storia di una piccola famiglia. Amanda, la madre, è una donna degli stati meridionali dell'U.S.A., il suo mondo non è reale, ella vive di ricordi in parte veri, in parte immaginari, di un'esistenza dal grande fasto sociale legata agli anni precedenti il suo matrimonio; persino il marito, un dissipatore che l'ha abbandonata, diventa una rimembranza color di rosa. Ora, pur campando nelle ristrettezze, rintanata in una casa molto angusta con i due figli già alti, Amanda si muove in un universo tutto di fantasia.

Marlon Brando e Vivien Leigh in una scena del film « A Streetcar Named Desire » (« Un tram che si chiama Desiderio ») che Elia Kazan ha derivato dal dramma omonimo di Williams. Dopo The Glass Menagerie *(Lo zoo di vetro), è questa la seconda opera dello sconcertante scrittore portata sullo schermo: la sceneggiatura reca la firma dello stesso Tennessee Williams.*

Anche la figlia zoppa, Laura, s'è creata un clima di finzione, un mondo che gravita intorno alla sua collezione di animaletti di vetro, « Lo zoo di vetro », mentre la madre sogna per la sua disgraziata creatura soltanto un matrimonio « di successo ». Tom, il figlio, funge da legame tra le due donne e il mondo esterno. La storia è raccontata da Tom: anche lui è un sognatore, anche lui ha un mondo particolare nella sua mente. Nella commedia, l'unico personaggio infatti a loro estraneo, appare nell'ultimo atto ed è Tom a portarlo in casa per fargli conoscere la famiglia. Nella vana speranza della madre che nel visitatore ci sia un potenziale marito per Laura, e la dimostrazione che il suo non è che un sogno impossibile, sta il malinconico nucleo centrale del lavoro teatrale. Quest'ultimo personaggio viene chiamato,

nella prima edizione della commedia, «Gentleman Caller» semplicemente, «il gentiluomo in vista».

La memoria e la realtà, il vero e l'immaginario sono cosí strettamente connessi e, possiamo dire, intrecciati in questa commedia, che ne risulta un insieme delicato come gli animali di vetro da cui il lavoro prende il titolo. Un'illuminazione sottile e accorta è necessaria alla messa in scena; e necessari sono, del pari, gli effetti di «dissolvenza» per rendere piú chiaro il divario tra ciò che Tom dice come persona vera e reale che racconta la storia, e il mondo della sua fantasia. Senza dimenticare l'uso degli schermi e dei siparietti: in questo, l'autore è stato generoso di spiegazioni.

Nella sceneggiatura per il film furono ovviamente introdotti piú personaggi e piú accorgimenti tecnici, come le ormai famose «marcie indietro» (i *flachbacks*), di quanti non fossero suggeriti nelle didascalie della commedia. E questo indusse i produttori chinematografici a stabilire che se Tennessee non si fosse potuto recare a Hollywood per parlare col regista, sarebbe venuto il regista a Roma a parlare con Tennessee. Williams non sembrò entusiasta della proposta; ma ormai non poteva sottrarsi all'incontro.

Lo ricordo benissimo quando, sul tardo pomeriggio di un giorno di luglio, venne a cercarmi. Gli avevano telefonato dall'aeroporto di Ciampino per informarlo che il regista era arrivato e che lo avrebbe voluto incontrare di lí a poco nel suo albergo. Tennessee mi aveva praticamente acciuffato e quindi anch'io ci dovevo andare. Subito Irving Rapper mi andò a genio. Era tranquillo, con uno spiccato senso di *humor*. Quella prima sera non potemmo parlare d'altro che di Roma e di argomenti molto generici. Tennessee si rifiutò fermamente di parlare del film, ma fissò un appuntamento con Irving per il mattino dopo.

Poco dopo il mezzodí del giorno seguente ricevetti un appello telefonico urgentissimo da Irving: volevo, per cortesia, andare subito al suo albergo? Non gli riusciva di mettersi in contatto con Tennessee; lo scrittore, è chiaro, era mancato all'appuntamento. Fu cosí che io divenni l'intermediario, e corsi dall'uno all'altro cercando di spiegare le idee e i desideri del commediografo al regista, e viceversa. Fu un incarico davvero delicato, perché Tennessee Williams non è una persona facile da convincere.

La parte piú terribile della mia "vita difficile" arrivò il giorno in cui si stabilí che l'adattamento cinematografico avrebbe richiesto l'impiego di un maggior numero di personaggi e soprattutto il "lieto fine". Jim (cosí si chiamava, nella nuova versione, il "gentiluomo in visita") si trasformò in un personaggio piú ricco di sostanza, e Laura, tramite una piccola amica, fa la conoscenza di un giovanotto, insegnante di disegno, dalle cui attenzioni ci aspetta finalmente la scintilla del lieto fine. Molte aggiunte risultarono necessarie perché il nuovo mezzo impiegato, il cinema, non poteva essere ristretto ai modesti limiti della scena teatrale. Ma "espandersi", secondo le giuste preoccupazioni di Williams, significava mettere a repentaglio la delicata sostanza del lavoro originale.

Jane Wyman, in «The Glass Menagerie», è Laura, la ragazza zoppa che vive in un mondo creato dalla sua fantasia, nello zoo di vetro composto di tanti piccoli animaletti di cristallo. Da questi dati «reali» si passa al gioco dell'irreale sino a toccare i limiti del simbolo. Con lei recitava Arthur Kennedy nella parte del fratello, Gertrude Lawrence (morta il mese scorso) nel ruolo della madre, e Kirk Douglas ovvero Jim, reso importante da esigenze cinematografiche.

Tuttavia Irving Rapper sembrava preparato a questa difficile fatica. Mi ricordo quei momenti in cui scrivevo il copione e lui mi diceva in quale punto leggere; conosceva lo *script* a memoria, non aveva bisogno di sfogliare il brogliaccio, lui. «Da' un'occhiata al numero 144. C'è una dissolvenza in apertura mentre Amanda parla di suo marito. Ricordi nel dramma quel guizzo di luce che sembra provenire dal ritratto del morto, a questo punto? In cinema sembrerebbe falso». Conosceva quasi tutti i punti della sceneggiatura che non andavano a genio a Tennessee. Cosicché volle che Tennessee stesso riscrivesse il dialogo in molti punti e pretese alcune varianti per il finale. I complessi dettagli della sceneggiatura tecnica, le inquadrature, le descrizioni e le spiegazioni per l'operatore, da una parte dei fogli, e i dialoghi dall'altra, tutto acquistava vita, tutto diventava "reale" mentre Irving parlava e commentava, ma intanto m'accorgevo che molte varianti non avevano la lucidità e la fantasia del lavoro originale. La grande difficoltà stava proprio nel conservare questa fantasia impedendo cosí che la versione cinematografica acquistasse una caratteristica troppo "terrena".

Altro argomento di discussione era la scelta degli interpreti. La sola attrice già definita e irremovibile, era Jane Wyman, per il ruolo di Laura. Laurette Taylor, una attrice teatrale molto quotata in America, aveva riportato un trionfo nella parte della madre Amanda, ma disgraziatamente era morta poco dopo lo fortunata *tournée* a Broadway. In un primo tempo si parlò di Lillian Gish, anzi sembra che le fosse già stata offerta la parte; ma alla fine delle trattative Irving mi scrisse che Gertrude Lawrence, famosa sia in Inghilterra sia in America per la sua partecipazione a molti lavori di Noel Coward (e prima protagonista di «The Lady in the Dark» a Broadway, commedia trasformata piú tardi in film col titolo «Le schiave della città» e interpretato da Ginger Rogers) stava per diventare la definitiva Amanda di *The Glass Menagerie*. Kirk Douglas nella parte di Jim («"il gentiluomo in visita") e Arthur Kennedy (ancor fresco del successo in palcoscenico come figlio maggiore nella «Morte di un commesso viaggiatore») nella parte di Tom, non provocarono discussioni né malcontento; anche se erano stati scelti tra i molti aspiranti a quei ruoli.

Torniamo alle giornate romane. Grazie al tatto e alla simpatia di Irving, il regista e Tennessee Williams riuscirono a concludere la loro collaborazione in maniera eccellente, e io considerai finito il mio lavoro di "ufficiale di collegamento". Irving Rapper tornò a Hollywood con la promessa di Tennessee di lavorare alla revisione finale della sceneggiatura e di spedire il copione al piú presto possibile. Passò una settimana e mi arrivò una comunicazione: mi pregavano di mettermi in contatto con Hollywood. Per alcuni giorni i dispacci si susseguirono con una intensità allarmante. Dovevo, in sostanza, far premura ad uno scrittore che non sa cosa sia la premura; alla fine però mi riuscí di dare formale assicurazione a Irving che Tennessee e la sceneggiatura erano partiti alla volta di Hollywood, non in aereo perché il commediografo si rifiuta di volare, ma per mare.

Tennessee Williams si fermò a Hollywood per dare gli ultimi tocchi alla sceneggiatura in cui ebbe come collaboratore Peter Berneis, e sostò ancora per assistere alle riprese. I produttori lo trattarono con simpatia, Hollywood lo festeggiò; e quando venne l'ora di trasformare in film *Un tram che si chiama Desiderio*, ci pensò Tennessee Williams da solo.

PETER LA TROBE

ANCHE I PRODUTTORI HANNO UNA TESTA

(INCHIESTA A CURA DI BRACCIO AGNOLETTI)

Le IDEE dei critici, dei registi, degli attori più noti, degli scrittori e degli uomini politici che si occupano del cinema interessano un po' tutti, e sono seguite e discusse sulla stampa specializzata e non specializzata. Nessuno, invece, sembra interessarsi delle idee dei produttori; si dimentica che, essendo uomini, anche i produttori hanno le loro opinioni e i lori giudizi motivati: dispongono, insomma, di una testa; male o bene che poi se ne servano quando sia il momento di adoperarla.

Dato che, allo stato attuale, sono ancora i produttori che fanno materialmente il cinematografo, vale a dire che dipende, in ultima analisi, da essi che le idee degli altri si realizzino o non si realizzino, ci sembra che richiamare l'attenzione sulle convinzioni e gli orientamenti dei rappresentanti di questa categoria, e dar modo ai produttori di manifestare direttamente le loro opinioni, serva a portare un ulteriore contributo alla discussione e alla conoscenza dei problemi del cinema.

Questa volta abbiamo interpellato Gastone Ferranti, che fu tra i dirigenti della « Colosseum » e della « Titanus » per alcuni anni, ebbe una carica direttiva nella « Edelweiss », produttrice di documentari, ed è attualmente amministratore unico della « Astra cinematografica », che produce e distribuisce cortometraggi e il cinegiornale « Mondo libero ».

CONSIDERO *il neo-realismo un episodio di carattere sperimentale, una parentesi destinata ad esaurirsi ed a concludersi nella storia del cinema. Come tutti gli esperimenti, anche quello neo-realista ha avuto determinate conseguenze, ha portato e porterà determinate conquiste e determinati frutti ma, nella sua essenza, il cinema, in quanto spettacolo, resta, prima di tutto e soprattutto, fantasia, evasione, finzione. Dalla maggiore o minore aderenza alla sua vera natura e alle relative esigenze dipendono, a mio parere, per il futuro anche la maggiore o minore vitalità del nostro cinematografo ed il suo ulteriore sviluppo. E' vero che la realtà quotidiana può darci, di tanto in tanto, episodi e fatti di tale peso e mole da costituire, di per se stessi, spettacolo (vedi a es. la vicenda di Caterina Rigoglioso che la mia società si proponeva di portare sullo schermo) ma si tratta di casi eccezionali che confermano la regola che vuole lo spettacolo cinematografico frutto della fantasia, creazione delle capacità immaginative della mente umana. Da quanto ho detto è facile dedurre che non sono neppure favorevole al sistema di utilizzare nei film personaggi presi direttamente dalla vita, uomini della strada, invece di attori professionisti. La tecnica, la "recitazione", anche la più convenzionale e scadente, di un attore di professione, ha dietro di sé una lunga tradizione estetica e di costume, compendia insomma un determinato linguaggio espressivo. Essa pone, com'è evidente, l'attore di professione in condizione di assoluto vantaggio nei confronti del personaggio preso dalla vita: gli permette da un lato — fatto di importanza pratica non trascurabile — di interpretare di volta in volta diversi ruoli e gli assicura inoltre, di fronte al pubblico, una autorità, una capacità di comunicativa che il secondo solo difficilmente può ottenere. Per quanto riguarda la critica, devo dire che, a traverso una doppia esperienza di produttore e di esercente di sale cinematografiche, ho potuto anch'io rilevare molto spesso che i film trattati severamente dai critici sono quelli che esercitano un maggior richiamo sul pubblico, mentre quelli portati alle stelle trovano a volte nel pubblico un'accoglienza indifferente o addirittura ostile. Ciò ha portato nell'ambiente degli esercenti, all'affermarsi di uno stato d'animo stranamente paradossale, per cui, all'uscita di nuovi film ritenuti dai proprietari di sale di sicuro successo, certuni pregano il cielo e fanno tutti i possibili scongiuri perchè il responso della critica sia sfavorevole, sapendo che alle critiche sfavorevoli terranno dietro ottimi incassi mentre un giudizio favorevole potrà invece preannunziare il classico "forno". Personalmente ritengo che il critico, oltre a valutare come è suo diritto e compito specifico, i film in base alle sue convinzioni estetiche, dovrebbe anche informare il lettore delle reazioni del pubblico, fare insomma, analogamente a quanto avviene per i resoconti dei grandi incontri sportivi, opera insieme di critico e di cronista fedele, al punto di registrare anche gli apprezzamenti e le reazioni del pubblico che risultino contrari al giudizio da lui espresso. Ma soprattutto il critico dovrebbe, sempre e in ogni caso, formulare un giudizio completamente distaccato e svincolato da ogni pregiudiziale politica. Troppo spesso, nella valutazione dei film per parte dei nostri critici è chiaramente avvertibile una tendenza preconcetta, un orientamento prestabilito favorevole o sfavorevole a questa o quella fazione dello schieramento politico. E' questo un sistema che, anche se applicato in piena buona fede, viene a infirmare indirettamente la validità dell'intero giudizio e costituisce, a mio parere, uno dei principali motivi dello scarso credito e del poco ascendente che, tutto sommato, la critica gode presso l'opinione pubblica.*

Per quanto riguarda le possibilità di diffusione del nostro cinema nel mondo, ritengo che il film italiano — e dicendo film italiano voglio riferirmi al prodotto medio della nostra industria e non al film di eccezione — abbia ormai requisiti sufficienti per imporsi stabilmente all'estero, sempre che possa contare almeno sui mercati più importanti sull'appoggio di una organizzazione commerciale adeguata. Sfortunatamente in questo campo, a eccezione dell'I.F.E. che si occupa per altro soltanto del mercato nord-americano, è ancora tutto da fare. Considerando che nessuna delle nostre società cinematografiche produce da sola un numero di film sufficienti a dar vita ad una organizzazione commerciale adeguata per attuare la penetrazione dei mercati esteri, è evidente che il primo passo sarebbe quello di riunire i produttori italiani in uno o più consorzi in grado di far fronte alle enormi spese occorrenti per una efficiente organizzazione di distribuzione sui più importanti mercati del mondo e sostenere uno sforzo paragonabile a quello che viene sostenuto singolarmente dalle maggiori case americane. D'altra parte è evidente che un aumento delle vendite di film italiani all'estero permetterebbe alla nostra industria di rafforzare la propria posizione e la propria attrezzatura con conseguente miglioramento del livello del prodotto e possibilità di ulteriori vantaggi nel futuro. In tutti i paesi del mondo il problema del rinnovamento dei quadri cinematografici è un problema sempre attuale e della massima importanza. Da noi, a questo riguardo, la situazione si presenta sotto le migliori prospettive. Direi addirittura che il problema, almeno in questo momento, non esiste poiché si sta risolvendo da sé grazie all'afflusso, principalmente nel campo della regia, di giovani che provengono dalla gavetta e sono giunti alla produzione normale dopo una lunga esperienza nel settore del cortometraggio, durante la quale hanno avuto modo di affrontare e di conoscere direttamente i problemi e gli

BRACCIO AGNOLETTI

(Continua in terza di copertina)

Gastone Ferranti.

ROBERT RYAN

ROBERT RYAN non è uno di quegli attori pieni di comunicativa che piacciono subito al pubblico. Ad una prima conoscenza si può anzi avvertire un senso di repulsione per questo grosso uomo dalla faccia angolosa e l'espressione cruda, ma piú ci abituiamo a lui attraverso le sue interpretazioni, piú siamo portati ad apprezzare il suo gioco interpretativo, accorgendoci com'egli sia un attore capace di esprimere egregiamente le sfumature dei sentimenti malgrado l'apparente fissità della sua maschera e la rigidità dei suoi movimenti. Quando infatti Ryan incontra la "sua" parte, la sua aridità (effettiva, ma solo di superficie) si muta in una perfetta aderenza al personaggio interpretato: "gangsters" o poliziotti ugualmente dominati dalla violenza, soldati e reduci sfasati nella vita di tutti i giorni, "bad-men" e sportivi succubi — ancora — della loro natura violenta.

Nella sua giovinezza, Ryan ha effettivamente fatto molto sport e durante gli anni studenteschi si era dedicato alla "boxe" con successo. Nato a Chicago l'11 novembre 1909 da un immigrato irlandese, sull'esempio dei tanti giovani irrequieti che l'hanno preceduto, passa poi da un mestiere all'altro, saggia tutte le sue possibilità, attraversa molte esperienze, alcune delle quali — c'è da giurarlo — non proprio felici. Finché trova la sua strada: il teatro. Dopo aver studiato recitazione diventa professionista ed arriva a recitare nelle file di compagnie primarie: è con Louise Rainer e perfino con Tallulah Bankhead. Dal teatro gli è facile passare al cinema, e Pare Lorentz, il grande documentarista indipendente, lo nota e lo « coltiva », mettendone in luce quelle caratteristiche di recitazione moderna e sobria che accompagneranno sempre il nostro attore.

A Hollywood, il solito tirocinio: da *Queen of the Mob* del 1940, che è il suo primo film, attraverso parti d'assaggio in produzioni di diverso carattere come l'avventurosissimo *North West Mounted Police* (« Giubbe Rosse », 1941) di De Mille e il musicalissimo *The Sky's the Limit* (« Non ti posso dimenticare », 1941) con Fred Astaire, arriva al primo film di un certo rilievo da lui interpretato: *Behind the rising Sun* (« Tragico Oriente », 1943) di Dmytryk. Questi l'aveva già diretto nel 1940 in un suo film minore e si era ricordato di lui. In *Behind the rising Sun* Ryan ha la parte del pugile americano; ricordiamo la vigorosa sequenza del suo combattimento col lottatore giapponese. Con Dmytryk è ancora, lo stesso anno, per *Tender Comrade* (« Eravamo tanto felici ») film acuto sulla situazione di una coppia di sposi che la guerra divide (il cittadino di fronte alla guerra e le influenze di questa su coloro che ne sono stati comunque vittime sono temi molto sentiti, nei rispettivi campi, sia da Dmytryk che da Ryan). Il nostro attore vi aveva con Ginger Rogers la parte principale, e seppe essere convincente nei panni di un marito amorosamente litigioso, benché questo ruolo non sia evidentemente il piú consono alle sue possibilità.

Ryan in Stasera ho vinto anch'io *(«The Set-Up», 1949) in cui diede la sua migliore interpretazione.*

Dopo l'incontro con Renoir nel fiacco *The Woman on the Beach* (« La donna della spiaggia », 1947), film che lo stesso autore definisce "mediocre" e "di compromesso" e dove la scabra recitazione di Ryan era soverchiata da quella lambiccatissima di Joan Bennett, l'attore si riunisce di nuovo a Dmytryk (tralasciando le fatiche di minor rilievo) per uno dei film piú felici per ambedue: *Crossfire* (« Odio implacabile », 1947). La figura di Montgomery, il reduce preda di feroci pregiudizi che sopprime il commilitone ebreo, riceve da Ryan un rilievo importante. La sua maschera, frequentemente illuminata dall'alto con un forte rilievo chiaroscurale, ben suggeriva l'immagine di un "odio implacabile", tanto piú radicato quanto piú irragionevole.

Il personaggio violento, soggiogato da un pensiero fisso che informa la sua vita e la rende arida e senza speranze, ritorna ancora molte volte nella carriera di questo attore, particolarmente adatto a tali ruoli per il suo fisico, il suo modo chiuso di comportarsi, il suo viso amaro. Questi sono i caratteri ch'egli porta con sé in *Act of Violence* (« Atto di violenza », 1949) di Zinnemann, e soprattutto in *The Set-Up* (« Stasera ho vinto anch'io », 1949) di Wise, col quale ci dà forse la sua interpretazione migliore. (Nell'interessante *The Boy with green Hair* (« Il ragazzo dai capelli verdi », 1948) di Losey, era invece eccezionalmente un tranquillo uomo di scienza, lo psichiatra al quale il piccolo Peter dalla eterodossa capigliatura si confida). In *Act of Violence* Ryan impersonificava Joe Parkson, il reduce scampato alla carneficina provocata dal compagno traditore, che si assume come compito supremo della vita quello del giustiziere. La sua sola presenza fisica, annunciata da un asimmetrico passo di storpio, dava al film il senso della ineluttabilità della punizione, della assoluta necessità della vendetta. I mezzi dell'attore erano particolarmente concisi, schivi di ogni piú piccolo effetto.

Piú completa la sua interpretazione del pugile di *The Set-Up*, aiutato anche dalla compiutezza del personaggio, cui Ryan fu particolarmente sensibile, e dalla felicità della regía (Wise non riuscirà piú a ripetere l'"en plein" di questo film). Qui il nostro attore "è" realmente Stocker Thomson, il maturo pugile che insegue ogni sera, facendosi massacrare da rivali piú forti e piú giovani, il miraggio di un'affermazione che dia a lui e alla moglie tranquillità e stabilità. E' anche molto per merito di Robert Ryan che *The Set-Up* è il piú violento e convincente attacco mosso dal cinema al mondo della "boxe", di cui è mostrata tutta la brutalità e tutta la degradazione.

Prima di *The Set-Up* Ryan aveva interpretato un film di Max Ophüls mai venuto in Italia, *Caught* (1949), e poi aveva fatto seguire alcune interpretazioni meno impegnative, di ordinaria amministrazione, tra

FILMOGRAFIA

1940: Queen of the Mob, di James Hogan, con Ralph Bellamy e Blanche Yurka; **Golden Gloves,** di Edward Dmytryk, con Richard Denning e Jeanne Cagney; **North West Mounted Police** (*Giubbe rosse*) di Cecil B. De Mille, con Gary Cooper e Madeleine Carroll. - **1943: Bombardier,** di Richard Wallace, con Pat O' Brien e Randolph Scott; **The Sky's the Limit** (*Non ti posso dimenticare*) di Edward H. Griffith, con F. Astaire e J. Leslie; **Behind the Rising Sun** (*Tragico Oriente*) di Edward Dmytryk, con Margo e Tom Neal; **Gangway for Tomorrow,** di John Auer, con Margo e John Carradine; **The Iron Major,** di Ray Enright, con Pat O'Brien e Ruth Warrick; **Tender Comrade** (*Eravamo tanto felici*) di Edward Dmytryk, con Ginger Rogers e Ruth Hussey. - **1944: Marine Raiders** (*L'azione continua*) di Harold Schuster, con Pat O'Brien e Ruth Hussey. - **1947: Trail Street** (*Frontiere selvagge*) di Ray Enright, con Randolph Scott e Anne Jeffreys; **The Woman on the Beach** (*La donna della spiaggia*) di Jean Renoir, con Joan Bennet e Charles Bickford; **Crossfire** (*Odio implacabile*) di Dmytryk, con Robert Young e Robert Mitchum. - **1948: Berlin Express** (*Il treno ferma a Berlino*) di Jacques Tourneur, con Merle Oberon e Charles Korvin; **Return of the Bad Men** (*Gli avvoltoi*) di Ray Enright, con Randolph Scott e Anne Jeffreys; **The Boy with green Hair** (*Il ragazzo dai capelli verdi*) di Joseph Losey, con Dean Stockwell e Pat O'Brien. - **1949: An Act of Violence** (*Atto di violenza*) di Fred Zinnemann, con Van Heflin e Janet Leigh; **Caught,** di Max Ophüls, con James Mason e Barbara Bel Geddes; **The Set-Up** (*Stasera ho vinto anch'io*) di Robert Wise, con Audrey Totter e Georges Tobias; **The Woman on Pier 13** o **I married a Communist** (*Lo schiavo della violenza*) di Robert Stevenson, con Laraine Day e John Agar. - **1950: The secret Fury** (*Nozze infrante*) di Mel Ferrer, con Claudette Colbert e Paul Kelly; **Born to be Bad** (*La seduttrice*) di Nicholas Ray, con Joan Fontaine e Zachary Scott. - **1951 Best of the Badmen** (*Il magnifico fuorilegge*) di William D. Russell, con Claire Trevor e Jack Buetel; **Flying Leathernecks** (*I diavoli alati*) di Nicholas Ray, con John Wayne e Don Taylor; **The Racket** « *La gang*) di John Cromwell, con Robert Mitchum e Lizabeth Scott; **On dangerous Ground** (*Neve rossa*) di Nicholas Ray, con Ida Lupino e W. Bond. - **1952: Clash by Night** (*La confessione della signora Doyle*) di Fritz Lang, con Barbara Stanwyck e Paul Douglas. - **1952: Beware my lovely,** di Harry Horner, con Ida Lupino e Taylor Holmes; **Horizons West,** di Bud Boetticher, con Julia Adams e Rock Hudson; **City Beneath the sea,** di Bud Boetticher, con Mala Powers e Anthony Quinn; **The naked Spur,** di Anthony Mann, con James Stewart e Janet Leigh.

cui quelle del goffissimo *I married a Communist* (o *The Woman on Pier 13* « Lo schiavo della violenza », 1949) di Robert Stevenson, di *Born to be Bad* (« La seduttrice », 1950) di Nicholas Ray, tentativo "forte" di Joan Fontaine, di *Best of the Badmen* (« Il magnifico fuorilegge », 1951) di William D. Russell, in cui "il migliore dei banditi" è proprio lui, e di *Flying Leathernecks* (« I diavoli alati », 1951) ancora di Ray, solito film del dopoguerra ispirato alla guerra. *The Racket* (« La gang », 1951) di John Cromwell, in cui il vecchio regista compie una disamina non inutile di un amaro aspetto della vita americana, ha maggior interesse. Il film svela alcuni retroscena della malavita d' oltreoceano, di quella piú potente e sotterranea perché opera all'ombra di figure e attività rispettabilissime — quella stessa che la famosa "inchiesta Kefauver" si propose di debellare — e contrappone ad un poliziotto tutto di un pezzo (Robert Mitchum, non sempre credibile come tutore dell'ordine) un "gangster" di tremenda ferocia (Robert Ryan, ben piú convincente).

Nell'ultimo suo film giunto in Italia (*Clash by Night* « La confessione della signora Doyle », 1952, di Fritz Lang) il nostro attore è tenuto in sottordine rispetto alla recitazione "assorbente" di Barbara Stanwyck, ma in *On dangerous Ground* (« Neve rossa », 1951) di Nicholas Ray, ha invece il massimo rilievo. Qui il suo personaggio, Jim Wilson, è particolarmente significativo: si tratta di un poliziotto la cui natura violenta e il continuo contatto con la feccia della società convincono della necessità dei metodi brutali; cosí tutti i malviventi che càpitano nelle sue mani ne escono molto malconci e, quel che è peggio, il suo cuore si inaridisce talmente da considerare e trattare i suoi simili come se fossero tutti delinquenti. Jim Wilson sembra riassumere in sé alcuni caratteri ricorrenti nelle interpretazioni migliori del nostro attore: la violenza dominante ogni atto, la consapevolezza e la tristezza di non potersi sottrarre alla propria natura brutale. Il personaggio di *On dangerous Ground* però non si ferma qui; al contatto con un'altra realtà mai prima supposta, il "duro" si smuove e rivela sconosciuti sentimenti di comprensione e di umanità. La commozione del personaggio è resa da Ryan con la solita sobrietà, nessun gesto insolito, nessuna sottolineatura: solo, il suo viso si fa meno teso e lo sguardo perde la sua durezza, mentre un lievissimo, impercettibile sorriso — neanche avvertibile sulle labbra — addolcisce i suoi tratti. Un sorriso che non è espressione di allegria, ma di "partecipazione", direi, un sorriso rivolto all'interno quasi di stupore e di piacere per questa capacità di commuoversi.

Per concludere, Robert Ryan ci sembra uno degli attori piú dotati tra quelli sorti in America nel dopoguerra: se la sua tipica personalità gli inibisce alcuni tipi di interpretazione e conferisce indubbi caratteri comuni a tutti i personaggi da lui animati, essa gli fornisce d'altro canto potenti mezzi per incarnare figure amare e deluse del giorno d'oggi, stanche del loro "modus vivendi" e purtuttavia legate alla loro catena, con scarse possibilità di affrancarsene per un'esistenza migliore. La guerra ha pesato su di loro, e continuano tuttora a pesare i tragici scompensi dell'attuale ordinamento sociale, l'instabilità, le minacce che sono nell'aria, la confusione dei valori. Questi sono i suoi personaggi migliori, e questo hanno compreso, tra i registi che lo hanno diretto, Dmytryk e Zinnemann, Wise e Ray. Ora sta lavorando a nuovi film e la sua carriera è in fase ascendente, anche rispetto all'apprezzamento del pubblico.

ERMANNO COMUZIO

MESSICANI E FILIPPINI AL LAVORO

Ecco alcune notizie sull'industria cinematografica filippina che si sta riprendendo dopo la parentesi della guerra durante la quale produsse soltanto film di propaganda per l'invasore giapponese. Il territorio filippino comprende 7083 isole con una superficie totale di 300.000 chilometri quadrati. In esso funzionano solo 400 cinema, di cui appena un centinaio provvisti di proiettori sonori. Vi si sta però sempre piú diffondendo il 16 mm. con apparecchi portatili o semi-stabili montati su speciali camions che girano per i paesi dove un cinema stabile non potrebbe sussistere. Il 90 % delle pellicole che vengono proiettate annualmente è di origine americana (solo in alcune isole fanno la loro comparsa film cinesi). Il monopolio di Hollywood cominciò ai tempi del muto, ma con l'avvento del sonoro decadde paurosamente: civiltà, lingua, costumi, tradizioni millenarie erano troppo diversi perché un compromesso fosse possibile. Si pensò allora di girare film sul posto con attori del luogo scelti attraverso concorsi. L'esperimento fallì in pieno. Un grande successo, anche tra gli stranieri, ebbe invece la prima pellicola prodotta interamente dai filippini. Nacquero cosí i primi "divi" e le prime "dive" locali dotati di una bellezza fisica singolare. Nel 1930 vennero prodotti otto film a lungo metraggio e nel 1934 comparvero i primi film sonori. Gli studios di Manila raggiunsero nel 1937 la seguente produzione: 32 pellicole a lungo metraggio, 17 notiziari e 7 cortometraggi musicali. Attualmente si ha una media di 70 film all'anno, di cui una trentina in lingua tagala, il piú importante idioma della Malesia. Tra i maggiori successi locali vanno annoverati: The Noto Pirate *di José Nepoxiuceno (un film muto i cui esterni furono girati sulle coste del Borneo),* Malmbot Na Bato *di Perim Borve,* Ay Calisced *di Manuel Silos e* Zamboanga *di Eduardo Castro. Oltre gli studios di Manila, una notevole importanza rivestono anche i « Riviera de Oriente » situati nell'isola di Luzón. Essi dispongono in genere di materiale antiquato che però è in via di sostituzione con altro piú moderno. La maggior parte dei film trae la sua ispirazione dai miti e dalle antiche leggende isolane. Quasi tutti i registi hanno studiato a Hollywood e perciò seguono la tecnica americana. Alcuni si sono formati in Giappone. Tra i piú noti sono: Roman Estella, Gregorio Fernandez, Octavio Silas, José Nepoxiuceno, Manuel Silos ed Eduardo Castro. Le attrici che godono maggiore popolarità sono: Rosa del Rosario, che ha interpretato* Zamboanga *e* Catena d'amore, *Maria de Garcia, Alva, Elsa Oria, Tina Duran, Mila del Sol, Guia Balmori, la famosa ballerina Feli Franquelli e Amparo Karagdag, una ragazza educata in un convento di suore italiane a Hong Kong ed eletta al suo ritorno in patria "Miss Luzón". Gli attori principali sono: Ely Ramos, Leopoldo Salcedo, José Padilla, Fernando Royo, Fernando Poe e Faustino Maurat. Una caratteristica delle Filippine sono i film realizzati da donne e destinati al pubblico femminile. Tra queste registe meritano una segnalazione: Pilar Hidalgo Lim, Carmen Concha e Consuelo Osorio.*

P. R. PERSICHINI

Jack Conway fotografato qualche anno fa mentre spiegava una scena di High Barbaree *(L'isola sulla montagna, 1947) agli interpreti Van Johnson, Marilyn Maxwell e June Allyson.*

È MORTO JACK CONWAY

UN ONESTO ARTIGIANO

IL 12 OTTOBRE u. s. è morto a Los Angeles, all'età di 65 anni, il regista Jack Conway, uno dei direttori artistici della vecchia guardia. Figlio di un fattore irlandese, egli era nato a Graceville nel Minnesota il 7 luglio 1887. Conway era sposato dal 1926 a Virginia Bushman, figlia dell'attore Francis X. Bushman, dalla quale aveva avuto tre figli, due maschi e una femmina. Cresciuto nella fattoria paterna insieme ad altri nove fratelli, frequentò le scuole elementari di Durham, lontane parecchi chilometri dalla sua casa, chilometri che egli fece a piedi ogni giorno, dimostrando anche in questo una tenacia e un senso del dovere non comune.

Quando la famiglia si trasferí a Tacoma, il ragazzo andò a lavorare nelle ferrovie. Nel 1907, capitato per caso a Santa Barbara, Conway, che non aveva alcuna preparazione teatrale non avendo fatto altro in vita sua che il contadino e il guardafreni, fu invitato a far parte di una piccola compagnia filodrammatica e partecipò a una serie di recite. Nel 1909, interpretò per la Nestor Company *Her Indian Hero* con Dorothy Davenport e Victoria Ford. il primo film girato a Hollywood; era stato scritturato per la sola ragione che sapeva cavalcare bene. In quel tempo, i film di due bobine si facevano all'aria aperta in un pomeriggio o in due giorni; Conway interpretò piú di cento pellicole (Nestor, Reliance Majestic, Jack London, Seling, Bosworth, Fine Arts, Bluebird, Triangle, Federal, Pathé e, piú tardi, Paramount e Metro Goldwyn Mayer).

Diventata fuori moda la sua recitazione e trovati rivali in Bosworth, Robert Z. Leonard e David Butler, se ne ritornò al teatro. David Wark Griffith lo riportò al cinema e nel 1913 (dopo aver lavorato come scenarista per diverse compagnie) diresse il suo primo film, *The old Armchair*, una gaia commedia con Gladys Brackwell.

Continuò a dirigere e recitare finché Irving Thalberg lo assunse come regista alla Metro per la quale diresse il suo primo film sonoro. Tra i molti film da lui diretti, spiccano alcuni grandi successi come *Viva Villa!* (« Viva Villa », 1934), *A tale of two Cities* (« Le due città », 1935), *Boom Town* (« La febbre del petrolio », 1940) e *Dragon Seed* (« La stirpe del drago », 1944). L'ultimo film di Conway fu *Julia misbehaves* («La bella imprudente», 1948) con Greer Garson.

In seguito, egli abbandonò definitivamente ogni attività cinematografica a causa delle sue cattive condizioni di salute.

FILMOGRAFIA

(Dal 1913 al 1925 Conway diresse numerosissimi film dei quali non sono rimaste tracce. Qui diamo, per quell'epoca, solo i più importanti).

1913: **The old Armchair.** - 1915: **The Penitentes.** - 1916: **Judgement of the Guilty; The beckoning Trail; Bitter Sweet.** - 1917: **Jewel in Pawn; Polly Redhead.** - 1918: **A Diplomatic Mission; You can't believe everything; Desert of Wheat.** - 1919: **Lombardi Ltd.; Restless Souls.** - 1920: **Money Changers; U. P. Trail; Servant in the House.** - 1921: **The Killer; The Spenders; Lure of the Orient; The Millionnaire.** - 1922: **Step on it; A Parisian Scandal; Across the Dead Line; Another Man's Shoes; Don't Shoot; The long Chance.** - 1923: **The Prisoner; Sawdust; Quicksands; What Wives want; Trimmed in Scarlett; Lucretia Lombard.** - 1924 **The trouble Shooter; The Heart Buster.** - 1925: **The Roughneck; The hunted Woman; The only Thing.** - 1926: **Brown of Harward** (*Lo studente*); **Soulmates.** - 1927: **The understanding Heart** (*Fra cielo e terra*); **Twelve Miles out** (*I rapaci*). - 1928: **Quicksands; Smart Set; Bringing up Father; While the City sleeps** (*Mentre la città dorme*); **Alias Jimmy Valentine** (*Il misterioso Jimmy*). - 1929: **Our modern Maidens** (*Ragazze americane*); **Untamed** (*L'indomabile*). - 1930: **They learned about Women; The unholy three; New Moon** (*Passione cosacca*). - 1931: **Easiest Way; Just a Gigolo** o **Dancing Partners.** - 1932: **Arsene Lupin** (*Arsenio Lupin*); **But the Flesh is Weak; Redheaded Woman.** - 1933: **Hell below** (*Arditi del mare*); **The Nuisance; The solitaire Man.** - 1934: **Viva Villa!** (*Viva Villa*); **The Girl from Missouri** (*Pura al cento per cento*); **The gay Bride.** - 1935: **One New York Night** (*Una notte a New York*); **A tale of two Cities** (*Le due città*). - 1936: **Libeled Lady** (*La donna del giorno*). - 1937: **Saratoga** (*Saratoga*). - 1938: **A Yank at Oxford** (*Un americano a Oxford*); **Too hot to handle** (*L'amico pubblico nº 1*). - 1939: **Let Freedom Ring** (*Il grande nemico*); **Lady of the Tropics** (*La signora dei Tropici*); 1940: **Boom Town** (*La febbre del petrolio*). - 1941: **Love Razy** (*Innamorato pazzo*); **Honky Tonk** (*Se mi vuoi sposami*). - 1942: **Crossroads** (*La banda Pelletier*). - 1943: **Assignment in Brittany** (*Il segreto del golfo*). - 1944: **Dragon Seed** (*La stirpe del drago*) in collaborazione con Harold S. Boucquet. - 1947: **High Barbaree** (*L'isola sulla montagna*); **The Hucksters** (*I trafficanti*). - 1948: **Julia Misbehaves** (*La bella imprudente*).

Amleto Palermi assieme all'attrice Paola Barbara, regista e interprete di La peccatrice.

RETROSPETTIVE

LA PECCATRICE

Regia: Amleto Palermi - *Soggetto*: Amleto Palermi - *Scenegg.*: Amleto Palermi, Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Francesco Pasinetti - *Scenografia*: Antonio Valente - *Musica*: Alessandro Cicognini - *Operatore*: Vaclav Vic - *Fonico*: Carlo Passerini - *Montaggio*: Vincenzo Zampi - *Interpreti*: Paola Barbara, Vittorio De Sica, Fosco Giachetti, Gino Cervi, Piero Carnabuci, Camillo Pilotto, Umberto Melnati, Giuseppe Porelli, Mario Ferrari, Bella Starace Sainati, Olga Solbelli, Armida Bonocore - *Produzione*: Manenti, 1940.

QUANDO si dice con una frase corrente, noi viviamo nella nostra epoca, lo si afferma, io credo, con quel tanto di rettorica, con quella generosa rettorica necessaria proprio per aiutarci a vivere. Voglio dire che un'epoca, qualche anno di storia, un cronista per quanto arido e esatto non può interamente confessarla e pure, anche restando impersonale, questo periodo porterà con sé, non dico gli umori del cronista ma di tutta la società nella quale il cronista ebbe a vivere. Certamente noi ora viviamo nella nostra epoca e i nostri registi si sforzano di rappresentarcela più veridicamente che possono ma, appunto, la rappresentano a una cerchia ristretta di pubblico, la rappresentano agli uomini, in fondo tutti uguali, di questi anni. Come la penserà il pubblico per esempio tra dieci anni in fatto di arte? Ora è chiaro che è il pubblico a stabilire il gusto, quel gusto s'intende che avrà appena la funzione di cornice e di patina esteriore, e c'è chi si accontenta di questo, si accontenta a vedere, che so, « Quattordicesima ora », « Un posto al sole », « Anna »: che sono nonostante l'apparenza opere di evasione, evasione nel senso che si affidano unicamente agli allettamenti di certi richiami spirituali, esteriori e quindi non approfonditi nella loro umanità; nel film di Hathaway, in quello di Stevens e in quello di Lattuada sarà un sentimentalismo vagamente impregnato di memoria dolorosa: il giovane che sul cornicione di un grattacielo fa il processo al mondo, il giovane americano che vuole farsi a ogni costo strada e ogni incontro su questa nuova via è nettamente in contrasto con una memoria di miseria da cui egli vuole evadere, la giovane suora costretta contro la propria volontà, ma complice la carne, a ricordi mondani. Potremmo continuare e ne risulterebbe un quadro abbastanza interessante dei gusti del pubblico, che si estendono naturalmente alla mentalità media di una certa categoria di registi, e la guidano e la sviano. L'arte non resta mai immune da questo che si potrebbe anche chiamare il morbo dell'epoca, anzi talvolta è proprio da questi umori (sani e malsani), vaganti nell'aria, che un regista trae l'ispirazione (la ispirazione è un delirio lucidissimo di un uomo ammalato della propria epoca) a un'opera che c'è caso rimanga immortale. Esempi non mancano, ma non abbiamo intenzione di scomodare gente di fuori, ci bastano esempi a portata di mano, per esempio sull'opera di Camerini, di De Sica, su alcuni film di Blasetti. Il discorso ci ha condotti vicini abbastanza all'opera di cui intendevamo parlare, « La peccatrice » di Amleto Palermi, film conosciuto e valutato nella sua giusta portata, film che ai suoi tempi fu quasi un avvenimento e del quale per fortuna la critica più attenta si ricorda.

Ho detto, fu quasi un avvenimento, e infatti per certi suoi toni semplici e dimessi (non nuovi allora, e basterebbe fare il nome di Camerini e del Blasetti di « 1860 »), o per taluni ambienti tolti con pudore dalla cruda realtà di tutti i giorni e per taluni dialoghi anche se non vogliamo tenere conto della serietà dei mezzi stilistici adoperati, « La peccatrice », film in apparenza conformista, fu un continuo sviare dalle posizioni rettoricamente borghesi su cui era nato, voglio dire che non era la storia piuttosto dozzinale di una brava ragazza sedotta e abbandonata che le circostanze crudeli della vita avevano gettato nel disonore, bensì rappresentava lo sforzo non ancora cosciente di una classe ben definita, la piccola borghesia, moralmente robusta, per uscire dalla provincia morale e spirituale in cui l'aveva costretta la sua stessa educazione.

Palermi, Pasinetti, Barbaro, Chiarini — cioè a dire le voci che volevano uscire all'aria aperta e farsi eco — furono il regista e gli sceneggiatori di « La peccatrice »; è un elenco esemplare, se allora non si potevano conoscere la forza e le idee di ciascuno di questi uomini, oggi a conti aperti possiamo dire quanto ciascuno di essi abbia portato di suo e di nostro nel film, quanto abbiano espresso delle aspirazioni della nostra piccola borghesia di

Paola Barbara in una scena del film La peccatrice. Raramente in seguito quest'attrice ebbe modo d'interpretare per il cinema un personaggio così coerente e psicologicamente approfondito.

allora. E queste aspirazioni erano vivere onestamente in casa propria, era un rispondere ogni giorno al proprio appello di coscienza, e non per altri ma per se stessi. Non si voleva vivere pericolosamente, e, forti di un nostro coraggio morale, non potendo ascoltare senza intimo orrore ciò che gridava il duce, noi cercammo di adattarci al sano conformismo di una volta, a quella rettorica che fu poi in cinema « Il signor Max », il sorriso di De Sica, certi film di Righelli e per ultimo « La peccatrice » (dico rettorica in senso astratto); ma noi vennero le bombe, le quiete stanze della borghesia crollarono, e la sicurezza di se stessi (da allora siamo rimasti fedeli a un ideale, anche le truppe di occupazione se ne sono accorte, ma qualcosa è cambiato, sembriamo sfiduciati e, specialmente i giovani, cinici). Questa morale, dunque, era l'unico sostegno che rimaneva alla borghesia di quindici anni fa, prima dello scetticismo e della disperazione e ci sembra che scetticismo e disperazione non li abbiano portati in lei né la guerra né lo spaventoso dopoguerra. Del resto una frase che usava molto nel cinema di allora, "ricominciare daccapo", ci può ancora oggi commuovere, anzi convincere, come ci ha convinti « La peccatrice » che risale le scale della modesta casa da cui era discesa per raggiungere l'uomo che doveva sposarla e invece l'aveva tradita (critica intuizione del povero Pasinetti! quel carrello discendente prima e poi alla fine il solito carrello ascendente, sono come gli estremi di un mistero borghese. E che rigorosa sintassi: essa aderiva criticamente ai problemi sociali e spirituali del tempo e gli "umori" del tempo appaiono come disposti lungo questa organica visione, insomma fanno storia). L'ambiente in cui Maria è vissuta viene da Palermi magistralmente descritto con pochi tocchi minuziosi, è la stessa maestria che Moravia usa nel « Conformista » a descrivere la madre e la casa della "normale" fidanzata di Marcello, ma tutto è come ribaltato, qui non esiste invisibile il torbido retroscena tanto è vero che Maria si vergogna davanti alla madre perché essa la crede ancora pura. Palermi è stato ed è qui il conformista di un ideale che la nostra piccola borghesia portava e porta con sé. Questo ideale ha resistito persino a una guerra tanto è radicata in noi la sua necessità. Maria è una ragazza semplice, non vede oltre il proprio naso eppure fa qui un processo alla storia. Non è — prostituta — disgustata del mondo, ma di se stessa. Non accusa la società — era impossibile, è vero, per quei tempi, ma si poteva ricorrere a un vizio nel suo ambiente, a una stortura. — Maria quando interroga la propria coscienza e la trova macchiata si fa disgusto. Si ritrae e tenta di ritornare a galla, ci riesce ritornando a un passato pulito, di lavoro. Dei tre uomini che sono comparsi nella sua vita: il professionista borghese, pasciuto e egoista, il piccolo borghese di provincia, il contadino; essa dopo un'aspra lotta con il proprio passato, dovrà, moralmente parlando, "scegliere" il secondo perché, come lei, è uscito da un pericolo e può comprenderla meglio del contadino e, a differenza del gretto professionista, può amarla.

(Questa società allora non poteva essere disperata, poteva soltanto avere paura, come fa oggi, di una catastrofe — e fu la guerra — che avrebbe potuto disperdere i suoi valori morali).

GIUSEPPE TURRONI

Sopra e sotto: *Due scene del film. In alto Paola Barbara, sotto Fosco Giachetti e Vittorio De Sica. In* La peccatrice *lavoravano anche Umberto Melnati, Camillo Pilotto, Mario Ferrari, e Gino Cervi il quale interpretava una delle sequenze più efficaci, il pranzo d'un borghese che dimostra tutta la propria meschineria e il proprio egoismo soltanto con la scelta delle vivande.*

BREVE INCONTRO
COL MONDO DEL CINEMA INGLESE

In Gran Bretagna il cinema ha vita difficile non soltanto per la grave crisi economica che lo affligge, ma anche per la mentalità religiosa e puritana del suo pubblico

LAURENCE, l'interprete di "Amleto" e di "Enrico V", mi ha parlato del suo prossimo film, "The Beggars' Opera", tratto dal classico settecentesco di John Gay e prodotto e diretto da H. Wilcox, che egli interpreterà e alla cui sceneggiatura e direzione artistica sta sovraintendendo con i vecchi collaboratori Roger Furse e Carmen Dillon. « Come vedo, come sento questo film? Come un divertimento su certi temi d'ambiente, di colore. O forse come una bizzarra fantasia su certi motivi di spettacolo. Un divertimento, comunque, ho voglia di divertirmi un po', dopo tanta tragedia ed epopea. Sa che canterò, oltre che recitare, in questo film? ». E sorrideva, così dicendo. « Conosce *La carriera d'un libertino* di Strawinski? » — gli chiesi. « Sí, la conosco bene, è interessante. È il mondo di Hogarth, è anche il mondo di John Gay, quello di *The Beggars' Opera*: un'epoca appassionante, come oggetto di studio di costume ». E ci siamo messi a parlare del '700 inglese, dello splendore e della decadenza, ad un tempo, di quel fantastico periodo: la crisi dell'Inghilterra dopo l'epoca d'oro elisabettiana e quella eroica seicentesca delle conquiste, lo sfrenarsi del libertinaggio e della corruzione dopo la costrizione puritana, il disfacimento di una aristocrazia e il fervore di vita della borghesia mercantile, i fremiti rivoluzionari venuti dalla Francia, e i riflessi dei contrasti sociali nell'arte, la pittura aulica dei grandi ritrattisti di contro a quella satirica e amara di Hogarth, i sogni dei poeti pre-romantici, l'emozione potente dei racconti dei viaggiatori inglesi, e l'epica anarchica popolare di John Gay. « Sí, c'è da divertirsi, a rievocare quel periodo », dice ancora Olivier: e a sentir parlare di divertimento da lui, appare evidente che è ad un divertimento sul piano della ricostruzione d'ambiente dell' "Enrico V", cui egli pensa: e ai suoi occhi vividi e irrequieti sarà fantasiosa quella rievocazione. « Uno studio di costume, l'affresco di un'epoca. Un affresco tumultuoso, sanguigno, colorito, in un'opera-balletto: un balletto soprattutto, grottesco, stravagante e singolarmente suggestivo. Cosí sento, cosí spero di riuscire a interpretare il mio prossimo film », egli ci ha detto. « Nessuna suggestione di *Dreigroschenoper* di Brecht e Pabst, o di certa letteratura musicale populista, espressionistica, di Weill o Prévert, in questa sua nuova *Opera dei mendicanti*? Oppure... ». « No, no, penso a qualcosa di assolutamente diverso. E poi, non le ho detto che voglio divagarmi un po', con questo film, e sbizzarrirmi, cantare? ». Rideva di nuovo. «Ma, John Gay... Lei è italiano, vero? De Sica e Visconti sono i miei registi italiani preferiti, e ho fiducia in Lattuada, anche. È l'intelligenza, la spiritualità, la cultura di certi registi italiani, la tradizione artistica che c'è dietro taluni di loro, che mi attrae di piú nel vostro cinema ». Cosí finisce il colloquio, ci salutiamo, cordialmente.

Conosciuta la piú eminente tra le personalità artistiche del cinema inglese, è ora lo studio d'ambiente, di costume, del mondo cinematografico di tale paese, che mi attira. « Ha visto *The Quiet Man*, l'ultimo

←

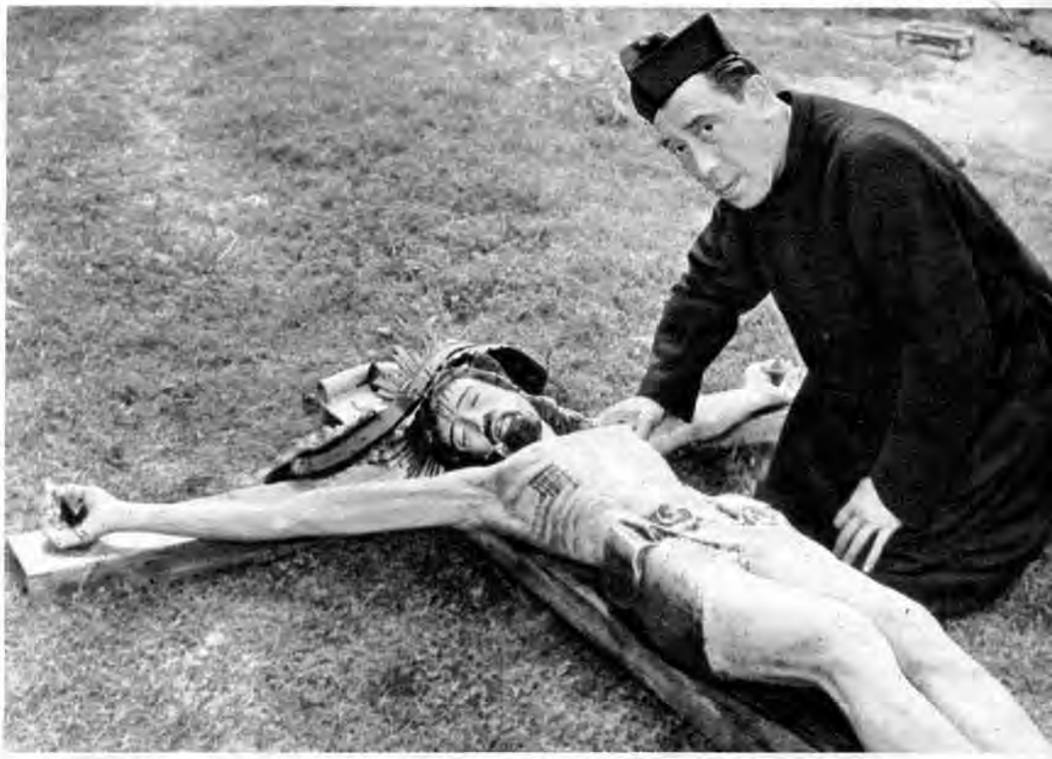
Laurence Olivier e sua moglie Vivien Leigh. Dopo aver dato alla cinematografia mondiale Amleto *ed* Enrico Quinto, *Laurence Olivier è adesso l'interprete di* The Beggar's Opera.

film di Ford, girato in Irlanda? » mi chiedono alcuni critici inglesi. « È delizioso, adorabile, cosí pieno di spirito, di vero, bello spirito irlandese! Già, si sente che non c'è, per fortuna, il gusto americano! Del resto, Ford, Barry Fitzgerald, Maureen O'Hara, è sangue irlandese, e si sente ». Si sentiva anche, in quei discorsi, l'eco di notevoli divergenze internazionali e il desiderio di umiliare, almeno in arte, degli alleati troppo potenti. Perché degli inglesi vadano in estasi per qualcosa di irlandese, bisogna proprio che siano molto in collera con i cugini d'oltreoceano. Ripensiamo a quella vecchia definizione: « due popoli divisi dalla stessa lingua ». E il discorso finisce in risate quando un cineasta inglese presente mi racconta, sempre a proposito di baruffe in famiglia, che una delegazione di esercenti scozzesi è venuta a chiedere formalmente alle autorità cinematografiche ufficiali di Londra di consentire l'abolizione della "quota" in Scozia, lasciandovi entrare piú film esteri e meno film inglesi, che « non sempre sono graditi alla particolare sensibilità del pubblico scozzese, ed anzi la offendono spesso, con il loro prepotente carattere britannico ». Cromwell, Maria Stuarda ed Elisabetta Tudor, redivivi in spirito.

Mi si racconta, d'altra parte, di numerosissime proteste di spettatori inglesi, attraverso lettere inviate a periodici cinematografici, per il susseguirsi di film nazionali ispirati dal periodo vittoriano e eduardiano, perché tali film sono — a detta di quella gente — un'esaltazione eccessiva del mondo britannico tradizionale, e tali da far considerare l'Inghilterra come una anziana signora *en retraite*, capace soltanto di guardarsi ad un vecchio specchio dorato di famiglia. Poi, però, c'è un'enorme quantità di gente che si estasia a vedere i film del vecchio *gentleman* vittoriano Anthony Asquith: salvo andare la sera dopo a divertirsi un mondo sentendo Alec Guinness che all'Aldwich Theatre, in "Under the Sycamore Tree", fa una deliziosa e terribile satira della vecchia Inghilterra. "Pickwick Papers", da Dickens, "The Card" con Alec Guinness, e "The Importance of Being Earnest" di Asquith, da Oscar Wilde, da poco usciti, hanno fatto traboccare il vaso di quelle proteste cosí strane. E d'altronde, appena un produttore, un regista, lasciano quei soggetti e fanno dei film un po' fuori della scala ordinaria, con maggiore impegno industriale e rischio — come fece David Lean con "The Sound Barrier" — saltano fuori migliaia di John Smiths a ricordare con severe parole la *austerity* e a far loro i conti in tasca, con arcigne rampogne, dicendo che, per colpa di Rank o di Pascal, l'Impero è in pericolo!

Vita difficile, nel cinema inglese, e non soltanto per via dell'attuale, relativamente contingente crisi economica che lo affligge, riflesso di quella nazionale. L'Inghilterra è un singolare paese, dove la formazione spirituale, l'abito mentale, la struttura morale, la condizione umana e sociale del cittadino-spettatore, hanno una forza particolare, e si manifestano con un'autorità quasi pari a quella della Censura ufficiale, la quale, del resto, ad esse si ispira. Un documentario italiano su una *mattanza* di tonni ha suscitato in un cinema londinese proteste ad alta voce tra il pubblico, inorridito per quel macello di animali, che

Due aspetti della morale inglese, difficilmente comprensibili. Sopra: La ronde *di Max Ophuls, nonostante il motivo erotico su cui è imperniato, venne approvato dalla censura britannica, e presentato con successo.* Sotto: Don Camillo *di Duvivier, in tutto il resto del mondo giudicato castigatissimo, fu bocciato dalla censura inglese, che stimò irriverenti i colloqui col Cristo.*



— abbiamo sentito dire in sala — potrebbero essere uccisi senza infierire su di essi cosí sanguinosamente, oppure, se ciò è impossibile, non dovrebbero essere mostrati sullo schermo. Due minuti prima erano entusiasti, e dicevano con religione che nel documentario c'era «the sense of the ships», il senso, l'amore delle navi, del mare, cioè: conturbante definizione, valore particolare, relativo soltanto agli inglesi, al popolo di Nelson, che riserva alla nave il femminile che non è usato per alcun'altra cosa, e vuole la nave onorata anche sullo schermo, trattata come una creatura umana. In un cinema non molto lontano, d'altra parte, trionfava con tanto di visto di censura "La ronde" di Max Ophuls, proibito in non so quanti paesi per presunta immoralità: mentre "Don Camillo" di Duvivier, che ha trionfato nella cattolica Italia, è stato proibito nella protestante Inghilterra, per via di quei dialoghi alla buona tra il parroco e il Cristo, giudicati irriverenti.

E non parliamo di gusti, non entriamo in tema di giudizi estetici. Abbiamo sentito un eminente critico inglese, dopo una seria, acuta e profonda analisi di "Due soldi di speranza" di Castellani, da lui giudicato pregevole, lamentare che esso, però, sia « cosí rumoroso, cosí gridato, tale da toccare, ehm, voglio dire, da urtare, ehm, leggermente il sistema nervoso, ehm, lei non crede? ». Poco dopo, lo stesso critico cantava in coro con i suoi colleghi londinesi le piú entusiastiche lodi di Anna Magnani.

Strana gente gli inglesi, e strano complesso l'Inghilterra, anche a studiarne soltanto il mondo del cinema.

PAOLO JACCHIA

FILM DI QUESTI GIORNI

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

*** ALTRI TEMPI

Regia: Alessandro Blasetti - *Soggetto*: Camillo Boito, Edmondo De Amicis, Renato Fucini, Guido Nobili, Luigi Pirandello, Edoardo Scarfoglio - *Sceneggiatura*: Oreste Biancoli, Alessandro Blasetti, Vitaliano Brancati, Gaetano Carancini, Suso Cecchi D'Amico, Alessandro Continenza, Italo Dragosei, Brunello Rondi, Vinicio Marinucci, Augusto Mazzetti, Filippo Mercati, Turi Vasile, Giuseppe Zucca - *Musica*: Alessandro Cicognini - *Scenografia*: Dario Cecchi, Veniero Colasanti - *Fotografia*: Carlo Montuori e Gabor Pogany - « *Il carrettino dei libri vecchi* » con Aldo Fabrizi e Pina Renzi, « *Ballo Excelsior* » con Alba Arnova e Carlo Mazzoni, « *Meno di un giorno* » con Andrea Checchi e Alba Arnova, « *Il tamburino sardo* » con Vittorio Vaser, Guido Celano ed Enzo Cerusico. « *Questione di interessi* » con Arnoldo Foà e Folco Lulli, « *L'idillio* » con Rina Morelli e Paolo Stoppa, « *La morsa* » con Amedeo Nazzari ed Elisa Cegani, « *Pot-pourri di canzoni* » con Barbara Florian, « *Il processo di Frine* » con Vittorio De Sica e Gina Lollobrigida - *Produzione*: Cines - *Distribuzione*: R. K. O.

QUAL E' la ragione unificatrice che si può trovare alla base di un film composito come « Altri tempi » di Blasetti? E' la domanda piú ovvia e immediata dello spettatore davanti a opere del genere, epperò la piú difficilmente ricusabile. Non si tratta in verità del primo esempio di pellicole risultanti da una collana di episodi: ma mentre nel caso in cui i vari brani siano opera di registi diversi il semplice e generico criterio di "fare antologia" pare giustificazione sufficiente, ogni elemento restando bloccato a sé: nel caso dell'opera di un unico regista si prova piú che mai il bisogno di identificare la necessità espressiva che ha determinato la scelta di una tale struttura, la linea nodale che lega e autorizza le singole parti. C'è veramente in «Altri tempi», se vogliamo badare alla vicenda esterna, un filo conduttore che unifica gli otto episodi e che si concreta nella figura del vecchio libraio (Fabrizi), "laudator temporis acti", che, suggerendo un volume dopo l'altro, introduce le varie avventure; e in tutta la parte che fa da contorno, direi da connettivo, una scoperta e mite polemica che contrappone all' epoca d'oggi gli "altri tempi" dell'Ottocento, piú sereni e seri, piú veri. Ma può bastare questa nostalgica e amabilmente superficiale commemorazione del "temps perdu" per dare unità al film? Se del resto, ascoltando le generose affermazioni di Blasetti sulla preminenza del soggetto nella buona riuscita di un film, spostiamo l'attenzione sui racconti o bozzetti che hanno ispirato la maggior parte degli episodi, dobbiamo constatare che si tratta di testi in certo senso periferici della letteratura italiana dell'Ottocento (Camillo Boito, Fucini, Nobili, De Amicis; lasciando da parte Pirandello, la cui angosciosa casistica appartiene poi totalmente al Novecento). E' evidente che essi non potevano condurre a un dialogo stretto con l'autentico e piú intimo filone spirituale del secolo scorso, ma appena suggerirne qualche delicata e piacevole immagine di costume.

Sicché, alla fine, quando si riesce a isolare esaminando « Altri tempi » nel suo complesso, è una certa disposizione narrativa leggera e diremmo sperimentale: mancando un'unica spinta, una "passione" sufficientemente energica vedremo, nel corpo del film, non un linguaggio solo ma diversi linguaggi epperò diversi esiti, insomma successivi adattamenti agli scarti della materia. Aggiungiamo che è difficile negare che nelle soluzioni parziali Blasetti mostri assai spesso un taglio felice, un ritmo disinvolto. Come è quasi fatale in un film composito, la riuscita varia sensibilmente da episodio a episodio. Alcuni di questi non sono di misura superiore al divertimento: una mescolanza di affettuosa invidia e ironia nella trascrizione del « Ballo Excelsior »; un'intenzione elegantemente iconografica, quasi da album di famiglia, nel brano in cui vengono rievocate le canzoni popolari dell' Ottocento. Altrove la durata e i limiti sono quelli del bozzetto: come "Questioni d'interesse", con la disputa grossolana e ridicola dei due villani. E' questa la parte laterale, non impegnata del film: cosí « Meno di un giorno », di Camillo Boito, è rimasto, tradotto sullo schermo, quello che era in origine: un aneddoto narrato con malizia, sempre in bilico sul filo di un erotismo discreto, che si giova soprattutto dell' interpretazione di Andrea Checchi.

In questa nozione dell'Ottocento De Amicis cadeva fatalmente: Blasetti l'ha avvicinato nel modo piú giudizioso ed efficace, data l'impostazione del film. Pertanto nel « Piccolo tamburino sardo » il linguaggio s'è fatto rigorosamente mimetico: siamo di fronte a una serie di quadretti del "vecchio Piemonte", con una cauta stilizzazione, con l'osservanza scrupolosa di quel margine stesso di retorica che ne costituisce il fascino. Ma il pezzo piú equilibrato e piú riuscito di « Altri tempi » resta « L'idillio », tratto da un libretto di Nobili, tenuissima storia dell'innamoramento di due ragazzi decenni. Blasetti vi ha raggiunto un tono fuso, una sensibilità piena di misura, forse proprio perché qui si sfiorava una sostanza morale (sia pure esile), la prima immagine dei sentimenti. E' il Blasetti di « Quattro passi fra le nuvole », che ha dipanato il filo psicologico del piccolo dramma infantile, usando abilmente gli attori di cui disponeva, dalla Morelli a Tofano, ai due ragazzi.

Quella limitazione d'ampiezza che ha giovato a « L'idillio », ha nuociuto a « La morsa », ispirata a Pirandello: dopo un buon inizio su una tonalità cupa, il racconto è costretto a precipitare le fasi del suo sviluppo e alla fine la plausibilità psicologica ne risulta danneggiata. L'episodio che chiude il film « Il processo di Frine » appare invece benissimo proporzionato al suo guscio: non è piú di una farsa paesana, ma la relazione del processo di una bellissima contadina, candida avvelenatrice, che non sa negarsi a nessun uomo (« ça lui fait tant de plaisir et à moi si peu de peine », come diceva il diavolo del Karamazov), è condotta avanti con piglio popolaresco, facendo centro intorno alle invenzioni istrioniche di De Sica. Gina Lollobrigida ha appena poche battute ma fisicamente entra a perfezione nella carnalità stupefatta e remissiva del personaggio. A questo punto l'esame rapido degli episodi non ha fatto che confortare l'opinione espressa all'inizio: eluso o mancato un motivo unificatore, «Altri tempi» risulta semplicemente dall'addizione dei singoli esiti, con inevitabili discontinuità stilistiche. Ma del resto sarebbe ingiusto chiedere al film quello che in definitiva non si proponeva affatto di essere, un giudizio, un'interpretazione, quando la sua struttura lo spingeva invece a un'amabile e divertita aneddotica.

** È ARRIVATO LO SPOSO
(Here comes the groom)

Produttore e regista: Frank Capra - *Soggetto*: Robert Riskin e Liam O'Brien - *Sceneggiatura*: Virginia Van Upp, Liam O'Brien e Miles Connolly - *Musica*: Livingston, Evans, Mercer e Carmichael - *Interpreti*: Bing Crosby (*Pete Garvey*), Jane Wyman (*Emmadel Jones*), Alexis Smith (*Winifred Stanley*), Franchot Tone (*Wilbur Stanley*), Anna Maria Alberghetti (*Teresa*), Jackie Gencel (*Bobby*), Beverly Washburn (*Suzi*), Robert Keith (*Degnan*). - Distr. Paramonut, 1950.

E' giunto anche per Frank Capra il tempo di lavorare sui resti dei suoi vecchi materiali; forse non è neppure pigrizia ma un naturale abbandono agli schemi consueti: quando non sia la fretta e la necessità di "produrre", che spinge a scegliere la strada di minor resistenza. Quest' ultimo Capra; *E' arrivato lo sposo* (« Here comes the groom », 1951), è appunto costruito sfruttando la cristallizzazione di una "maniera" quale si è venuta delineando da *E' arrivata la felicità* (« Mr. Deeds goes to town », 1936) a *La vita è meravigliosa* (« It's a wonderful life », 1946). Accanto a certi miti crudeli del cinema americano, Capra si era fatto portatore di un mito ottimistico, per qualche lato forse un poco facile, ma cordiale: una fiducia illumitata nell'impulso vitale, nella capacità di solidarietà umana; il candore era l'arma dei suoi personaggi: l'immagine naturale della vita si contrapponeva addirittura alle strutture sociali, arrivando sino a modificarle in senso piú generoso. (Quanto di segreta astuzia ci fosse poi al fondo di quella meraviglia, di quel candore, sarebbe certo interessante determinare una volta o l'altra). Una diffusa facoltà emotiva, una felice e spiritosa tipizzazione di personaggi, sono state le qualità di Capra. Ma in *E' arrivato lo sposo* di tali qualità non resta che la parte esterna, l'ottimismo vitale s'è trasformato nella meccanica dell' "happy hend". La storia del giornalista che tornato dall'Europa con due orfanelli francesi che ha adottato, trova la fidanzata, stufa di aspettarlo, in procinto di sposare un giovane multimilionario, e, dopo una serie di strattagemmi, riesce a riconquistare la donna, proprio mentre sta per esser celebrato il matrimonio; questa storia, dunque, è tutta prevedibile; anche le trovate non hanno particolare tinta di novità: la canzone figurata, per dirne una, o la metamorfosi della ragazza fredda e impacciata in bellezza provocante; e in ogni caso la narrazione resta piú affidata al dialogo che alle immagini. Capra, come s'è detto, ha lavorato su materiali provati efficaci dal collaudo di decine di film e la sua mano si manifesta qui appena nella scorrevolezza e pulizia del racconto (ma non senza qualche rallentamento) e nel gusto di delineazione di qualche personaggio laterale. Jane Wyman sembra nel complesso un poco spaesata in tutta la vicenda del film, al contrario di Bing Crosby che è perfettamente nelle sue corde. Ma tanto per lui che per il rivale Franchot Tone gli anni sono ormai passati.

** MANI SPORCHE
(Les mains sales)

Regia: Bernard-Rivers - *Sceneggiatura*: Jean Paul Sartre - *Fotografia*: Jean Bachelet - *Scenografia*: Robert Dumesnil - *Musica*: P. Misraki - *Interpreti*: Pierre Brasseur (*Hoederer*), Daniel Gélin (*Hugo*), Claude Nollier (*Olga*), Monique Artur (*Jessica*), Jacques Castelot (*Luigi*), Georges Chamarat, Roland Bailly - *Produzione*: Eden Production, 1951 - *Produttore*: Rivers - *Distrib.* Cei-Incom.

A Jean-Paul Sartre va il merito di aver innestato, con la maggior vivacità e risalto possibile nel campo letterario parte di quella dottrina che va genericamente sotto la qualifica di esistenzialismo; per questo il suo nome continua a rimanere rappresentativo d'un certo indirizzo anche se poi le individualità piú ricche sarebbero da cercarsi altrove (Camus, per esempio). Se resterà forse ancora da dimostrare che Sartre nei suoi romanzi sia altro che un fitto, abilissimo "essayist", sembra abbastanza chiaro che nelle commedie egli si vale, sotto la trama delle allusioni filosofiche e polemiche, d'una materia e d'una tecnica spesso sensazionali. Si pensi ad esempio a "Morti senza sepoltura" o a "Le mani sporche", che Fernand Rivers ha tradotto sullo schermo per l'interpretazione di Daniel Gélin, Pierre Brasseur, Claude Nollier e Monique Artur. C'è un piano puramente politico-polemico nella triste vicenda del giovane fanatico Ugo, appartenente a un partito di sinistra, che si assume il tremendo incarico di uccidere un capo del suo stesso partito, Hoederer, colpevole di svolgere una tattica di compromesso; che non riesce in un primo tempo a superare l'invincibile ribrezzo per l'omicidio a sangue freddo e che, dopo aver finalmente compiuto il gesto, vedrà d'un tratto il partito riabilitare l'uomo che fece sopprimere e riprenderne per opportunismo la politica. C'è ancora una suggestione d'ordine, diremo cosí, metafisico: la lotta per l'assoluto e lo scacco inevitabile di questa lotta. Ma in sostanza la "piece" sembra costruita in vista di alcune scene ad effetto: la sfida di Hoederer a Ugo, il sacrificio volontario a cui questi si sottomette alla fine per non rinnegare se stesso. In certo senso Sartre non risparmia i trucchi: ma proprio il divario tra questa struttura "pratica" e l'astrattezza ideologica del personaggio rivela la debolezza del film.

Trasferendosi dalla pagina allo schermo, non direi che l'opera di Sartre abbia cancellato o almeno trasformato i propri difetti. Il vero nucleo vitale avrebbe dovuto essere la contraffazione tra un puro "esistere" (Ugo) e un "essere", tutto colmo d'umanità, vale a dire anche d'errore e di compromesso (Hoedérer), o meglio ancora questo stesso conflitto in una coscienza sola. Ma a questa individuazione era necessario corrispondere in sede cinematografica una struttura espressiva adeguata. Il film va invece a rimorchio del testo letterario, a parte qualche bella notazione d'ambiente, certe curiose inquadrature sbieche e i meriti personali degli interpreti. Cosí accade che anche i momenti d'innegabile tensione siano ottenuti per una via vagamente esterna e meccanica, non per maturazione; ciò non toglie che all'attivo del film sia da registrare una misura e una dignità formale.

Una nota a parte merita l'interpretazione: il personaggio di Hoederer rimaneva, malgrado tutto, ipotetico e Brasseur l'ha dovuto costruire tutto con le sue risorse, anche se qualche volta è stato costretto a salire un poco piú in su del rigo. Quanto a Daniel Gélin, che era Ugo, la sua ci è sembrata una "esecuzione" sotto tutti i riguardi esemplare, un perfetto incrocio tra la "letteratura" ed una invenzione naturale.

VICE

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

GIORGIO BARTOLI (Livorno). - *In «Mentre Parigi dorme»* (Les portes de la nuit) *Malù, ovvero Nathalie Nattier, aveva un marito e un amante. Il primo era Pierre Brasseur, il secondo Yves Montand. John Garfield era stato "doppiato" al violino in quel film (come del resto l'aveva "doppiato", nelle sequenze di boxe di un altro lavoro, il nostro Aldo Spoldi). Per quel nome francese, volevi dire «Prevert»? Indirizza allora a Jacques Prévert, Café de Flore, bvd. Saint-Germains-des-Prés, Paris.*

EDOARDO RESCIGNO (Milano). - *La lettera è stata inoltrata.*

G. G. (Imola). - *Chiedo scusa per il mio lungo silenzio (assolutamente ingiustificato in un certo senso). Farò in modo di rimediare al più presto.*

MARIO BORTOLATO (Voghera). - *Il tuo disegno satirico, che ha per oggetto "la pesantezza dei documentari", come tu dici, non arriva alle vette dell'umorismo al pari d'un Cobean o d'un Kovarsky, ma è egualmente efficace: in più rende l'idea dello strazio che allo spettatore è riservato ogni volta che ad un buon film s'accoppia un brutto o anche mediocre documentario. Di recente però, ho risentito gli applausi alla fine di un cortometraggio (fenomeno che non si ripeteva più, stando alle mie sole esperienze, da un paio d'anni): il fortunato lavoro era «I fiamminghi e l'Italia», se ben ricordo il titolo, di Magnaghi. Gli applausi, per la cronaca, si udivano nel cinema Capitol di Milano: e faccio notare la coincidenza perché proprio nel centro della città, e non alla periferia, il pubblico s'abbandona solitamente a rumorosissime manifestazioni «antidocumentario» costringendo, nella maggior parte dei casi, l'operatore di cabina a troncare la proiezione. Stavolta, col filmetto di Magnaghi non c'è stato bisogno di tenere la "Settimana Incom" pronta sull'altra macchina da proiezione in modo da «inserirla» ai primi bérci e strepiti della platea. Un altro documentario m'è parso buono; un cortometraggio che il pubblico ha accettato passivamente, ma che qualcuno ha anche apprezzato con battimani. E' il recentissimo di Zurlini dedicato ai "generici" del cinema.*

ITALO INGRASCI (Padova). - *Il* Postiglione *di questa rubrica è un ignoto e questa sua quasi anonimità lo autorizza a trattare amichevolmente i lettori col "tu". Anche a un corrispondente che, come te, usa il Lei con la maiuscola io devo rivolgermi alla mia solita maniera: porta pazienza e rinuncia alle formalità. E per venire all'argomento della tua lettera, sappi che di libri i quali trattano il cinema come problema estetico, ve ne sono a migliaia nel mondo, ma solo pochi si possono considerare testi fondamentali. Guido Aristarco nel suo* L'arte del film *elenca questi libri e ne dà anche una ragionata scelta di brani. Il libro in questione è edito da Bompiani. Comunque ti consiglio, come lettura immediata,* Film e fonofilm *di Pudovchin, che troverai nelle edizioni di* Bianco e Nero. *Di recente, Ragghianti ha pubblicato per i tipi di Einaudi una sua opera che può, con le altre elencate, fare al caso tuo. Mi pare basti, per ora. Auguri.*

FRANCO COLOMBO (Bergamo). - *Mi affretto a comunicare al lettore* Iso Parri di Firenze — *su tua segnalazione — che esiste un* Ramona *di Griffith. L'ha prodotto la Biograph, presentandolo al pubblico il 23 maggio 1910; adattato dalla novella (o piuttosto "romanzo"? Attento, Franco, a non confondere* novel *con* story) *di Helen Hunt Jackson. Regia, si sa, di David Wark Griffith, fotografia di Billy Bitzer. Interpreti: Henry B. Walthall, Frank Grandin, Kate Bruce e la «Our Mary». Grazie per la precisazione.*

GLAUCO VIAZZI (Milano). - *Troppo lunga la tua lettera e in fondo, ammettilo, non richiesta. Il giudizio di Granich era di due parole (riguardo il filmetto di Zurlini* I blues della domenica): *«maldestro e pretenzioso». Limiterò il tuo a cinque: «Non sono affatto d'accordo». Le consuete cordialità, si capisce.*

ELENA ROSSI (Milano). - *Un antico editto redazionale mi impedisce di rispondere a domicilio e io sono disposto a rispettarlo. Perciò rassegnati: ti dirò da queste colonne, di tentare presso le varie case romane (ovvero presso le filiali a Roma delle case di produzione straniere) e forse un piccolo incarico da doppiatrice l'avrai. Non sperare troppo: le attrici straniere, specie se di primo piano, usufruiscono delle voci ormai fruste e logore ma inspiegabilmente «insostituibili» dei veterani nostri (è ormai destino che ci si imbatta ad ogni passo negli assonnati gorgoglii di Tina Lattanzi). Oppure tenta a Milano presso i fratelli Donato (via Mantegna) o al Filmservice di via Moscova angolo via Solferino, se davvero hai, come dici con balordo neologismo, la voce «microgenica».*

R. P. ASPIRANTE REGISTA (Napoli); CESARE NOCENTINI (Monfalcone). - *La* Rivista del cinema italiano, *il nuovo periodico mensile diretto da Luigi Chiarini, è edito dalla Casa Bocca, e pertanto è a quell'amministrazione che vi dovrete rivolgere (via Cerva 42, Milano). La redazione è a Roma in via Panama 87. Nel momento in cui scrivo è uscito solo il numero di settembre, della «serie critica e polemica»; esiste anche una serie «studi e testi» che produce fascicoli quattro volte l'anno.*

LUCIANO CUSSINI (Bologna). - *I nostri «Filmindex», proprio per la loro particolare accuratezza, richiedono mesi e mesi di lavoro, contatti diretti coi registi, scavi negli archivi e nelle collezioni di giornali. Parlare con un regista non è sempre facile; e quando finalmente si riesce ad avvicinare il «Maestro», si scopre che neppur lui talvolta ricorda i particolari e le circostanze delle prime opere della sua carriera. E allora via!, a interrogare gli attori minori, magari i generici per controllare la fondatezza di un dato, di un* cast. *Un affare faticosissimo, credi a me che so a quali peripezie è andato incontro il compilatore. E' per questo che non puoi avere, come ti auguri, un «Filmindex» una volta al mese.*

GUERREGGIANTE (Nesima). - *Non mi sembra che il Mino Doro da te tanto «ammirato», abbia dedicato al cinema soverchio tempo, in questo dopoguerra. Un tempo, parlo di vent'anni fa, era abbastanza quotato. Cominciò con* T'amerò sempre, *ebbe un particolare rilievo in* Vecchia guardia, *fu con Cervi ne* I due sergenti *(sceneggiatura di Carlo Bernari, lo sapevi?) e qualcosa combinò anche tra il '40 e il '45. Ora, a giudicare dalla parte sostenuta in* Miss Italia *di Coletti, lo considero un attore appassito.*

MARIO TILLI (Roma). - *Alla prima domanda rispondo: sì, il regista fa sovente ripetere all'attore la battuta obbligando al tempo stesso l'operatore a mutare «campo», in modo da fornire al montatore abbondante materiale. Per angolazione — dice l'ingegner Uccello, autore di un dizionario di tecnica — si intende il punto di vista della macchina da presa che determina l'inquadratura. Tu ora vuoi sapere se il cinema ha regole sintattiche: certo, amico mio, proprio come in letteratura. Si evita così il «salto». Hai mai sentito parlare di «controcampo» (per cui l'apparecchio da presa deve essere usato in quel modo e non diversamente)? Hai mai assistito nel corso di una ripresa alla risoluzione di un problema riassumibile in «Per la terza inquadratura, dove la mettiamo la macchina?»? Blasetti, che è un uomo impetuoso e pur nella sua impetuosità è accorto e prudente, un giorno trovò una via di scampo, mentre girava* La cena delle beffe. *Ricordi la scena in cui Valentina Cortese parla col Nazzari legato? S'affacciò il problema del «dove va la macchina?» per una inquadratura che rompesse i vari «controcampi» che ormai s'alternavano con monotonia. E Blasetti, dopo una discussione con i suoi aiuto-registi, trovò: creò insomma, lì per lì, una nuova regola da inserire nella grammatica del cinema. La quale grammatica è stata «teorizzata» dallo Spottiswoode, ma poiché il libro di quest'autore è esaurito (l'aveva pubblicato* Bianco e nero) *cerca di rintracciare* Il linguaggio del film *di Renato May, edizioni Poligono: farà al caso tuo anche se, alla luce del 1952, sembrerà un pochino arretrato come esempi (hai visto* Perdonami *se ho peccato? Hai notato le curiose innovazioni introdotte da George Stevens, innovazioni che in fondo, e bizzarramente, si ricollegano alla tecnica dei film muti tedeschi?).*

TIFOSI DELLA PELLICOLA (Senza indirizzo). - *Non so dirvi se al Centro Sperimentale di Cinematografia vi «sia un ristoratore che fornisce pasti a prezzo modico»: non ho mai frequentato quel Centro perché non considero «maestri» gli insegnanti, ma questo è un altro discorso. E' indubbio però che quella scuola sia ancor oggi la più seria e la meglio attrezzata d'Italia; e voi pertanto non dovete trascurare nulla pur di entrarvi. Le borse di studio sono concesse all'aspirante con generosità; e l'allievo può usufruire di queste facilitazioni anche nei corsi successivi purché tenga un contegno dignitoso (badano molto alla disciplina, laggiù) e devoto. Del progetto della Cines so ben poco; so invece che al Centro funziona un corso di sceneggiatura, che di solito è legato a quello di regia. So anche che la segreteria del C.S.C. ritarda nell'inviare i bandi di concorso, e quindi dovrete avere molta pazienza. Ma quando il bando arriva, eh amici, è in carta patinata, è numerato, ha tante fotografie; ed è privo dell'indirizzo della scuola, per cui ve lo fornisco io su queste colonne: via Tuscolana km. 9, Roma.*

D. A. (Firenze). - *Eccoti gli indirizzi dei registi, Federico Fellini, via Lutezia, 11, Alberto Lattuada, via Fratelli Ruspoli, 12, A Roma, s'intende. A Milano invece ha il recapito Dino Risi in via Cernuschi 1. Fernando Cerchio abita a Torino, via Balbis 104.*

VINCENZO BELLIAZZI (Napoli). - *Rivolgi le stesse domande a Calandrino di Hollywood.*

ENRICO V. (Perugia). - *Per «lanciare», come tu dici, un soggetto cinematografico, occorre rivolgersi al servizio postale, oppure portare di persona il soggetto medesimo ad una delle tante case produttrici il cui nome figura sull'elenco telefonico di Roma. Ed è cosa facile. Difficile è trovare la pazienza per attendere la risposta. E questo voglio dire a te, come già ho spiegato agli altri: i produttori raramente acquistano soggetti dagli sconosciuti.*

AM. NEGRI (Milano). - *Ignoro le ragioni per cui Ingrid Bergman sia doppiata in Europa '51; provo ad avanzare l'ipotesi che il regista abbia desiderato una perfetta pronuncia italiana, cosa che la Bergman ancora non ha raggiunto. Ma non insisto perché ancora non ho visto quel film; al massimo, da questa pagina passo la tua domanda a Rossellini stesso pregandolo di rispondermi. Quanto a* The Kiss of Death *(«Il bacio della morte»), Widmark era doppiato proprio da Paolo Stoppa, un veterano — forse non lo sapevi — di quest'attività. «Pensi — mi disse un giorno — che vent'anni fa andavo a Parigi a doppiare i film in italiano. Si procedeva pezzettino per pezzettino, col sistema inglese». Potrebbe, se lo volesse, dirci cose molto interessanti in merito.*

FRANCO SCROCCO (Pesaro). - *Hai pienamente ragione: quell'articolo era un cimitero di sbagli, una ridda di refusi (in parte) e di errori dell'autore. Questo succede quando ci si vuole cimentare in un campo che non è completamente il proprio. Quanto ad Herman Haller permettimi di farti notare che di solito è documentarista, e talvolta anche operatore (ma da non confondere con l'Haller americano, un tempo, con Gaudio e Polito, operatore di fiducia di Bette Davis).*

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

CARTEGGIO (Casella Postale 129 - Torino). - *Cerca:* Cinema a colori *di Ernesto Cauda.* Di Cinema, *vecchia serie: tutti i numeri dedicati al saggio «cinema e pittura».* Bianco e nero, *vecchia serie: nn. 2, 6, 7, 8 dell'anno 1937; n. 4 del 1939, nn. 3, 6 del 1940, n. 4 del 1938.*

FRANCHINI (Via Nazionale n. 6, Firenze). - *Cede in ottimo stato:* L'arte del film *di Aristarco e* Dieci anni di cinema francese *di Campassi.*

GINO OLIVA (Castelfranco Veneto, Prov. Treviso). - *Cede copia positiva in buone condizioni di* La tragedia della miniera *passo 17,5. Cerca:* Cinema, *vecchia serie, nn. 18, 102, 116, e dal 170 in poi.*

CIRCOLO DI CULTURA CINEMATOGRAFICA DI FERRARA (Casa dello Studente, Corso Giovecca 154, Ferrara). - *Cerca i nn. 34 e 51 di* Cinema, *nuova serie. Si tratta di numeri esauriti anche per l'amministrazione del periodico.*

CLAUDIO MENICHINI (Via Tarvisio 1, Roma). - *Cambierebbe* L'arte del film *di Aristarco, in ottimo stato con* Il vademecum del cinedilettante *di Wain e la* Realizzazione e regia del film *di Rose (pagando la differenza, se occorre).*

B. BELSITO (Via Pagano Doria 17, Genova). - *Cerca il n. 3 di* Bianco e nero 1948. Cinema di ieri e di oggi *di Ettore Margadonna.* Vecchio cinema italiano *di Eugenio Ferdinando Palmieri.* Le nostre attrici *di Tito Alacci, e* Il cinema tedesco *edito dalla Film Unione.*

EDGARDO TITA FARINELLA (Via ai Prati di Oregina 20, Genova). - *Cerca* Cinema, *nuova serie, nn. 51 e 53 (numeri esauriti).*

GUIDO GESSI (Via Parchetto 4, Ferrara). - *Cede* Cinema, *nuova serie, dal n. 1 al n. 80 in ottimo stato e le annate complete del '47, '48, '49, '50, '51 della* Fiera letteraria.

TESSERA POSTALE N. 706057 (Fermo Posta, Firenze). - *Cede le prime 13 annate di* Film *compreso il* Film quotidiano, *in ottimo stato.*

ADRIANO BARACCO, *direttore responsabile* — Autorizzazione N. 119 del Tribunale Civile e Penale di Milano — Concessionaria per la vendita in tutta Italia: A. & G. MARCO, Via Visconti di Modrone, 3- Milano — Stabilimento Rotocalcografico VITAGLIANO, Via Serio, 1 - Milano.

Continuazione dalla pag. 173)
aspetti più concreti del cinema. Si tratta di un fenomeno estremamente confortante che dimostra la spontanea vitalità del nostro cinematografo e costituisce esattamente il contrario di ciò che si verificava negli ultimi anni del passato regime quando gente matura, che si era magari data fino allora ad attività del tutto estranee al campo cinematografico, s'improvvisava tranquillamente, da un giorno all'altro, soggettista o produttore, sceneggiatore o regista, forte della posizione raggiunta nel campo politico o dei contatti e delle protezioni autorevoli che aveva saputo assicurarsi.

Sempre in tema di documentari, dato che è attualmente allo studio un nuovo progetto di legge per la regolamentazione della produzione dei cortometraggi, ritengo opportuno formulare qui alcune osservazioni e proposte che l'esperienza nel campo della produzione e la conoscenza approfondita dei problemi della distribuzione e del mercato mi suggeriscono. Premesso che lo Stato intende evidentemente continuare a favorire l'industria del cortometraggio e che l'ordine del giorno, presentato dall'onorevole Ariosto e approvato alla Camera, impegnava il Governo sia a mantenere in vigore, nella sua struttura essenziale, l'attuale legislazione per quello che riguarda le provvidenze per l'industria cinematografica, sia a modificare le attuali disposizioni relative ai cortometraggi, in modo da arginare l'inflazione, evitare la speculazione e migliorare il livello artistico, mi sembra che, anche in considerazione delle particolari esigenze finanziarie del momento, i principali obbiettivi da raggiungere siano:

1. - Riduzione della voce di bilancio statale riguardante i contributi governativi per i cortometraggi.

2. - Miglioramento del livello artistico dei cortometraggi che vengono prodotti.

Per raggiungere il primo obbiettivo si potrebbe istituire, in luogo degli attuali contributi, un contributo governativo graduale che, partendo dal 2% arrivi fino al 5%. Con questo sistema il produttore sarebbe spronato a far sempre meglio nella speranza di ottenere il premio più elevato, mentre poi attraverso una apposita regolamentazione della produzione e dei relativi permessi la media di tale contributo potrebbe essere praticamente contenuta entro il 3%. Per ogni assegnazione di contributo dovrebbe però essere fissata a priori una quota massima. A esempio ai cortometraggi premiati col contributo del 2% potrebbe venire corrisposto un massimo di 4 o 5 milioni, ai cortometraggi premiati col 3% un massimo di cinque o sei milioni e così via, permettendo in questo modo allo Stato di realizzare una notevole economia sulle somme che, in funzione appunto dei contributi ai cortometraggi, esso doveva fino ad oggi stanziare. Per evitare poi che il produttore o il noleggiatore tolgano dalla circolazione i cortometraggi il giorno in cui (avendo questi conseguito il massimo del contributo governativo come sopra specificato) cessino di assicurare un introito e un guadagno, si potrebbe attribuire, a quei cortometraggi che avessero suscitato nel pubblico un particolare interesse e fino al raggiungimento di un altro importo massimo da convenirsi, un'altra modesta quota anch'essa da stabilire che servirebbe a compensare le ulteriori spese di edizione, distribuzione eccetera.

Per raggiungere il secondo obbiettivo, la soluzione migliore potrebbe essere quella di richiedere ad ogni ditta qualificata dall'ANICA quale "produttrice di cortometraggi", di presentare preventivamente, entro un termine perentorio, il suo programma di produzione semestrale sottoponendo all'esame di una speciale commissione i soggetti da realizzare, con la relativa sceneggiatura, piano finanziario, e quanto altro possa essere ritenuto opportuno, al fine di un nulla-osta preventivo di produzione. *Chi non presentasse entro il termine perentorio di cui sopra il suo programma, non potrebbe produrre nessun cortometraggio per quel semestre, e dovrebbe attendere il semestre successivo. Naturalmente questo periodo semestrale, che si ritiene giusto e più rispondente a tutto il meccanismo dell'esame preventivo, può essere ridotto a quadrimestre, a trimestre o a bimestre. Con questo sistema si potrà conoscere in fase preventiva il numero dei cortometraggi che dovranno essere prodotti in Italia nel primo semestre o nel periodo che si vorrà stabilire. Di conseguenza, se si ritiene che la quota massima dei cortometraggi da produrre ogni anno sia a esempio di 200, per il primo semestre non dovrebbero essere concessi più di 120-130 nulla osta preventivi di produzione. In questo modo il produttore non riceverebbe alcun danno come potrebbe invece riceverne se, dopo aver realizzato il suo cortometraggio, questo non venisse ammesso dal Comitato tecnico, non solo per la sua qualità ma anche perché si fosse già raggiunta la quota massima dei cortometraggi da ammettere. Fra i vantaggi di questo sistema ci sarebbe anche quello di spronare i soggettisti a studiare più profondamente i soggetti e le sceneggiature da sottoporre all'apposita commissione anche perché tale commissione dovrebbe, nell'esame di tali soggetti, concedere il nulla osta preventivo di produzione a quelli che dicano qualche cosa di nuovo e non ripetano argomenti già trattati abbondantemente e che il pubblico è stanco di rivedere.*

Per quanto riguarda infine la distribuzione dei documentari si caldeggia ancora da molte parti il sistema dell'abbinamento obbligatorio del cortometraggio ad un film di lungo metraggio, con proibizione assoluta per il produttore di collocare diversamente il suo prodotto. A questo proposito non comprendo perché sia permesso a un produttore di film di lungometraggio di creare una sua organizzazione di distribuzione per il miglior collocamento dei propri film, mentre ciò non dovrebbe essere invece permesso ad un produttore di cortometraggi. Ritengo che, stabilendo la norma dell'abbinamento obbligatorio, si creerebbe effettivamente una speculazione; quella speculazione a cui la nuova legge desidera invece ovviare. Infatti il produttore di cortometraggi non avrebbe via di scelta e sarebbe praticamente costretto ad affidare i suoi film a case di noleggio (per l'80 % straniere) le quali finirebbero per creare un monopolio di sfruttamento di un prodotto realizzato con le fatiche e i denari altrui. Le case di noleggio pretendono oggi, per l'abbinamento dei cortometraggi ai propri film, la metà del contributo governativo ad essi attribuito e ciò senza aver corso per parte propria alcun rischio, senza avere anticipato nessuna somma, senza avere speso nemmeno una lira per la stampa delle copie. Raccogliere così i frutti del lavoro altrui, non costituisce una speculazione? E' stato anche detto che il compenso da corrispondere alle case di noleggio andrebbe regolato e ridotto, a esempio, a un terzo, del contributo governativo. E' una ipotesi destinata a restare sul piano della pura teoria, giacché quando il produttore del cortometraggio non avesse altra via da scegliere per lo sfruttamento del suo prodotto, si vedrebbe costretto ad accettare qualsiasi condizione il noleggiatore volesse imporgli senza che la legge risultasse ufficialmente violata (a esempio, come già è avvenuto, mediante il pagamento in contanti di una somma versata in anticipo o con altri sistemi che la necessità potrebbe suggerire). Quando invece fossero stati conseguiti tutti i risultati che sono stati precedentemente da me esposti e che dovrebbero lasciare soddisfatto lo Stato e gli organi della cinematografia italiana, una volta cioè che il produttore di cortometraggi fosse passato al vaglio del rigoroso esame per il nulla-osta preventivo di produzione e a quello del comitato tecnico per il prodotto realizzato, e dopo che i contributi governativi possero stati regolati in modo da ridurre la spesa dello Stato ed eliminare ogni possibilità di speculazione, ritengo che il produttore dovrebbe essere completamente libero di collocare come meglio crede il suo prodotto, sia attraverso un libero abbinamento del cortometraggio ad un film, sia attraverso una organizzazione di distribuzione, propria o di terzi, che curi esclusivamente la programmazione dei cortometraggi. Solo assicurando questa libertà si eviteranno il monopolio e la speculazione, mentre si creeranno le condizioni di una sana concorrenza che andranno a tutto vantaggio della produzione, liberata finalmente dalla dipendenza dei noleggiatori di lungometraggi. Non si comprende perché, mentre oggi, abbinando il cortometraggio a un film, il produttore può concedere una grande parte del suo provento alla casa di noleggio, non dovrebbe invece concederne una parte più modesta all'esercente di sale cinematografiche il quale, in definitiva, è l'unico che possa decidere o meno della programmazione di un cortometraggio nel suo cinema. Anche lo Stato, pur avendo stabilito la programmazione obbligatoria del film italiano in ragione di venti giorni a trimestre, ha ritenuto utile concedere un premio all'esercente per creare un incentivo supplementare. Tale premio, stabilito per legge in ragione di una riduzione pari al 20 % dei diritti erariali, gli viene praticamente liquidato sera per sera. Invece, mentre non si riconosce all'esercente che programma il cortometraggio alcun abbuono o premio da parte dello Stato, si vorrebbe vietare addirittura che il produttore del cortometraggio, di sua tasca, gli conceda un premio per stimolarlo a programmare il più possibile il suo prodotto.

Per concludere ritengo della massima importanza che la distribuzione del cortometraggio avvenga liberamente *e ciascun produttore possa scegliere come collocare il suo prodotto secondo la sua maggior convenienza. Viceversa stabilirei che un cortometraggio non può essere proiettato una seconda volta nella stessa sala cinematografica se non dopo almeno 180 giorni dalla prima programmazione, per evitare l'inconveniente, già rilevato e lamentato dal pubblico, della eccessiva tenitura di determinati documentari.*

GASTONE FERRANTI

Jennifer Jones è arrivata a Roma col marito, il produttore Selznick: l'attrice interpreterà il film « Stazione Termini » per la regia di De Sica, col quale sta appunto discutendo nella fotografia.