

CINEMA



SPED. IN AB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **104**

NUOVA SERIE - 28 FEBBRAIO 1953

LETTERE

Udine, febbraio 1953.

Caro «Cinema».

L'articolo di Chiodaroli induce a riflettere una volta di più sulle confusioni in cui ancora si dibatte la critica cinematografica; confusioni che traggono origine dalla mancanza di una precisa sistemazione teorica del cinema come fatto artistico. Cosicché il critico è portato ad affrontare molto più volentieri il momento valutativo "storico" che non quello estetico. Ciò implica una rinuncia all'avvicinamento dell'opera d'arte come mondo compiuto e nello stesso tempo il disconoscimento del compito essenziale della critica, che si identifica nella ricerca di una sintesi estetica capace di valutare la poeticità dell'atto creativo in contrapposizione alla non-poesia.

Ma la posizione di Chiodaroli è utile perché col suo soggettivismo apre maggiori possibilità di fertile discussione che non mille discorsi basati su un conformistico oggettivismo. Se è vero che esiste una unità spirituale delle opere d'arte, per il medesimo interesse da cui sono animate, tuttavia è un po' troppo disinvolto il giudizio comparativo che Chiodaroli stabilisce fra *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano* e *Germania anno zero*. Non perché una valutazione comparativa non sia possibile, ma perché essa, badando solo ai contenuti, distrugge i valori della forma. In tal modo si arriva coerentemente a porre ancora in dubbio i valori del montaggio, a negare l'autonomia d'espressione del cinema, a individuare in ogni personaggio un "mito" se non addirittura a considerare l'attore come autore del film.

L'equivoco è evidente, e lo si scopre anche nell'affermazione che

il neo-realismo quando ha voluto dar vita ad una scuola, ha degenerato nella formula; mentre il neo-realismo, che è poi solo quello delle raffazzonature sensualoidi di *Riso amaro* e *Non c'è pace tra gli ulivi* o delle truculenze di *Tombolo* e *Senza pietà*, per citare qualche esempio soltanto, è stato sempre una formula. Tra le opere migliori dei De Sica, Rossellini, Antonioni, Castellani, Visconti e Lattuada c'è invece in comune, pur nella diversità che è condizione assoluta della loro validità, un medesimo interesse umano, psicologico, sentimentale infine (il "sentimento" dell'estetica idealistica) che si giustifica come sostanza d'un impegno verso la vita, ma che nulla ha da vedere col contenutismo programmatico del neo-realismo, sostanziato dai generici motivi di impegno sociale che facilmente sconfinano nel commercialismo erotico.

L'arte è sempre stata non-realtà, considerando la realtà in senso fisico; ed anche il cinema, che ha il reale nella sua forma, trasfigura la realtà quando diviene opera d'arte, cioè intuizione del sentimento. Perciò arte e realtà conducono necessariamente all'eterno problema di forma e contenuto; per cui il linguaggio cinematografico non è soltanto un insieme di regole grammaticali, ma la sostanza espressiva che porta il contenuto ad essere una rappresentazione fantastica del mondo sensibile. Tale rappresentazione attraverso il montaggio acquista quegli sviluppi ritmici visivi per cui aspira all'universalità della poesia.

Sono d'accordo con Chiodaroli che "il montaggio più elaborato e l'inquadratura più sontuosa, nulla hanno a che vedere con la poesia": i

film di Orson Welles ne sono la dimostrazione; ma d'altro canto il migliore contenuto resta buona intenzione, astratta determinazione, improduttivo impegno, se non riesce a sporgersi alla forma che sola può dargli pienezza di vita e forza di espansione. Si è irriso molto in questi ultimi anni allo "specifico filmico", all'arte "pura"; e non ci si è accorti che così facendo si negava al cinema di possedere una sua estetica, una sua tecnica; perché se è pur vero che vi è una sola "arte", bisogna anche riconoscere l'esistenza di varie specie d'arte, cioè di quei generi che danno una precisa fisionomia alla pittura, alla poesia, alla letteratura, al teatro.

I generi possono integrarsi soprattutto sul piano della cultura, ma mai sovrapporsi senza tradire se stessi ed annullare la loro validità; negando che il cinema possa essere un'arte "pura" solo perché mancano gli esempi (e *L'uomo di Aran?*), si toglie al film un fine, un'aspirazione, una meta che invece devono sussistere per non cadere nel più debilitante confusionismo estetico.

Del resto quelle poche opere cinematografiche che, resistendo alla prova del tempo, possono partecipare alla formazione d'una "storia", sono tutte la più evidente dimostrazione che bisogna risolvere il problema forma e contenuto per raggiungere una non caduca sensibilità espressiva. Ed anche le opere minori lasciano qualche traccia solo quando in esse c'è il germe della perfezione.

Ai valori assoluti bisogna fare richiamo per non snaturare il cinema come arte; facciamo un severo ed anche spietato esame degli ultimi dieci anni di cinema e domandiamoci quali opere sentiamo ancora vive e partecipiamo dell'universalità della poesia, cioè impresse nella nostra sensibilità umana con le risonanze più profonde.

Da parte mia non ho difficoltà a

rispondere: *Manon*, *Germania anno zero* e *Ladri di biciclette*, perché in esse la realtà è elaborata artisticamente, espressione cioè più del sentimento che riproduzione fedele di fatti della vita. Non posso spiegare altrimenti l'impressione profonda che questi film hanno lasciato in me; tante altre opere hanno potuto interessarmi, stimolarmi all'indagine critica, propormi problemi ma senza trasmettere nel mio animo qualche cosa di fermo, di immutabile. Devo perciò pensare che in esse il contenuto interiore, anche se alto e nobile, non ha trovato l'ausilio della sensibilità poetica per estrinsecarsi nella struttura esteriore.

Troppo poco tre film? Non credo e vorrei che le altre espressioni artistiche potessero dire altrettanto. Spaventa forse il numero in rapporto alla copiosità della produzione cinematografica che costringe la critica ad un lavoro massacrante di analisi talvolta frettolose. Ed è giusto, si trattasse magari d'una sola sequenza, d'una sola peregrina immagine, mettere in luce ciò che di buono, anche sotto l'imperio dell'industria, qualche film riesce a dare. Ma è altrettanto giusto non trascurare di porre dei punti fermi, per non perdere di vista l'essenza dell'arte cinematografica.

Incompleto e frammentario discorso, il mio, che vorrebbe però soltanto richiamare la critica al suo interesse universale che è quello di centrare il fatto poetico illuminandolo con la sua interpretazione.

Si tratta in sostanza d'un fine educativo al quale la critica non deve rinunciare per non tradire l'attesa di chi vuol essere aiutato a vedere giusto. Non c'è maggior danno di quello arrecato dalla critica svagata, che rifiuta di tornare su posizioni che sole possono offrire una possibilità di soluzioni nette, della cui utilità bisogna convincersi per vincere la confusione.

PAOLO DEL SANTO

DUE MILIARDI DI "OSCAR"

Come d'uso da circa un quarto di secolo, nella Mecca del cinema con la primavera sono fioriti gli «Oscar». E' già stato più volte rilevato, negli anni scorsi, come i massimi premi cinematografici hollywoodiani vengano prevalentemente assegnati in base a criteri di successo commerciale e di opportunità, anziché in virtù di discriminazioni artistiche, e se si dovesse giudicare la «maturità di Hollywood» dall'assegnazione degli «Oscar» il giudizio non potrebbe certo essere molto lusinghiero.

Già l'anno scorso era stato scelto e premiato *An American in Paris* (Un americano a Parigi), film sotto vari aspetti apprezzabile, ma non certo il migliore dell'anno; quest'anno la scelta è caduta su *The Greatest Show On Earth* (Il più grande spettacolo del mondo). Se coloro che assegnano gli «Oscar» si fossero imposti di deliberato proposito il compito di dimostrare che la loro scelta non ha nulla a che vedere con una selettiva valutazione artistica, non avrebbero potuto operare una scelta maggiormente significativa di questa. Il film di De Mille è infatti un tipico «spettacolo» allestito col massimo sfarzo (è costato due miliardi) ed impostato sui binari del più vieto convenzionalismo, completamente estraneo ad ogni apprezzabile interesse artistico.

Per la cronaca, aggiungeremo che la cerimonia della consegna delle simboliche statuette è stata trasmessa e si calcola che sia stata seguita da quaranta milioni di spettatori: l'«Oscar» per il

migliore attore — in assenza del destinatario Gary Cooper, impegnato al Messico per un film — è stato consegnato da Janet Gaynor a John Wayne, che rappresentava il collega Cooper, mentre quello alla migliore attrice è stato consegnato da Fredric March a Shirley Booth, a New York, dove la Booth si trovava.

Ecco l'elenco completo degli «Oscar»:

Miglior film (del 1952): *The Greatest Show On Earth*, prodotto e diretto da C. B. De Mille;

Miglior attrice: Shirley Booth per la sua interpretazione di *Come Back, Little Sheba*;

Miglior attore: Gary Cooper per la sua interpretazione di *High Noon*;

Migliori caratteristi: Gloria Grahame per la sua interpretazione in *The Bad and the Beautiful*, e Anthony Quinn per la sua interpretazione in *Viva Zapata!*;

Miglior regia: John Ford per *The Quiet Man*;

Miglior soggetto: Fredric M. Frank, Theodore St. John e Frank Cavett per *The Greatest Show On Earth*;

Miglior sceneggiatura: Charles Schnee per *The Bad and the Beautiful*;

Miglior soggetto e sceneggiatura: T. E. B. Clark per *Lavender Hill Mob*;

Miglior canzone: «Do Not Forsake Me», di Dimitri Tiomkin e Ned Washington, in *High Noon*;

Miglior partitura musicale per commedia o

dramma: Dimitri Tiomkin per *High Noon*;

Miglior partitura per film musicale: Alfred Newman per *With a Song in My Heart*;

Miglior scenografia (a colori): Paul Sheriff per *Moulin Rouge*; (bianco e nero): Cedric Gibbons e Edward Carfagno per *The Bad and the Beautiful*;

Miglior realizzazione scenografica (a colori): Paul Sheriff e Marcel Vertes per *Moulin Rouge*; (bianco e nero): E. B. Willis e Keog Gleason per *The Bad and the Beautiful*;

Miglior fotografia (a colori): Winton C. Hoch e Archie Stout per *The Quiet Man*; (bianco e nero): Robert Surtees per *The Bad and the Beautiful*;

Miglior montaggio: Elmo Williams e Harry Gerstad per *High Noon*;

Miglior costumista (a colori): Marcel Vertes per *Moulin Rouge*; (bianco e nero): Helen Rose per *The Bad and the Beautiful*;

Miglior registrazione sonora: *Breaking the Sound Barrier*;

Miglior documentario: *Sea Around Us*;

Miglior cortometraggio documentario: *Neighbours*;

Miglior cortometraggio in cartoni animati: *Johann Mouse* di Fred Quimby;

Miglior soggetto «one-reel»: Boris Vermont per *Light in the Window*;

Miglior soggetto «two-reels»: Walt Disney per *Water Birds*;

Infine, l'«Oscar» per il miglior film in lingua straniera è stato assegnato a *Les Jeux interdits*.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 104

Anno VI - 28
Febbraio 1953

Questo numero contiene:

Lettere / 2 miliardi
di "Oscar" Seconda di copertina

Cinema-gira 90

CARLO SANNITA
Revisione o sovvertimento? 93

RICARDO BLASCO
Quando Vienna rideva
1° Operette senza musica 95

RENATO GIANI
Cronaca, ovvero la fantasia 99

ROGER MANVELL
Gli "Awards" della British Film Academy 101

PIERO BIANCHI
Rettifiche d'obiettivo: Frank Capra 103

MARCEL LAPIERRE
Ritorno al cinema muto? 106

BARTHELEMY AMENGUAL
Prévert rosso e nero 108

Circoli del cinema 112

John Huston a Ravello fra diavoli e tesori 113

UBALDO BOSELLO
Lo scandalo del documentario 114

GIULIO CESARE CASTELLO
Film di questi giorni 116

IL POSTIGLIONE
La Diligenza 120

★ Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: F. F. FRISONI ★

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITA':
Milano, Via Serlo, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: via
S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085 - CORRISPONDENTE DA
LONDRA: Roger Manvell, Direttore della British Film Academy -
DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, 30 Rockefeller Plaza - DA PA-
RIGI: Marcel Lapierre, 240 rue Saint-Jacques. - Gli abbonamenti si
ricevono direttamente all'ammin. del periodico, o mediante versa-
mento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI:
Per l'Italia, annuale L. 2200, semestrale L. 1100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Gregory Peck e Audrey Hepburn in "Roman Holiday"



Linda Darnell e Tab Hunter in Saturday Island (L'isola del peccato), film esotico di turno in technicolor, diretto da Stuart Heisler.



L'arrivo a Roma di Claudette Colbert per prender parte al film italo-francese Destini, diretto da M. Pagliero.

sodi dell'Amore in città, 1° numero del periodico cinematografico « Lo spettatore », diretto da Zavattini e Ghione; Faro Film) di Carlo Lizzani.

Si è iniziata...

...la lavorazione dei seguenti film: Ragioni sentimentali (altro episodio dell'Amore in città, Faro Film) di Michelangelo Antonioni, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti attori non professionisti; Siamo donne (quarto episodio; Filmcostellazione) di Luchino Visconti, protagonista Anna Magnani (sono già al montaggio i tre episodi girati precedentemente da Franciolini, Rossellini e Zampa e interpretati rispettivamente dalla Valli, dalla Bergman e dalla Miranda: il film sarà quindi completato da un episodio di collegamento); Viva la rivista! (A.I.A.P.), regista Enzo Trapani, operatore Carlo Carlini, interpreti Walter Chiari, Carlo Campanini, Carlo Dapporto, Tino Scotti, Anna Maria Ferrero, Marisa Merlini, Nyta Dover, Galeazzo Benti, Arnoldo Foà, Rossana Podestà, Lianella Carell, Isa Barzizza.

E' stata ripresa...

...la lavorazione del film di produzione Tiber, iniziato nel 1949 e successivamente sospeso: Nerone e Messalina (rilevato dalla Spettacolo Film), regista Primo Zeglio, operatore Tonino Dell'Colli, interpreti Paola Barbara, Gino Cervi, Yvonne Sanson, Jole Fierro, Rengo Ricci, Milly Vitale, Carlo Tamberlani, Lamberto Picasso, Carlo Giustini, Ludmilla Dudarova, Silvana Jachino.

Un Albo professionale...

...comprendente tutti gli attori del

ITALIA

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: Agenzia matrimoniale (D; Paolo Film) di Giorgio Pàstina; Una donna prega (Trionfalcine) di Anton Giulio Majano; Lasciateci in pace (EPIC-Junior), di Marino Girolami.

Prosegue...

...la lavorazione dei seguenti film:

CINEMA GIRA

La montagna tonante (disegni animati in Ferraniacolor; Iduna Film) di Antonio Attanasi; Il maestro di

Don Giovanni (in Eastman color; Vi.Va. Film-J. B. Mahon) di Milton Krims e Vittorio Vassarotti; Aida (in Ferraniacolor; Oscar Film) di Clemente Fracassi; L'uomo, la bestia e la virtù (in Gevacolor; Rosa Film) di Steno; Tarantella Napoletana (in Gevacolor; Titanus) di Camillo Mastrocinque; C'era una volta Angelo Musco (in parte in Ferraniacolor; Capitani-Edo Film) di G. W. Chili; Bertoldo, Bertoldino e Casaceno (Felix-Nova Film) di Amendola e Maccari; Siamo tutti inquilini (Documento Film) di Mario Mattoli; Un marito per Anna Zaccheo (D.F.D.) di Giuseppe De Santis; Il bacio dell'aurora (Marte Film) di Gianfranco Parolini; Anna perdonami (Videor Film) di Tanio Boccia; L'età dell'amore (I.C.S.-Cormoran Film) di Lionello De Felice; Viaggio in Italia (« New Wine »); Svevia (Junior Film) di Roberto Rossellini; Terza Liceo (INCIM) di Luciano Emmer; Il tesoro dell'Africa (« Beat the Devil »); Rizzoli-Romulus Film) di John Huston; La nave delle donne perdute (in Gevacolor; Excelsa) di Raffaello Matarazzo; La Gioconda (O.C.I.) di Giacinto Solito; L'amore che si paga (uno degli epi-

cinema italiano verrà compilato a cura del nuovo Comitato eletto per votazione nel corso della recente Assemblea Generale dell'A.C.A.P.I. (« Associazione Cinematografica Attori Professionisti Italiani »), cui è inoltre demandata la soluzione di tutti i problemi che interessano la categoria. Ed ecco i nomi dei componenti il Comitato stesso, con le relative cariche: Gino Cervi (Presidente onorario), Nino Marchesini (Presidente effettivo); Renato Chiantoni (vice Presidente), Amedeo Castellazzi (Segretario generale); Consiglieri: Mario Ferrari, Giovanni Onorato, Nico Pepe (Comitato esecutivo), Cesare Fantoni, Lauro Gazzolo, Michele Malaspina, Lea Padovani; (Collegio Revisori): Emilio Cigoli, Olinto Cristina, Otello Toso (effettivi), Cesare Danova, Emilio Petacci (supplenti); (Collegio Provisori): Rossano Brazzi, Cesare Dolfini, Armando Migliari (effettivi), Umberto Spadaro, Ave Ninchi (supplenti); fanno parte del Comitato d'onore i seguenti attori: Titina De Filippo, Massimo Girotti, Mariella Lotti, Isa Miranda, Amedeo Nazzari, Carlo Ninchi, Alida Valli, e Raf Vallone.

« Tempi nostri »...

...ovvero lo « Zibaldone n. 2 » che Alessandro Blasetti sta attualmente preparando, con la collaborazione di



A Ravello Peter Lorre si dedica all'ippica cavalcando un ciuchino.

Suso Cecchi D'Amico e Filippo Mercati, sarà composto di una serie di racconti della narrativa italiana contemporanea, scelti soprattutto in funzione di una sintetica cronaca del nostro tempo (gli ultimi quindici anni circa, di vita italiana), e collegati non più da un episodio supplementare (come quello del « carrettinaio » in Altri tempi), bensì dalla semplice successione cronologica. Fra gli autori che secondo una prima stesura dovrebbero figurare nel film (ma l'elenco non è ufficiale, dato che non per tutti sono state ancora definite le trattative con la Cines, produttrice del film), sono i seguenti: Achille Campanile, Ercole Patti, Anton Germano Rossi (rappresentanti dell'umorismo italiano prima della guerra); Cesare Zavattini e Corrado Alvaro (con due racconti sulla guerra); Italo Calvino (con « Furto nella pasticceria »), Vasco Pratolini, Alberto Moravia e Silvio D'Arzo (con i tre rispettivi racconti: « Mara », « Il pupo » e « Casa d'altri », tutti sul dopoguerra); e Giuseppe Marotta (con « Don Corradino »). Quattro gruppi di musiche, anch'esse suddivise organicamente secondo un criterio cronologico, dovrebbero poi costituire l'accompagnamento del film: la canzone italiana del periodo bellico e immediatamente prebellico, il jazz statunitense, i ritmi sud-americani e le canzoni francesi.

Il disegno di legge...

...sulla cinematografia, attualmente allo studio presso gli uffici legislativi della Presidenza del Consiglio, verrà presentato dal Governo dopo le prossime elezioni alla nuova Camera. La legge attuale (quella del 1949), sulla quale si baserà, con le opportune correzioni dopo l'esperienza di questi ultimi anni, il nuovo disegno di legge, rimarrà in vigore fino a tutto il 31 dicembre 1954.

Sono in preparazione...

...i seguenti film: Il Cardinale Lambertini, una nuova edizione della commedia di Alfredo Testoni, che verrà diretta da Guido Brignone (nel 1933 ve ne fu un'altra, diretta da Parsifal Bassi, con costumi di Caramba, per l'interpretazione di Ermete Zacconi); Un uomo in prigione (prodotto, come il film precedente, dalla Soc. « I Film S. T. »), tratto da un racconto di Francesco Carnelutti (che sarà anche naturalmente il consulente giuridico del film) per la regia di Mario Segui; Beatrice Cenci, una co-produzione italo-francese a colori (della Columbia-CEIAD); Martin Toccaferro, dalla commedia di Enzo La Rosa, che Leonardo De Mitri dirigerà con Peppino De Filippo, Antonella Lualdi, Andreina Paul, Ave Ninchi, Melnati e Riento; Traviata 1953, una versione moderna della « Signora dalle camelie », con Barbara Laage; Restate in ascolto, di Marcello Pagliaro, con Eduardo e Peppino De Filippo; e infine The Farouk Story, prodotto da Errol Flynn, con Orson Welles nel ruolo dell'ex re d'Egitto e l'attrice americana Ann Miller.

Luchino Visconti...

...realizzerà un film a colori tratto dalla novella di Camillo Boito intitolata Senso che sarà prodotto da Domenico Forges Davanzati. Il film verrà a costituire il più notevole sforzo finanziario ed organizzativo

compiuto durante l'anno nel quadro della produzione cinematografica italiana: i preparativi per l'inizio della lavorazione si prolungheranno fino ai primi mesi dell'estate. Il soggetto del film è stato preparato dallo stesso Visconti con Suso Cecchi D'Amico e sceneggiato con la collaborazione di Giorgio Prosperi, Giorgio Bassani, Carlo Alianello. La vicenda rievocherà un travagliato periodo storico cioè quello che precede e segue la battaglia di Custozza e la successiva liberazione di Verona. Al centro della vicenda è una figura di donna, una dama del patriziato veneto che mentre è in contatto con i cospiratori italiani, s'innamora di un ufficiale austriaco e sacrifica tutto a questo amore, fino a quando gli avvenimenti non metteranno in luce il disordinato temperamento di lui. L'uomo, travolto dai suoi contraddittori impulsi in una spericolata avventura, si riscatterà solo alla fine affrontandone con coraggio le estreme conseguenze. Il complesso personaggio femminile sarà interpretato da Alida Valli, mentre per gli altri interpreti sono in corso trattative con attori americani di successo, come Marlon Brando, Burt Lancaster, Edward G. Robinson. Il film sarà girato in massima parte a Venezia ed a Verona e costituirà un grandioso quadro ambientale in cui saranno rievocati avvenimenti della storia del Risorgimento Nazionale.

FRANCIA

Dal 2 al 7 marzo...

...ha luogo a Parigi il 4° Congresso Internazionale del Film Educativo, Documentario e di Cortometraggio, nel corso del quale vengono discussi tutti i problemi riguardanti la produzione di cortometraggi e la loro diffusione anche per televisione. Partecipano al Congresso rappresentanti di una trentina di nazioni. La delegazione italiana composta da Sandro Pallavicini, Lo Duca, Gallinari e Ferrara, presenta un cospicuo gruppo di film: Itinerario Ventimiglia-Roma, La parola alla pittura, Concorso Ippico Internazionale, La mantide religiosa, Tavolozza di Burano, L'isola dei colori, La storia della pavimentazione, Rapsodia Siciliana, tutti in Ferramicolor; Fontane Romane, La campagna di Roma, in Gevacolor; e i seguenti in bianco e nero: Rive bianche, Arte greca, Bambini difficili, Etna, mare e neve, Abetone nido d'aquile, Sulle tre cime di Lavaredo, Cordata sul Monte Bianco, S.O.S. sulle Dolomiti.

Il protrarsi...

...del dibattito sulla Legge di aiuto alla cinematografia nazionale, che, votata in questi giorni dall'Assemblea, andrà in vigore dal 1° luglio di quest'anno, ha permesso, a quanto pare, l'aggiunta di alcuni emendamenti troppo complessi o comunque di difficile applicazione. Negli ambienti cinematografici della capitale, dove è diffuso un certo malumore in proposito, si è in genere dell'avis che sarebbe forse preferibile restituire la libertà ai vari settori dell'industria con l'abolizione della legge medesima.

A Cannes...

...si stringono i tempi. Mentre il Segretario Generale del Festival Favre Le Brez ha assicurato una più severa selezione, in base a criteri



La Magnani col bassotto (sopra) e la Bergman con la gallina dispettosa (sotto) tutti interpreti di due dei quattro episodi del film Noi donne.



eminentemente artistici, dei film da ammettere alla competizione (e per la quale pare abbia ottenuto la sicura collaborazione dell'industria americana e messicana), vengono comunicati alcuni nomi di componenti la Giuria Internazionale: Jean Cocteau, il deputato Guy Desson, Abel Gance, Graham Green, Noël

Noël, Georges Van Parys (il musicista del Milione e di Il silenzio è d'oro di Clair) e Cesare Zavattini. Dei venti paesi che hanno finora aderito alla manifestazione, vengono comunicati i titoli di alcuni film già prescelti: 1° aprile 2000 (Austria), La guerra di Dio e Francisquita (Spagna), La renna bianca

(Finlandia), Rani of Jahnsi (India), Barabbas (Svezia), Il villaggio (Svizzera), Luce nel Parana (Venezuela), Equinozio (Jugoslavia). Per quel che riguarda il Giappone, mentre Uomini del dopoguerra e Un racconto di Buddha sono già stati ammessi, è stato escluso I figli della bomba atomica, un film che, (secondo il regolamento), offende un'altra nazione partecipante "nelle sue convinzioni politiche o religiose, o nel suo senso nazionale". Quanto all'Italia, si sa per ora soltanto che verranno presentati due film scelti fra i seguenti: Stazione Termini, La provinciale, Ai margini della metropoli, L'uomo, la bestia e la virtù, Magia verde, La lupa, La signora senza camelie, Africa sotto i mari, La voce del silenzio, Lulù.

Gli ultimi della lunga serie sono quelli, notissimi, di Denham, che davano lavoro — normalmente — ad oltre 2.000 tecnici ed operai, e nei quali dal 1936 erano stati realizzati più di 150 film, fra cui alcuni capolavori del cinema britannico come l'Amleto e l' Enrico V di Laurence Olivier. La responsabilità della critica situazione dell'industria ricadrebbe sulla politica cinematografica dell'attuale governo, almeno secondo l'opinione di Mr. George Elvin, Segretario Generale dell'Associazione del Cinema e dei Tecnici, uno dei più autorevoli dirigenti sindacali. La Rank Organisation, proprietaria degli stabilimenti di Denham (i cui 65 ettari complessivi suddivisi in circa 4.000 lotti vengono in questi giorni venduti all'asta) ha tutta-

lori. La notte di Maggio, diretto da Alexander Rou (il regista di vari film a sfondo fiabesco destinati all'infanzia, come Kascei l'immortale del 1939); si tratta di una fantasiosa e romantica leggenda ucraina, ispirata ad un racconto di Gogol, la cui proiezione dura circa un'ora e mezza. Il procedimento dell'ingegnere Ivanov permette, come è noto, la percezione diretta del rilievo senza uso di occhiali, ma ricorrendo ad uno schermo speciale (leggermente più piccolo degli schermi normali), che ricorda in qualche modo certe fotografie stereoscopiche esposte nelle vetrine dei negozi di ottica: dato che la visione in prossimità dello schermo risulta imperfetta, la prima fila di poltrone è situata quasi a metà della sala, la cui capienza è quindi limitata a una sessantina di posti. Il primo lungometraggio a soggetto, girato con questo sistema, è stato, come si ricorderà il Robinson Crusoe (1946) di A. Andrievsky, che era però in bianco e nero.

U. S. A.

La febbre del rilievo...

...ha invaso i teatri di posa hollywoodiani. Fra i numerosi film stereoscopici (o pseudo-stereoscopici, in quanto vengono realizzati con sistemi che producono soltanto un'illusione di rilievo, come il « Cinemascope »), attualmente in lavorazione segnaliamo i seguenti: House of Wax (in « Natural Vision » e Warner color), prodotto da Bryan Foy e diretto da Andre De Toth, riedizione di un « classico » del brivido, La maschera di cera (« Mystery of Wax Museum », 1932) che venne a suo tempo realizzato in un Technicolor ancora imperfetto (a due colori) da Michael Curtiz; The Robe (in « Cinemascope » e in Technicolor), dal romanzo di Lloyd C. Douglas, intorno al quale cominciano a circolare cifre sbalorditive (31 teatri di posa impegnati contemporaneamente per gli interni, 6 anni di preparazione, dieci località diverse per gli esterni, 758 carpentieri, 211 elettricisti, 54 pittori, 1230 muratori, 98 autocarri per il trasporto del materiale in esterno, ecc.); Carmensque, (con un nuovo sistema importato dall'Inghilterra), un parodia della « Carmen » interpretata da Lili Saint Cyr e George Bruggeman, che sarà al centro di un film musicale prodotto da Sol Lesser, fondatore della « Stereocine »; e per finire It Came from Outer Space (realizzato con un sistema sconosciuto, che dovrà essere una sorpresa per tutti) di produzione Universal, per il quale tutti i collaboratori (compresi gli attori; Richard Carlson, Charles Drake e Barbara Rush) si sono dovuti impegnare per iscritto a non rivelare i segreti della lavorazione medesima.

Con grande pubblicità...

... (a base di « colossal » e « One of the Greatest Spectacles ever Produced ») viene lanciato attualmente il film di Blasetti La corona di ferro (1941), doppiato in inglese, e distribuito in tutti i cinematografi del circuito R.K.O. e in diversi altri, per un complesso di 50 locali nella sola New York. Il film era già stato presentato in America, ma in un circuito più limitato, fin dal 1949, col titolo inglese The Iron Crown, dalla Superfilm Distributing Corporation.

« Il vecchio e il mare »...

...sarà ridotto per lo schermo dallo stesso autore Ernst Hemingway, che parteciperà alla produzione del film insieme a Spencer Tracy e al produttore teatrale Leland Hayward. Non viene ancora comunicato il nome del regista, ma si sa che a tale produzione sarà probabilmente interessata anche la Metro Goldwyn Mayer (per l'eventuale distribuzione del film), la quale ha fra l'altro sotto contratto il Tracy.

« A Star is Born »...

...il film sull'ambiente di Hollywood realizzato a colori nel 1937 da William A. Wellman, con Janet Gaynor e Frederic March, verrà « rifatto » da George Cukor per la Warner, ma in un'edizione musicale; con questo film tornerà allo schermo Judy Garland.

La censura...

...nella persona di Joseph Breen, Capo dello « Johnston Office », ritiene non adatto all'esportazione il film The Wild One (o « Cyclist's Raid »): da un racconto di Frank Conroy, perché può favorire la propaganda comunista al di fuori degli Stati Uniti. Il film, basato sulla storia autentica di una banda di giovani malviventi, e interpretato da Marlon Brando, è prodotto da Stanley Kramer, il quale ritiene che l'Ufficio in parola non ha né la competenza né l'autorità di vietare la presentazione del film all'estero.

CECOSLOVACCHIA

« Il cattivo drago addomesticato »...

...è il titolo di uno dei più recenti film di pupazzi animati a colori, realizzato nei teatri specializzati di Gottwaldov: il film, destinato al pubblico infantile, è stato diretto da Hermína Týrlová.

Ecco i titoli...

...dei film a soggetto ancora in lavorazione o da poco condotti a termine: L'alba comincia a spuntare di Jiri Krejčík (sulla vita dei minatori); L'avviso di Miroslav Cikán (la storia di un'officina dal 1945 al 1948); Sparviero e tortorella di Vladimir Borsky (da un racconto del poeta Svatopluch Cech, imperniato sul destino tragico di un uomo onesto in un ambiente di lestofanti); Chiaro di luna sul fiume di Vaclav Krška (dalla commedia di Frana Sramek, sul tema della giovinezza che sfiorisce); L'amico Fabian di Jiri Weiss (la storia di due zingari, padre e figlio, che passano dalla vita errante alla vita normale di cittadini cecoslovacchi); e infine Il segreto del sangue di Martin Fric (un film biografico dedicato al Dottor Jan Jansky).

SVIZZERA

Charlie Chaplin...

...stabilitosi in Svizzera, dove ha fatto trasferire i mobili della sua abitazione di Hollywood, ha intenzione di sfruttare nuovamente i suoi film più famosi, dopo averne ritoccato il montaggio, con l'aggiunta di un commento musicale. Per effettuare tali operazioni, che dovrebbero compiersi sotto il suo diretto controllo, pare abbia in progetto la costruzione di un attrezzatissimo laboratorio, annesso alla sua nuova abitazione, a Corsier sur Vevey, dove trovatisi attualmente, o sulle rive del Lemano, dove vorrebbe presto stabilirsi.



Nella Parigi « fin-du-siècle » non può mai mancare il can-can: eccone un saggio in Moulin Rouge, il film di John Huston su Toulouse-Lautrec.

GRAN BRETAGNA

Un film in rilievo...

...è a colori, da visionarsi mediante l'uso di occhiali polarizzati, della durata di circa dieci minuti, è stato realizzato da un dilettante, il Capitano di fregata Offord: vi appare la regina Elisabetta insieme ad alcuni membri della famiglia reale, sorpresi durante varie manifestazioni. Il film, che non verrà sfruttato commercialmente, sarà forse mostrato al pubblico nel corso dei festeggiamenti per l'incoronazione in una serie di proiezioni gratuite.

Vari stabilimenti...

...cinematografici sono stati chiusi in quest'ultimo periodo: quelli di Shepherds Bush, Islington, Highbury, Twickenham, Teddington, Welwyn, Isleworth e Boaconsfield.

via in programma, per l'anno in corso la produzione di una ventina di film.

U. R. S. S.

Soltanto sei...

...film francesi sarebbero stati messi in distribuzione nell'Unione Sovietica a partire dal dopoguerra, mentre nello stesso periodo sono state programmate in Francia 55 pellicole prodotte in Russia: la precisazione è stata fatta dal Ministro dell'Industria francese Louvel, nel corso delle recenti discussioni sulla legge di aiuto alla cinematografia.

Allo « Stereo-Kino »...

...di Mosca, la piccola sala cinematografica per film in rilievo, viene da vari mesi proiettato, con grande successo, il film stereoscopico e a co-

GUIDO ARISTARCO e, con lui, alcuni studiosi di cose cinematografiche vanno, da qualche tempo, postulando "l'urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica". In un recente libro sulle teorie del film — opera pregevole per molti aspetti — l'Aristarco scrive: « La teoria cinematografica, se proprio di una tale teoria vogliamo parlare, rientra nell'estetica generale, ed è destinata a seguirne gli sviluppi; il problema consiste nel vedere quale estetica sia veramente quella valida ».

Condividiamo, ovviamente, questa impostazione. Dopo che, infatti la più autorevole dottrina estetica contemporanea ha dimostrato con assoluto rigore filosofico l'unità dell'atto creativo nelle sue pur molteplici espressioni, sarebbe quanto meno ingenuo discutere di una estetica particolare del cinema. Nella conclusione del suo volume, l'Autore — dopo aver ribadito l'urgenza della revisione critica strettamente collegata con il problema dell'estetica valida — avverte che l'auspicata estetica « non può certo basarsi, in ogni caso, su principi del tutto formalistici ed esclusivamente su una filosofia idealistica ormai da sola insufficiente a soddisfare le istanze della vita e della cultura contemporanea ». Così, l'invito alla revisione critica nasce dalla convinzione che l'estetica, anzi l'intera filosofia idealistica, non sia più capace di « soddisfare le istanze della vita e della cultura contemporanea ». Sarebbe però bene che egli desse una chiarificazione su cosa intenda quando parla di una filosofia insufficiente a soddisfare le istanze della vita e della cultura contemporanea. Una chiarificazione su questo punto è di capitale importanza, se egli vuol dare un severo fondamento critico-filosofico al suo appello. Ci rifiutiamo, infatti, di credere che le risultanze della disamina critica di alcune opere prodotte dal realismo cinematografico italiano siano bastevoli, *da sole*, a giustificare l'invocazione di un nuovo metro estetico.

Pel momento — in attesa della richiesta chiarificazione — giova rammentare che la speculazione filosofica coincide con la ricerca della verità quale che sia, e non sarebbe vero ed onesto filosofo colui che tentasse di piegare il sereno rigore del discorso filosofico alle esigenze di questo o quel programma pratico, per rispettabile ed importante che sia. Non ci sono due verità, quella di ragione e quella di fede: la verità filosofica non può essere che una sola, né vale asservire la ragione alla fede con un procedimento tanto noto quanto screditato.

Seguendo il nostro argomentare, confessiamo che l'attenta lettura di tutto ciò che l'Aristarco ha scritto finora in ordine al problema della "revisione" metodologica ed estetica ci ha lasciati quanto meno perplessi. L'esposizione critica da lui com-

REVISIONE O SOVVERTIMENTO?

piuta del pensiero dei grandi teorici del cinema conduce ad un risultato veramente notevole: alla dimostrazione, cioè, che l'arte cinematografica non si fonda su "specifici" di sorta. La preminenza di un modo espressivo in determinati periodi della storia del cinema non ha altro valore che di "tendenza" e, in definitiva, ogni regista creatore pone in essere un suo specifico che fa tutt'uno con la personalità e lo stile di quel regista. Fin qui l'Aristarco ci trova pienamente consenzienti, come pure ci trova d'accordo in quel suo appello inteso a « chiarire e approfondire a noi stessi, e a gli altri, i problemi fondamentali della realtà

non di soli sentimenti ma anche di concetti, bisogni economici, ideali politici ecc.? La *realtà* della creazione artistica si identifica con l'*umanità* del poeta, con la vibratile sua personalità, sensibile a tutte le pulsazioni e sollecitazioni del mondo in cui vive. Parafrasando Kant, si potrebbe dire che l'arte, staccata dalla vita sofferta e vissuta, non è arte ma vacua fantasteria o, quanto meno, trastullo dell'immaginazione; per contro, la vita vissuta, prima di essere investita e ricreata dall'arte, non è altro che nuda cronaca. « I fatti di per sé, i piccoli fatti quotidiani — avverte Libero Bigiaretti — può raccontarci anche la

L'istanza per una revisione dell'estetica idealistica è legittima e giustificata perché nessuna dottrina filosofica è mai definitiva: ciò che può invece essere molto dubbio e discutibile è l'eventualità di un suo sovvertimento

contemporanea ». Quel che ci lascia perplessi è il passaggio criticamente ingiustificato dall'invito a non dissociare la vita reale dell'arte alla postulazione di un'estetica valida. In altri termini, la sua preferenza critica per una certa "tendenza" della cinematografia italiana contemporanea non basta a giustificare — sul piano logico — la richiesta di una nuova estetica, anzi di una nuova filosofia. Ci sembra che, a questo punto, l'egregio studioso sia incappato nel comune errore di trasportare sul terreno filosofico, cioè obiettivo e logico, una sua personale esperienza e passione di uomo contemporaneo, che vive "dentro la mischia" e dichiara di non poter mai avere una posizione obiettiva ma tutt'al più ad essa avvicinarsi. Sia ben chiaro che, in questa sede, noi non vogliamo discutere la posizione di Aristarco di fronte alla cinematografia contemporanea: anzi come già detto più sopra, il suo appello a non separare la vita reale della creazione artistica ci trova decisamente solidali. Ma chi oggi potrebbe, in sede di teoria dell'arte, negare che l'artista è tanto più grande quanto più nell'arte sua si rispecchia, tutt'intera, la sua umanità, che è intessuta

portinaia ». Reputiamo pleonastico insistere su questo tema, ché faremmo torto all'intelligenza di chi ci legge, e torniamo a chiederci dove sia il fondamento logico della postulazione di una nuova estetica, quella valida. Non certamente nella formulazione di Umberto Barbaro che, (in « Il cinema e l'uomo moderno ») dopo aver rilevato essere la cultura contemporanea divisa in due fronti distinti e contrastanti (idealismo e materialismo dialettico) ed auspicata la fusione motivata dei due metodi, propone il marxismo come *unica* soluzione del problema. Questa procedura arbitraria significa misconoscimento delle risultanze di tutta la moderna critica filosofica, che ha riconosciuto nel marxismo non già una nuova filosofia (neppure sotto la specie di "filosofia della storia") bensì una valida istanza di ordine economico e sociale. Il marxismo è stato ed è un monito solenne per l'ordinamento della società capitalistica: la soluzione dei problemi da esso agitati interessa noi tutti, compresi gli artisti, che, sotto questo profilo, sono uomini come gli altri. Anzi, nulla vieta che dal mareggiare dei grossi problemi di ordine economico e sociale l'artista tragga motivi di autentica



Tutte le realizzazioni, anche pregevolissime, del realismo cinematografico, che comprendono opere diversissime pur nell'analogia della comune etichetta — da *La terra trema* (foto sopra) a *Due soldi di speranza* (foto sotto) — non autorizzano a innovazioni nella teoria dell'arte.



ispirazione, e non difettano esempi probanti sia nella narrativa che nella cinematografia contemporanea. Partire dal marxismo « per intendere e rigenerare la realtà, per porsi il problema del film » significa snaturarlo e, per conseguenza, incorrere in un grosso errore logico ed estetico. Tutte le questioni che interessano la vita e la cultura contemporanea, tutti i prodotti (alcuni pregevolissimi) del realismo nel cinema e nella narrativa più recenti non autorizzano, *di per sé*, a reclamare innovazioni nella teoria dell'arte, anzi a postulare addirittura una estetica valida. Colui che (Aristarco) dall'esame critico di una tendenza artistica (realismo cinematografico) induce la necessità di un'innovazione nel dominio estetico pecca — sul piano logico — non meno di chi (Barbaro) fonde e confonde un'istanza economico-sociale (marxismo) con una proposizione filosofica. In altri termini, chi si ponesse sulla strada indicata dal Barbaro sboccherebbe necessariamente nel concetto di un'arte didascalica ed ortatoria, ridotta a strumento di una determinata ideologia. Che cos'è, infatti, nel suo concreto attuarsi il così detto realismo socialista? Riconoscendo dignità d'arte ad alcune opere prodotte sotto quella etichetta, possiamo e dobbiamo affermare che, in quanto arte, quelle opere non sono né socialistiche né capitalistiche. Per concludere, l'impostazione del Barbaro è erronea nelle premesse pseudo-filosofiche e faziosa nelle sue inevitabili conseguenze estetiche.

Più attenta considerazione merita, invece, la cauta e vigilante indagine dell'Aristarco, sebbene anch'essa rischi di porre l'esigenza di un'estetica del realismo, cioè di una "poetica" ispirata ad una particolare tendenza artistica: in tal caso, valida sarebbe la tendenza, anzi le singole opere che, per unanime consenso, avessero raggiunta la piena dignità d'arte; mentre sarebbe del tutto invalida, sul piano estetico, la poetica che da queste opere si volesse derivare. Comunque, la nostra è soltanto un'illusione e delle illusioni serba il carattere di arbitrarietà: spetta all'Aristarco chiarire il suo pensiero onde impedirne eventuali distorsioni.

Ciò che egli propone e sollecita è una revisione o un sovvertimento dell'estetica idealistica e, per conseguenza, di tutta la filosofia idealistica? La revisione comporta l'adozione del metodo dialettico che, nell'atto di criticare e superare la dottrina tolta in esame, ne accoglie e valorizza le verità storicamente acquisite. Comunque, in sede di revisione, l'Aristarco ci trova d'accordo, perché nessuna dottrina filosofica è mai definitiva e da certe soluzioni possono rimpollare legittimi dubbi e quindi incentivi per ulteriori ricerche. Respingiamo, per contro, il sovvertimento che, nelle condizioni attuali della cultura, ci spingerebbe o nelle braccia di dottrine filosoficamente povere (positivismo, materialismo storico, marxismo) e ormai nettamente superate o nei vicoli ciechi delle poetiche di tendenza (equivalente filosofico degli specifici filmici), che, per quello che si è detto, sono e saranno sempre prive di validità universale.

CARLO SANNITA

QUANDO VIENNA RIDEVA

UN GENERE cinematografico ormai scomparso, il quale però, nella sua nobile e dignitosa modestia, rappresenta il meglio di un'epoca della nostra cultura contemporanea, l'operetta viennese, per la sua qualità di scuola minore è stato tenuto piuttosto in disparte dagli storiografi del cinema, costretti a metterne a fuoco soltanto i grandi e brillanti avvenimenti. Può perciò esser giusto e utile presentare una storia sommaria di questo genere.

Il viennese non soltanto fu uno dei temi più popolari del cinema di lingua tedesca, ma raggiunse altresì una propria preponderanza realmente indiscutibile, riuscendo ad acquistare l'importanza di scuola con un suo stile particolare e definito.

Prima che nascesse il cinematografo, i viennesi erano già riusciti, con il loro peculiare ingegno artistico, a conquistarsi l'ammirazione universale per la più perfetta creazione della cultura locale di Vienna: l'operetta. I nomi di Lehar, Lanner, von Suppe, Fall, Strauss, ecc. furono abituali per gli spettatori degli ultimi lustri del secolo scorso. Titoli come « La vedova allegra », « Lo zingaro barone », « Il conte di Lussemburgo », « La principessa dei dollari », e molti altri, diffusero in Europa la misura del tre quarti. Il valzer, questa sottile e magica melodia, conquistava i cuori, provocando un'esaltazione sentimentale di perenne sorriso, invitando con grazia all'allegria. Vienna fu un simbolo di felicità gaia e incosciente per gli europei di allora, rivaleggiando, per la sua suggestione, con la stessa Parigi.

L'invenzione dei fratelli Lumière offrì subito un più vasto alveo alla espansione di così squisiti frutti locali, e contribuì a renderli universali, ampliando nello stesso tempo la categoria del mito di ciò che era viennese.

Dopo pochi anni, nessuno al mondo poteva ignorare che Vienna era una città allegra, rutilante, fatta per l'amore, bonaria con lo straniero, perennemente gioviale. I caratteri artistici viennesi acquistarono con il cinema maggior diffusione e naturalmente le loro creazioni si andarono mo-

I^o - OPERETTE SENZA MUSICA

dellando ai gusti del pubblico ed alla moda delle epoche. Trovando varietà ed originalità nell'applicazione della primitiva formula dell'operetta, si instaura così la scuola viennese del cinema.

La fluidità dell'esposizione, il gusto musicale, il tocco di fine grazia, la conveniente dosatura del dramma e del sorriso, la candida ingenuità del soggetto, la evocazione del passato, contribuiscono in grado superlativo al successo ed alla fortuna di questo genere di film, che sono profondamente diversi e perfino opposti, da quelli che alla stessa epoca si vanno producendo in Germania, molto più pesanti e talvolta pedanti, oppressi dalla loro stessa densità.

Naturalmente, quando scrivo "cinema viennese" o "scuola viennese" non mi riferisco soltanto ai film prodotti negli studi di Vienna, ma, in linea generale, a tutti quelli che, a somiglianza di questi, possiedono qualcuna delle seguenti caratteristiche: a) abbiano un soggetto tratto da un'operetta; b) siano ambientati nella Vienna dei valzer; c) abbiano come personaggi figure celebri del mondo dell'operetta; d) si servano in modo spiccato di temi musicali viennesi; e) per estensione, tutti i film che si basino su elementi musicali simili a quelli utilizzati dai film più rappresentativi della scuola viennese.

Io distinguo quattro tappe nella vita del cinema viennese, e cioè: un primo grado nel quale, timidamente e con riserbo, si verificano i balbettii iniziali, tentativi di incorporazione del tema, ancora nel pieno apogeo del cinema muto, quando il mutismo dello schermo risulta un serio ostacolo per esprimere caratteri tematici ai quali

forzatamente necessita il concorso musicale; una seconda tappa, all'inizio dell'avvento del sonoro, quando, scomparso l'ostacolo che impediva di unire la musica all'immagine, e benché entrambe siano legate nell'espressione, non si è però ancora trovato il sistema più sicuro e più bello per trarre tutto il profitto da questa espressione. Tappa di transizione, di nuovi tentativi, di ripetizioni, di diffusione, che culmina nella concentrazione generale degli elementi viennesi in due film che serviranno in seguito come punto di appoggio e di partenza: *Der Kongress tanzt* (1931), (« Il Congresso si diverte »), di Erik Charrell, e *Leise flehen meine Lieder* (1933, « Angeli senza Paradiso ») di Willy Forst. La terza tappa costituisce un periodo di apogeo



Alcune inquadrature di *The Merry Widow* di Stroheim: (sotto) una scena d'orgia che è stata tolta dalla censura; (a destra) la famosa scena del tango, con John Gilbert e Mae Murray e una scena d'amore tra gli stessi cullati dalla musica di una violinista nuda mascherata.





Lillian Harvey in due momenti del film *Il Congresso si diverte*, di Erik Charvell: nella foto sotto, l'ufficiale che fa il baci-amano è Armand Bernard e l'altro giovanotto è Robert Arnoux.



e di maturità: Willy Forst, raccogliendo gli insegnamenti dei suoi predecessori ed approfittando in modo notevole della lezione di Charrell, esprime una formula definitiva: « La musica è alleata e non schiava dell'espressione ». Il cinema viennese, che ha attraversato crisi importanti, riesce ad affermarsi ed a raccogliere i suoi frutti. La quarta è una tappa finale, quasi un prolungamento della terza: declinando, il genere viennese non muore, bensì evolve sulla sua propria essenza. Questa interessante derivazione, che in altra sede ho già definito *realismo idealista* o *realismo poetico*, è una forte reazione artistica contro lo spirito prussiano, ed anche una conseguenza logica della frivolezza iniziale della scuola. Tale nuovo genere ebbe il suo miglior esponente in Helmut Käutner e l'erede diretto della scuola viennese fu uno stile di creazione eminente, di ambizioni e di risultati più grandi del suo progenitore, però dello stesso sangue, e dal quale non so se si possano sperare nuovi frutti, o se si debba considerare definitivamente frustrato.

I primi film nei quali si utilizzano soggetti simili a quelli dell'operetta — titoli che si possono indicare come i primi scintillii della scuola — sono interpretati da Lillian Harvey, la famosa e vivace ballerina, massima stella del firmamento viennese durante lunghi anni. Sono *Liebe und Trompetenblasen* (1925), *Die keusche Susanne* (1926), *Die tolle Lola* (1926), *Prinzessin Trullalla* (1926), tutti film nei quali non troviamo propriamente riflessa l'operetta, dato che i quadri corali non hanno risalto sullo schermo perché manca la musica che sottolinei le evoluzioni ed offra allo spettatore uno spettacolo simile a quello teatrale; però i soggetti, un tantino maliziosi e con l'intervento frequente dell'elemento militare, sono molto simili.

Il regista di tutti i film di cui abbiamo dato i titoli, Richard Eichberg, dà in essi risalto alla danza di Lillian Harvey, comprendendo di dover palesare i termini visivi dell'azione, dato che non può disporre dell'elemento acustico. Con ciò fa onore, istintivamente, ai più puri ed appropriati mezzi di espressione del cinema, e benché il suo lavoro risulti mediocre, non manca di offrire un adeguato sostegno alle danze della protagonista. Anche così, in questi film, si palesa, sia pure timidamente, il concetto dell'allegria frivola che è l'essenza dello spirito viennese.

Tuttavia gli uffici pubblicitari non menzionano l'elemento viennese nelle loro pubblicazioni: i film sopracitati non sono una copia diretta dell'operetta; non c'è dubbio però che, per l'argomento e la loro esecuzione, insinuano nello spettatore la influenza frivola che emanava dalle operette teatrali.

Presto tuttavia l'operetta verrà tradotta, come tale, in film.

L'industria cinematografica americana, sempre molto attenta a qualsiasi indizio di concorrenza commerciale, afferra subito quale immenso potere di seduzione può esercitare sul pubblico il tema viennese. Temendo che i registi tedeschi conquistino il favore popolare con i loro film e quindi una preponderanza commerciale sui mercati, l'industria yankee si affretta ad adeguarsi alla incipiente tendenza.

Agli Stati Uniti si deve, storicamente per quanto io sappia, il primo tentativo di tradurre integralmente un'operetta in film. Viene scelta per questo una delle opere più popolari, il cui soggetto altresì si presta ad essere svolto in immagini, senza richiedere un ausilio eccessivo della coreografia e della musica.

The Merry Widow (La vedova allegra) produzione Metro del 1925, diretta da Erich von Stroheim ed interpretata da John Gilbert, Mae Murray e Roy d'Arcy, contiene nel soggetto tutte le situazioni basate sull'equivoco del *vaudeville* francese, — genere che in ogni occasione vedremo parente prossimo del viennese — e l'ingenuo intreccio sufficiente a sostenere l'attenzione dello spettatore. Stroheim accentua queste caratteristiche del soggetto e le esagera anche per supplire alle scene che nell'operetta si sostenevano sulla partitura. Questo film ottiene, nelle votazioni annuali del « Film Daily » un numero di voti sufficiente per figurare al quarto posto (57 voti) fra i dieci migliori film dell'anno.

Nel 1926, Robert Wiene, il regista di *Das gabinet des Dr. Caligari* (1920) diresse *Der Rosenkavalier*, versione cinematografica della nota operetta "Il cavaliere della rosa", interpretata da Huguette Duflos e Jacques Catelain. Il talento del grande regista, tuttavia, stava entrando in un'epoca di decadenza, e questo film, oltre a non apportargli nessun nuovo alloro, non venne nemmeno considerato come un adattamento letterale del genere operettistico, benché ne fosse forse il primo esempio in terra tedesca.

Il più chiaro precedente della scuola, autentico tentativo di incorporare al cinema la caratteristica viennese, si deve al regista Friedrich Zelnick, nel quale si scorge l'evidente antecessore di Willy Forst. Nel 1926, prodotto dalla Pesina in Germania, appare un film intitolato *An der schonen blauen Donau*, titolo che corrisponde esattamente a quello del noto valzer di Johan Strauss "Sul bel Danubio blu". La sceneggiatura è di Fanny Carlsen e il film ha come protagonisti Harry Liedtke e Lya Mara. È la prima volta che viene utilizzato in modo diretto il tema viennese. Ed è altresì la prima volta in cui questo tema viene trattato con i mezzi che sono peculiari al cinema, essendo probabilmente l'unica occasione in cui il cinema muto, con i suoi ridotti mezzi, pretende di esprimere una melodia in modo plastico, esclusivamente visivo e grafico, trovando un'equivalenza fra l'immagine e la musica. È strano che questo merito vada alla geniale intuizione di un regista poco noto, che oggi non viene nemmeno menzionato nella storia del cinema.

Zelnick, con indiscutibile intelligenza e con un senso molto accentuato dei valori poetici dell'immagine, risolve, in un momento determinato del film, che è in certo modo indipendente dal soggetto, l'equazione musica-immagine. Varie fotografie prese sulle rive del Danubio, in inquadrature simili a quelle di un film documentario e che riproducono esclusivamente paesaggi, sono disposte in un montaggio personale e molto suggestivo, con il quale Zelnick tenta di tradurre il ritmo del valzer ispiratore: « Donau so blau, Wohin ich schau, Grüsst blühendes Land, Dein schimmerndes Bands... ». Zelnick sostituisce in questo modo la rappresentazione musicale auditi-

va, con una rappresentazione plastica visiva, suggerendo allo spettatore la sensazione per mezzo di impressioni ottiche, che sono il linguaggio naturale del cinema.

Nel fecondo 1926 troviamo un altro eccellente esponente viennese in *Ein Walzertraum* che Ludwig Berger dirige seguendo l'operetta di Strauss "Sogno d'un valzer" avendo come interpreti principali Xenia Desni, Mady Christian e Willy Fritsch.

L'anno seguente, l'esperimento di Friedrich Zelnick, dà i suoi frutti.

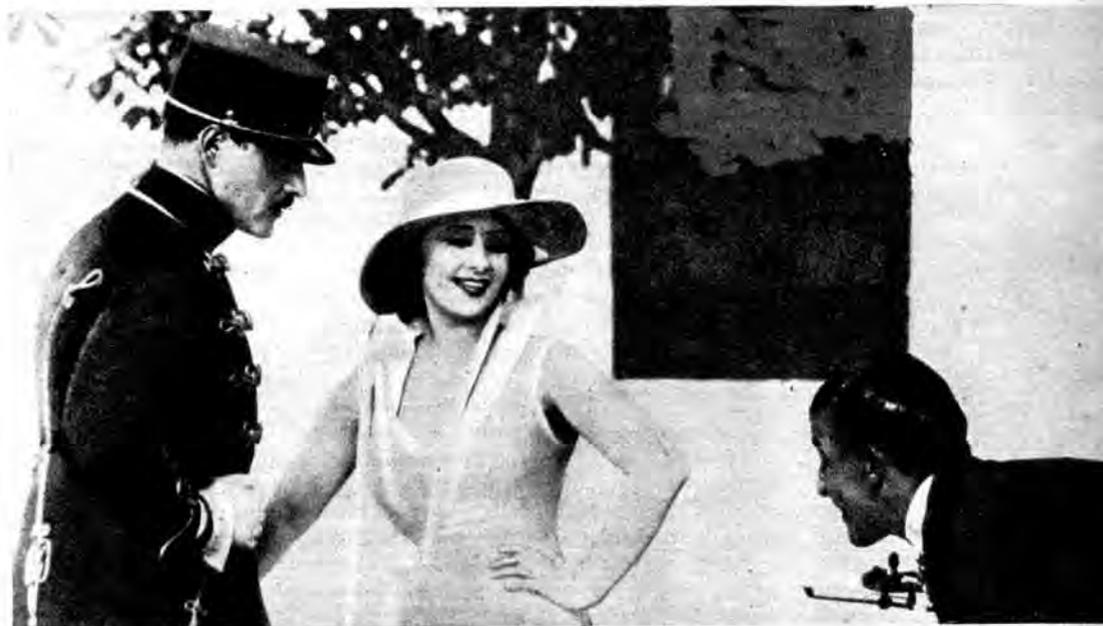
Arthur Robinson il quale, benché nato a Chicago nel 1888, è di nazionalità tedesca (ha frequentato gli studi a Monaco) e ha già ottenuta una giusta notorietà nel cinema con la realizzazione di *Schatten* nel 1922 — uno dei rarissimi film muti senza didascalie — realizza nel 1927 un nuovo film viennese *Der letzte Walzer*. Anche di questo film è protagonista Willy Fritsch, un attore che da questo momento incontreremo di frequente in film dello stesso genere, ma che nel 1927 è ancora agli albori della sua

carriera. Il film, uno dei migliori del regista, si valeva per buona parte dei tentativi di Zelnick, che avevano incontrato il gusto del pubblico, e benché non raggiungesse la qualità dell'altro, mostrava le possibilità sulle quali poteva contare la nascente scuola.

Incoraggiato dal successo di *An der schonen blauen Donau*, anche Friedrich Zelnick ripeté le sue esperienze nel 1929 con due altri film dello stesso genere: *Il ballerino tzigano*, di cui scrisse il soggetto, e che ebbe come interpreti Lya Mara e Harry Liedtke, e *Vienna che danza* sceneggiatura di F. Carlsen e Willy Haas, interpretato da Ben Lyon e Lya Mara.

La casa Pathé, nel 1928, acquistò una sceneggiatura di Harry Carr, che fu realizzata col titolo *The Blue Danube* ed interpretata da Nils Asther. Questo film, diretto da Paul Sloane, rimase incorporato, con un titolo così curiosamente uguale a quello del film di Zelnick, alla recente voga di adattamenti viennesi, che già avevano conquistato il gusto del pubblico.

Il criterio che aveva presieduto alla rea-



(Sotto): Hans Jaraj (Shubert) e Marta Eggerth in *Angeli senza Paradiso* di Willy Forst, che ebbe un notevole successo e (sopra) Lil Dagover in *Hungarian Rapsody* diretto da Hans Schwarz.



lizzazione dell'autentico primo film viennese, perduto in quelli che seguirono: si erano indicate le norme, i metodi e le formule iniziali del genere: era nata una scuola. Il pubblico si appassionò sempre più a questo genere di film, e le diverse case andarono a gara nel produrne di nuovi. Mentre perdurava il cinema muto, che era ai suoi ultimi aneliti, sorgeva la moda di produrre film riferiti ad una musica o ad un autore conosciuto. Ciò permetteva ai violini delle primitive sale cinematografiche, di accompagnare occasionalmente la proiezione, eseguendo la partitura o speciali arrangiamenti nei momenti che si giudicavano più opportuni. Era un mezzo facile di evitare il penoso silenzio dello schermo durante le scene di ambiente musicale.

Già a quest'epoca si produce un appaiamento che si risconterà in seguito con una certa frequenza nelle manifestazioni della scuola.

Hans Schwarz realizza per la Ufa, nel 1929, *Hungarian Rhapsody*, su sceneggiatura di Hans Szekely e Fred Mayo, con Lil Dagover, Willy Fritsch e Dita Parlo come protagonisti. L'anno precedente Victor Heerman aveva diretto *Love Hungary* per la Fox, un film appena discreto, che non offuscava per nulla i meriti del film di Schwarz.

Austria ed Ungheria si accomunano nel cinema perseguendo un identico fine di allegria, con uguali risultati espressivi e questa comunanza perdurerà finché sussisterà la scuola viennese. Benché il cinema ungherese, nella sua accezione autoctona, si differenzi radicalmente dal viennese originario, le solite deformazioni del cinema non permettono che la sottile differenza abbia un grande rilievo.

Inoltre, è indubbio che, in conseguenza della unità politica rappresentata dall'impero austro-ungarico, le relazioni fra i due paesi abbiano accomunato caratteristiche spirituali e culturali già simili in principio,

Alcune delle più note figure dei film operetta ad un ballo dell'industria cinematografica a Berlino vent'anni fa: Lillian Harvey e (alla sua sinistra) Willy Fritsch e Gustav Fröhlich.



e abbiano contribuito a rendere comuni certi altri caratteri particolari. Ciò permette che l'innesto fra entrambi i caratteri si produca senza troppa distorsione o violenza.

Però i film di ambiente ungherese saranno sempre satelliti di quelli viennesi, ed a questi toccherà in ultima analisi di definire, determinare e caratterizzare la scuola, e di averne il governo e la supremazia. Non tanto per la maggior potenza culturale e la più vasta tradizione spirituale europea di Vienna, quanto perché fattori di indole economica permettono all'Austria di impiantare una solida industria cinematografica, sostenuta in tutta l'area germanica, dalla comunanza della lingua e degli interessi economici, mentre l'Ungheria, paese di scarse risorse industriali, non riesce ad installare un'industria cinematografica stabile.

Per questo il cinema di carattere ungherese, sia o no prodotto da ungheresi o in Ungheria, non potrà fare a meno di venir considerato un rampollo del viennese, soprattutto sotto l'aspetto di cui trattiamo.

I film più importanti degli ultimi anni del cinema muto della scuola che stiamo studiando, sono due biografie cinematografiche.

Conrad Wiene, fratello del famoso autore di *Das Cabinet des Dr. Caligari* diresse nel 1929, per la Fox-Felson, compagnia di coproduzione tedesco-americana, uno splendido film, *Strauss, der Walzer König*, di cui scrisse la sceneggiatura Robert Wiene, che in questo caso dimostrò assai più garbo e vivacità di quanta non ne avesse dimostrata nel dirigere l'operetta *Der Rosenkavalier*. *Strauss, der Walzer König*, che fu interpretato egregiamente da Alfred Abel, Lillian Ellis e Ferdinand Bonn, rappresenta il più antico tributo della scuola viennese ad uno dei più tipici rappresentanti della cultura locale di Vienna.

In questo stesso anno il cinema viennese, ancora instabile, sperimenta un'altra strada che più tardi continuerà a percorrere: strada affine alla pura versione di temi

operettistici. Allontanandosi dalla caratteristica frivolezza dei suoi altri numerosi film, si concentra nel tentativo di portare allo schermo la vita di musicisti, ottenendo di sottrarsi alla schiavitù commerciale e trattando temi più profondi.

La Ciné-Allianz austriaca produce, nel 1929, per la regia di Hans Otto *Das Leben von Beethoven*, su copione scritto da Robert West, ed interpretato da Fritz Korner, Lillian Gray ed Ernest Baumeister. Con un raffinato gusto musicale il film affronta la trascrizione biografica del genio di Bonn, risolvendo il problema della mancanza del suono per mezzo di discrete allusioni alle partiture più popolari del compositore, « Chiaro di luna » e « Per Elisa », descritte cinematograficamente con un processo analogo a quello usato da Zelnick per il valzer del Danubio. Questo film è un illustre predecessore di tutta una serie di film che culminano più tardi con *Wen die Gotter lieben* di Hartl.

Tralasciamo di citare molti altri film di quest'epoca, che ebbero scarsa importanza storica, benché abbiano allora avuto un grande successo di pubblico. Alcuni di essi furono ancora programmati più tardi in versione sincronizzata.

Frattanto il cinema muto stava volgendo al termine: i fratelli Warner avevano già mostrato i risultati dei loro esperimenti nel 1926 con il *Don Juan* di Alan Crosland. L'industria cinematografica subiva un profondo sconvolgimento e doveva rinnovare al più presto ed a qualunque costo i suoi sistemi e le sue attrezzature. In questi ultimi anni, mentre si continuavano a girare film muti, si installavano di gran premura negli studi gli impianti sonori, e il primo beneficiario della nuova invenzione sarà proprio il cinema viennese.

Ad ogni modo, durante il breve ultimo periodo del cinema muto, il genere viennese aveva delineato le proprie caratteristiche: non si poteva ancora parlare dell'esistenza di una scuola con un'impronta definita, ma piuttosto di una tendenza che si svolgeva fino a far scuola. Anche se i loro tentativi non erano immuni da una certa balbettante goffaggine e non erano coscienti del fine ultimo della loro opera, Eichberg, Schwarz, Berger, Otto, Wiene, Robison e soprattutto Zelnick, avevano dimostrato d'essere intenzionalmente indirizzati verso una meta d'arte e avevano aperto la strada che poi il cinema viennese percorrerà.

E' di Friedrich Zelnick il merito d'aver determinato in modo semplice la formula più chiara per l'espressione del cinema viennese, realizzata nell'epoca del cinema silenzioso, e di averla messa in pratica con un risultato soddisfacente e positivo: l'immagine cinematografica può esprimere una sensazione musicale, rifletterla e riprodurla, senza altri mezzi all'infuori di quelli che le sono propri come immagine plastica animata, purché la si tratti in modo musicale e la si animi secondo il ritmo peculiare della musica scelta.

La scuola viennese aveva incominciato a svilupparsi: sarebbero poi bastati pochi anni, perché Willy Forst arrivasse a riassumere, con la propria, tutte le esperienze in una formula definitiva del cinema viennese sonoro, che avrebbe coronato, con un bel risultato artistico, la primitiva intuizione di Zelnick.

RICARDO BLASCO

CRONACA OVVERO LA FANTASIA

STABILITO che il film non ha bisogno di un arco narrativo e di una durata unica, e che può svilupparsi attorno a più vicende, più fatti anche non uniti, resta da ricercare i testi per arrivare a rendere leggibile, cioè mediante immagini, la "rivista cinematografica" che tutti i teorici e tutti i registi vanno studiando. Paisà era il "numero unico", e Altri tempi l'antologia: ora bisogna arrivare alla monografia, fosse pur fatta solo di elzeviri. Può dunque interessare avvicino il lavoro della Faro-film che intendendo di realizzare una rivista filmata dal titolo settecentesco quale L'Osservatore, ha chiamato otto giovani registi a dirigere i diversi episodi che costituiscono il primo numero di questa rassegna.

Il titolo scelto è L'amore in città, i registi dei vari capitoli sono Carlo Lizzani: L'amore che si paga; Michelangiolo Antonioni: Ragioni sentimentali; Dino Risi: Signorina permette un ballo?; Alberto Lattuada: Gli italiani si voltano; Piero Tellini: Parole d'amore; Federico Fellini: Annunzi matrimoniali; Gianni Franciolini: La conferenza; Luciano Emmer: Settimo sacramento. L'idea di partenza è di quel Riccardo Ghione ideatore d'un Documento mensile che due anni addietro tutti gli esercenti italiani in blocco rifiutarono, e che oggi circola nei cine-clubs; ma dentro c'è anche parte di quel "cinema-lampo" di Zavattini, col quale lo scrittore si proponeva, anche lui, di arrivare a una immediata cronaca giornaliera. In un caso e nell'altro il punto di partenza è quello di "raccontare" tralasciando gli infingimenti e la mediazione della "rappresentazione", che spesso diventa commemorativa: raccontare al di là dei tralati, e quasi si direbbe "in prima persona".

Questo genere nel quale è possibile trasferire una documentazione anche filosofica del "tempo", non solo da oggi trova il mio consenso. Su queste pagine ho scritto diverse volte quale valore assuma il linguaggio cinematografico se adottato a favore della pura cronaca, a favore anche dell'elzeviro di attualità, o del taglio da terza pagina. Seguo curioso quindi il lavoro di Antonioni e di Fellini, di Lizzani e degli altri, e alla Faro-film (la casa di produzione che ha lanciato Rascel "attore" col film Il cappotto) ho attinto notizie su questo Amore in città di cui si parla molto per sentito dire. In fondo per me si trattava di sapere se a giudizio di un produttore, cioè di chi ci mette certe volte i soldi proprio in prima persona, il cinema è o non è maturo coi suoi mezzi per sostenere il peso di una inchiesta giornalistica.

Sono, o siamo, tutti d'accordo sul "sì"; si può dissentire sulla modalità d'impiego di quei mezzi riconosciuti al cinema. Attraverso l'inchiesta, che è l'ultima propaggine del neo-realismo, il cinema si avventura in spazi che già avrebbero dovuto essere suoi: i fatti contemporanei, la società, il costume,

soprattutto come dice Zavattini e Renato Giani la "cronaca". Il neo-realismo dice Zavattini essere mosso da un impulso morale: per me era semplicemente scarsità di mezzi tecnici a disposizione, e tentativo di far colpo con nuovi volti, nuovi aspetti di una società e non compromessi prima. È vero piuttosto che avviatici lungo le ultime appendici del neo-realismo si avverte (ma non sempre, e non proprio in profondità) un certo bisogno di dialogo, di conversazione diretta con chi c'è attorno. Naturalmente la vitalità del dialogo dipende da chi è chiamato a dirigerlo, dalle "domande" e dalle "risposte", dalle "battute" insomma che lo compongono e gli dàn viso.

I registi della Faro-film — bel gruppo dal quale dovrebbe uscire domani il realizzatore del Lazzarillo di Tormes ora allo studio, e de L'uomo che vendette la propria ombra, — Lizzani e Franciolini, Lattuada e Emmer e gli altri, hanno già precisato le loro possibilità, le loro ambizioni. È gente che ha dato qualcosa al cinema anche se con varie concessioni al gusto corrente. A freddo, appaiono tutti forti di un successo recente, o di più successi. Cronaca di un amore di Antonioni, anche se da noi è passato piuttosto inosservato, fu il trionfatore di quel raduno cinematografico di Biarritz dove tre anni addietro la cinematografia non ufficiale presentò i suoi migliori prodotti.

L'idea di chiamare almeno per una volta sullo schermo — come personaggi — i veri e vari protagonisti delle vicende e fatti di

cronaca cui il film dà relazione, è intelligente. Dovrebbe confermare quello che diceva Pudovchin, e cioè che ognuno di noi è capace di rifarsi, di vivere almeno una volta se stesso sulla scena. Questi "non" attori ricondotti a vivere, e spiegare quindi la loro vicenda, non vogliono esaltare la loro storia ma dimostrare attraverso la partecipazione alla ricostruzione cinematografica, di aver decisamente superato l'incidente, l'avventura, il momento X. La cronaca è in tal modo anche giudicata, non solamente cinematografata.

Zavattini che s'era duramente scontrato coi produttori quando propose di fare un film-lampo prendendo "tutto" della vicenda che portò in primo piano Caterina Rigoglioso, la domestica che abbandonava i bambini, si pentiva, piangeva, li voleva indietro eccetera: tutto, e cioè anche lei stessa come "personaggio" in prima persona; Zavattini che vide accolta la sua proposta ma con variazioni diremo, che se parevano ottime sul piano commerciale (la Lollobrigida al posto della serva, per esempio), ne falsavano lo spirito, tocca uno dei punti-limite della sua ambizione teoretica e fantastica.

La "cronaca come fantasia", sostanziale primopiano dell'attività moralistica e delle ricerche letterarie di Corrado Alvaro, è ancora tema neo-realista. Come ogni innovazione dice Zavattini, suscita diffidenza, presenta difficoltà: « ma abbiamo fermamente fiducia che contribuiremo ad arricchire la tematica realistica del cinematografo, il quale a passo di carica sta per abbandonare i pianeti poco terrestri dello "spettacolo" per affrontare necessità e reali istanze della vita quotidiana ». In altro luogo di queste confidenze di Zavattini, troviamo quest'osservazione utile: « il cinema liberandosi degli artifici dello spettacolo tradizionale, realizza una vera e propria confessione, cioè un dialogo della massima sincerità e efficacia ».

I suoi famosi "giri d'Italia" o "crona-

Un'inquadratura dell'episodio diretto da Antonioni: Ragioni sentimentali, che rievoca la storia di sei ragazze, mancate suicide per «ragioni sentimentali» e tutte riattaccatesi alla vita.





Nell'episodio *L'amore che si paga* Lizzani ha cercato di fissare con osservazione diretta il retroscena della vita notturna, attraverso le vicende d'una donna diventata «peripatetica».



che'' erano tutto considerato sul piano di questa prossima produzione di Ghione (che non è parente dell'attore, ma del musicista). *L'Amore in città* ascoltando quello che me ne diceva Alfredo Mirabile, organizzatore generale della casa produttrice; dovrebbe risultare la scoperta dell'uomo che fa con-

tatto con la realtà; e nella trovata di questa gente — i protagonisti dei fatti di cronaca — che racconta se stessa, è aperta la possibilità di grandi emozioni finora non provate dallo spettatore.

Il film come s'è visto dai titoli, compone una visione panoramica piuttosto ricca di

particolari. La città e l'amore non è tema banale anche se giornalmente ne sfioriamo il raccordo nei limiti del nostro contatto con la strada, con la gente. Antonioni ha rievocato la storia di sei ragazze che "per ragioni sentimentali" tentarono il suicidio. Tutte attestano ora di essersi riattaccate alla vita, e di aver trovato un nuovo equilibrio dopo l'estremo sconforto. Gli episodi sono rievocati sul luogo dove accaddero. Antonioni, che fra i giovani è il più dotato di capacità narrativa, ha dichiarato che è una curiosa emozione lavorare con gente che narra se stessa, e che questi personaggi contengono sempre una grande carica emotiva.

Carlo Lizzani che fra i registi chiamati a figurare in questa prima "rivista" (spero possa passare più tardi alla storia del cinema come la "Ronda" o la "Voce" ma senza i deleteri influssi che le due pubblicazioni ebbero per molti anni sulle generazioni posteriori, obbligandole a scrivere "bene" e solo componimenti esili, tagliando le gambe ai narratori e ai romanzieri, proprio per aver malamente indirizzato la critica letteraria); Carlo Lizzani ha detto che per un regista l'esperienza conferma un principio proprio al cinema italiano, ovvero l'ispirazione della realtà diretta. «È da sette anni che i nostri registi si temprano a questa ginnastica: case vere, storie vere, facce vere. L'iniziativa rappresenta un passo decisivo nell'accostamento del cinema alla vita. Per quel che riguarda il mio lavoro, ho cercato di fissare con osservazione diretta il retroscena della vita notturna, rappresentata con tanta diversità di aspetti. Con la scorta di elementi veri e pienamente associati ho cercato di risalire all'antefatto della dolorosa vicenda per la quale una donna può scendere al rango di passeggiatrice notturna. Argomento delicato, suscettibile di sfociare nell'esame d'un problema al di là dei limiti dell'episodio. Quelle che con terminologia corrente son dette 'donnine allegre' e che offrono un frettoloso incontro d'amore dietro compenso, sono state seguite da me attraverso la narrazione d'una storia autentica, e questa mi è servita per stabilire l'antefatto, ovvero di dove e come s'inizia la sconsolata passeggiata notturna della donatrice d'amore. Non ho formulato giudizi, meno che mai una condanna. Aggiungo che contrariamente a quanto si legge nei classici capitoli dedicati all'argomento, le persone vere che hanno reso la loro testimonianza nell'inchiesta compiuta, mai hanno rivelato una perdizione definitivamente fissata come dannazione eterna».

Fellini nel suo cortometraggio scopre il retroscena di un annuncio matrimoniale: perché un uomo di quarant'anni non sia riuscito mai ad avere una fidanzata, e debba ora ricorrere a un avviso sul giornale. Dino Risi nell'episodio *Signorina*, permette un ballo?, che si svolge nel quartiere di San Giovanni, in un locale popolare, fa pittura ambientale, e anche gli altri registi nel loro lavoro tengono sempre presente la città, i suoi aspetti, e i punti di tangenza coi personaggi. Il finale *La conferenza* diretto da Franciolini, si avvia sulla trama d'un raccontino di Zavattini, e serve di commento al film stesso.

RENATO GIANI

GLI AWARDS DELLA BRITISH FILM ACADEMY

IL CINQUE marzo, al Leicester Square Theatre, una delle sale piú famose di Londra per le sue *premières*, la British Film Academy ha annunciato i suoi premi annuali durante la presentazione di un nuovo film comico inglese, *The Titfield Thunderbolt*, e per la prima volta ha consegnato una nuova serie di premi aggiunti ad attori ed attrici dello schermo inglese ed estero.

La British Film Academy è l'organizzazione che in Inghilterra rappresenta i piú anziani artefici di film, i principali produttori, registi, sceneggiatori, disegnatori, operatori, tutti quelli, cioè, che portano un contributo di primo piano alla creazione cinematografica inglese. Ogni anno i suoi membri, che attualmente sono circa duecentosessanta, danno il loro voto, in scrutinio segreto, per i cinque premi da assegnarsi ai cinque film che essi giudicano migliori: il

LETTERA DA LONDRA

miglior film mondiale a soggetto, il miglior film britannico a soggetto, il miglior documentario, il miglior film di genere specializzato, ed infine l'«United Nations Award», premio creato su richiesta dell'ONU da assegnarsi al film che meglio rappresenti i principi contenuti nello statuto delle Nazioni Unite.

L'Accademia ha dato quest'anno al famoso attore Michael Redgrave l'incarico di distribuire gli « Awards » a nome dei suoi membri.

L'«United Nations Award» è andato al film inglese *Cry, the Beloved Country*, diretto da Zoltan Korda e basato sul noto romanzo di Alan Paton che descrive la vita delle comunità negre nel Sud Africa. È un film sincero, che non fa nessuna concessione al divertimento popolare, e che offre una rappresentazione piena di simpatia degli indigeni e delle tragiche condizioni in cui la maggior parte di essi vengono a trovarsi quando si trasferiscono nelle grandi città.

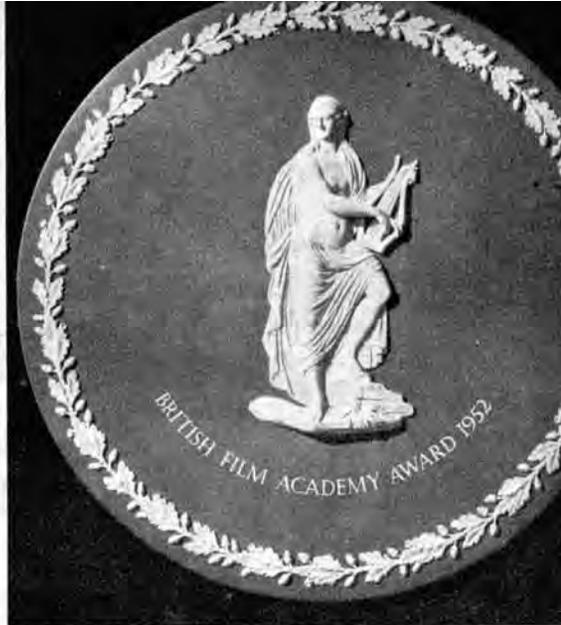
Il premio per il film documentario è stato assegnato al Canada per la produzione National Film Board, *Royal Journey*, una testimonianza a colori della visita fatta al Dominion del Canada dalla regina inglese, quando, ancora principessa, si recò in quella regione con suo marito, il duca di Edinburgo. Il film è stato largamente proiettato in varie parti del mondo.

L'« Award » per il film *specializzato* (categoria che comprende cartoni animati, film istruttivi e altre produzioni non incluse nelle normali categorie di film a soggetto o documentari) è stato assegnato al cartone animato *Animated Genesis*, fatto intera-

mente da due sole persone, i coniugi Joan e Peter Foldes. Ricorderete che questo notevole film sulla lotta fra il bene ed il male nell'evoluzione del genere umano, ottenne un premio al Festival di Cannes dello scorso anno.

Accadde molto di rado che il premio per il miglior film britannico e quello per il miglior film mondiale vada alla stessa produzione. Ma quest'anno la produzione di David Lean, *The Sound Barrier* («Ali del futuro»), un film sugli apparecchi sperimentali a reazione e sui suoi piloti che ha riportato un grande successo in patria e all'estero, ha vinto entrambi i premi. È una ottima affermazione per David Lean i cui passati film, come *Great Expectations* («Grandi speranze»), *Oliver Twist* e *Brief encounter* («Breve incontro»), sono molto noti anche in Italia.

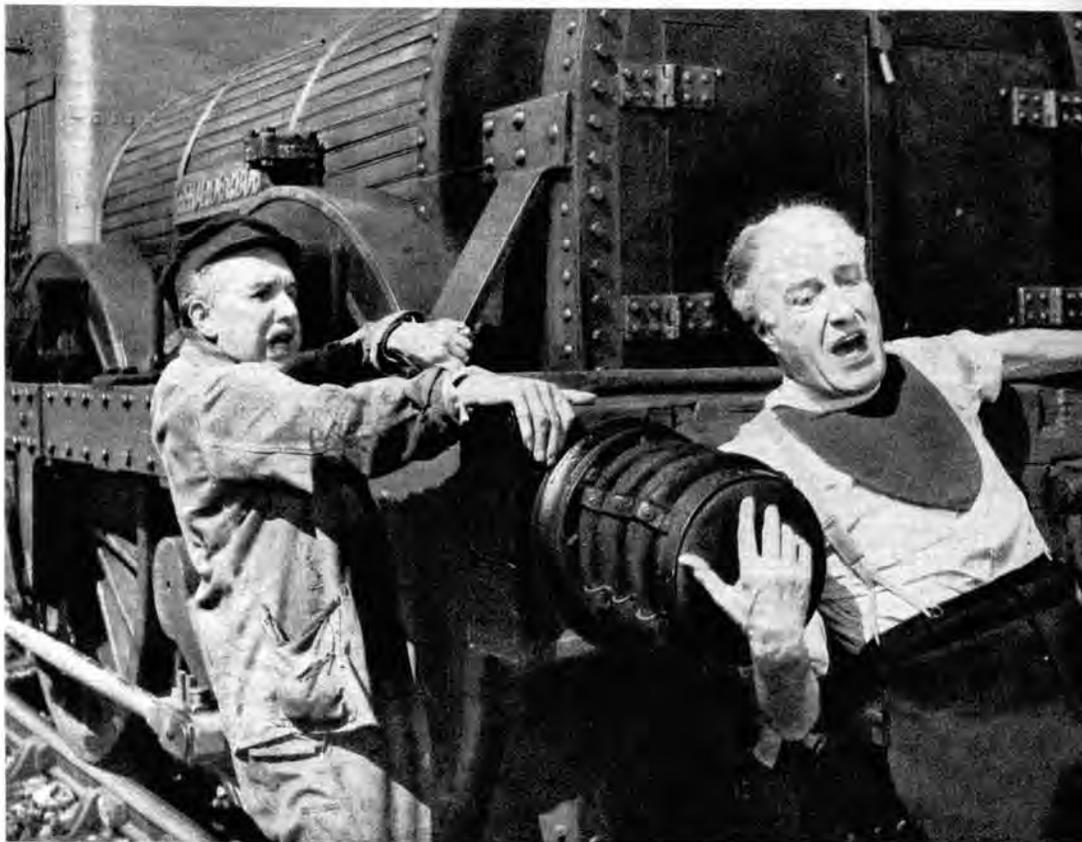
I nuovi « Awards » per attrici ed attori cinematografici, sono votati in segreto non da tutti i membri dell'Accademia, ma da



L'Award per gli attori premiati dall'Academy.

niera è stato aggiudicato a Simone Signoret per la sua interpretazione di *Casque d'Or*. Gli altri attori premiati sono: Marlon Brando, migliore attore straniero per *Viva Zapata!*, gli attori inglesi Vivian Leigh e Ralph Richardson rispettivamente per *The Streetcar Named Desire* (Un tram che si chiama Desiderio) e *The Sound Barrier* e, infine, il premio per il piú promettente esordiente è toccato a Claire Bloom per la sua interpretazione di *Limelight* (Luci della ribalta) di Charles Chaplin.

Inoltre l'Accademia ha assegnato due



Un momento del divertente film *The Titfield Thunderbolt*, diretto da Charles Crichton su soggetto di T. E. B. Clarke. Nella pagina seguente: altre due gustose inquadrature dello stesso film

uno speciale Comitato degli « Academy Fellows », formato da otto personalità famose dell'industria cinematografica, e che include i produttori Sir Michael Balcon e Sir Alexander Korda, ed i registi David Lean e Sir Carol Reed.

L'« Award » per la migliore attrice stra-

speciali « Tributes » all'infuori dei suoi soliti « Awards »: il primo alle « United Productions » d'America per il loro eccezionale contributo durante lo scorso anno, nel settore dei cartoni animati, con film come quelli delle serie di *Mr. Magoo*, *Rooty-toot Toot* e *Madeleine*; e il secondo a



Charles Chaplin per la sua opera di attore e di artefice di film. Quest'ultimo « Tribute » è dovuto al meraviglioso successo avuto da *Limelight* in Inghilterra.

Cosa s'entra l'Italia in tutto questo? L'Italia vinse in passato il massimo « Award » del 1950 con *Ladri di biciclette*; quest'anno fu scelto per la competizione e segnalato *Miracolo a Milano*, che è indubbiamente il migliore film italiano proiettato commercialmente in Inghilterra durante il 1952. Anche Francesco Golisano, protagonista del film, ricevette una delle cinque segnalazioni per la migliore inter-

pretazione di un attore straniero, benché alla fine Marlon Brando abbia ottenuto una maggioranza di voti.

Gli « Awards » consistono in una statuetta di bronzo, dovuta ad Henry Moore, specialmente ordinata dalla Academy per ognuno dei cinque film vincitori: queste cinque statuette passano ogni anno dalle Case produttrici premiate l'anno prima a quelle che succedono loro. Gli attori e le attrici che vincono l'« Award » possono invece conservare il premio, una magnifica piastra di metallo smaltato, opera della famosa fabbrica inglese di ceramiche, Wedgwood. La figura centrale di questa placca è un bassorilievo di Apollo, il dio della luce e delle arti: il disegno proviene da uno stampo del diciottesimo secolo conservato a Wedgwood.

Il più interessante film britannico di questo mese è il nuovo film comico degli Studios Ealing, *The Titfield Thunderbolt*.

Questo film sviluppa un'idea originale dovuta ad uno dei più noti scrittori cinematografici inglesi, T. E. B. Clarke, l'uomo che, dopo aver fatto un po' di tutto ovunque (fra l'altro si occupò dell'allevamento di pecore in Australia, fece il giornalista in Argentina, lavorò come poliziotto in Inghilterra durante la guerra), divenne l'autore di quegli originalissimi film che sono *Passport to Pimlico*, *Hue and Cry*, *The Lavender Hill Mob* (L'incredibile avventura di Mr. Holland) ed ora di *The Titfield Thunderbolt*. Con la sensibilità di un bravo giornalista alla caccia di una storia fuori del comune, egli trae i suoi soggetti cinematografici dalle cose bizzarre, ma semplici, che scopre intorno a sé. Nel 1951, durante una vacanza, conobbe un gruppo di dilettanti pieni di entusiasmo che, in un piccolo paese del Galles, facevano funzionare, interamente a loro spese, una pic-

cola ferrovia secondaria. Da questo spunto gli venne l'idea di un film su un villaggio i cui abitanti sono così fieri della ferrovia locale, da fare di tutto per impedire che una ditta di autobus li costringa a mettere in disuso la loro diletta ferrovia. Nel film il villaggio è Titfield e *Thunderbolt* (Saetta) è la macchina a vapore, eroina del film. La parte di *Thunderbolt* è sostenuta dal Lion, costruito nel 1838, ed affittato allo Studio dalla Engineering Society. La strada ferrata sulla quale si vede sullo schermo correre la bella ed antiquata macchina, è un tratto di linea in disuso, lunga sette miglia, che i produttori trovarono, ancora in condizioni efficienti, nella graziosa valle di Limpley Stoke, presso Bath, nel sud-ovest dell'Inghilterra. Con una simile protagonista ed una simile ambientazione, il film nasce con tutti i vantaggi della grazia e della bellezza: ad essi si aggiungono la comicità dello strano repertorio di tipi implicati nel racconto, e il modo in cui l'azione si svolge e si risolve.

T. E. B. Clarke, non è tanto un drammaturgo quanto un narratore. Egli si studia di far risaltare il contrasto fra l'eccentricità dei tipi ed i fatti che realmente avvengono in Inghilterra, specialmente in quelle località che hanno una forte atmosfera locale. Il suo umorismo è per lo più garbato, e si sviluppa in modo da raggiungere un parossismo fantastico e farsesco, come in *Hue and Cry* e *The Lavender Hill Mob*. Penso che questo film incontrerà molto favore all'estero, avendo in comune con *Passport to Pimlico* lo spiccato senso di campanilismo e la lotta di individui per raggiungere uno scopo, anche se sciocco o illogico, da cui traggono un divertimento in comune e il senso della solidarietà fra compaesani.

Sir Alexander Korda ha annunciato che farà il suo nuovo film *Taj Mahal* a tre dimensioni: è un film girato in India che racconta la storia relativa alla costruzione del grande tempio. Sir Alexander spera di produrre un certo numero di film in India in cooperazione con l'industria cinematografica indiana.

Questo annuncio viene ad aggiungersi alle congetture che si fanno a Londra circa gli effetti in Inghilterra della produzione americana in « Natural Vision » ed in altre forme della terza dimensione, o per mezzo del sistema rivale della proiezione su schermo cicloramico. La prima programmazione pubblica di *Bwana Devil*, in *Natural Vision*, avverrà a Londra entro questo mese, e nel mio prossimo articolo tenterò di analizzare la situazione come la vedo. L'incitamento alla trasformazione è indubbiamente dato dall'America, non dall'Europa, ed è causato dal timore che la televisione faccia chiudere le sale cinematografiche.

Ma i paesi produttori con vasti sbocchi all'estero, come l'Italia, la Gran Bretagna e la Francia, condividono la responsabilità di avere una visione chiara delle cose in questo periodo che segna un audace passo avanti che muterà interamente il volto, se non la voce, del film come lo conosciamo oggi.

ROGER MANVELL

TRA i registi di Hollywood: Ford, Vidor, Wyler, Wilder, Sturges, Huston, che hanno un loro stile, una loro personalità, una loro concezione del mondo, il palermitano Frank Capra ha saputo conquistarsi una posizione singolare. Celebre presso i pubblici del cinematografo, che spesso però lo confondono con buoni artigiani come Clarence Brown o George Cukor, Capra non è del tutto in odore di santità presso gli intellettuali puri che gli rimproverano l'eccellente mestiere, la facilità dell'ispirazione e il semplicismo ideologico. È giunto, pare, il momento di vederli un po' chiaro; anche perché Frank Capra è uno del nostro sangue, un frutto saporito della seconda generazione d'emigranti italiani in Nord America.

Uno degli ultimi film, nell'ordine di presentazione italiana, è *Meet John Doe* (1941, Arriva John Doe) una pellicola tipica del Capra minore, del Capra meno impegnato; ma ricca del solito portentoso mestiere e di quell'ispirazione sentimentale che sta, s'intenda la faccenda con un grano di sale, tra il Tasso e il De Amicis. In *Arriva John Doe*, Capra sviluppa il tema da lui affrontato con pieno successo in *Mr. Smith Goes to Washington* (1939, Mister Smith va a Washington). Ancora una volta il semplice uomo di Capra ha a che fare con i "boss" della politica americana; con editori di giornali privi di scrupoli, con ragazze che portano nella lotta per la vita uno spregiudicato realismo, che nascondono un cervello freddo e calcolatore sotto una angelica apparenza. Come sempre, l'eroe buono di Capra vince le difficoltà della politica, dell'economia e dell'amore. È dotato di una capacità di bene quasi contagiosa che s'attacca, come una pappa molle, agli esseri meschini e avidi che lo circondano. È da aggiungere che anche le belle fanciulle si sciolgono, nelle ultime sequenze, davanti all'eroe, come neve al sole. E diventeranno tenere, fedeli consorti dell'uomo "qualunque" americano.

Questi sono però, più o meno, i limiti di Capra: limiti che appaiono in quasi tutte le sue opere, meno una, il capolavoro, cioè *It Happened One Night* (1934, Accadde una notte). È ora venuto il momento, esaminando analiticamente il fenomeno, di segnare le caratteristiche di questo autore così interessante e così, malgrado l'apparenza bonaria, eretico nel cinema americano d'oggi.

Frank Capra è ancora giovane. Nato a Palermo nel 1895 ed emigrato con i suoi

negli Stati Uniti nel 1903, Capra è nel cinema dal 1921. Ha conquistato a Hollywood i galloni di generale, venendo, come si dice, dalla gavetta; studi tecnici secondari, poi autore di brevi comiche, assistente regista, disoccupato, e finalmente direttore artistico dal 1926. Le premesse di Capra sono da ricercarsi in questi tre punti: nell'origine di emigrante, negli studi non completi, nell'ambiente che lo ha visto adolescente e poi uomo, la California.

Nell'origine da una famiglia di emigranti, venuta dal Mezzogiorno d'Italia, è da ricercare il punto dolente e nello stesso tempo il motivo vitale dell'ispirazione di Capra: la malinconia che sempre accompagna lo sradicato, il senso di inferiorità di chi si sente straniero fra uomini indifferenti, sicuri di sé, di altre stirpi, di altra religione, di altra lingua.

Negli studi tecnici è, subito, il punto debole di Capra: cui la povertà e l'ambiente hanno impedito una formazione culturale più solida, più approfondita, più vasta. Il semplicismo ideologico di questo autore è probabilmente da ricercarsi negli anni in cui Capra ha studiato troppi manuali di ottica e di costruzioni edili, ignorando completamente, non si dice Virgilio o Platone, ma i classici locali: Poe, Melville, Thoreau, James. Nel clima felice della California, che ha tanti punti di contatto con il Mezzogiorno europeo, in quel sereno cielo pagano, nella comunità di genti accorse dai più diversi punti del globo: messicani e piemontesi, armeni e russi, vicino agli anglosassoni delle sette protestantiche più stravaganti, Capra ha avuto modo di farsi un'idea della società umana quanto mai ottimistica, mentre non gli sfuggiva la fondamentale diversità dei caratteri.

Questa è la forza di Capra: la capacità di creare personaggi, di delineare tipi umani, di far rivivere con uguale intensità, con la stessa coerenza morale, milionari della "fine fleur" autoctona e artigiani di recente ceppo europeo; in più i vagabondi caratteristici suoi, che egli ha fatto scaturire, con bella obbiettività, da tutte le stirpi. Italiano, e quindi sensibilissimo all'appello muliebre, con la delicatezza però dell'uomo del Sud, Capra ha esordito come regista notevole con quel *Submarine* (1928, Femmine del mare) in cui veniva fuori, trattata già con mano

maestra, una delle problematiche più sentite della sua gente, la gelosia amorosa.

Il racconto piacque molto, sebbene fosse chiaro che si trattava di un'opera che non andava molto più in là di un riuscito film commerciale. Alcuni anni dopo, in *Ladies of Leisure* (1930, Femmine di lusso), Capra mostrava la sua vera qualità, e si rivelava un nuovo, grande regista. Stavolta, al centro del dramma era una donna: quella Barbara Stanwyck che sarà l'attrice preferita da Capra, una donna sensibile, molto intelligente, fisicamente attraentissima, e provvista di una volontà di ferro. Nel film si narrava l'avventura di una ragazza, fuggita di notte da un battello da diporto dove le cose stavano volgendo al peggio, e ricoverata presso un pittore onesto e sentimentale. In fondo non era che una delle innumerevoli conversioni al perbenismo di una ragazza, dal passato, un po' burrascoso ma dal cuore non ancora contaminato, cui ci ha abituati l'età romantica; ma in Capra il motivo era riscattato sia dall'aver immerso la sua Violetta nell'ambiente americano che, ipocritamente, faceva finta di ignorarne l'esistenza; sia dall'aver affrontato il racconto con una capacità stilistica, che era già originariamente sua e che egli non ha più superato. Come è noto, in America è molto più facile difendersi dagli occhi e dal giudizio del vicino che altrove. L'uomo e la donna son veramente soli; il passato non conta, l'avvenire è incerto; e il presente è condizionato soltanto dagli incontri del momento. Questo spiega come una ragazza in una posizione ambigua come la Barbara Stanwyck del film possa pensare a una vita nuova, completamente sradicata dalle remore del passato. Si aggiunga (se i ricordi di un film di quasi vent'anni fa, e non più rivisto, non ci ingannano) che il racconto si svolgeva in gran parte nello studio del salvatore, cioè in pochi metri di spazio. Era probabilmente la prima volta che la camera assumeva quel ruolo di "occhio psicologico", cui poi ci hanno abituato il Welles di *Citizen Kane* (1941, Quarto potere) e il Wyler de *The Best Years of Our Lives* (1946, I migliori anni della nostra vita).

L'anno dopo riusciva a Frank Capra un gran colpo: un'opera singolare, che fa macchia nella sua carriera, che è perfettamente riuscita e che, nella sfera delle ambizioni "ideologiche" del regista, non avrà

Femmine del mare (foto a sinistra) e Femmine di lusso (foto a destra) furono due dei primi notevoli film di Capra, nei quali egli già dimostrava una sua spiccata e originale capacità stilistica.





1

Alcuni momenti dei principali film di Capra, da Strettamente confidenziale (foto 1), a L'amaro tè del generale Yen (2), a Signora per un giorno (3), ad Accadde una notte (4), a E' arrivata la felicità (5), a Orizzonte perduto (6), ad Arriva John Doe! (7), a Mister Smith va a Washington (8), a La vita è meravigliosa (9), Nella foto 10, Capra con Gary Cooper ai tempi di E'arrivata la felicità, che è stato uno dei suoi film migliori.



2



3

che seguiti deplorabili. Si tratta del film intitolato *The Miracle Woman* (1931, La donna del miracolo) sempre con Barbara Stanwyck. Era la storia adombrata dalla realtà (le cronache avevano parlato a lungo di una certa Aimée Mac Pherson la quale, dopo aver fondato una nuova Chiesa ed essere in fama di santità, era dovuta fuggire per nascondere il frutto di una sua scappatella amorosa) di una ragazza che, in un clima tra di fiera e di santuario, si faceva adorare da migliaia e migliaia di fanatici. Essa prende poi, per merito dell'amore, la via per un'esistenza meno rutilante anche se più onesta. Il "fait divers" americano aveva offerto a Capra uno spunto stupendo ed egli ci ha dato con *La donna del miracolo* una pellicola di grandissimo interesse psicologico e sociale. Colmo di comprensione e di carità, l'occhio di Capra segue la vicenda della profetessa senza giudicare. È un'opera originale ed è un gran peccato che sia stata inghiottita come tante altre meraviglie del cinema di una volta.

Capra aveva ormai imboccato la sua strada. Col capolavoro *Accadde una notte*, nato quasi per caso e che ricorda sia per la modestia della sua nascita che per il successo riportato, l'avventura analoga di *Roma, città aperta*, il regista italo-americano era riuscito ad assicurarsi l'alleanza del capitale, attratto dal successo dei suoi film, e di un piccolo pubblico illuminato. Capra ha avuto una serie di successi. Anche nel *Bitter Tea of General Yen* (1933, L'amaro tè del generale Yen) con brevi sbavature sentimentali, è da ricercare uno dei racconti di avventure più riusciti in quegli anni. Molti poi ricordano i tre piccoli capolavori seguenti: *Broadway Bill* (1934, Strettamente confidenziale) con Myrna Loy; *Mr. Deeds Goes to Town* (1936, E' arrivata la felicità) con Gary Cooper; *Lady for a Day* (1933, Signora per un giorno) di cui sono protagonisti una caratterista anziana, May Robson, e il rimpianto Warren William.

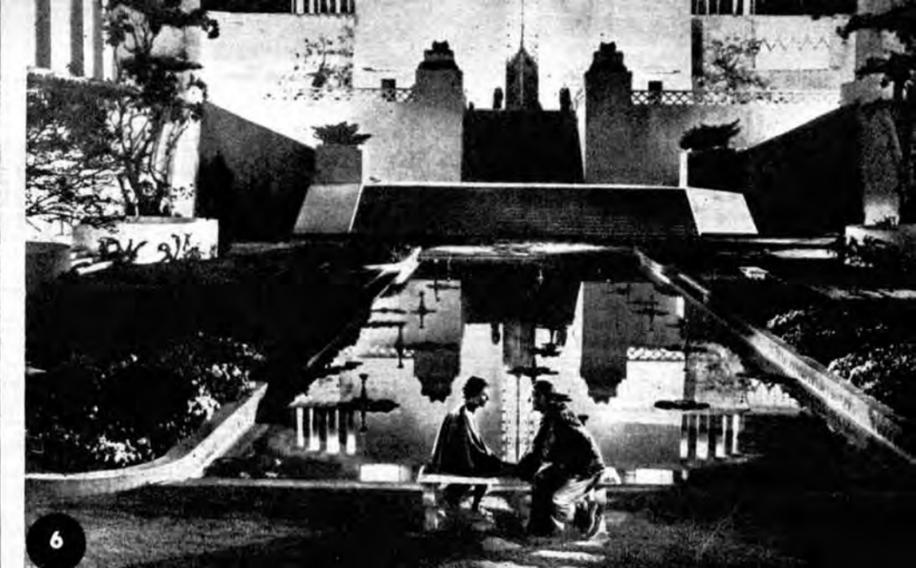
Si dice comunemente che non si può costringere gli artisti ai capolavori. Questo può essere vero per Capra, come per Picasso o per Stravinski. Il fatto è che Capra, stanco dei "piccoli capolavori", ha allargato temerariamente le maglie della sua rete, credendo di fare una più grossa preda. Col risultato che gli sono scappati anche i pesci più piccoli. L'involuzione comincia con una sorta di mito platonico, però tradotto in termini da "Reader's Digest": *Lost Horizon* (1937, Orizzonte perduto) e continua, dopo il simpatico *Mr. Smith va a Washington*, con *It's a Wonderful Life* (1946, La vita è meravigliosa).

Che farà ora Capra? Forse la domanda è illecita, in quanto un artista, che ha già dato molto, ha il diritto a un certo punto di ritirarsi sotto la tenda, di pensare ai quattrini o alla salute. Nel caso di Capra, di questo italiano nostalgico, che ha il cuore di un grande poeta e la preparazione culturale di una maestra, tutto è possibile. Da una parte, quella più semplice, la via è sbarrata dai ricordi del passato; dall'altra, la più ambiziosa, la strada è ostruita da qualcosa che è più forte delle buone intenzioni. Esiste una "terza via" anche per Capra? Soltanto l'avvenire potrà dircelo.

PIETRO BIANCHI



4



6



5



7



8



10



9

RITORNO AL CINEMA MUTO?

IL PIU' curioso film francese fra quelli presentati nel mese è senza dubbio *Les Vacances de Mr. Hulot* di Jacques Tati.

Dopo il suo primo grande film, *Jour de fête*, presentato nel 1949, Tati non aveva più prodotto altro. Trascorrendo i soggetti propostigli da industriali impazienti di sfruttare il suo successo, egli nicchiava, cercava... Ha scritto lui stesso, in collaborazione con Henri Marquet, lo scenario di queste *Vacances* che, in quattro cinema di Parigi, scatenano le risate del pubblico. In *Jour de fête Tati* — che è un eccellente mimo da music-hall — aveva già ridotto al minimo il dialogo: nel suo nuovo film evita il dialogo in modo ancora più sistematico. Il suo personaggio principale, quello ch'egli stesso interpreta, non è muto, ma è un uomo che non parla, o parla tanto poco che si può trascurare di ricordarlo.

Il signor Hulot è refrattario alla costruzione di frasi e in caso di necessità assoluta si esprime con brontolii e parole tronche: gli altri personaggi parlano più volentieri, ma ciò che possono dire non ha alcuna importanza ed il microfono s'accontenta di captare qualche parola qua e là. Vi è sempre un'atmosfera sonora che basta ad accontentare l'udito dello spettatore: un po' di musica, un sottofondo confuso di conversazioni, le chiacchiere della radio e, beninteso, i rumori che si riallacciano all'azione.

L'inclinazione di Tati è molto precisa: egli tende ad un ritorno all'estetica del film muto sonorizzato e, su nuove basi, alla reinvenzione della pantomima. Il pubblico che pure ha fatto l'abitudine ai dialoghi cinematografici, non sembra affatto incomodato di non trovarne in questo caso. Basta la sola immagine per farlo ridere, d'un buon riso che si prolunga e scorre da un capo all'altro d'un gag sfruttato in modo naturale, senza la minima forzatura. Se vi fossero dei dialoghi gli spettatori non li udirebbero nemmeno, perché risulterebbero coperti dalle risate scatenate dalle buffonerie dell'azione.

Ho assistito a due proiezioni consecutive del film: la prima nel tardo pomeriggio, con la sala piena per tre quarti e la seconda in serata, con la sala stipata. Certe battute che la prima volta avevo potuto udire, al secondo spettacolo riuscivano inafferrabili, sommerse dalla rumorosa gaiezza degli spettatori. Ne ho concluso che era importante (ed indovinato) l'aver reso non indispensabile l'udibilità di tali battute. Da parte mia persisto nel ritenere che al cinema il riso debba essere suscitato da una comicità di situazioni e non da una comicità di parole: o più esattamente che i realizzatori debbano ricercare la comicità delle situazioni preferibilmente a quella delle parole.

Ed è proprio ciò che Tati è riuscito a fare con incontestabile fortuna.

Il suo film ha anche un'altra originalità: non vi sono "stelle": nell'elenco degli interpreti non vi sono "nomi noti", benché in ogni scena si incontrino attori che ricoprono il loro ruolo con esattezza. È difficile

riassumere *Les Vacances de Mr. Hulot*, dato che tutto l'interesse del film risiede nelle trovate, che non sono "combinare" accuratamente, ma scaturiscono, come d'improvviso, dall'incontro dei personaggi con altri personaggi od anche con degli oggetti. Ai tempi del muto Germaine Dulac affermava che era un buon film quel film che non si poteva raccontare: è il caso di questo. Per trascriverne la comicità occorrerebbe accumulare pagine e pagine di analisi e di descrizioni. Tutta l'azione si svolge su una spiaggia e negli hôtels dei dintorni. I personaggi rappresentano, in modo pressoché stilizzato, diversi tipi di villeggianti: vi sono quelli che si mettono in mostra, quelli che s'annoiano, ecc.

Tutti sono visti con esattezza ed il lavoro di Tati è consistito nello sviluppare delle "cose viste" nel senso del "gag". È un

LETTERA DA PARIGI

film pieno di situazioni buffe, di colpi catastrofici del tipo delle comiche di Mack Sennett: un fuoco d'artificio acceso per inavvertenza provoca delle ripercussioni che ricordano i famosi "film alla dinamite" nei quali conquistarono fama, sotto la direzione dell'ingegnoso regista della Keystone, i Mack Swain, i Clyde Cook e i Larry Semon (Ridolini). Oserei quasi dire che certi episodi — e particolarmente la primissima inquadratura del film — sono degni di Chaplin.

È da credere che la realizzazione di Tati sia perfetta? Non mi sento d'affermarlo, perché si ha l'impressione che l'eccellente comico possa fare di più e di meglio. In ogni caso, il suo è un lavoro da stimare e non merita certe critiche eccessive che gli sono state mosse.

Il film di Tati è una successione di fatti divertenti osservati o inventati in un dato ambiente: non comporta ciò che si chiama comunemente uno scenario, ossia un intrigo, una storia. Questa circostanza ha facilitato molto la sparizione del dialogo. Tale operazione sarebbe stata meno facile se si fosse trattato d'uno scenario costruito su un argomento più o meno letterario: a più forte ragione ancora se si fosse trattato d'un dramma.

Nessuno ha preteso, d'altronde, che occorresse sopprimere i dialoghi in modo generale per ritornare a una specie di cinema muto e senza didascalie. Si può tuttavia dire che è possibile, ed anche augurabile, veder svilupparsi un piccolo settore di pantomima cinematografica. Penso al mimo Marceau che è lui pure capace di fare dei film interessanti, benché sprovvisti di "conversazioni".

A questo proposito, Sacha Guitry ha fatto recentemente, ad un giornalista, la seguente dichiarazione: «L'avvenire del cinema francese è nel "muto" e non credo alle virtù della mise en scene». Guitry partigiano del "muto" è una cosa abbastanza impreveduta dato ch'egli è — dopo Marcel Pagnol —

l'autore dei film in cui si parla maggiormente. Egli ha girato, trentacinque anni fa, un film muto che fu diretto da Mercanton e Hervil, *Un Roman d'amour et d'aventures*: ma non ne fu affatto soddisfatto perché attese l'avvento del parlato per ritornare al cinema.

In questo primo film interpretava un doppio ruolo, quello di due fratelli gemelli e nemici. La sua più recente produzione, *La Vie d'un honnête homme* è ugualmente basata su una rinnovata situazione dei "Menecmi" di Plauto: Albert Ménard-Lacoste è un uomo che nella vita è riuscito, è ricco e stimato. Suo fratello Alain ha avuto meno fortuna, è povero e senza famiglia. Alain muore e Albert fa testamento in suo favore e si fa passare per il defunto: senza perdere la sua fortuna egli può ricominciare la sua vita su nuovi principi. I due fratelli sono impersonati da Michel Simon che ha attorno a sé degli eccellenti attori di commedia: Marguerite Pierry, Pauline Carton, Lana Marconi, André Brunot, Marcel Pérès, ecc. Nel film si parla abbondantemente, si dicono delle cose divertenti, dei "mots d'auteur" che si possono ricordare, "monter en épingle"...

Per certi critici Michel Simon è insufficientemente servito dal doppio ruolo affidatogli da Guitry: per altri *La Vie d'un honnête homme* è semplicemente abbagliante. Queste divergenze di giudizio sono frequenti per le produzioni di Sacha Guitry, perché i critici partono da punti di vista diversi. I partigiani del "cinema puro", come si usa dire, diffidano istintivamente degli uomini di teatro che fanno film, ma obiettivamente non è possibile negare a Sacha un certo senso del cinema: per questo vorremmo che la dichiarazione "sensazionale" da lui fatta a Nizza non fosse una semplice "boutade". Prima della guerra egli ha già mostrato, in *Le Roman d'un tricheur* ch'era capace di realizzare una specie di compromesso tra il cinema muto e il virtuosismo della parola: lasciava agire



dei personaggi muti e dava la parola ad un narratore.

È tipo da riserbarci, da questo lato, delle sorprese.

È la stagione dei premi cinematografici.

Il "Grand Prix du Cinéma Français" è stato attribuito a René Clair per le sue *Belles de nuit*, film che ha ottenuto dieci voti su undici: l'undicesimo è stato attribuito a *Les Conquérants solitaires* di Vermorel. Le altre opere sottoposte alla giuria erano *La Minute de vérité*, *La Fête à Henriette*, *La Jeune fille*, *Il est minuit docteur Schweitzer*, e *La P... respectueuse*.

Erano stati selezionati anche *Adorables créatures* e *Nous sommes des assassins* ma i loro autori — nominati membri della giuria — hanno avuto la delicatezza di farli ritirare.

Il "Prix Louis Delluc" è stato assegnato ad Alexandre Astruc, il cavaliere della "camera-stylo", per il suo film *Le Rideau cramoi* che egli ha ricavato da un racconto di Barbey d'Aurevilly. È — rileviamolo — un film senza dialogo: un uomo racconta la sua storia, una triste storia d'amore che viene evocata dalle ombre dello schermo. « Perché », ha scritto Astruc, « aggiungere dei dialoghi ad un'opera che non è altro che una lunga confessione, uno strano ricordo mormorato? ». Decisamente la tendenza è sfavorevole al dialogo teatrale!

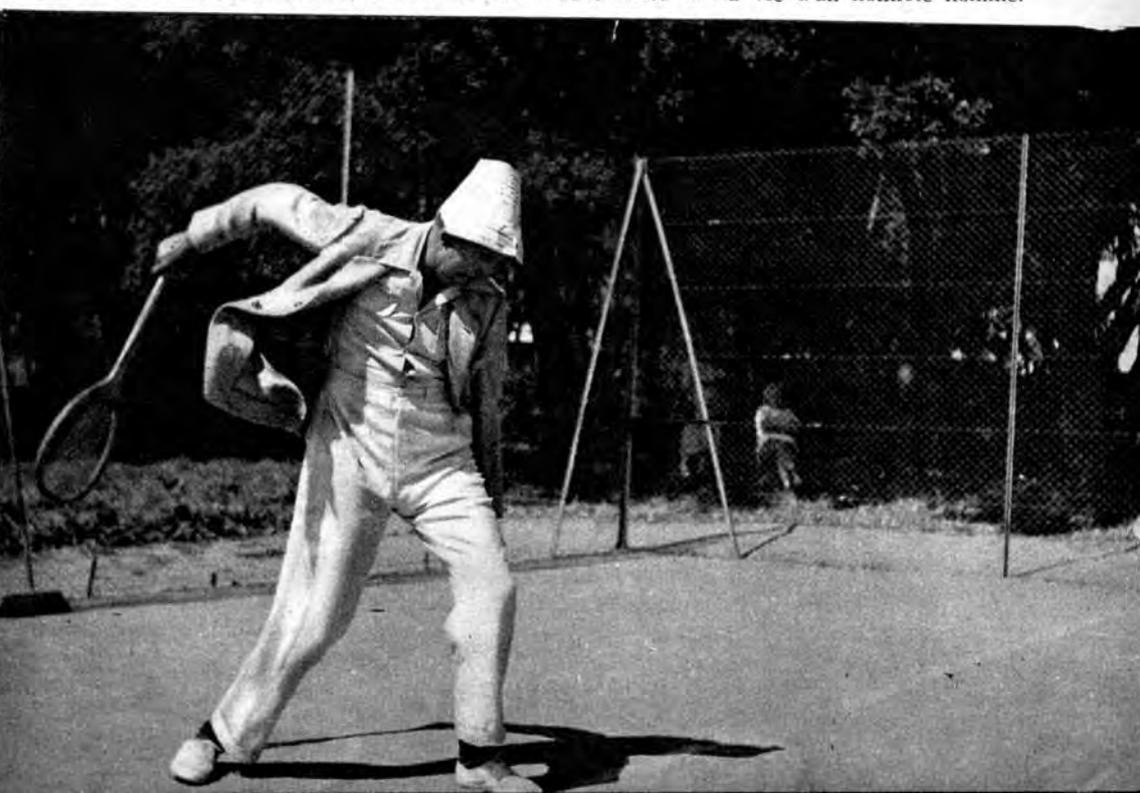
Infine, il "Prix Jean Vigo", fondato in omaggio allo sfortunato realizzatore dell'*Atalante*, ha ricompensato un giovane cineasta, Albert Lamorisse, che ha girato in Camargue un film intitolato *Crin blanc*. Lamorisse aveva già realizzato un piccolo film, *Bim*, che raccontava la storia d'un bimbo e d'un asino: stavolta si tratta d'un bimbo e d'un cavallo. Un ragazzo biondo riesce a domare, con la sua dolcezza e la sua gentilezza, un cavallo bianco del quale i "guardiani" più sperimentati non erano riusciti ad aver ragione. È tutto qui, o quasi tutto, ma su questo Lamorisse ha costruito un film chiaro, luminoso, armonioso, un film sano ed esaltante, un film che si vede con piacere.

E, come per caso, è un film che non trae il suo valore dal dialogo...

MARCEL LAPIERRE



(Sopra e sotto) Jacques Tati in due momenti del suo *Les Vacances de Mr. Hulot*; e (sotto, a sinistra) Marcel Pérès con Michel Simon nel suo doppio ruolo in *La vie d'un honnête homme*.



PREVERT ROSSO E NERO

COME è noto, una delle remore del cinema, nelle sue attuali condizioni materiali ed economiche, è costituita dal fatto che la creazione non risulta opera d'una sola persona. Vi sono fortunatamente alcune considerevoli eccezioni: un Chaplin, uno Stroheim, un Clair, un Eisenstein, un Renoir, un Bresson, ma di regola tra l'idea del film e la sua realizzazione s'interpongono una o più persone per l'adattamento, la sceneggiatura, i dialoghi e, infine, la regia. In simili condizioni, quasi ci si stupisce che tanti registi, talvolta anche minori, siano pervenuti ad imprimere uno stile personale a film imperniati su soggetti assolutamente diversi, con delle "équipes" di collaboratori volta a volta diversi. Ci si stupisce forse meno del fatto che alcuni rari soggettisti e sceneggiatori abbiano conferito ai film da essi scritti una lontana aria di famiglia.

È tuttavia accaduto che questo male oggi necessario si sia talvolta trasformato in una specie di bene, perché dalla collaborazione provvisoriamente obbligatoria d'un letterato e d'uno sceneggiatore, dell'uomo dalle parole con l'uomo dalle immagini, sono scaturite coppie creatrici difficilmente dissociabili. Sono stati ripetutamente citati i "tandem" John Ford - Dudley Nichols, Frank Capra - Robert Riskin, Vittorio De Sica - Cesare Zavattini, senza dimenticare, beninteso, Marcel Carné - Jacques Prévert.

Quest'ultimo binomio artistico, Carné-Prévert, è stato uno dei più intimamente armonici, dei più profondamente accordati. È noto che in questi anni si è scisso: Carné, dopo un saggio poco felice di realismo non fantastico — *La Marie du Port* (La vergine scaltra) — è caduto nell'estetismo sontuoso, ma ghiacciato, di *Juliette ou la clef des songes*, mentre Prévert, con *Le Petit soldat* e con *Les Amants de Verone* s'è dato al "grand guignol", o, almeno, alla parodia di Prévert fatta da Prévert.

Sarebbe facile trarne l'affrettata conclusione che Prévert senza Carné non è più Prévert, ma sarebbe una conclusione falsa. Vi è stato un Prévert, e forse più vero, più valido, certamente più corroso e più originale, anche prima di Carné. Per usare una classificazione che si adopera per il teatro d'Anouilh o la pittura di Picasso, distinguerò nell'opera cinematografica di Prévert, tre epoche, in grosso modo cronologiche: i film perversi, i film neri, i film rosa.

Il Prévert perverso, sarcastico, distruttore, rivoluzionario, anticlericale, antimilitarista, antiborghese, insorto, s'esprime con i poemi del debutto: "Dîner de Têtes à Paris-France", "Pater Noster", "Le Temps des Noyaux" o "La Crosse en l'air", scritti tra il 1930 e il 1935. È l'epoca in cui l'anarchismo, anche solo sentimentale, e l'esperienza surrealista hanno una portata rivoluzionaria. È il momento della distruzione incondizionata; è l'epoca de *Le Chien andalou*, de *L'Age d'or*, di *Zéro de conduite*, de *L'Opéra de quat' sous*, di *A nous la liberté*. Prévert gira allora, con suo fratello Pierre, *L'Affaire est dans le sac* (1932), con Richard

Pottier, *Un Oiseau rare* (1934), e con Carné, ma si direbbe quasi all'infuori di lui, *Drôle de drame* (1937, Il caso del Dr. Molineaux). Questo Prévert disgraziatamente scompare con l'ultimo film. Dopo viene il Prévert nero, cioè quello di *Quai des brumes* (Porto delle nebbie), *Le Jour se lève* (Alba tragica), *Les Visiteurs du soir* (L'amore e il diavolo), *Les Enfants du Paradis* (Amanti perduti), *Les Portes de la nuit* (Mentre Parigi dorme), *La Fleur de l'âge* (rimasto incompiuto) con Carné, di *Remorques* (Tempeste), e *Lumière d'été* (Luci d'estate), con Grémillon, de *Les Amants de Verone* con Cayatte, film tutti che consolidano l'equivoco d'un Prévert realista. Infine viene il Prévert rosa, gentile, fantasista, amabilmente assurdo, deliberatamente poetico ed irreale, il Prévert di *Le Petit soldat*, *Bim* e soprattutto *Adieu Leonard*.

Attualmente siamo arrivati a questo punto. Il Prévert nero e il Prévert rosa sono, nel regno delle parole, essenzialmente il poeta della pietà e dell'amore. I suoi poemi di tali tendenze, come i suoi film sopra ricordati, serbano ancora talvolta delle pretese rivoluzionarie: ma è solo una posa, un atteggiamento, senza impegno né profondità.

È interessante ora, prima d'iniziare un tentativo di descrizione dell'universo prévertiano, vedere rapidamente quale è l'apporto della poesia scritta di Prévert al suo universo cinematografico. Si avrebbe torto, valendosi del pretesto che Prévert è poeta, di volerlo ritrovare unicamente nei dialoghi dei suoi film. È invece rintracciabile, e molto sensibilmente, anche nelle loro immagini. Molti poemi di Prévert costituiscono, d'altronde, dei veri piccoli scenari, e raccontano in modo concreto una storia sino alla fine: inoltre la loro atmosfera disincantata e stregata si è immediatamente accordata a quel realismo pessimista d'ispirazione letteraria che il cinema francese ha sviluppato tra il 1935 e il 1940 e che potrebbe tutt'intero esser posto sotto l'insegna dei "Fleurs du mal".

Basterebbe rileggere "Le retour au pays", "Le concert n'a pas été réussi", "Déjeuner du matin", "Le miroir brisé", "Le message", per pensare all'inventario di qualche favoloso regista e riconoscere quei personaggi di Carné che vengono da lontano, che la san lunga e parlan poco, sobri nel gestire, straziati da un tormento che si confessa solo nella disperazione della collera: vi si riconosce Gabin.

In cambio, nei poemi come "Page d'écriture" o negli ultimi versi de "La Crosse en l'air", un'invenzione d'una libertà estrema, lontana dal burlesco e dalla satira, scopre un angolo d'un mondo diventato fraterno, dove regna una specie di camaratismo cosmico, un'intimità "bon-enfant" tra la terra, le bestie, le piante e gli uomini:

« La craie redevient faïence,
Le porte-plume redevient oiseau ».

« Le chat de gouttière tient la lanterne
Et il leur montre le chemin ».

Questa vena fantasiosa è praticamente assente dal cinema di Prévert: affiora a

malapena in qualche inquadratura de *Les Visiteurs du soir*. Ma s'è curiosamente trasformata, in *Adieu Leonard*, in un rousseauismo abbastanza inquietante: Prévert vi canta la vita semplice, artigiana, accordata alla terra e alle stagioni, canzone nella quale, su un altro registro, Giono era allora diventato il maestro. Che questo film debba forse alla sua data di realizzazione, 1943, quella sua spiacevole aria involontariamente "vichyste"?

Gli stessi procedimenti di scrittura di Prévert hanno influenzato il suo mondo cinematografico. Si sa che l'estetica del nostro autore è essenzialmente fondata sull'impiego satirico o commovente dei luoghi comuni, sui giochi di parole e la ripetizione. Però la ripetizione non ha potuto passare integralmente dall'universo del poema a quello del film: Prévert l'ha trasformata. Da esclusivamente suggestiva, poetica, l'ha fatta diventare drammatica. Particolarmente in *Les Visiteurs du soir* Prévert ha fatto servire la ripetizione verbale "Dès que je vous ai vu, j'ai compris...", "Comme cette eau est fraîche..." al rilancio di scene simmetriche nelle quali un medesimo dialogo è ripreso dallo stesso attore o da attori diversi. Altrove (*Lumière d'été*, *Les Portes de la nuit*) ne ha fatto dei tic verbali di Tonton che ripete il suo "perché no, dopo tutto" e di Sénéchal molto soddisfatto di sé ogni volta che può pronunciare il suo "è la parola".

Il luogo comune, la frase fatta, il cliché, l'aforisma e il proverbio detengono anche essi un ampio posto sia nei film di Prévert che nei suoi poemi: una buona parte di quel suo sapore popolare deriva appunto da ciò. Non che il popolo, come si dice, ami la frase fatta, ma allorché deve esprimere delle idee astratte, dei problemi profondi, o semplicemente il proprio amore, si trova generalmente sprovvisto d'un appropriato arsenale linguistico e dell'abilità necessaria a maneggiarlo: allora si volge verso le espressioni "passe-partout" e i luoghi comuni, cosa che diventa molto ridicola, o insopportabile, nel caso d'una veglia funebre. Chiunque può constatarlo. Ma quando la tenerezza ingenua per esprimersi, riprende le frottole delle romanze e le metafore a buon mercato dei romanzi d'appendice, alle quali riesce a dare una anima, può riuscire sconvolgente. L'orecchio è allora sensibile a questa saporosa discordanza tra una forma falsa ed un contenuto autentico, discordanza sulla quale l'arte di Prévert ha saputo ammirevolmente giocare.

Prévert ha fondato la sua forza rivoluzionaria anche sui luoghi comuni, perché il luogo comune non è soltanto il pensiero o la poesia del povero, ma è anche la trappola per i gonzi, uno spacciar lucciole per lanterne, il calore comunicativo dei banchetti, tutte le mistificazioni del pensiero ufficiale, sclerotizzato, pietrificato in formule vane senza vita né verità. Da questo punto di vista "Le Dîner de Têtes" è prodigiosamente esemplare e resta senza dubbio il capolavoro del Prévert insorto:

«Ceux qui pieusement
Ceux qui copieusement
Ceux qui tricolorement
Ceux qui debout les morts
Ceux qui flottent et ne sombrent pas
Ceux qui leur ailes de géant empêchent de voler
Ceux qui mamellent de la France...».

In due pagine Prévert ha stigmatizzato, sgonfiato, annientato, 80 anni d'eloquenza ufficiale, di rettorica tipo terza repubblica, 80 anni di borborigmi amministrativi, ed è da rimpiangere che nel cinema di Prévert soltanto due film siano all'altezza di questo poema vendicatore: *L'Affaire est dans le sac* e *Drôle de drame*.

In modo meno diretto, ma molto più sapiente che non nei versi (i luoghi comuni non sono più solamente verbali, ma le situazioni ed i temi drammatici vi diventano essi stessi luoghi comuni), queste due pellicole distruggono dal di dentro un certo numero di miti borghesi in generale e cinematografici in particolare. *L'Affaire* film d'avventura e *Drôle de drame* film poliziesco sono una sorniona derisione del solito film d'avventure e del film poliziesco rituale.

Il prezzo di questo primato della parola, della poesia parlata e delle sue strutture, nello scenarista Prévert è che il suo universo cinematografico, malgrado le apparenze è fondamentalmente teatrale.

Roger Leenhardt, dopo aver analizzato in modo rimarchevole la funzione del luogo comune in Prévert, così come l'ho esposta, constata: «Al ruolo del luogo comune o del proverbio nel linguaggio parlato, in psicologia corrisponde il tipo e in teatro la caratterizzazione. I personaggi di Prévert sono sempre fortemente tipizzati. Non voglio dire che siano sprovvisti d'originalità, ma la

loro personalità sveglia in noi un interesse più poetico che psicologico: la loro individualità è superata dal loro simbolo».

Benché il loro creatore abbia teso senza posa il suo sforzo verso una maggior accentuazione del "carattere", verso una maggior psicologia, i personaggi di Prévert risentono tutti, o quasi, del "guignol" e del teatro di marionette. "Guignols" di *L'Affaire est dans le sac*, di *Drôle de drame*, di *Adieu Leonard*, "grand guignols" shakespeariani degli *Amants de Verone* e di *Lumière d'été*, marionette a fili, marionette nobili di *Le Petit soldat*, dei *Visiteurs du soir*, e degli *Enfants du Paradis*. In quest'ultimo film, precisa ancora Leenhardt, gli eroi provengono dalla commedia italiana: Debureau, Garance, Frédéric Lemaître ricostituiscono il trio classico, Arlecchino, Colombina e Pierrot. E i personaggi accessori (il pittore e il senzatetto di *Quai des brumes*; il falso mendicante di *Les Enfants du Paradis*, Fil di Seta; il pittore allucinato di *Lumière d'été*, i nani di *Visiteurs du soir*), più prévertiani degli altri, pillole di poesia prévertiana e spesso addirittura poemi ambulanti di Prévert, cosa sono se non delle entità, dei simboli poetici, delle "images d'Epinal" dai colori accesi?

Questa stilizzazione, talvolta caricaturale, dei personaggi interdice loro praticamente ogni sviluppo, ogni evoluzione nel tempo. Gli eroi sono delineati una volta per tutte, e la loro storia è composta di stasi, di piani; anche un'opera dell'estensione di *Les Enfants du Paradis* che, con le sue due epoche, doveva permettere all'autore di mostrare l'azione del tempo sui suoi eroi, trascura queste risorse estetiche: da un'epoca al-

l'altra, come rimarca anche Leenhardt i personaggi non sono praticamente mutati.

Il mondo di Prévert è inoltre teatrale per una singolare concezione dei personaggi maschili: derisori "principi azzurri", promessi, fino al brutale intervento del destino, a conquiste facili e regnanti sul mondo e il cuore delle donne anzitutto con la parola, anche se parlano poco. Questa illuminazione proviene probabilmente dal Boulevard: ed è per questo che il mito Gabin ha potuto esser prolungato con la più gran coerenza, all'infuori di Prévert, da un Henri Jeanson, così come per questo motivo *L'Hôtel du Nord* di Carné-Jeanson avrebbe anche potuto essere benissimo firmato dal tandem Prévert-Carné.

A questa stilizzazione dei caratteri corrisponde una schematizzazione nell'ordine morale, una stilizzazione dei valori. In effetti Prévert è ancora "popolare", persino populista, per il fatto che il suo universo morale è quello del romanzo d'appendice: da un lato i puri, i belli, i nobili, pieni di virtù e di belle tirate, i meritevoli e gli innocenti, le belle avventure e la gioia di vivere, il tutto equilibrato dall'altra parte dal vizio, dal peccato, dalla sventura, dall'odio, dall'invidia, dall'insieme della malvagità sociale. In ultima analisi "I misteri di Parigi" e il western, perché il male è sempre esteriore in Prévert. Nessuno dei suoi eroi è ambiguo se si eccettua l'assassino letterario Lacenaire (benché la sua ambiguità sia relativa e tutta speciale). I soli personaggi veramente complessi dei suoi film — la piccola Françoise e gli incomprensibili legami da essa stretti con Valentin in *Le Jour se lève*, le comparse di *Quai des*

Le Jour se lève (a sinistra) e *Quai des brumes* (a destra) sono due film tipici del Prévert «nero» che consolidano l'equivoco d'un suo realismo.



brumes — non sono nati dalla sua immaginazione: gli sono stati offerti da Mac Orlan o Jacques Viot. Ma nessuno dei suoi personaggi porta in sé il male, col bene: sono vittime o carnefici, l'uno o l'altro. Accade loro anche d'essere talvolta la propria vittima, e muoiono allora per amore d'una specie d'impossibile al quale non possono rinunciare. Il Brasseur degli *Amants de Verone*, il Paul Bernard di *Lumière d'été*, il Jules Berry di *Le Jour se lève*, il papà Zabel — Michel Simon — di *Quai des brumes*, perseguono la propria perdita (e Berry-Valentin lo fa con un accanimento e una raffinatezza da topo tra le grinfie del gatto). Ma questo non risulta evidente: l'evidenza è che sono dei mostri, e il colmo della loro mostruosità sta precisamente nel fatto che arrivano sino a farsi uccidere per meglio perdere l'innocente col quale sono alle prese. È per questa ragione che Jean Quéval propone di chiamare Prévert un "favolista": del resto egli s'approvvigiona, afferma, dalle fate.

A questa dicotomia da melodramma (sul melodramma, tra parentesi, è fondata in ampia proporzione la riuscita di *Les Enfants du Paradis*, sontuoso romanzo d'appendice in stile 1848), Prévert conferisce un'apparenza di giustificazione ed un colore rivoluzionario attribuendo al male un'origine politica, e Carné l'aiuta costruendo attorno ai suoi personaggi-astrazioni ed alle loro avventure allegoriche, un contesto minuziosamente concreto, terribilmente efficace, e grazie alla sua poesia, più vero del vero anche quando è falso. Ma le accuse che Prévert rivolge alla società non sorpassano mai — nei suoi film — la fase verbale. La sua vera accusa, quella che sorge dalle sue storie, è metafisica. È un po', se si vuole, quella di Camus: « Perché sulla terra ci devono essere degli sporaccioni come Michel Simon, Pierre Brasseur e Jules Berry? Perché la felicità è votata alla sventura? Perché la vita dev'esser condannata alla morte? ».

Questo dovrebbe bastare, io penso, a demolire la leggenda d'un Prévert realista. Eccezion fatta per *Le Jour se lève* (il cui soggetto è di Viot) non si trovano che personaggi campati in aria: senza situazione, allegorici, declassati e falliti indefiniti, trascinati seco una disillusione letteraria in scenografie mitologiche, (il *Le Havre* di *Quai des brumes* non è più realista né meno fantastico del fiammeggiante castello di *Les Visiteurs du soir*), vittime sconvolgenti d'una forza sempre più astratta — poiché la polizia di *Quai des brumes* cede il posto al destino-senzatetto di *Les Portes de la nuit*, al rigattiere-destino di *Les Enfants du Paradis*. In tutti i film di Carné-Prévert è del resto facile scorgere, al di là dei loro alibi realisti, il racconto fiabesco: *Quai des brumes* e *Le Jour se lève* hanno il medesimo scheletro de *Les Visiteurs du soir*. Come rileva Armand Cauliez, in questi tre film un uomo venuto dal fondo della notte, oppresso da un passato tragico, perduto, incontra una ragazza anch'essa perduta, o racchiusa nella fatalità sociale. Entrambi non credevano più in niente, e certamente non nell'amore: soprattutto non nell'amore. Essi si amano e tutto attorno ad essi è meravigliosamente trasfigurato: si rimettono a vivere. Sopravviene allora un diabolico terzo che nessuno ama e che vuole la

sua parte d'amore: così un bell'amore tutto nuovo muore sul nascere. E la terra, indifferente, continua a girare: « la terre qui tourne, et qui tourne, et qui tourne avec ses grands ruisseaux de sang ».

Accade anche che il racconto finisca bene, come un vero racconto di fate, perché la sventura guadagna quasi tutte le partite, « gagne presque tous les coups », quasi, ma non tutte. Alla fine di *Lumière d'été* e del *Petit soldat* gli amanti se ne vanno verso un orizzonte definitivamente luminoso: saranno felici e la conclusione di *L'Affaire est dans le sac* ci aveva già appreso che avranno molti figli. (Questi eroi, ultimi venuti — come il Carette di *Les Portes de la nuit* — sono inoltre molto più semplici, o meglio semplicisti, molto più mediocri, più ordinari e insignificanti di quelli promessi alla tragedia. Questa non vuole esser una critica, al contrario. La bellezza di questi ultimi canti consiste proprio dal fatto che cantano l'esaltazione, attraverso l'amore, degli esseri più comuni. Ma queste storie crollerebbero nel peggior convenzionalismo se Prévert non possedesse, per salvarle, la sua "avance". Si può dire che lo scioglimento sarcastico di *L'Affaire est dans le sac* giustifica, abilita, quello del *Petit soldat*).

È questa visione, questa estetica del favolista, del poeta la cui poesia è anzitutto parlata, del letterato e dell'uomo di teatro che spiega indubbiamente l'ineguale riuscita dei film che Prévert ha scritti. La forza, la ricchezza ammaliante della sua arte, la si scorge quasi sempre nelle comparse, o nei dettagli. Sembra che Prévert ritenga il colore, il profumo, l'orizzonte, il clima del suo universo, ma neppure uno dei suoi elementi concreti. Cineasta, certo, ma imperfetto, perché gli manca la conquista della materia in cui incarnare le sue visioni: infatti non è mai riuscito tanto bene come quando è stato il "decoratore", il "compositore", del mondo d'un altro. Egli è perfettamente a suo agio nell'"adattamento": i suoi propri soggetti *Les Amants de Verone*, *Lumière d'été*, *Les Portes de la nuit*, non si reggono. In cambio, se *Les Visiteurs du soir* e *Les Enfants du Paradis* costituiscono delle felici eccezioni è perché essi non giocano d'astuzia né con la Favola né col teatro.

Tutto questo permette già d'intravedere i temi essenziali dell'opera di Prévert: ma stringiamoli più dappresso. La grande ossessione di Prévert, la sola verità per cui combatte è l'amore folle, il "vero amore". Eredità del suo passato surrealista forse, poiché è noto che i surrealisti fecero dell'amore, liberato da tutte le nostre servitù, dalle nostre restrizioni morali e sociali, la via essenziale di superamento dell'attuale condizione umana, un cammino privilegiato verso l'Assoluto, dove tutti i contrari si aboliscono, dove il sogno non è più distinto dalla realtà: basta leggere il meraviglioso poema « Cet amour ».

Questo poema porta anche il segno d'uno strazio, d'uno scacco forse. L'affermazione esaltata, il credo incondizionato, potremo trovarlo tra l'altro alla fine di « La lanterne magique de Picasso ». È impossibile davanti a una simile esigenza di purezza e a quell'abbandono così confidente negli alti poteri dell'amore, non riallacciare questo tema al mito catartico della Passione, affinità confermata dalla forma favolosa che Prévert gli ha conferito in cinema. Le

leggende di Prévert ricominciano senza sosta quella di Tristano e Isotta, e la fine di *Les Visiteurs du soir* (l'amore più forte del male e della morte) ha delle incontestabili risonanze religiose che sorprendono molto in un incredulo come Prévert. Ma Jean Quéval non s'è forse proposto un *giansenismo* di Prévert? « Una straordinaria spiritualità sottende l'universo prévertiano » e infatti la maggior parte dei suoi eroi — e particolarmente quelli incarnati da Gabin — sono pronti all'ascesi più rigorosa per guadagnare, preservare o meritare il proprio amore-salvezza. Uno degli aspetti connessi a questo tema è la certezza della redenzione attraverso l'amore (riscatto di cui Dostoievski e Tolstoj, ma su un piano risolutamente cristiano, hanno frequentemente dato testimonianza) ed anche ciò che Jean Quéval chiama la dialettica dell'esperienza e dell'innocenza. La ragazza "appassita" e l'uomo perduto e disingannato ricuperano la loro innocenza primitiva, e questa è abbastanza forte da dominare l'esperienza infelice ed anche trarne profitto.

Sarebbe sorprendente che simili concezioni non avessero risuscitato, attraverso qualche scappatoia, gli archetipi platonici dell'amore. Al colpo di folgore, d'obbligo in tutti i suoi film — che è la prova dell'incontro meraviglioso delle due metà dell'androgino originale — Prévert aggiunge nei *Visiteurs du soir* una sconvolgente controprova del mito della *reminiscenza*. Quando Gilles sul bordo della fontana, dopo che i malefici del demonio gli avevano fatto perdere ogni ricordo, ritrova nondimeno la freschezza dell'acqua, la freschezza delle labbra d'Anna e l'amore ch'egli aveva per lei, il mito platonico delle idee contemplate nel cielo d'una vita anteriore trova un'illustrazione di angosciosa bellezza, unica, che io sappia, nel cinema.

Prévert, in quanto artista, è interamente del suo tempo. Con i migliori letterati di questi ultimi trent'anni egli non esplora mai che un *passaggio*. Non, come essi, il passaggio dall'adolescenza all'età d'uomo, ma il passaggio dell'amore, in cui si riassumono il sentimento di purezza, di felicità, di grandezza ed anche di pessimismo del nostro autore. « I passanti che passano » dice la canzone: « Passavo » dice il Diavolo in *Les Visiteurs du soir*: « Sono di passaggio » dice Yves Montand in *Les Portes de la nuit*: « Si è di passaggio » dice il disertore di *Quai des brumes*. Passaggio dell'amore come d'una meteora nel cielo, che sconvolge tutto sulla sua traiettoria, illumina, trasfigura, ingigantisce, fa fiorire, libera, poi si spegne perché è nel suo destino di non durare. Dopo l'abbagliamento, l'amore muore nella catastrofe o in quella rassegnazione di mollusco felice in cui s'adagia il Carette di *Les Portes de la nuit*.

Ho già accennato quale era l'errore di coloro che non si sono ancora capacitati di come i "realisti neri" Carné-Prévert abbiano potuto realizzare *Les Visiteurs du soir*, film che è tuttavia la chiave di tutti gli altri. Il diavolo di Jules Berry è la miglior prova del come il male sia metafisico e non sociale (le barriere della nascita non hanno alcun ruolo in questo mondo feudale d'altronde così fortemente gerarchizzato). E i miracoli, gli incantesimi, sono la miglior illustrazione del fatto che l'amore è la più bella forza terrestre, la più potente e più

pura. La pietrificazione finale è la migliore dimostrazione del fatto che l'amore è votato ad essere sconfitto ed effimero. La morte sola e la leggenda possono eternizzare l'istante. Così Prévert non si stanca di raccontarci le sue leggende: questa è la più pura, la più francamente leggendaria.

E' tempo, per concludere, di chiedere all'opera di Prévert quale morale ci propone. Liberiamoci anzitutto da un certo inquietante disprezzo per le idee che si può riscontrare in « La lanterne magique de Picasso » e in *Le Jour se lève* (la replica di Jean Gabin a Berry: « Tu hai le idee larghe e la testa piccola. Allora esse se la squagliano da tutte le parti »): e non soltanto delle idee fisse, delle idee false, delle idee luogocomune, verso le quali già Unamuno ci insegnava la diffidenza (« Non abbiate idee, vi impedirebbero di pensare »). Prévert se la prende col pensiero stesso, con la facoltà di pensare. In « Fleurs et couronnes » dopo aver assimilato il pensiero-fiore a ciò che quest'ultimo è diventato nell'industria funeraria, esclama:

*« Les hommes sont devenus ce qu'ils sont devenus
Des hommes intelligents...
Ils pensent... Ils pensent... ils n'arrêtent pas de
Dans leur tête pousse la fleur sacrée (penser...
La sale maigre petite fleur
La fleur malade
La fleur toujours fanée
La fleur personnelle
La pensée... ».*

E' vero che quando si ama c'è di meglio da fare che pensare: d'altronde « la felicità non pensa a nulla » (o « quasi »). Così Prévert difende l'amore contro lo spirito: da questo alle chimere della vita naturale, primitiva e pura — Rousseau, Alain Gerbault, Flaherty e Giono — non v'è che un passo.

Nella galleria degli eroi prévertiani, che non possono offrirci altro esempio se non quello del loro abbandono disperato all'amore folle, ve n'è uno che ci apporta un insegnamento diverso e positivo: è il solo saggio degli *Enfants du Paradis*, Frédéric Lemaitre, impersonato da Brasseur.

Anziché inseguire, come gli altri, l'esaltazione della passione nella tragedia dell'amore, egli ha deciso di liberarsene attraverso la recitazione e l'espressione. Il teatro è la sua catarsi: così recita anche fuori del palcoscenico, ma si abbandona ai sentimenti e alle follie solo sulla scena. « Il pubblico se ne va col mio amore: gliene faccio un regalo. Per fortuna il parlare mi libera » confessa. D'altra parte, e in questo è molto alla Montherlant, è pronto nella vita a « trovare la scappatoia attraverso cui amare l'avvenimento »: e quando — al ritorno dall'India di Garance innamorata di Baptiste — Frederik scopre per la prima volta d'essere geloso, ammirate come fa presto a trarre il miglior partito da questa catastrofe e a rallegrarsene: potrà infine impersonare Otello, l'eroe della gelosia (« Ci siamo: Otello lo tengo, lo sento. Stringerò Battista sul mio cuore, gliene sono pur debitore! »). Rimarchiamo come, sia che Gabin-Tristano obbedisca all'amore-fatalità, sia che Brasseur-Frederik s'acconci al suo destino, la loro morale è sempre l'accettazione. Curiose conclusioni, se si tien conto che provengono da un poeta preteso anarchico e rivoluzionario.

Ho timore che Prévert non abbia presa la medesima risoluzione del suo Frederik ed

anche del suo Lacenaire (il quale confessa alla fine di *Les Enfants du Paradis*: « Avrei preferito una bella carriera di letterato ») e che non abbia trovato alla sua ossessione dell'amore impossibile altra soluzione all'infuori dell'espressione poetica. Ci racconta delle leggende e così tenta di negare il male, di dimenticare la verità. Poiché l'amore non dura, raccontiamo delle belle storie nelle quali è eterno.

Abbiamo visto come egli divida il mondo in due, il bene e il male, la felicità e la sventura, il puro e l'impuro.

*« La terre
Avec ses bons enfants et ses mauvais sujets
Avec toutes les merveilles du monde...
Avec les épouvantables malheurs du monde...
Qui sont Légion...
Avec les saisons...
Avec les années
Avec les jolies filles et avec les vieux cons... ».*



(Sopra) In *Les Enfants du Paradis*, Brasseur trae partito della propria gelosia per impersonare Otello; (sotto) Maria Dea e Alain Cuny in *Les Visiteurs du soir*, film « chiave » di Prévert.

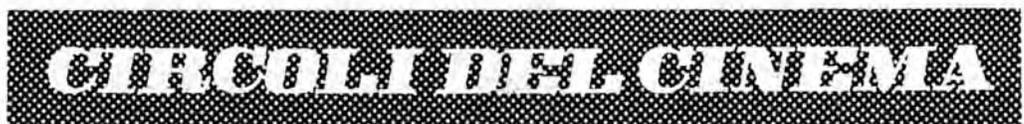


Anche questo dualismo ha la sensazione che sia un alibi. Come Prévert si è sforzato di mettere l'amore al coperto dalle ingenerenze dello spirito, così vuole metterlo fuori della portata della realtà: ha deciso, come dice, di « credere a Babbo Natale ». E se gli rispondiamo che Babbo Natale non esiste — o che egli ha vita breve, e che le cose non sono tanto semplici (e se le "jolies filles" si mettono ad amare "les vieux cons"?) — egli obietterà che tutto questo è colpa della sventura, colpa dei "cattivi soggetti" e dei "padroni di questo mondo, con i loro preti, i loro traditori e i loro volponi", colpa dei "vieux cons". Così la dicotomia del suo universo avrebbe segretamente per fine non di promuovere un certo bene contro un certo male, ma di pren-

dere a pretesto un male assoluto per continuare a credere in un bene chimerico: l'amore folle. Ascoltate la strana e meravigliosa risonanza degli ultimi versi della « Lanterne magique de Picasso », nei quali le affermazioni di Prévert cercano di dare l'apparenza dell'equilibrio a uno strazio mascherato, a un conflitto non risolto:

« Un monde indiscutable et inexplicable
 Un monde sans savoir-vivre et plein de joie de vivre
 Un monde sobre et vire
 Un monde triste et gai
 Tendré et cruel
 Réel et irréel
 Terrifiant et marrant
 Nocturne et diurne
 Solite et insolite
 Beau comme tout ».

BARTHELEMY AMENGUAL



PER LA LIBERTÀ DEI CIRCOLI DEL CINEMA

IN DATA 9 marzo 1953 si è riunito il Comitato di Coordinamento dei Circoli del Cinema di Roma di cui fanno parte il Circolo Romano del Cinema, il Centro Universitario Cinematografico ed il Circolo di Cultura Cinematografica « Charlie Chaplin ». Il comitato di Coordinamento ha esaminato e ampiamente discusso la situazione venutasi a creare in seguito al divieto posto dalla Presidenza del Consiglio — Direzione Generale dello Spettacolo — alla proiezione dei film *La vittoria del popolo Cinese* di Varlamov e *Topaze* di Pagnol.

È stato creato un Esecutivo permanente che segua da vicino lo sviluppo della situazione e dia concreta attuazione alle iniziative stabilite nella riunione del Comitato stesso. Iniziative che impediscano il ripetersi di ulteriori incresciosi divieti e curino in collaborazione con tutti gli Enti e le organizzazioni interessate lo studio della regolamentazione definitiva della attività dei Circoli del Cinema.

Alla fine della riunione è stato votato ed approvato un ordine del giorno.

F. I. C. C.

L'Ufficio Stampa della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema comunica:

Nel n. 43 del 28 febbraio 1953 della Rivista « Eco del Cinema » è stato pubblicato, nella rubrica dedicata ai Circoli del Cinema aderenti alla Unione Italiana dei Circoli del Cinema, un commento su pretesi articoli dello Statuto tipo dei Circoli della F.I.C.C. Tale commento si basa su notizie assolutamente false e gli articoli riportati non hanno mai fatto parte dello Statuto tipo della F.I.C.C.

Riportiamo qui di seguito l'art. 3 dello Statuto tipo approvato al IV Congresso di Livorno della F.I.C.C. dal 1950 (precedentemente a questa data non è mai esistito un statuto tipo della Federazione), articolo considerato come *fondamentale* e quindi non modificabile da nessun circolo.

Art. 3. - Non avendo alcuno scopo di lucro e commerciale, il Circolo del Cinema osserva le seguenti norme:

a) I fondi raccolti saranno esclusivamente utilizzati per i fini definiti nell'art. 2. Non possono in nessun caso essere suddivisi tra i membri e gli amministratori;

b) La funzione di amministratore di un Circolo del Cinema è essenzialmente gratuita e non può essere oggetto di alcuna retribuzione quale che sia;

c) In caso di scioglimento e di liquidazione del Circolo l'attivo deve essere distribuito ad una associazione che persegua scopi affini e non può in nessun caso essere diviso tra le persone fisiche che compongono quel Circolo.

L'art. 2 cui ci si riferisce nell'articolo suddetto dice:

Il Circolo del Cinema è un'associazione senza scopo di lucro e assolutamente apolitica; ha per fine essenziale lo sviluppo e la diffusione della cultura cinematografica, particolarmente attraverso la proiezione di film in forma privata. Vuol contribuire, con tutte le sue possibilità, al progresso della cultura cinematografica, degli studi storici, della tecnica e dell'arte cinematografica, allo sviluppo degli scambi culturali cinematografici tra i popoli e all'incoraggiamento alla cinematografia sperimentale.

Ad evitare che debbano ripetersi così spiacevoli equivoci l'Ufficio di Segreteria della F.I.C.C. ha provveduto ad inviare una copia dello Statuto tipo dei Circoli ad essi aderenti alla Segreteria della U.I.C.C. ed a tutti i Circoli U.I.C.C.

Le trattative condotte tra la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e gli incaricati per le attività cinematografiche dell'Unione Nazionale Universitaria Rappresentativa Italiana hanno portato alla costituzione di un comitato di collegamento permanente e paritetico, per rendere più organica la collaborazione già in atto tra le due organizzazioni secondo lo spirito dei documenti costitutivi dell'Ufficio Cinema dell'U.N.U.R.I. e delle risultanze dell'ultimo Congresso della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Le due associazioni tenendo conto della diversità dei settori in cui agiscono promuoveranno iniziative comuni tendenti ad una libera diffusione della cultura cinematografica.

In data 5 marzo u. s. la Segreteria della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, dopo attento esame del materiale di documentazione inviato ha proceduto alla ammissione, in qualità di membri candidati dei seguenti Circoli del Cinema:

Circolo del Cinema di Pegognana (Mantova); *Cine Club Novate* (Novate Milanese); *Circolo Correggese del Cinema* (Correggio-Reggio Emilia).

VENEZIA. Il Circolo del Cinema « F. Pasinetti », ha organizzato in collaborazione con la Croce Rossa Italiana, una manifestazione di solidarietà con le popolazioni colpite dall'alluvione del Mare del Nord.

Nel corso di tale manifestazione sono stati proiettati i documentari di Joris Ivens *Zunderzee* sulla costruzione della grande diga nell'anno 1931 concesso dalla F.I.C.C., il cortometraggio *Primi documenti nell'Olanda* concesso dalla I.N.C.O.M. Infine è stato proiettato il film *Miracolo a Milano* di De Sica per gentile concessione dell'Autore e dell'E.N.I.C.

L'intero incasso è stato devoluto alla Croce Rossa Italiana per gli aiuti alle popolazioni colpite dall'alluvione.

S. GIOVANNI VALDARNO. Il Circolo del Cinema « Flaherty » di recente costituzione ha ini-

ziato l'attività con la proiezione del film *Il silenzio è d'oro* di Clair.

Sono poi stati proiettati, nell'ordine, *Breve incontro* di Lean, *Enrico V* di Olivier, *Lungo viaggio di ritorno* di Ford, *M. Verdoux* di Chaplin, *Sciuscià* di De Sica, *L'incrociatore Potemkin* di Eisenstein, *Extase* di Machaty.

Il Circolo, che ha raggiunto il numero di oltre 200 aderenti, continua la sua attività, programmando tre o quattro film mensili, ai quali fa precedere, quando è possibile, una presentazione di critici o di personalità del mondo cinematografico.

U. I. C. C.

Nei giorni 31 gennaio e 1 febbraio ha avuto luogo a Lucca il Primo Congresso Regionale Toscano, organizzato dal Circolo del cinema di Lucca, sotto gli auspici del locale Ente Provinciale del Turismo (che ha anche generosamente contribuito all'iniziativa con un aiuto concreto). Erano presenti i rappresentanti del Circolo di Carrara (Toscana e Tenerani), del Circolo « Bianco e Nero » di Pisa (Perfetti), del Circolo di Lucca (Barsotti, Pizzorusso, Santori, Foggi), del Cineclub « Primi Piani » di Firenze (Ciani, Passeri, Messina, Micheli), del Circolo di Viareggio (Musone e Simonetti), del Circolo di Massa Marittima (Fucini). Il Filmclub senese « Bianco e Nero » aveva delegato a rappresentarlo Ciani Passeri di « Primi Piani ». Erano inoltre presenti, come osservatori, i delegati dei Circoli in formazione di Empoli (Giunti e Malventi) e di Livorno (Melani). La Segreteria Nazionale dell'UICC era rappresentata dal Segretario, Venturini, e dal Vice-segretario, Cincotti. Complessivamente erano dunque rappresentati nove Circoli.

Scopo del convegno era di studiare i problemi specifici che derivano dal particolare sviluppo raggiunto in Toscana dal movimento dei Circoli UICC, sviluppo che ha superato notevolmente quello delle altre regioni. La discussione si è soffermata particolarmente sul problema di una coordinazione organizzativa regionale e sul problema di dare all'azione dei circoli toscani una concretezza culturale adeguata alla maturità della regione, maturità documentata proprio dal numero dei Circoli.

Al termine dei lavori, il Congresso ha votato all'unanimità la seguente mozione:

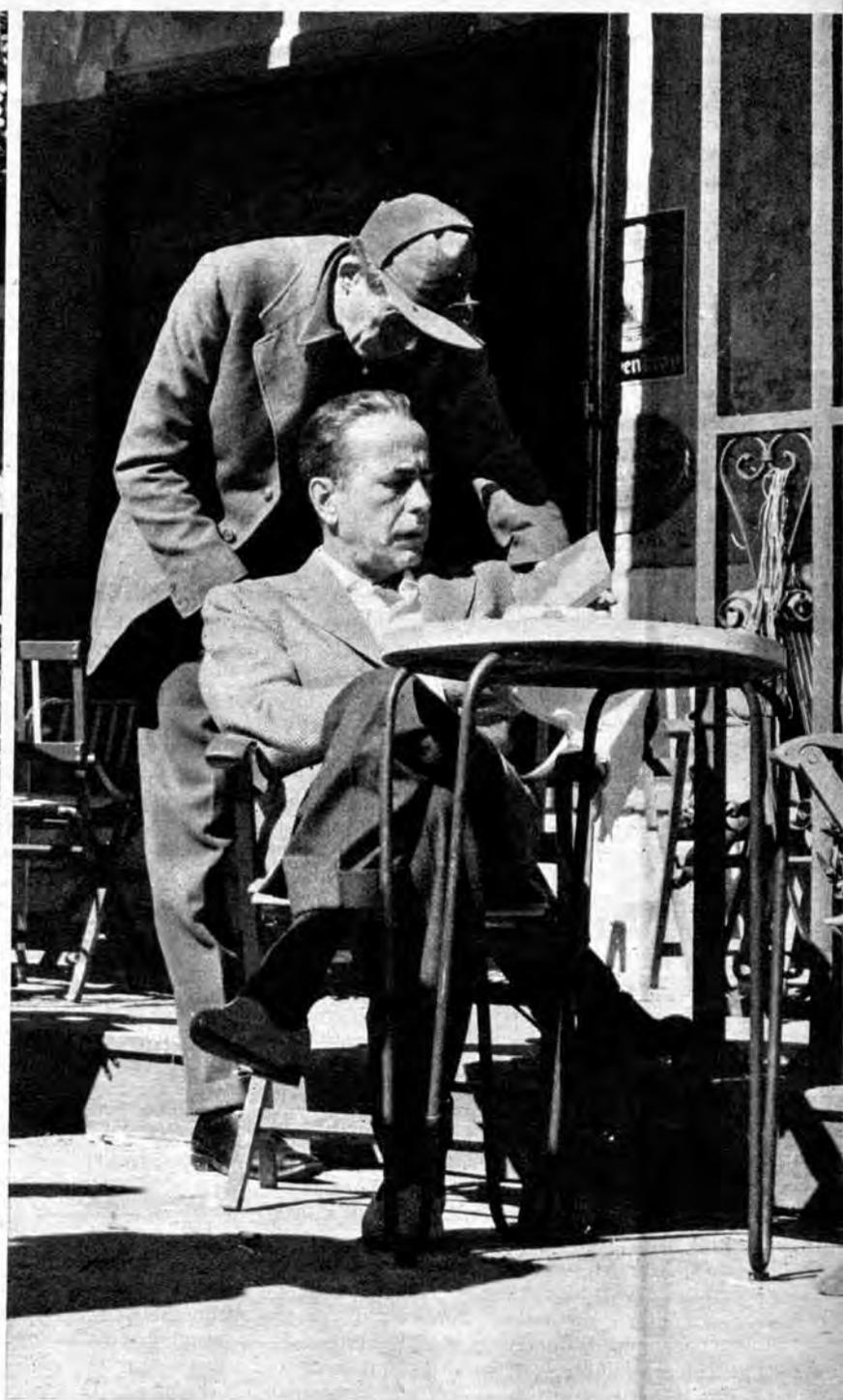
Il primo Congresso Regionale Toscano dei Circoli del Cinema aderenti all'Unione Italiana dei Circoli del Cinema, riunito a Lucca nei giorni 31 gennaio e 1° febbraio 1953, constata con viva soddisfazione il notevole sviluppo raggiunto in Toscana dal movimento dei Circoli del cinema UICC, sviluppo suffragato dalla costituzione di numerosi nuovi Circoli, avvenuta specialmente negli ultimi tempi; rileva che da questa situazione, che è indice di particolare maturità, derivano nuove esigenze organizzative e culturali, per la soddisfazione delle quali costituisce un Ufficio di Collegamento Regionale con sede presso il Cineclub « Primi Piani » di Firenze; ritiene opportuno d'incrementare quanto più possibile il sistema di passaggi a catena regionali, studiando nel contempo la possibilità che i circoli interessati a detti passaggi curino lo scambio del materiale per la compilazione di schede critico-informative nonché lo scambio delle schede. Il congresso, esaminata la situazione attuale della cultura cinematografica in Italia e, in particolare, le responsabilità che da tale situazione derivano al movimento dei Circoli del Cinema, ritiene necessario ed urgente procedere ad una intensificazione dell'azione culturale nell'intento di fornire agli iscritti le basi d'una concreta conoscenza della storia del cinema, presupposto fondamentale di una autentica cultura cinematografica, al di fuori di ogni travisamento di parte. A tale uopo sollecita un fattivo interessamento da parte degli Enti competenti, perché si adoperino a mettere a disposizione dei Circoli dei film d'archivio che sono attualmente irrecuperabili con grave pregiudizio di un'effettiva formazione cinematografica. Preso atto dei proficui risultati raggiunti con la odierna riunione, il Congresso ritiene opportuno che l'iniziativa si ripeta in avvenire.



JOHN HUSTON A RAVELLO FRA DIAVOLI E TESORI

A Ravello John Huston sta girando Beat the Devil (che in italiano si chiamerà Il tesoro dell'Africa) interpretato da Humphrey Bogart, Jennifer Jones, Peter Lorre e Gina Lollobrigida. Ecco Huston a colloquio col direttore di produzione (sopra), mentre dà consigli a Bogart (a destra) e mentre dirige una scena del film (sotto a destra): nella foto sotto a sinistra, i preparativi per la ripresa d'una scena del film.

(Servizio fotografico di Robert Hawkins).



LO SCANDALO DEL DOCUMENTARIO

IL QUADRO della produzione documentaria — malgrado le nostre segrete speranze — si presenta oggi, come sempre, impressionantemente povero qualitativamente. A parte quella esigua schiera di cineasti che hanno ancora il coraggio e la costanza di esprimere le loro idee, le loro posizioni umane, i loro conflitti spirituali, la quasi totalità dei documentaristi nazionali fa man bassa del patrimonio artistico che il nostro paese ha in così cospicua cifra; con la sua macchina da presa scende negli angoli più polverosi e dimenticati dei nostri musei per carpire poche strampalate immagini da legare in film che il pubblico poi si rifiuterà di vedere, ma che quelle menti aperte ed originali che fanno capo al Comitato Tecnico premierà concedendo loro il tanto ambito 3%.

Parrebbe una favola. Disgraziatamente è pura e semplice realtà. Ché i documentari a cui è stato concesso il sospirato premio governativo, e di conseguenza girano per le sale cinematografiche, sono proprio quelle serie di fotografie sconnesse costruite sugli affreschi, sulle pitture, sulle miniature, sui monumenti, sui capolavori architettonici dei secoli andati; e non c'è esagerazione di sorta in questa nostra affermazione: il normale frequentatore delle sale cinematografiche potrebbe — se interrogato — suffragare pienamente questo nostro dire. Naturalmente sia ben chiaro che non abbiamo nulla contro il documentario d'arte (registi quali Barbaro, Emmer e Gras, Carlo Castelli, Pellegrini, Gandin, ecc., hanno realizzato opere, anche se discutibili, di notevole valore culturale e, quel che più conta, originali). La nostra denuncia si appunta unicamente verso quei prodotti (e sono molti, troppi!) che dell'arte si servono come di un pretesto per confezionare sequele di fotografie senza senso, prive di qualsiasi interesse (e non si parla di interessi estetici, beninteso, ma di interessi ben più pratici, più tangibili), condite infine di commenti parlati che fanno della lingua italiana un lezioso elzeviro; inutili, perché del tutto estranei alle immagini che dovrebbero illustrare, e retorica e noiosi.

Da documentari si fatti e da altri che trattano con commovente serietà i pressanti problemi spirituali dei cani, dei cavalli, delle scimmie e d'altri insigni rappresentanti della fauna animale, si capisce chiaramente che i nostri cineasti possiedono una indiscussa originalità nella scelta dei soggetti, non disgiunta ad una buona dose di buon gusto, le quali doti ben fa il Comitato Tecnico a giustamente premiare. Male invece fa il pubblico a non deliziarsi di fronte a questi laboriosi frutti dell'intelligenza umana; a quei cinquanta differenti modi in cui gli viene presentata la chiesa tale ed il magnifico golfo tal altro, il pubblico non dovrebbe spazientirsi od annoiarsi mortalmente, come invece fa: il soggetto, anche se è lo stesso per tutti i cinquanta preziosi filmetti che deve pazientemente sorbirsi, non conta! Quello che veramente conta è il modo con cui il soggetto gli viene riproposto (ricorrendo ai più vertiginosi e strabilianti movimenti che la camera offre).

Lasciando da un canto l'ironia, ci meraviglia soprattutto, come certi documentaristi non sentano il bisogno di liberarsi da questi logori e poco decorosi clichés, da queste formule stereotipate e aride per qualcosa di più vivo, qualcosa di più reale. Lascino dormire il loro sonno ai capolavori dell'arte; le riproduzioni fotografiche non mancano per svegliare nei larghi strati del pubblico culturalmente meno provveduto, l'interesse per le opere dei grandi artisti e non si sente assolutamente il bisogno che anche il cinema si metta su questa via.

Perché non si porta invece la macchina da presa dove pulsa la vita: nelle strade, nei cantieri, nelle officine? Perché non ci si impegna con la realtà in cui viviamo, di cui siamo circondati, per coglierne gli aspetti meno superficiali, per approfondirne il senso umano? Perché, infine, non ci si esprime con idee nostre e non con le solite idee conformiste ed ufficiali che impediscono l'affermarsi di una coerente verità interiore?

Il nostro invito alla realtà non venga scambiato, tuttavia, come una necessità di indirizzare la produzione documentaria ver-

so una direzione sociale e politica *tout court* — come pretenderebbe certa critica contentutista del nostro cinema realistico — e magari fortemente polemica. L'impegno con la realtà che noi propugniamo non crediamo né desideriamo sia quella di un Lizzani (*Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*, 1949-50; *Modena, una città dell'Emilia rossa*, 1949-50) o di un Mercanti (*La ricchezza dei poveri*, 1951); cioè una realtà di sapore pamphletistico, falsa e retorica, programmatica quel tanto che basta per farne un dogmatico e astioso messaggio di parte. L'incontro con la realtà su questo piano si risolverebbe unicamente in una ben determinata verità e non nella verità.

Ma ci sarà qualcuno, tra quella massa di falliti, di speculatori, di affaristi, che si sono attaccati come tante voraci sanguisughe alla pingue ed inesauribile vacca grassa del documentario, che vorrà ascoltare il nostro suggerimento e mettersi su questa nuova strada? Qualcuno a cui preme rendere realisticamente, con umana partecipazione ed umiltà, la vita e gli umori della nostra società? Abbiamo i nostri sacrosanti dubbi. E seppur trovassimo sia pure uno solo di questi cineasti disposto a rinnovare la sua stantia e consunta tematica, crediamo che da parte di qualche zelante funzionario si farà di tutto per impedire e strozzare sul nascere questa nuova voce che suonerebbe troppo ardita a certe orecchie abituate alla retorica del quieto vivere ed a certa gente usa a nascondere la testa sotterra, come fanno gli struzzi, per non vedere e sentire le cose vere, ma spiacevoli, che sono disseminate all'ingiro.

E queste preoccupazioni ci sono dettate appunto da fatti inconfutabili e accaduti nel torno di tempo che va dal '48 ad oggi. I più clamorosi dei quali — come certamente si ricorderà — furono patiti da Michelangelo Antonioni (*Superstizione*, 1948), Antonio Marchi (*Canzoni fra due guerre*, 1950) e, recentemente, da Renzo Renzi (*Quando il Po è dolce*, 1952). (1)

Comunque, realismo o meno, l'importante per il documentario è liberarsi, una buona volta per tutte, da quel dannoso letargo

Due inquadrature del documentario di Renzo Renzi *Quando il Po è dolce*, una delle poche realizzazioni documentaristiche che si staccano dallo stereotipato convenzionalismo da cui è afflitta la produzione documentaria italiana e che ebbe, per il suo non-conformismo, guai col Comitato Tecnico.



di mediocrità in cui sembra essersi stabilmente adagiato. Se il documentario vuol farsi seguire dal pubblico con attenzione, deve rinnovarsi radicalmente nelle sue formule narrative, deve raccontare qualcosa che interessi in tono piacevole e semplice e deve, soprattutto, sbarazzarsi di quei filosofemi letterari, di quei discorsi alati (riscontrabili pure in certi cinegiornali d'attualità), ma inevitabilmente fuori luogo, di cui sono inverosimilmente zeppi i commenti parlati che lo accompagnano. Se poi questi pseudo-registi, attratti dal documentario più dal miraggio di facili guadagni che per vero amore verso il cinema, non accennassero minimamente a mutare strada nella realizzazione dei loro prodotti, si provveda da parte del Comitato Tecnico ad inesorabilmente escluderli dal beneficio del premio governativo; in modo che tutti quei parassiti che oggi sono così attaccati al documentario lascino il posto ad altri che, a differenza di loro, possono essere in possesso di una solida preparazione tecnica e culturale: qualità indispensabili per arrivare ad una sana produzione del film documentario.

Si provveda ad adottare nuove leggi nei riguardi del documentario, visto che quelle attuali — come da più parti è stato chiaramente fatto notare — non rispondono più alle esigenze: è inutile continuare a regolamentare questo importante settore cinematografico servendosi di una legislatura ormai superata e, con ragione, da molti considerata insufficiente. La colpa della scadente qualità dei documentari che si producono oggi in Italia è in gran parte imputabile anche alle attuali leggi, ormai inadeguate e troppo accomodanti, che ne consentono la realizzazione.

Se il sistema non va più, lo si cambi! Il pubblico danaro non deve continuare a finire in tasca degli imbrogliatori e dei ciarlatani: il pubblico quando paga (e questo lo fa regolarmente) ha il diritto di vedere, se non altro, almeno del cinema come si deve, dignitoso ed educativo e non gli sterili lavoretti di qualche cine-dilettante da strapazzo in vena di esperimenti enalistici.

Si prenda il coraggio a due mani e si muti strada se si vuole che il documentario italiano diventi una cosa viva, funzionante e non una mostruosa e gigantesca macchina di diseducazione cinematografica e culturale, come oggi purtroppo è. Un mutamento radicale si impone e presto.

UBALDO ROSELLO

(1) Di questi tre documentari bocciati dal Comitato Tecnico in prima istanza, solamente quello di Renzi ad un secondo esame (« *Bollettino dello Spettacolo* » del 15 novembre 1952) ha potuto ottenere la riabilitazione e di conseguenza godere dei premi governativi. Merito della campagna che buona parte della stampa cinematografica ha speso a sostegno del film.

La sorte toccata agli altri due film non è stata, purtroppo, altrettanto benigna. *Superstizione di Antonioni*, bocciato in prima istanza, venne rimontato — con l'aggiunta anche di materiale non girato dal regista — e, all'insaputa di questi (come ebbe a scriverci lo stesso Antonioni), ripresentato all'esame del Comitato Tecnico dalla produttrice (la quale, facile è intuirlo, agì in questo modo poco corretto unicamente per la paura di rimetterci i suoi soldi), che ottenne questa volta i contributi governativi; il film, che porta abusivamente la firma dell'Antonioni, uscì nelle normali sale di spettacolo con il titolo *Non ci credo!*

Nei riguardi di *Canzoni fra due guerre* il Comitato Tecnico, allorché il regista ripresentò il film in sede di appello, mantenne il suo precedente giudizio, negandogli i contributi governativi e la possibilità di circolare per le sale di pubblico spettacolo.



Un altro documentario che ebbe seri guai col solito Comitato Tecnico è Superstizione di Antonioni — del quale diamo tre inquadrature — che venne poi presentato col titolo Non ci credo!



FILM DI QUESTI GIORNI

LA PROVINCIALE

Regia: Mario Soldati - **Soggetto:** da un racconto di Alberto Moravia - **Sceneggiatura:** Mario Soldati, Sandro De Feo, Jean Ferry, Giorgio Bassani - **Operatori:** Aldo, Domenico Sala - **Interpreti:** Gina Lollobrigida (Gemma Vagnuzzi) Gabriele Ferzetti (Prof. Vagnuzzi), Alda Mangini (Elvira Coceanu), Franco Interlenghi (Paolo Sartori), Renato Baldini (Luciano), Nanda Primavera (madre di Gemma), Marilyn Bufferd (Anna Sartori), Barbara Berg (Vannina).

GLI AMBIGUI rapporti tra Mario Soldati e il cinematografo sono ben noti. Ad una posizione di pregiudiziale diffidenza da parte dello scrittore-regista ha fatto riscontro, in un primo tempo, un raffinato impegno di natura letterario-calligrafica, scaduto ben presto sul piano della gelida e inerte oppur compiaciuta illustrazione fine a se stessa (il cammino da *Piccolo mondo antico*, 1940, al sopravvalutato *Le miserie del signor Travet*, 1945, è stato di chiara, definitiva involuzione), in un secondo tempo la cinica acquiescenza ad una narrativa vellente i peggiori istinti del pubblico, alla ricerca di variopinte avventure o di farsesche melensaggini. In fondo, al porto dei suoi ormai innumerevoli film improntati ad un commercialismo deteriore Soldati è giunto senza troppo rimorso, ed in sostanziale coerenza con le sue riserve estetiche, da tempo formulate nei riguardi del cinema. Riserve che hanno trovato sbocco in una polemica da lui sostenuta nei confronti del neorealismo e basata su presupposti non tutti erronei, ma troppo schematicamente sviluppati fino a conclusioni estremistiche e generalizzanti. La posizione di Soldati, denunciante il "roseo", il "bozzettistico", il "convenzionale" del neorealismo, può essere giustificabile se applicata agli epigoni minori del movimento. Così come la sua contrapposizione di fantasia a verismo, la sua equazione: realtà eguale inverosimiglianza, la sua negazione che la vita possa esser travasata direttamente nel cinema e che il vero sia eguale al verosimile possono avere un valore di saggio antidoto solo se riferite a certi eccessi di chi vuol essere "più neorealista del re". Non certo se intesi alla lettera ed in specie se riferiti alla pratica seguita dal Soldati. Nel cui curriculum, tuttavia, già prima di questo *La provinciale*, sono reperibili tracce non spregevoli di un'ispirazione più o meno concreta, corposa, realistica: *Tragica notte* (1941) e il sottovalutato *Fuga in Francia* (1948). D'altro canto, se è vera la notizia a suo tempo diffusa, secondo cui solo per l'opposto volere del produttore Soldati avrebbe rinunciato a valersi per *La provinciale* di attori non professionisti, le contraddizioni in cui egli cade appaiono sempre più fitte, essendo, l'impiego di attori occasionali, uno tra i canoni più estremistici di quel movimento che desta in Soldati una tanto seria avversione.

Gli artisti vanno, comunque, giudicati dalle opere e non dalle intenzioni, onde è

consigliabile passare senz'altro indugio all'esame del film, atteso negli ambienti del nostro cinema come la "riabilitazione" di questo singolare scrittore sul piano della sua personalità registica. *La provinciale*, si sa, è un lungo racconto, posto da Alberto Moravia in apertura di una sua raccolta, apparsa nel 1937, sotto il titolo *L'imbroglione*. È la storia narrata è quella di una donna, che lo stesso Moravia accettò di definire "una piccola Emma Bovary della provincia italiana", una creatura mortificata da un'esistenza provinciale e tesa verso l'evazione. Soldati, pur intendendo tenersi accosto ai suggerimenti del testo, si è collocato nei suoi confronti in una posizione elastica, al fine di riviverlo, rielaborandolo "dal di dentro". La posizione di chi non voglia considerarsi un mero illustratore, ma, entro certi limiti, un "ri-creatore". In un primo momento parve che egli dovesse godere della collaborazione dello stesso Moravia, poi in pratica la sceneggiatura venne stesa con l'intervento di altri. Non so quali ragioni abbiano escluso Moravia dalla sceneggiatura. Forse il troppo intenso lavoro per le "fumetterie" assortite alle quali egli presta compiacentemente la sua firma? Il fatto sta che ora Moravia si è dichiarato soddisfatto del film; dovremo dunque concludere: "contento lui contenti tutti"? Sarebbe un po' troppo semplicistico.

Occorre anzi tutto osservare come, nel trasferirsi sullo schermo, *La provinciale* abbia subito un decisivo mutamento di impostazione: da ritratto obiettivo e distaccato, alla maniera moraviana, di una donna, scritto secondo le intenzioni dell'autore "nello stile moralistico e storico della *Monaca di Monza*", è diventato un ritratto soggettivamente ricostruito da quattro diverse persone, l'ultima delle quali è la stessa protagonista e le altre i vari responsabili del suo destino. Poiché questo è il significato intimo della tecnica rievocativa prescelta (prescelta quindi non per un puro e semplice desiderio di movimentare l'articolazione del racconto): dimostrare come il destino di Gemma Foresi vada giudicato alla luce delle altrui responsabilità. Vi è in Soldati a differenza che nel freddo moralista Moravia, la volontà di giustificare la protagonista, di presentarla sotto una luce più comprensiva, di circondarla di un alone di simpatia, che nel racconto mancava. (Non mancavano, invece, le giustificazioni, ma Soldati, come vedremo, le ha estese, pur rinunciando, per converso, a qualcuna che il testo gli suggeriva. La differenza sostanziale consiste però nell'aver voluto renderle, da implicite che erano, esplicite, facendo recitare ai vari personaggi quella specie di "mea culpa"). Una simile impostazione potrebbe venir considerata come un intelligente ed accettabile mutamento di prospettiva qualora la sostanza umana e psicologica dei singoli personaggi ne fosse uscita piuttosto arricchita che depauperata. Non è questo il caso del film, dove le attente cure "compilative" di una sorta di scheda segnaletica per i singoli personaggi non impediscono le cadute nel generico o nel romanzesco. (Un romanzesco, a dir vero, di cui già il racconto of-

friva qualche avvio: si pensi alla inopinata parentela di Gemma con Paolo). Prendiamo il personaggio del fratellastro: il solo fatto di averlo voluto richiamare in causa alla fine, identificandolo col medico sollecitato a soccorrere Gemma colta da collasso, ha significato una concessione al gusto dell'improbabile e dell'artificioso. Ma quello che più sembra grave è la sbrigatività con cui si è dato per risolto l'innamoramento tra i due giovani. Nella descrizione del pomeriggio afosamente estivo in cui Paolo, vagando alla ricerca di refrigerio, incontra Gemma dormiente, la consueta, sensuale minuziosità di Moravia ottiene uno dei suoi risultati positivi, sommando una serie di notazioni ambientali e fisiche, sulle quali il film sorvola, senza peraltro sostituirle con altra soluzione adeguata. Quell'amore viene fatto nascere in maniera brusca e impersuasiva, specie se si tenga conto che nel film anche Gemma, conformemente alla "simpatia" del suo tratteggio, risulta innamorata, e non semplicemente mossa da calcolo ambizioso. Allo stesso modo che Paolo risulta forte del proprio sentimento, baldanzosamente ostentato, mentre nel racconto la sua condotta ambigua, contraddittoria, sostanzialmente vile era assai più coerente con le remore derivantegli dalla sua posizione: «E invece con una dispettosa vergogna si accorgeva di scivolare ogni giorno di più verso quegli odiati rapporti di padrone e cameriera... Egli si indispettiva oltre modo di provare questi sentimenti, considerandoli ingiusti e indegni di lui; né si accorgeva che in gran parte erano provocati e giustificati dal contegno di Gemma, calcolato e servile».

Anche più rilevanti e determinanti sono le modifiche subite dal personaggio della madre, nel racconto apertamente istigatrice delle ambizioni della figlia e stolidamente formulante per lei i più pazzi progetti (vedi la sua iniziale perplessità di fronte al matrimonio col professor Vagnuzzi e la speranza che esso non impedisse alla figlia di entrare nel "bel mondo", diventando magari l'amante di qualche "gran personaggio"). La "donna vecchia dagli occhi ancora giovani e pieni di innocente follia" era tutt'altra cosa dalla logora vecchietta del film, la cui debolezza non consiste nell'aver alimentato nella figlia ambizioni sproporzionate, ma nell'averle in un primo tempo taciuto la verità sul fratellastro. (Il che sorprende un poco, essendosi gli autori lasciati sfuggire un'occasione per meglio scagionare conformemente ai loro propositi, la protagonista).

La figura del terzo "responsabile", il marito, è, nel film, meglio definita rispetto alle altre due, grazie anche ad una intelligente caratterizzazione di Gabriele Ferzetti. Ma si è mirato a renderla meno sgradevole, meno affetta da "tic" e da debolezze che nel racconto, oltre che meno repugnante dal punto di vista fisico («Sebbene fosse giovane era calvo, giallo e inseccolato come un vecchio»). Il che porta a considerare come l'operazione effettuata in sede di sceneggiatura, sottraendo le ragioni obiettive di attenuante per l'agire della protagonista

(ragioni che stava al lettore di individuare), per sostituirle con altre ragioni *soggettivamente* enunciate dai singoli personaggi ed imposte allo spettatore, si sia risolta in un depauperamento della sostanza psicologica.

Il quarto racconto è la confessione della protagonista al marito, la quale, assente nel racconto (il marito preferisce chiudere la pagina senza approfondirne, anche perché l'essenziale gli è stato gridato sul viso dalla Coceanu), contribuisce, nelle intenzioni degli autori, a proiettare luce comprensiva e simpatica su Gemma. In un'erronea scelta dell'attrice per questo personaggio consiste forse uno tra i difetti-base del film. Non si discute qui l'inevitabile progresso di Gina Lollobrigida, che va dimostrando una reattività un tempo insospettabile. Si discute la sua aderenza fisica, e di riflesso psicologica: «Gemma non era graziosa e anzi sfiorava la bruttezza ma aveva quei lineamenti nobili e pronunziati che rivelano un'origine non volgare; e a momenti sembrano comporsi in una specie di altera bellezza. Era alta, snella, ossuta, con lunghe e magre cosce eleganti, larga nel petto sfornito e nelle spalle. Il viso era smunto e pallido fuorché sugli zigomi sempre un po' rossi, gli occhi grandi e lenti nel muoversi con palpebre sporgenti che velavano la pupilla e davano agli sguardi un'aria di dignità squallida e sprezzante. Aveva il naso aquilino, la bocca grande e sdegnosa, e, sotto capelli crespi, una carnagione delicata e malsana, ora diafana ora chiazzata di macchie di rossore. Certa peluria, che le adombrava le braccia e la nuca, faceva pensare ad un corpo villosa e infuocato pur nella sua sgraziata magrezza». Ora, qui non si fa questione di pedissequo ossequio ad una lettera. Ma è evidente che una creatura del genere offre problemi fisiologici e psicologici un po' diversi da quelli della signora Lollobrigida. La quale potrà anche sembrare un personaggio carnosamente moraviano; ma un altro personaggio (magari quello de *La Romana*). Meno inadatta, se pur anche lei tutt'altro che ideale, sarebbe forse stata Alda Valli, cui Soldati aveva pensato anni fa, all'epoca di un primo progetto poi sfumato. Fisico a parte, anche certe altre modifiche subite da Gemma non persuadono gran che. La gravidanza cui si accenna nel racconto valeva di movente psicologico accettabile ed umanamente valido per le sue estreme reazioni, mentre il fallito tentativo di prostituzione, cui la avvia la Coceanu, non rimane se non un basso espediente romanzesco, che sfiora assai da vicino il ridicolo (e non è l'unico punto di caduta nel risibile — penso a certe battute del sovente frusto o inerte dialogo), come non è l'unica accentuazione romanzesca (si veda il ferimento della Coceanu, nel racconto soltanto tentato, e la clamorosa espulsione di questa da casa Vagnuzzi). A proposito della quale Coceanu (che rimane il personaggio fra tutti più rilevato, grazie anche ad una compiaciuta, ma ricca, caratterizzazione di Alda Mangini, mentre fiacca risulta qualche altra figura, per esempio l'amante di Renato Baldini), giova osservare come nel racconto certi suoi tratti appaiano assai più accettabili, specie nei confronti del rapporto psicologico con altri personaggi: alludo sopra tutto al suo installazione in casa Vagnuzzi, che Moravia prepara sotto forma di ricatto preventivo e non dà brutalmente come un fatto compiuto, la cui pacifica accettazione da parte del professore suona alquanto improbabile.



La Lollobrigida e Ferzetti (sopra), la Lollobrigida e la Mangini (sotto) in due momenti di *La provinciale*. film impegnato ed accurato che segna per Soldati il ritorno alla ricerca di uno stile.



(Analogo discorso valga per il trasferimento a Roma, la propria partecipazione al quale la rumena dà nel film per implicita, mentre nel racconto essa, più sottilmente, estorce un invito al Vagnuzzi).

A tutte queste lacune d'ordine psicologico il film ne aggiunge un'altra anche più grave, trattandosi di una vicenda, il cui sottotitolo potrebbe benissimo essere quello flaubertiano di "moeurs de province": alludo all'ambiente, pigro e mortificante, arido e mediocre, della cittadina di provincia, che il film suggerisce con tratti sommarî (come sommaria è la presentazione del bel mondo) e non sempre significanti. Nel film l'odiata "casa del vicolo", e l'altra casa,

quella degli sposi, da dove "le mura apparivano chiuse, lisce e senza alcun pertugio", non assumono viva presenza. E tanto meno la assume la cittadina circostante. Pure, in Moravia era reperibile un paio almeno di aperture descrittive, che potevano valere di stimolante suggerimento: «Il cinema si trovava nell'antico teatro della città: una sala immensa e tetra, con quattro file di palchi rossi e dorati e una cupola affrescata. In origine questo teatro non aveva accolto che opere, poi sul principio del secolo era incominciata la decadenza: dall'opera era passato al teatro di prosa, da questo all'operetta, e poi al varietà e finalmente a qualche raro spettacolo filodram-

matico di beneficenza. Il cinema l'aveva salvato dalla chiusura definitiva e nello stesso tempo ne aveva in certo modo fissata e consacrata la decadenza. Le dorature erano scrostate e mostravano il gesso bianco, le ninfe rosee dipinte nella cupola erano oscurate da larghe macchie di umidità, le vecchie poltrone col velluto rosso erano state sostituite da certe scranne di ferro che si alzavano e si abbattevano con un cupo fracasso. C'era sempre un odore vecchio di folle scomparse, di fumo freddo, di segatura umida, di tempo piovoso. Negli intermezzi non si accendevano che le lampade della prima fila di palchi, il resto della sala restando immerso in un'ombra grigia di circo deserto; e lo schermo bianco pendente nel mezzo delle cortine scure e drappeggiate faceva pensare in quella luce smorta ad un lugubre apparato di funerale ». E ancora: « Cenarono in fondo alla sala da pranzo del vecchio albergo. La maiolica ingiallita e consumata del pavimento, la luce filtrata delle lampade dai globi opachi, la cupola di vetri verdi davano un aspetto di piscina vuotata a questa sala, una piscina in fondo alla quale fossero stati collocati dei tavolini e delle credenze. C'era un silenzio stantio e compatto come un tanfo, nel quale le voci e le risa del Vittoni e delle due donne erano le sole a risuonare. Gli altri commensali, un paio di viaggiatori di commercio e tre ufficiali della guarnigione, assuefatti a mangiar zitti e soli, in un forzato e meditativo silenzio, i loro pranzi a prezzo fisso, li guardavano tra invidiosi e scandalizzati. Persino i camerieri invecchiati e incurviti nelle lise giubbe bianche parevano disapprovare, con il servizio lento e i visi pieni di cattivo umore, un fracasso tanto insolito ».

Tutto questo non impedisce che *La provinciale* sia un film impegnato ed accurato, di fattura nettamente superiore al consueto, un film che per Soldati è comunque il segno di un ritorno (speriamo non effimero) alla ricerca di uno stile e di una civiltà espressiva. Ma troppe occasioni sono state ignorate, evase o inadeguatamente raccolte. Per lo meno agli occhi di uno spettatore che non abbia dimenticato il valore ed il significato di un racconto come quello di Moravia nella storia della narrativa italiana. Un valore ed un significato da cui non è possibile prescindere, di fronte alle lacune che il film presenta, anche qualora lo si voglia considerare come un'entità a sé stante (1).

(1) Le citazioni di certi punti di vista di Mario Soldati sono attinte dall'articolo di Stelio Martini *Indossa la giacca verde Soldati per «La provinciale»*, apparso in *Cinema* n. s., n. 89 del 30 giugno 1952; la citazione dei punti di vista di Alberto Moravia dal suo articolo *Ho visto il film tratto da una mia novella*, apparso in *L'Europeo* del 5 marzo 1953. Le citazioni dal racconto *La provinciale* si riferiscono all'edizione Bompiani, Milano, 1937, del volume *L'imbroglione*.

MISCELLANEA

Terrore sulla città («The Turning Point», 1952) di William Dieterle rientra nel numero dei film, che hanno procurato di trar partito dall'eco sollevata, in mezzo all'opinione pubblica americana, dall'inchiesta Kefauver sul risorgere della delinquenza negli Stati Uniti. Sottoprodotto della rinascita postbellica del film di "gangsters"

sfrutta senza risparmio motivi ormai consueti, in un primo luogo quello, ormai divenuto basilare, della corruzione nella stessa polizia, ma trasferendoli su un piano sostanzialmente convenzionale e melodrammatico (il figlio integerrimo funzionario, che dirige l'inchiesta, e il padre poliziotto che tradisce e poi si redime facendosi ammazzare dagli ex soci; senza contare il giornalista, cinico, almeno in apparenza, che anche lui sconta con la morte il proprio generoso coraggio, e la ragazza, che passa dal funzionario probo e bovino al giornalista spregiudicato e disincantato, con sorprendente disinvoltura). Un'interpretazione corretta e precisa di William Holden (il giornalista) e Edmond O'Brien (il funzionario, vaga controfigura di Humphrey Bogart), i quali si disimpegnano volenterosamente tra le secche del luogo comune. Nelle quali Dieterle diguazza come nel proprio elemento, salvandosi tutt'al più per qualche sporadico tratto più secco o per la scelta felice di un tipo secondario.

Nella sua prima metà *Vivere insieme* («The Marrying Kind», 1952) di George Cukor potrebbe sembrare la traduzione in lingua americana di *Edouard et Caroline* (id., 1951, di Jacques Becker, di recente passato sui nostri schermi, dove, a dispetto di qualche trovatina piacevole, ha confermato l'estrema, labile modestia del proprio respiro). Qui come là l'esemplificazione aneddottica degli equivoci e dei malumori che rischiano di condurre al malo passo della separazione o del divorzio una giovane coppia di modeste condizioni, tentata attraverso un raccontino a fior di pelle. Con la differenza che nel film di Becker l'episodio è unico, mentre in quello di Cukor si frammenta in molteplici episodietti, che tendono a ricostruire la storia di un matrimonio. Nella seconda parte la differenza di tono si fa sentire, in quanto Cukor non rinuncia a svolte drammatiche, come quella della morte del figlioletto. S'intende che si tratta sempre di una drammaticità dimessa e presto dissipata dal solito sorriso. La tesi è molto facile, e viene fatta affiorare attraverso le parole di un personaggio di comodo, una donna-giudice, cui i due coniugi si sono presentati per far sancire il divorzio: è una tesi che esorta alla comprensione reci-

proca e fa capire come due giovani sposi, specie se afflitti da qualche contrarietà, tendano ad esasperare risibilmente certi piccoli inevitabili contrasti, magari derivanti, oltre che dai rispettivi caratteri, da una lieve differenza tra loro di condizione sociale (o quanto meno di aspirazioni). Conclusioni, come si vede, ovvie; raccontino, qua e là almeno, non altrettanto ovvio, ma solo a tratti sostenuto da una adeguata inventiva. Anche il meccanismo stesso, a ritroso e a bocconi, ormai mostra un tantino la corda. Cukor, cui lo scenario è stato fornito dai suoi ormai consueti collaboratori, commediografi di successo, Garson Kanin e Ruth Gordon, ha offerto anche stavolta qualche esempio di gustoso impiego del sonoro: come quando le immagini descrivono una situazione psicologicamente opposta a quella che la voce fuori campo dei due coniugi rievoca. Nulla di strepitoso (in fondo, trovate come queste non fanno che trasferire, sul piano del sonoro, un genere di fantasia che risale al Clair di *I due timidi* («Les deux timides», 1928), ma una certa vivacità di applicazione, purtroppo guastata dall'eccessiva insistenza sullo stesso fragile tasto. Voglio dire, oltre tutto, che ad un certo momento il film diventa troppo prevedibile, e il modesto godimento è finito. Il filmetto, comunque, ha diritto ad un suo posticino, nell'ambito dell'ormai fitto filone dedicato all'indagine del nucleo familiare. Protagonista della schermaglia è Judy Holliday (al solito saporitamente doppiata da Rina Morelli), la quale, con quel suo viso sempre stranito e spesso imbronciato, pare un po' incerta sulla autentica fisionomia del personaggio e rischia di ripetere, talvolta, se stessa, ma finisce egualmente per ottenere risultati apprezzabili; il che non si può dire del suo compagno, Aldo Ray, che, se nella figurina del pugilatore stupido di *Lui e lei* («Pat and Mike», 1952) era sembrato, un po', forse per merito del doppiatore, divertente, qui denuncia, pur con la massima buona volontà, un'immaturità di gioco, che gli impedisce di reggere validamente una parte di primo piano.

Con la nuova edizione, diretta da George Sidney, *Scaramouche* (id., 1952), il popolare romanzo di cappa e spada di Rafael

Una scena di *Vivere insieme* di George Cukor, filmetto di non molto rilievo, ma che può pretendere a un suo posticino nell'ormai fitto filone di quelli dedicati all'indagine del nucleo familiare.



Sabatini, ha celebrato il trentennale della sua prima edizione cinematografica, firmata da Rex Ingram, e avente a protagonista Ramon Novarro, allora bello, giovane e in auge. Qui gli subentra Stewart Granger, che fa del suo meglio per cancellare il ricordo di Errol Flynn, in parti consimili, di acrobatica scaltrezza. Nel suo genere il film non manca di slancio, di levigatezza esteriore; non per nulla il Sidney è specializzato nell'allestimento di certi grossi spettacoli in technicolor, dalla commedia musicale alla avventura, appunto, di cappa e spada (vedi anche *I tre moschettieri* (« The Three Musketeers », 1948), che egli ha il buonsenso di raccontare con un certo spiritaccio divertito, senza mostrare di prestar fede alle grosse panzane di cui l'avventura stessa si alimenta. Lo spettacolo, quindi, c'è, un po' lungo, ma in fondo più digestivo di altri, tutto convergente verso la lunga sequenza, conclusiva, del duello, movimentatamente seguito attraverso palchi, corridoi, scale, ridotti, platea, palcoscenico e retropalco del Teatro Ambigu. Nel quadro dell'epidermica efficienza dell'insieme, merita menzione qualche risultato del "technicolor", come in una certa cavalcata per un parco nebbioso nella luce crepuscolare, dove sono raggiunti insoliti toni di pastello.

Un film che infonde una gran tristezza è *Gli ammutinati dell'Atlantico* (« Mutiny », 1952), di Edward Dmytryk. Dico Dmytryk, e non Allan Dwan o Tay Garnett, sorpresi, per di più, da un momento di stanchezza e di distrazione. Raramente si è visto un racconto marinaresco-avventuroso infarcito di tanti luoghi comuni e di tante ingenuità; e così trasandato, nella fattura, dall'offensiva chiassosità del colore alla goffa inadeguatezza nell'uso dei modellini, alla sfacciataggine dei fondali dipinti, e via dicendo. Evidentemente è, questo film, la testimonianza concreta e visibile dello scotto dovuto pagare dal regista, dopo la condanna, l'esilio e l'abiura della fede politica, per il suo reinserimento nell'ambito della normale produzione di Hollywood. Una specie di "penso" che gli è stato assegnato e ch'egli ha eseguito con il massimo malgarbo possibile, quasi con la voluttà di prostituirsi fino in fondo. Dimentichiamolo al più presto,

tanto più che le notizie sugli altri film girati nel frattempo da Dmytryk (« The Sniper », « Eight Iron Men »), fanno sperare in qualche cosa di meglio. Di più civile, quanto meno.

Con *Androclo e il leone* (« Androcles and the Lion », 1952) di Chester Erskine il produttore Gabriel Pascal, profeta cinematografico di George Bernard Shaw, ha inteso, curiosa idea, entrare in polemica con *Quo Vadis* (id., 1952, di Mervyn Le Roy) e simili "supercolossi" made in U.S.A. Ed è entrato in polemica andando a produrre il suo film, omaggio postumo allo scrittore, che già ne aveva approvato la realizzazione, proprio a Hollywood. In pratica tale polemica si è risolta in un inadeguato dispiego di mezzi, con conseguente corrivo uso di fondali dipinti. Usando il termine "inadeguato" mi riferisco al piano su cui Pascal ha inteso porre questa sua ultima fatica, il piano dello spettacolo in costume, che potesse fare la concorrenza ai "mammoth" hollywoodiani, presentandosi con la nobile etichetta del dialogo shawiano. Errore capitale, poiché la romanità di Shaw avrebbe avuto tutto da guadagnare ad essere presentata con una estrosa spregiudicatezza di visione scenografica e costumistica. Mentre tutta questa tradizionalistica cialtroneria fa a cazzotti con l'impertinenza delle battute. Ciò, s'intende, a voler prescindere dal fatto che l'ostinazione nel confezionare in celluloido l'opera omnia di Shaw si vien rivelando sempre più stolta. Non parliamo di film come *Major Barbara* (1941) o come il gigantesco e risibile *Cesare e Cleopatra* (« Caesar and Cleopatra », 1944), ma lo stesso, fine e pur sopravvalutato *Pigmaliione* (« Pygmalion », 1938, diretto da Anthony Asquith) aveva già dimostrato come la dimensione essenzialmente verbale dei personaggi e del mondo shawiano in genere poco si prestasse ad una rielaborazione cinematografica. Figuriamoci poi quando all'errore-base si sovrappone quello di considerare le opere di Shaw come pretesto di spettacolo nel senso esteriore della parola. In fondo, l'aver acconsentito, dopo tanta saggia riluttanza, a lasciar filmare le proprie commedie va messo nel conto delle debolezze

senili dello scrittore. Che, nel caso di *Androclo e il leone*, è stato servito a dovere solo da alcuni attori, come il clownesco Alan Young (un Androclo quanto mai britannico) e sopra tutto l'aristocratico Maurice Evans (Cesare), il massimo interprete shakespeariano e shawiano che calchi le scene d'America (ma la sua origine è inglese).

Un assai tipico prodotto hollywoodiano è *Le nevi del Chilimangiaro* (« The Snows of kilimanjaro », 1952) di Henry King, dove uno tra i maggiori racconti di Ernest Hemingway ha subito l'ormai immancabile strazio. Hemingway è uno tra gli scrittori usciti più malconci dai rapporti con i produttori e gli scenaristi di Hollywood. Rapporti per modo di dire: egli ha mostrato di disinteressarsi della sorte che erano destinati a subire i frutti più alti della sua fantasia e del suo stile.

Nel caso di *Le nevi del Chilimangiaro*, ad una apparente, quasi pedissequa fedeltà iniziale ed esteriore del film al racconto (basato, come si sa, su una tecnica "retrospettiva" di gusto, per l'appunto, cinematografico; il protagonista morente in Africa rivede a brandelli tutta la propria esistenza fallita) fa riscontro il più fumettisticamente pretenzioso dei tradimenti. Parlo di fedeltà e di tradimento, s'intende, dato che in partenza l'opera di un Henry King non poteva porsi, nel più fortunato dei casi, che su un piano di pallida illustrazione. La bella pensata dei produttori e dello scenarista Casey Robinson è stata quella di riempire certe suggestive lacune del racconto retrospettivo originale (i precedenti sentimentali del protagonista), attribuendo ad Harry un'assortita serie di donne, su una non meno assortita serie di sfondi cosmopolitici. Che sono solo in parte quelli evocati nel racconto. Poiché si è voluto — ecco il nucleo della pensata — identificare il signor Harry Street con lo stesso Ernest Hemingway, basandosi su un gioco di parole coniato appositamente e su quel tanto di autobiografico che ogni scrittore, e particolarmente Hemingway, inserisce nelle proprie opere. Così accanto a Parigi e all'Africa delle grandi cacce, viste l'una e l'altra con i tocchi della più corrente maniera, non poteva mancare la Spagna della guerra civile, in una grottesca sequenza che deve aver divertito molto Hemingway e che supera il ricordo dello stesso *Per chi suona la campana* (« For Whom the Bell Tolls, 1943) di Sam Wood. Il che è tutto dire.

Che significhi, nel film, questa autobiografia, fondata su un'amara consapevolezza di una missione fallita, non è dato comprendere, malgrado la citazione testuale di parecchie battute di Hemingway e l'aggiunta di un fastidioso personaggio-coro che sputa sentenze qua e là (lo zio dello scrittore). Quello che nel racconto era onirica indeterminazione, permeata da un'angoscia sincera, da un anelito vibrante, da una stanchezza mortale, qui, sotto i fuochi di una realismo di maniera concretato da un technicolor sgargiante, diventa genericità, convenzionalismo, retorica. Culminante, manco a dirlo, in un bel lieto fine che accomoda tutto. Gregory Peck, Ava Gardner, Susan Hayward, Hildegard Neff hanno sembianza di manichini semoventi.

GIULIO CESARE CASTELLO

Alan Young in *Androclo e il leone* impostato sul grave errore di considerare l'opera di Shaw come pretesto di spettacolo, nel senso esteriore della parola e con criteri alla Cecil B. De Mille.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

TINCO COLANI (Napoli). - Le comiche di *Charlot* sono state diversamente riunite dai vari distributori, e alle antologie è stato dato volta per volta un titolo che si supponeva invitante. Tu parli di « *Fabbrica dell'appetito* »; io ricordo d'aver visto, molto tempo fa, diversi filmetti di Chaplin tenuti insieme da un titolo legato alla cronaca di quell'epoca: « *Al Cafone* ». Quel « *Charlot Conte* » di cui mi parli è indubbiamente *The Count*, girato per la *Mutual Company* tra l'agosto e il settembre del 1916. « *Accidenti alle rotelle* » è di poco posteriore (novembre-dicembre dello stesso anno) ed ha come titolo originale *The Rink*. E' nel finale di « *Vita da cani* » che Chaplin semina i chicchi ad uno ad uno. E ora un consiglio, non a te certo che non ritengo (senza offesa, vero?) influente in campo editoriale, ma ai vari curatori di antologie e monografie nel settore quasi eroico della stampa cinematografica: perché non viene riesumato, nel caso fosse alle viste una pubblicazione dedicata a Chaplin, quel saggio intitolato « *Miseria e poesia di Charlot* » di Michelangelo Antonioni apparso in un fascicolo — la cui testata diceva « *Carle Chaplin* » — edito dalla casa Cosmopolita a Roma nel '45?

ANGELO GAZZANO (Ventimiglia). - I lettori di Cinema sono attentissimi, pronti a rilevare l'errore e a farglielo notare (talvolta con soddisfazione), solleciti a metterli sull'avviso se si accorgono che hai diffuso informazioni prive di fondamento. Così che ha detto che in Italia non v'è nulla di più inedita della carta stampata, ha sparato soltanto una arguta salva, ha fatto ridere alcune persone ma ha decisamente torto. Pubblicate per esperimento una fotografia già apparsa sei mesi o un anno fa (anche con diverso « taglio ») e subito poveranno osservazioni più o meno benevole ma tutte confortanti dal punto di vista della lettura: specie poi se si tratta di riviste come Cinema in cui l'interesse del lettore è sollecitato dalla passione e non soltanto dal desiderio della distrazione « ricreativa ». Dico questo per rendere un tacito anche se non ben specificato omaggio a quelle decine di amici che dalla nascita di Cinema, nuova serie, ad oggi hanno pesato le cosiddette « pulci ». Ma intanto mi si offre la occasione per ringraziare — lo dovo pur fare una volta o l'altra — quei lettori che ad ogni missiva concludono con consigli, quasi tutti intelligenti anche se talvolta, al lume di certi criteri (e nei limiti delle spese che le riviste italiane

devono rispettare), non sono traducibili in realtà. Un lettore, di Castellazzo Bormida se ben rammento, mi mandò mesi or sono sei pagine fittissime in cui era descritto, colonna per colonna, il Cinema che lui avrebbe voluto. Sostanziali mutamenti non si notavano; se mai egli rispettava proprio la struttura del nostro periodico comprendendo a fondo l'importanza di alcune caratteristiche. Ma aveva idee ben precise sulle rubriche; e rammento che una, in particolar modo, lo attraeva, quella del passo ridotto. Non era nuova, intendiamoci, una proposta in tal senso: i passoridottisti vorrebbero avere un angolo anche sulla Settimana Enigmistica, se ciò fosse possibile; ma il lettore di Castellazzo prevedeva, riga per riga, quali argomenti la rubrica in questione avrebbe dovuto trattare. Questo scrupolo, questa meticolosità hanno fatto sì che Cinema rompesse gli indugi e preparasse per i lettori, quelli dei vari « passi » (sarebbe più esatto dire « formati ») inferiori ai 35 mm., un angolo per le domande e le risposte, con l'aiuto di un consulente. A lui si dovranno rivolgere quanti vorranno conoscere quel che io purtroppo non sempre so: la pellicola più indicata per girare in campagna, le date dei vari festival del passo ridotto, il prezzo di una buona Bell & Howell, e così via. Anche tu sei invitato a scrivere a quella rubrica. Intanto io, sempre alle prese con i cavalli, continuerò sulla strada meno accidentata del « generico », del « cordiale », del « bizoso » (se volete) e che Dio ponga le sue mani sul mio capo.

MARIO CASALI (Lucca). - Rammento anch'io un film intitolato Storia di un detective, proiettato un paio d'anni fa, in cui la parte del poliziotto era assunta da un grassone (il « *Fat Man* » della televisione americana) e vi compariva anche Emmett Kelly, il clown più triste del mondo come ci assicurano i suoi agenti pubblicitari (rivisto di recente nei film « *Il più grande spettacolo del mondo* »). Sì, questa può essere una spiegazione al fatto che i distributori abbiano cercato un titolo diverso per l'edizione in italiano di Detective Story. Tuttavia nulla mi impedisce di considerare la frase « *Pietà per i giusti* » strettamente imparentata con i titoli dei sermoni domenicali tenuti nelle chiese protestanti e che nel nostro Paese, opposizione permettendola, vengono riportati su una tabella fuori del tempo. E ora alle sigle. A.S.C. è l'abbreviazione di « *American Society of Cinematographers* », il sodalizio degli operatori americani, una specie di ar-

stocrazia dei tecnici; i membri devono imporre la sigla, dopo il loro nome, nei titoli di testa dei film cui collaborano; esattamente come fanno i medici anglosassoni con le sigle che la laurea concede loro. In Italia dopo il nome di alcuni operatori abbiamo, « *A.I.C.* »; spetta agli iscritti a un'associazione nostra simile alla « *A.S.C.* ».

CLAUDIO BRAZZOLA (Bergamo). - « *Desidererei sapere il motivo che sottolinea le scene patetiche della francesina col capitano James Ganey e il sergente maggiore Dan Dailey nel film "Uomini alla ventura" di Ford* ». Amico, non ho il tempo né il desiderio di rivedere quel film soltanto per rintracciare una frase musicale che a te riesce particolarmente gradita. Sarei costretto, oggi, a rincorrere il *What Price Glory?* in un cinema rurale, e ti confesso che imprese del genere (di solito compiute insieme con Pietro Bianchi) mi tentano soltanto quando si proiettano film di valore leggermente superiore, anche se « *Uomini alla ventura* » mi è piaciuto e mi ha divertito. Tuttavia voglio aiutarti, arrischiando una risposta. Tu mi dici: « *E' lo stesso motivo che si sente all'inizio e alla fine del film* ». E quel motivo, se ben ricordo, ha introdotto molti altri film, da « *Okhawa* » in avanti è l'inno dei Marines, (« *The Marine's Hymn* », dice il titolo ufficiale), depositato col copyright nel 1919 dagli *United States Marine Corps*. « *From the Hall of Montezuma - to the shores of Tripoli* » dice il primo verso. Puoi scrivere alle Messaggerie Musicali di Milano (Galleria del Corso) indicando il titolo così come io te l'ho comunicato; ma puoi anche ripiegare, senza richiedere decisamente una partitura, sul libro « *All-American Song Book* » (Robbins Educational Edition) che quel negozio, immagino, avrà ancora a disposizione. In tal caso il costo sarebbe minimo. Per il disco segui la stessa procedura. Ammesso, naturalmente, che io abbia colto nel segno. In caso contrario, tante scuse.

GIUSEPPE FERRARA (Siena). - Andiamo con ordine. Le pellicole è bene conservarle in scatole di latta (anche se sono film a passo ridotto). In questo senso la società Pathé, che ha sfornato i suoi prodotti in confezioni metalliche per anni, insegna. Una pellicola si deteriora dopo un certo periodo, il quale periodo è però impossibile da determinare: concorrono vari fattori e tra questi è bene annoverare anche l'abilità dell'operatore, lo stato della macchina da proiezione, e così via. Dopo cinquant'anni di un film mostra già le rughe, dopo cento ha l'aspetto di *Lewis Stone*; oltre i cento fa pensare alla truccatura di Boris Karloff per la « *Mummia* ». La differenza tra uno schermo vero e proprio, e un lenzuolo non è percepibile ad occhio nudo, a tutta prima; poi ti accorgi che contano molto la qualità del tessuto, il modo con cui questo tessuto è stato tirato sul telaio e la lucentezza della superficie (alcuni bagnano lo schermo per averlo sempre brillante; per non parlare poi di uno schermo recentissimo, impiantato al cinema Odeon di Milano, col quale si ottengono sorprendenti effetti di profondità). Per i noleggi ti rimando alla nuova rubrica sorta per agevolare i cultori del passo ridotto. Dei filmetti di *Charlot* che mi elenchi, mi piace molto « *Charlot cura il suo fegato* », il « *Conte* », « *L'emigrante* » « *Lo usurario* » e quel « *Charlot violinista* » in cui trovo gli anticipi della sequenza pre-finale di *Limelight*. Per il filmetto di Méliès, è ottima la scelta; idem per il *Lumière* e il *Clair*. Nello scegliere i film di Harold Lloyd, un realizzatore-attore

sovente diseguale, devi affidarti alle tue preferenze, non saprei che dirti. Quanto a Buster Keaton, ti devo avvertire che la serie cosiddetta di « *Malec* » (di cui, in confidenza, ho anch'io qualche esemplare) non ha mai rappresentato il meglio, la crema delle idee del comico.

LETTORE FIORENTINO (Firenze). - Il caso del film *Hets*, apparso in Italia come « *Spasimo* », pur essendo strano non è decisamente singolare. La censura nostra non usa un preciso criterio come quella americana nel giudicare il lato « morale » di un film; non stabilisce, con la tabella alla mano, che i pizzi neri sono peccaminosi e quelli bianchi no, e così via. Qui ci si affida piuttosto al criterio del singolo censore, il quale vota; e tirate le somme, raccolti cioè i giudizi dei membri della giuria, si decide se assegnare il visto di programmazione oppure no. Di *Hets*, gli amici che l'hanno visto in edizione originale mi assicurano avesse scene ben più forti di quelle conservate nell'edizione ad uso del pubblico italiano. Ragioni commerciali, al fine cioè di smerciare comodamente il lavoro sul nostro mercato in edizione doppiata e non in originale soltanto (come è nel caso di *Le diable au corps*), hanno indotto gli importatori a rispettare i dettami della censura. Di qui il taglio delle sequenze più audaci; audaci, beninteso, secondo il punto di vista dei manovratori di catenaccio romani, e non secondo il meno preoccupato criterio dei censori (ma vi sono davvero?) di Svezia, là dove il film è stato realizzato. Ora tu mi domandi se i tagli dettati dalla pruderie erano necessari anche nella copia originale ad uso dei cineclub italiani. Di fronte a questo fatto mi dichiaro incapace di rispondere. Lascio che spieghi chi ne sa di più. Tutto ciò però mi lascia malinconico; e non sono il solo a provare una sensazione di sconforto al cospetto di siffatti episodi.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

GIUSEPPE FERRARA (Siena). - Andiamo con ordine. Le pellicole è bene conservarle in scatole di latta (anche se sono film a passo ridotto). In questo senso la società Pathé, che ha sfornato i suoi prodotti in confezioni metalliche per anni, insegna. Una pellicola si deteriora dopo un certo periodo, il quale periodo è però impossibile da determinare: concorrono vari fattori e tra questi è bene annoverare anche l'abilità dell'operatore, lo stato della macchina da proiezione, e così via. Dopo cinquant'anni di un film mostra già le rughe, dopo cento ha l'aspetto di *Lewis Stone*; oltre i cento fa pensare alla truccatura di Boris Karloff per la « *Mummia* ». La differenza tra uno schermo vero e proprio, e un lenzuolo non è percepibile ad occhio nudo, a tutta prima; poi ti accorgi che contano molto la qualità del tessuto, il modo con cui questo tessuto è stato tirato sul telaio e la lucentezza della superficie (alcuni bagnano lo schermo per averlo sempre brillante; per non parlare poi di uno schermo recentissimo, impiantato al cinema Odeon di Milano, col quale si ottengono sorprendenti effetti di profondità). Per i noleggi ti rimando alla nuova rubrica sorta per agevolare i cultori del passo ridotto. Dei filmetti di *Charlot* che mi elenchi, mi piace molto « *Charlot cura il suo fegato* », il « *Conte* », « *L'emigrante* » « *Lo usurario* » e quel « *Charlot violinista* » in cui trovo gli anticipi della sequenza pre-finale di *Limelight*. Per il filmetto di Méliès, è ottima la scelta; idem per il *Lumière* e il *Clair*. Nello scegliere i film di Harold Lloyd, un realizzatore-attore

ALFREDO SCARIONI (Via del Turchino, 18, Milano). - Cede una collezione di Cinema nuova serie, dal n. 1 al n. 100, rilegata per sei mesi.

P. E. AMBROGIO (Via Pradamano, 16/6, Udine). - Fa la stessa offerta di Alfredo Scarioni; ma la sua collezione non è rilegata.

GIANFRANCO BUIANI (Via Sauro, 37, Parma). - Cerca Cinema, vecchia serie, dal n. 85 al 118, dal 120 al 132, dal 135 al 141, e nn. 144, 157, 161, e dal 163 in poi.

ERALDO DEGLI INNOCENTI (Via Fonderia, 23, Firenze). - Cede Cinema vecchia serie: dal n. 1 al 46, dal 48 al 50, dal 52 al 93, dal 95 al 107, dal 109 al 113, dal 115 al 119, il 121, dal 124 al 127, dal 131 al 135, dal 137 al 169.

GIORGIO BATTISTONI (Viale Dante, 41, Luino, prov. di Varese). - (Avvertiamo che volentieri pubblichiamo le notizie di acquisti e cessioni di numeri di Cinema nuova serie essendo molti fascicoli ormai introvabili presso la nostra Amministrazione, perché esauriti. N. d. P.) E ora alle copie di Cinema nuova serie che il lettore Battistoni cede: dal n. 1 al n. 17 (un volume completo, rilegato in tutta tela con indici), fascicoli 18-29 (manca il n. 28). Dal 30 al 41 (volume completo, numeri sciolti, con indici); dal 42 al 53 (completo, copie sciolte con indici); dal 54 al 65 (manca il n. 55); sciolti con indici.

UNA PAGINA DI STORIA SUBACQUEA

raccontata per la prima volta sullo schermo

“I SETTE DELL’ ORSA MAGGIORE” è il titolo del primo film subacqueo a soggetto girato su veri fondi marini.

Un film che ha il pregio di mantenersi rigorosamente fedele alla realtà perché il suo scopo è soltanto di narrare una storia densa di fatti emozionanti veramente accaduti durante la seconda guerra mondiale. Oltre agli autentici sommozzatori delle imprese di Gibilterra ed Alessandria, ad Eleonora Rossi Drago, e Pierre Cressoy, protagonista del film è il « maiale », un siluro umano che audaci marinai facevano esplodere sotto le navi inglesi. Un’arma segreta degna della fantasia di Verne, una scoperta che oltre ad aver destato la curiosità ed ammirazione dei nostri nemici di ieri, portò all’affondamento delle corazzate *Valiant* e *Queen Elizabeth* e di altre unità nemiche.

Non sto qui a raccontarvi la storia dei mezzi d’assalto della marina italiana che ormai tutti conoscerete, ma accennerò alle difficoltà che incontrammo durante la realizzazione del film. Problema fondamentale fu quello delle macchine da presa subacquee.

Nessuna infatti di quelle in circolazione rispondeva alle nostre esigenze.

A noi occorre macchine a larga autonomia ad evitare che lunghe interruzioni, necessarie al cambio degli *châssis*, ostacolassero il normale ritmo di lavorazione.

Così a Roma, dopo lunghe riunioni cui presero parte, con nostri tecnici, gli attori, quasi tutti ingegneri navali, nacquero i progetti delle più originali macchine da presa subacquee: *l’affogattini idraulico* e *lo scorfano acquatico*.

La *troupe* giunse a Procida alla fine di luglio, figuravano, oltre ai soliti tecnici cinematografici, diversi palombari venuti da Genova, da Venezia, da Spezia.

Dopo aver sormontato mille nuove difficoltà sul luogo di lavorazione, il regista Duilio Coletti diede il via al primo giro di manovella.

L’affogattini idraulico è un parallelepipedo di lamiera di ferro alto circa dieci metri con un oblò in basso: sul fondo vi si può appoggiare una comune macchina da trecento. Nell’interno c’è spazio sufficiente per tre persone.

Una zavorra di dieci tonnellate provvede a far scendere in acqua questa gigantesca camera subacnea, lo spostamento di tale massa di ferro richiede un pontone gru ed un rimorchiatore, una simile complicata manovra suggerì la costruzione dello *Scorfano abissale*.

Indubbiamente questa è una macchina più maneggevole. Si tratta di un involucro cilindrico a perfetta tenuta poggiato su di un cavalletto. Il tutto permette di cambiare a volontà angolazione sul fondo

stesso, di effettuare normali panoramiche e di scendere a profondità maggiori. La profondità infatti giova molto alla ripresa offrendo una luce più diffusa.

I palombari, che non ci abbandonarono mai durante tutta la lavorazione, si improvvisarono ottimi macchinisti subacquei. I respiratori ad alta autonomia permettevano loro di rimanere sul fondo per lunghe ore. Chi dimostrò la propria preparazione tecnica ed un coraggio degno di ammirazione fu il noto operatore Aldo Tonti. Era la prima volta che si cimentava in un film subacqueo e pur non

sapendo nuotare, non esitò ad imparare l’uso del respiratore, a vestire la tuta di gomma ed a calarsi in acqua raggiungendo profondità non trascurabili.

Particolari mezzi e lavori ha richiesto la ricostruzione della rete metallica simulante l’ostruzione del porto d’Alessandria e Gibilterra.

È stato il nostro un lavoro snervante, basti pensare che causa le frequenti e lunghe immersioni, la casa produttrice (*Valentia Film Ponti De Laurentiis*) fu costretta ad ingaggiare nella *troupe* un medico che due volte al giorno doveva sottoporre a visita coloro che scendevano in acqua.

Così, con la appassionata collaborazione di tutti, è nato un film veramente unico nel suo genere che io, quale aiuto regista, mi auguro trovi nella storia del cinema un meritato riconoscimento.

GIAN GIACOMO COSSA





Gérard Philipe nel suo nuovo film Tutte le strade portano a Roma, diretto da Jean Boyer.