

CENTENARIO



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **130**

NUOVA SERIE - 31 MARZO 1954

Torino, marzo 1954

Caro Direttore,

in merito ai film che hanno trattato e trattano il problema dei giovani nel momento attuale, da *I vinti* a *Avant le déluge*, da *La Neige était sale* a *Le blé en herbe*, si sono fatte molte discussioni, e molte se ne faranno, fruttuosamente, e come indice di un interesse che fa viva la questione e meritevole l'impegno di quei registi che sanno affrontarla al di fuori di ogni convenzionalismo: inoltre, simili film danno agio di aumentare il già lungo elenco dei luminosi fasti della censura nostra ed altrui, e di rilevare il conformismo di certi ambienti.

Vorrei intanto segnalarle un parere, su questo problema dei giovani, (di noi giovani, potrei dire), che ho letto in un articolo di Manlio Cancogni su « L'Europeo » n. 11 del 14 marzo scorso: scrivendo da Parigi, il Cancogni, che ha svolto una piccola inchiesta, a proposito degli ultimi fattacci di cronaca nera si domanda: « E' vero, che i giovani francesi fra i 15 e i 24 anni, soprattutto i parigini della media borghesia, sono squilibrati, pigri, degeneri, violenti, tendenzialmente criminali, come Jacques Fesch, Georges Aussenal, Alain Gasidrowski, e i personaggi dei film che ossessionano gli spettatori del cinema della capita-

le?... La gente giudica per impressioni, senza darsi la pena di riflettere: la gioventù francese è vista sotto l'angolo turistico folkloristico di Saint-Germain-des-Prés e di una letteratura rimasta al 1945 ». L'autore propone invece alla nostra attenzione il caso di alcuni giovani universitari parigini della piccola borghesia, e del proletariato, che studiano con mezzi di fortuna, non appartengono a partiti politici, (ma votano), aspettano una sistemazione tranquilla e decorosa che l'attuale società non può e non sa loro dare, e « sembrano degli impiegati ». Uno di questi, ma è la condizione di tanti altri, ha 23 anni, è sposato, con un bambino da mantenere; vive in una stanza d'affitto, e studia con una borsa di studio di 100.000 franchi annui, lavorando di notte in un garage, e sognando un lavoro stabile, possibilmente in provincia, decoroso per la famiglia.

Continua il Cancogni: « I professori che ricordano gli anni precedenti la seconda guerra mondiale, sono sbalorditi dalla serietà della gioventù d'oggi. Il quindici per cento degli studenti è sposato, e ogni anno il numero aumenta; il ventiquattro per cento degli studenti, e il ventidue delle studentesse, lavora ». E conclude: « Il problema non è dunque rappresentato da un Jacques Fesch,

figlio viziato che sperpera i milioni e uccide per procurarsi il piacere di un viaggio sugli oceani; Antoine Cantal, che ogni mattina, prima di andare in aula, dà da mangiare al suo bambino, e che vuole, domani, avere un impiego che gli permetta di mantenere la famiglia, non ha ancora ispirato né un regista né un romanziere, ma il suo caso è molto più serio e preoccupante ».

Ora, pur rilevando più che non faccia l'autore dell'articolo anche il problema della ricca gioventù viziata, mi pare che sia accettabile il suggerimento di portare la nostra attenzione su quei giovani che con questo duro tirocinio si preparano alla vita, in una società che parla tanto di loro e che poi in definitiva se ne disinteressa, che si mostra ostile, diffidente, decadente: questi dovrebbero essere i giovani cui la società attuale deve guardare, per preoccuparsene e per aiutarli, affinché non siano presto degli scontenti, degli spostati, dei falliti. Il dramma che portano in loro tenacemente chiuso, in quel silenzio, in quella sorta di disgustata misantropia che li allontana dagli adulti e perfino dagli amici, è veramente un dramma umano; la vita che hanno affrontata alla ventura, non tanto per spirito di eroismo, quanto perché non potevano farne a meno, è una vita che me-

rita di essere studiata e analizzata, per gli antecedenti da cui muove, e per ciò che può dare. E' un aspetto non ultimo, della morale e del costume, ed è uno spunto interessante di esame sociale, quello di questi studenti poveri e forti, un po' stanchi e un po' frenetici, figli della vita di ogni giorno, coll'animo piccolo-borghese (almeno esteriormente...), e coi sogni da impiegati di provincia: vale a dire, nella gran maggioranza, i sogni medi di ieri e di sempre.

Senza discutere perciò del valore dell'indagine critica contenuta nei film finora fatti su temi già fin troppo noti all'opinione pubblica, la macchina da presa neorealista potrebbe « muovere alla scoperta » della vera gioventù d'oggi: senza presupposti, anche solo per constatare la sua esistenza, e caso mai per negarne l'importanza etica e politica, e sociale, cosa cui credo sarebbe difficile arrivare. Non restiamo legati all'imponente, al vistoso, al tragico assurdo di un momento: guardiamo anche e soprattutto al tragico quotidiano, come fu detto, e gioveremo a questa società un po' superficialona, alquanto pettegola, e molto egoista.

Mi scuso di averla importunata, e la ringrazio dell'attenzione prestatami. Con tutta cordialità

Michele Luciano Straniero

CIRCOLO ROMANO DEL CINEMA

Come è noto il famoso film di Lewis Milestone *All'Ovest niente di nuovo*, prodotto nel 1930 non è mai apparso sugli schermi italiani per ragioni di censura.

In data 16 gennaio u. s. la Segreteria del Circolo Romano del Cinema, venuta a conoscenza che una copia del film si trovava a Roma presso la Casa distributrice, inviava alla Direzione della stessa la seguente lettera:

« Spett. Direzione della "Universal International" Roma, Via Magenta 16

« Il Circolo Romano del Cinema ha intenzione di proiettare in visione privata esclusivamente riservata ai suoi Soci, che come è noto sono professionisti del cinema, il film di Vs/ esclusività *All'ovest niente di nuovo*.

« Vi saremo grati se vorrete gentilmente comunicarci in una data prossima, quando potrete mettere la copia a disposizione.

« In attesa di un Vostro cortese riscontro, inviamo distinti saluti.

IL SEGRETARIO
PIETRO NOTARIANNI »

La Direzione Commerciale della Universal International rispose telefonicamente che sarebbe stata lieta di concedere al Circolo Romano del Cinema la copia del film, ma che ciò non sarebbe stato possibile senza il nulla-osta della Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Per quanto la circolare del Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri — circolare N. 11994/ce 490 del 23 giugno 1950 — affermi che « ove le proiezioni effettuate da parte dei Circoli del Cinema abbiano realmente carattere privato, intendendosi le iniziative rivolte esclusivamente ai soci e con finalità essenzialmente culturali, si può prescindere in questa sede dall'esibizione dei prescritti nulla-osta di proiezione per le pellicole presentate », il Circolo Romano del Cinema volle ugualmente interessare la Presidenza del Consiglio dei Ministri, nella certezza che il nulla-osta non sarebbe mancato. In data 23 gennaio 1954 fu inviata al Sottosegretario On. Giuseppe Ermini la seguente lettera:

« On. Giuseppe Ermini
Direzione Generale dello Spettacolo
Via Veneto 56, Roma

« Illustre Onorevole,

« Il Circolo Romano del Cinema, che come forse Ella saprà raccoglie intorno a sé esclusivamente coloro che dedicano al cinema un'attività continua e professionale, desidererebbe presentare ai suoi soci il film *All'Ovest niente di nuovo*, che la Casa di Distribuzione, la Universal, dice di poter mettere a nostra disposizione solo dopo un Suo autorevole intervento.

« Certi che Ella vorrà gentilmente concedere questa autorizzazione, cogliamo l'occasione per inviarLe i nostri più devoti saluti.

p. IL COMITATO PROMOTORE
PAOLO DI VALMARANA »

In data 2 febbraio 1954, il Sottosegretario così rispondeva:

« Al Circolo Romano del Cinema
Via dei Crociferi 44, Roma

« Si fa riferimento alla lettera N. 1115 del 23 gennaio u. s., relativa alla proiezione del film *All'Ovest niente di nuovo* riservata ai soci di codesto circolo.

« Al riguardo si fa presente che questa Presidenza concederà il proprio nulla-osta alla proiezione avendo essa carattere privato e riservato ai soci. La comunicazione di tale nulla-osta sarà effettuata non appena codesto Circolo segnalerà la data, ed il locale, nel quale sarà eseguita la proiezione.

« Per quanto concerne la disponibilità del film codesto Circolo dovrà provvedere direttamente ad ottenerlo dalla Casa di Produzione.

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO »

Copia di questa lettera fu allegata ad una nuova domanda di concessione del film e recapitata all'Universal in data 15 febbraio. Dopo 11 giorni, il Direttore Generale della Universal dott. Emanuele Zama rispose nel modo seguente:

« Circolo Romano del Cinema
Via dei Crociferi 44, Roma

« Abbiamo ricevuto le Vostre due raccomandate. Siamo spiacenti di non poter aderire alla Vs/ richiesta almeno per il momento, e ciò per diverse ragioni che non riteniamo necessario esporre.

« Non appena saremo in grado di riesaminare

la questione, saremo lieti di comunicarvelo.
« Distinti saluti.

EMANUELE ZAMA
DIRETTORE GENERALE »

Il Circolo Romano del Cinema che sta attualmente lavorando attorno al problema della censura onde ottenere che nella nuova legge sul cinema sia rispecchiato il principio costituzionale della libertà dell'arte, richiama l'attenzione della stampa e del pubblico su questo nuovo episodio di inspiegabile limitazione della diffusione della cultura.

SECONDO CICLO di proiezioni retrospettive per gli "Amici della Cineteca"

La Cineteca Italiana inizia con aprile il secondo ciclo di proiezioni per gli « Amici della Cineteca » col seguente programma:

6 Aprile - *L'uomo di Aran* (*Man of Aran*, 1933), di Robert Flaherty.

13 Aprile - *La passione di Giovanna D'Arco* (1928), di Carl Th. Dreyer.

20 Aprile - *Femmine folli* (*Foolish wives*, 1921), di Erich von Stroheim.

27 Aprile - *Passaporto Rosso* (1935), di Guido Brignone.

4 Maggio - *Lampi sul Messico* (*Tunder over Mexico*, 1933), di S. M. Eisenstein.

11 Maggio - *Zero de conduite* (1933), di Jean Vigo e *Terre sans pain* (1936), di Luis Bunuel.

18 Maggio - *Pensione Mimosa* (1935), di Jacques Feyder.

25 Maggio - *Ossessione* (1942), di Luchino Visconti.

Le proiezioni vengono effettuate, come sempre, presso l'Aula Magna dell'Istituto « C. Cattaneo », in piazza Vetra 9, alle ore 21.15. Per chiarimenti ed iscrizioni, rivolgersi presso la Cineteca Italiana, via Palestro 16, tel. 799.224.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie
Volume XI

FASCICOLO 130

Anno VII - 31
Marzo 1954

Questo numero contiene:

Lettere / Circolo Romano del Cinema / Secondo ciclo di proiezioni per gli "Amici della Cineteca" II di cop.

Cinema-gira 154

g. c. c.

A letto al buio 157

ROBERTO PAOLELLA

Vittorio De Sica cerca l'oro di Napoli . . 159

CARL VINCENT

Disciplinare i Festival 162

RICCARDO REDI

La strada 163

GIULIO DE ANGELIS

Retrospective: Femmine folli 166

SERGIO TOFANI

*Lettera da S. Paolo:
Disorganizzazione delle "Giornate" italiane . 170*

ORSON WELLES

Il terzo pubblico 172

ERMANNOM COMUZIO

*Galleria: Caratteristi: Edward Arnold
Broderick Crawford 175*

Biblioteca 178

GIULIO CESARE CASTELLO

Film di questi giorni 179

IL POSTIGLIONE

La Diligenza 184

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: Dr. Fausto Montesanti, 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, Hotel Robert Fulton, 228 West 71st Street. - DA PARIGI: Marcel Lapiere, 240 rue Saint-Jacques. — Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497. — Concessionaria esclusiva della pubblicità: COMPAGNIA INTERNAZIONALE PUBBLICITA' PERIODICI (C.I.P.P.) - Milano, Via Meravigli, 11 - Telefoni 80.77.67-80.83.50; Torino, Via Pomba, 20 - Telefoni 41.172-45.816, e sue rappresentanze. — ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2.200; semestrale L. 1.100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Anthony Quinn e Giolietta Masina nel film "La strada"



Una curiosa gonna della Lollobrigida nel film di Zampa La romana.

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Questa nostra gente (in cui si narrano le vicende di un vecchio ragioniere che vive presso una modesta famiglia di operai; Marcus Film), regista e soggetto Vittorio Duse, operatore Ugo Brunelli, interpreti Franco Pesce, Jacqueline Collard, Luisa Rivelli, Piero Lulli, Evi Maltagliati, José Jaspé, Vittorio Duse, Sandro Pistolini, Ennio Girolami, Giulio Calì; Baracca e burattini (dalla rivista omonima, in Ferraniacolor; Audax Film), regista Sergio Corbucci, operatore Adalberto Albertini, interpreti Carlo Dapporto, Lauretta Masiero, Delia Lodi, Narciso Parigi e tutti i componenti della compagnia Dapporto; B... come Babele (anche questo tratto dalla omonima rivista, in Ferraniacolor; Penta Film), regista Giorgio Cristallini, protagonista Nino Taran-

Trappola d'oro (Sirio Film) di Marcello Pagliaro; L'allegro squadrone (Ferraniacolor; Filmcostellazione - Zebra Film-Les Films Fernand Rivers) di Paolo Moffa; Orient Express (Geva-color; Fono Roma-Sirius) di Carlo Ludovico Bragaglia; La strada (Ponti-De Laurentiis) di Federico Fellini; Cartouche (Ferraniacolor; Venturini) di Gianni Vernuccio; Pellegrini d'amore (Pisorno Film) di Andrea Forzano; La romana (Ponti-De Laurentiis) di Luigi Zampa; Donne e soldati (S.I.C.) di Luigi Malerba e Antonio Marchi.

I primi due episodi...

...del film L'oro di Napoli, diretto da Vittorio De Sica per la Ponti-De Laurentiis sono terminati. Essi si intitolano Il pizzaiolo con Totò, Sophia Loren, Giacomo Furia, Alberto Farnese e Paolo Stoppa, e il conte giocatore cui partecipa una dama dell'aristocrazia napoletana, la contessa di Pontaldo: in entrambi De Sica



Montgomery Clift e Burt Lancaster in Da qui all'eternità di Fred Zinneman, film che ha avuto l'Oscar per il film più significativo del 1953.

CINEMA GIRA

to con gli stessi attori della sua compagna; Lettera napoletana (Romana Film), regista Giorgio Pastina, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Giacomo Rondinella, Vima Lisi, Beniamino Maggio, Otello Toso, Natale Cirino, Rosalia Maggio, Lia Orlandini, con la partecipazione di Lianella Carell; Napoli piange e ride (Diva Film-Leo Film), regista Flavio Calzavara, operatore Mario Albertelli, interpreti Luciano Tajoli, Julia De Palma, Vincenzo Musolino, Vittorio Sanmipoli, Dante Maggio, Edoardo Gognolo.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: La contessa scalza (Technicolor; Figaro Film) di Joseph L. Mankiewicz; Mambo (Ponti-De Laurentiis) di Robert Rossen; Appassionatamente (Rizzoli) di Giacomo Gentilomo; L'amante del dittatore (Ferraniacolor; Mondo Film) di Carlo Basile; I tre ladri (Rizzoli-Francinex-Franco London Film) di Lionello De Felice; Il giro del sole (Cart Film) di Saltra San Salvador;

appare anche come attore. E' attualmente in lavorazione il terzo episodio: Don Ersilio di cui è protagonista Eduardo De Filippo, al quale seguiranno gli altri, tutti tratti dal volume di racconti di Giuseppe Marotta che ha sceneggiato il film con Cesare Zavattini e lo stesso regista; Il succube, Il funeralino e Teresa, l'ultimo dei quali verrà interpretato da Silvana Mangano. L'operatore del film, che sarà girato quasi tutto a Napoli, è Carlo Montuori; il direttore di produzione Nino Misiano; l'organizzatore generale Marcello Girosi.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Amore è smarrimento (Filmosa) di Filippo Ratti; Attila (Technicolor; Lux-Ponti-De Laurentiis-Lux France) di Pietro Francisci; Giovanna al rogo (Geva-color; P.C.A.) di Roberto Rossellini; Desiderio 'e sole (Romana Film) di Giorgio Pastina; I due amori (Italia Film) di Vittorio Cottafavi.

Un concorso a premi...

...dal titolo « Premio Napoli e le nove Muse », allo scopo di « incrementare e favorire la produzione delle opere dell'ingegno sia nel campo della cultura che in quelli dell'arte e della scienza », è stato bandito dal Comune di Napoli: è stato inoltre istituito, d'intesa con l'ANICA-Unione Nazionale Produttori Film, un premio "Talia" per la cinematografia, da ripartirsi fra la migliore sceneggiatura inedita (da un soggetto originale) e il miglior documentario a colori sul Golfo di Napoli. I lavori partecipanti al concorso dovranno pervenire alla segreteria del "Premio Talia", Associazione Nazionale Autori Cinematografici, Via dei Crociferi n. 44, Roma, entro il 15 luglio per la sceneggiatura (per la quale è in palio un premio di due milioni) ed entro il 10 agosto per il documentario (quello vincente verrà abbinato ad un film della Titanus e riceverà in premio un oggetto artistico).

Un programma di visite...

...ai complessi industriali cinematografici da parte dei membri del Gruppo parlamentare dello spettacolo, è stato predisposto, d'accordo con le categorie interessate. I parlamentari italiani, visitando fra l'altro i teatri di Cinecittà, il Centro Sperimentale di Cinematografia, l'Istituto Nazionale L.U.C.E., e vari stabilimenti di sviluppo e stampa e di doppiaggio, potranno rendersi conto personalmente delle esigenze dell'industria nazionale, in modo da risolverne in sede legislativa i problemi più importanti, per sottoporre quindi alle Camere, nel corso delle future discussioni sulle nuove leggi per lo spettacolo, le istanze e le riforme più opportune ed urgenti.

Quattordici nazioni...

...con complessivi sessantadue corto-



Simone Simon nel film I tre ladri diretto da Lionello De Felice.

metraggi hanno partecipato al recente Concorso Internazionale di Cinematografia Sportiva di Cortina d'Ampezzo che è quest'anno alla sua decima edizione: Argentina, Austria, Canada, Danimarca, Francia, Germania occidentale, Giappone, Gran Bretagna, Indonesia, Italia, Polonia, Stati Uniti d'America, Svezia e Svizzera. I film premiati sono i seguenti: Out of the North (U.S.A.) un film a colori sulla caccia agli uccelli acquatici, che ha vinto la Coppa della Presidenza del Consiglio; La beauté de l'effort (Francia) sugli aspetti estetici dell'atletica leggera; Macht alle mit (Germania) sulla ginnastica infantile; Sinfonie in weiss (Germania) sulla festa ginnica internazionale di Amburgo; The Young Athlete (Inghilterra) sul salto in alto; Sejai Senshukun-Sha Shirai Yoshio Monogatari (Giappone) che illustra le vittorie di Shirai Yoshio, campione mondiale di pugilato dei pesi mosca; Hur en Verldmaster Bygger up sin form (Svezia) sul pattinaggio su ghiaccio, a colori; Ski-Schuss (Svizzera) sullo sport dello sci, a colori; Rugby Football Union (Inghilterra) sul rugby; Mille Miglia (Inghilterra) un reportage sulla competizione italiana del 1953; Jugend Ohne Grenzen (Germania) sui campionati mondiali universitari dell'anno scorso; Canadian Open (Canada) sul campionato di golf, a colori; 23^a Arlberg Kandahar (Austria) sulla classica gara sciatoria; Vive le Sport (Polonia) sulla scuola statale di educazione fisica; Giochi asiatici (Indonesia) sullo sport in estremo oriente; Judo no Ohja (Giappone) sui campionati di judo del '53; El Caballo de Carrera (Argentina) sull'allevamento dei puro-sangue; e Der Weisse Rausch (Germania), che è il primo film sugli sport invernali, realizzato nel 1930. Sono stati inoltre premiati cinque film italiani: Nascere all'acqua, I fanti piumati e Sci nautico, tutti a colori, Concorso Ippico Internazionale e Storia di un autostop.

Un accordo di collaborazione...

...è stato recentemente convenuto fra il Centro Sperimentale di Cinematografia e l'Unione Nazionale Produttori Film dell'A.N.I.C.A., allo scopo di potenziare i quadri tecnici e artistici della cinematografia in modo adeguato alle esigenze dell'industria nazionale: secondo l'accordo in





parola gli allievi del Centro avranno la possibilità di compiere un tirocinio di carattere pratico presso tutte le società produttrici di film che aderiscono all'Unione dei Produttori.

Il senatore Ponti...

...ha rassegnato le sue dimissioni da Presidente della Biennale d'Arte di Venezia. Come è noto, Giovanni Ponti è stato recentemente nominato — nel nuovo governo Scelba — Ministro senza portafoglio per il Turismo, lo Sport e lo Spettacolo.

In tre versioni...

...verrà distribuito il film L'eroe della Vandea, diretto in Francia da Richard Pottier con Amedeo Nazzari, Dany Robin e Carla Del Poggio, e prodotto in compartecipazione fra la Orso Film e la Gaumont-Cinéphonie: una in Technicolor e in Cinemascope, con suono stereofonico, che verrà presentata in contemporanea mondiale su tutti gli schermi all'uopo attrezzati, entro i primi di maggio; una seconda in Eastmancolor e per schermo panoramico (lievemente ridotta, rispetto al Cinemascope); e infine una terza per schermo normale e in Technicolor.

«Mastro Don Gesualdo»...

...verrà prossimamente ridotto per lo schermo: il film, di produzione italiana, sarà diretto da Jules Dassin, l'autore di Naked City e Brute Force, il quale ha intenzione di realizzarlo interamente in Sicilia, dove si è in quest'ultimo periodo recato con Vitaliano Brancati, e Giorgio Prospero, che collaborano alla sceneggiatura del romanzo di Verga, e con Mario Sequi — uno degli organizzatori — allo scopo di scegliere i luoghi dove si svolgeranno le riprese.

Nuovi titoli...

...di più o meno immediato richiamo sono stati recentemente depositati presso il competente Ufficio dell'A.N.I.C.A. - Eccone un elenco che parla da sé: F.B.I. divisione criminale (Lia Film), Place Pigalle (Continental Prod.), Donne d'Oriente (Demby, Comencini, Giosi), Il mostro della Laguna, Le giubbe rosse del Saskatchewan (Universal Film), Bravissimo (Documento Film), Il peccato non perdona (Doram Albas), Afrodite, Pane amore e gelosia (Titanus), I pascoli del silenzio (Galatea s.p.a.), Domenica (febbre d'amore), L'ultima avventura dei tre moschet-

I produttori hanno sempre avuto un debole per i film d'avventure più o meno storiche: ecco una inquadratura di L'eroe della Vandea, (sopra a sinistra) con Amedeo Nazzari e una di Il principe dei pirati (a destra).



Anche i film biografici non tramontano: ecco Kathryn Grayson (sopra) nei panni della cantante Grace Moore in Sogno di Boheme. (Sotto) Un nuovo Guglielmo Tell nel film Lo straniero ha sempre una pistola.





Carlo Campanini e Franca Marzi in una inquadratura di Ladro d'amore.

terti (Cinematografica Romana). Il figlio della violenza (G.E.S.I. Cinema), Maria Mancini (Taurus Film), Interpol (Astoria Film), A. Modigliani — Una vita per un sogno, A. Modigliani — Una vita bruciata, A. Modigliani — Il pittore senza pace (Milo Film), La strega (Prod. Venturini), Fiesta grande (Dunia Film), Zingare (Bellotti Film), Vergine moderna, A fior di pelle (Sirio Film), Rosso e Nero, Tutti di scena (Roma Film), Femmine sole, Mondine, Agostino, Gli ammutinati di Anchieta e I marziani a Roma (Ponti-De Laurentiis).

FRANCIA

Tre grandi film...

...si propone di produrre nei prossimi mesi Georges Laoureau, della Filmsonor, dal costo complessivo di un miliardo di franchi: uno di René Clair, uno di Clouzot in Cinemascope e a colori, e La Du Barry di Christian-Jaque, in compartecipazione con la casa italiana Rizzoli, la cui lavorazione è appena iniziata. Si tratta di un film in Eastmancolor, al quale prendono parte gli attori Martine Carol, Massimo Serato, Gianna Maria Canale, Gabrielle Dorziat, Victor Francen, Giovanna Ralli. Per i film di Clair e Clouzot si parla di coproduzioni oltre che con l'Italia, anche col Belgio.

«L'air de Paris»...

...il nuovo film di Marcel Carné —

in un primo tempo annunciato col titolo L'ange du ring — si è iniziato in questi giorni, negli stabilimenti di Billancourt; anche questo è un film di co-produzione con l'Italia, prodotto da Robert Doffmann (il coraggioso produttore di Jeux interdits di Clément) per la Galatea-Del Duca Production Cinématographique Européenne. Esso si svolge — come è noto — nel mondo della boxe, e si propone di approfondire la psicologia dei giovani pugili dilettanti che si dedicano a tale sport nelle palestre della periferia parigina. Gli interpreti del film di Carné — che ha al suo fianco in qualità di aiuto regista l'italiano Arnaldo Genoino — sono: Jean Gabin, Arletty, Roland Lesaffre, Ave Ninchi, Folco Lulli, Maria Daems, Sara Urzì e una quindicina che il regista ha scelto recentemente a Roma: Marida Vanni.

Georges Sadoul...

...è stato citato in giudizio per ingiurie e diffamazione ai danni dell'esercito, da parte del Ministro della Difesa Nazionale, in seguito alla pubblicazione di un articolo apparso su "L'Humanité" del 14 febbraio scorso, nel quale il Sadoul criticava un film che esalta le gesta del battaglione francese in Corea, dal titolo Crevecoeur.

Ecco i nomi...

...dei componenti la giuria del pro-

simo "Festival International du Film" di Cannes, per i film di lungometraggio: Jean Aurenche, André Bazin, Luis Buñuel, Jean Cocteau, Guy Desson, Philippe Erlanger, Michel Fourré Cormeray, Pierre Frogerais, Jacques Ibert, Georges Lamousse, André Lang, Noël-Noël, Georges Ragouis. Manca dall'elenco solo Marc Allégret, il quale ha dovuto declinare l'incarico trovandosi ancora occupato in Italia ad ultimare il film di Hedy Lamarr Eterna femmina. La giuria dei cortometraggi è invece costituita da Henning Jensen, Albert Lamorisse, Fred Orain, Jean Queval, Jean Tedesco e Jean Vivie. I film italiani che vengono presentati al Festival sono: Cronache di poveri amanti di Lizzani, Maddalena di Genina e Carosello Napoletano di Ettore Giannini, unitamente ai cortometraggi Una goccia d'acqua di Trovatielli, La vita delle libellule di Ancilotto e Il fiume della vita di Castell; Gattinara, tutti in Ferrania-color. Il Festival di Cannes, apertosi il 25 marzo, si chiuderà il 9 aprile.

GRAN BRETAGNA

I premi annuali...

...della British Film Academy per il 1953 sono stati assegnati ai film: Jeux interdits di Clément giudicato il miglior film straniero, Genevieve di Henry Cornelius, il miglior film di produzione nazionale, La conquista dell'Everest il miglior documentario, e World without End di Basil Wright e Paul Rotha definito « il film che meglio illustra per immagini i principi della Carta delle Nazioni Unite ». Per ciò che riguarda la recitazione i migliori attori britannici sono stati giudicati John Gielgud (per il Julius Caesar) e Audrey Hepburn (per Roman Holiday), e i migliori stranieri Marlon Brando (sempre per Julius Caesar) e Leslie Caron (per Lili).

Alcuni attori italiani...

...prescelti dal regista Robert Wise per il film prodotto dalla Warner Brothers, Helen of Troy, le cui riprese si svolgeranno in gran parte in Italia (per lo meno per ciò che si riferisce agli esterni e alle scene di massa), sono giunti recentemente a Londra: Rossana Podestà che sarà Elena (dopo il tramonto delle candidature di Rita Hayworth, Virginia Mayo e — si dice — anche Ingrid Bergman la quale avrebbe rifiutato la proposta), Jacques Sernas che sarà Paride e Marco Vicario, il cui ruolo per il momento non viene precisato. Per gli altri ruoli del film non è ancora stabilito nulla di definitivo: le ultime voci parlano di Rossano Brazzi e nientemeno che di Alan Ladd, ma non si capisce ancora bene se a proposito rispettivamente di Menelao e di Achille o viceversa. Comunque — quale consolazione supplementare — pare assicurato che il film sarà in Technicolor e in Cinemascope.

U.R.S.S.

Un comitato di selezione...

...appositamente costituito, sta attentamente esaminando un gruppo di film di produzione britannica per decidere sulla opportunità o meno che essi vengano conosciuti dal pubblico di tutte le repubbliche sovietiche: fra i film inglesi (che vengono inviati a Mosca a cura di una società

britannica di distribuzione) rifiutati in quest'ultimo periodo dal comitato suddetto sarebbero anche Un marito ideale e Il fantasma galante di Clair. I film attualmente in esame sono: The Beggar's Opera, Seven Days to Noon, Cry the Beloved Country, Rembrandt e The Sound Barrier.

Fra i film francesi...

...recentemente diffusi nel circuito normale sono i seguenti: Retour à la vie, Ils étaient cinq, L'appel du destin e La Chartreuse de Parme (girato in Italia), acquistati insieme ad altri due film non ancora distribuiti in questi ultimi mesi. In un articolo apparso sulla "Cinématographie Française", nel quale vengono esaminati i problemi dell'esportazione cinematografica in U.R.S.S., si afferma che solo i film italiani riescono a disputare a quelli francesi la preferenza del pubblico sovietico.

Un Festival...

...del cinema italiano si è svolto dal 16 al 26 marzo a Mosca, Leningrado, Stalingrado e nelle altre capitali delle repubbliche sovietiche. I film italiani hanno avuto grande successo di pubblico e sono stati particolarmente bene accolti dalla critica.

U. S. A.

Will H. Hays...

...il creatore del cosiddetto "Hays Office" nonché del famoso "Production Code", in questi ultimi tempi posto per la prima volta in discussione dopo ventiquattro anni dalla sua istituzione, si è improvvisamente spento a settantacinque anni d'età. Nato a Sullivan nell'Indiana, e laureato in giurisprudenza, dopo aver rivestito varie importanti cariche, fra cui quella di Ministro delle Poste col Presidente Harding, era stato Presidente della "Motion Picture Producers and Distributors of America" dal 1922 al 1945, segnalandosi particolarmente nel campo della moralizzazione della produzione cinematografica. Ritiratosi praticamente a vita privata a cominciare da questo dopoguerra, era stato sostituito — come si sa — da Eric Johnston, il quale ha recentemente difeso validamente il "Codice" contro i tentativi di riforme avanzati in special modo da Samuel Goldwyn.

Sheree North...

...è il nome di una nuova ragazza che la 20th Century-Fox ha intenzione di lanciare con sistemi analoghi a quelli che hanno reso popolare Marilyn Monroe, la quale è stata anzi addirittura sostituita dalla nuova attrice nel film Pink Tights, con Frank Sinatra come "co-star". Da notare che la "new-comer" ha un nome che in inglese suona come il francese "chérie", il che è tutto sommato abbastanza divertente.

MESSICO

Dolores Del Rio...

...non ha ottenuto il visto di ingresso negli Stati Uniti, dove era attesa per prendere parte al film The Broken Lance accanto a Spencer Tracy e Montgomery Clift. Pare che la vetusta vamp sia stata giudicata infida a causa delle sue amicizie con cineasti notoriamente di sinistra. La Del Rio, che manca da Hollywood da più di una dozzina di anni, è stata in fretta e furia sostituita dall'innocua Katy Jurado.

A LETTO AL BUIO

SU L'eco del cinema del 15 marzo 1954 U.B. (alias Umberto Barbaro) è partito, lancia in resta, contro i mulini a vento. Impresa avventata, che a Don Chisciotte costò dimolte ammacature. Barbaro, dunque, nel suo editoriale La perla nera, se la prende col sottoscritto, colpevole di aver pubblicato un certo articolo sulla rivista Unitalia Film. (Avverto subito, tra parentesi, che tale articolo comparve sulla rivista alquanto diverso da come era stato scritto: al titolo Per un'industria sana, che avevo messo io, ne era stato sostituito un altro: Un'industria efficiente, dove la semplice assenza del "per" implicava una diversità considerevole di posizione, in quanto io, a differenza di "Unitalia" non considero quella cinematografica italiana come un'industria già sana, ma come una industria da risanare. Così pure nel contesto erano state eliminate intere frasi e capoversi, che potevano essere fastidiosi dal punto di vista dei compilatori del fascicolo. Tutto ciò a mia insaputa, s'intende, onde, accortomi della manomissione a stampa della rivista avvenuta, me ne lagnai con chi di dovere. Riferisco questo a titolo di cronaca e non per cercare giustificazioni, in quanto il testo apparso sulla rivista rispecchia egualmente la sostanza del mio pensiero. In ogni caso, la copia di quello originale è sempre a disposizione di U.B.). Dunque, dicevo che Barbaro ha sprecato una considerevole dose di energia e di piombo per sfondare con veemenza alcune porte spalancate. Esercizio quant'altro mai infruttuoso.

Nell'articolo incriminato, partendo dalla distinzione tra il film quale arte ed il cinema quale industria, io osservavo come il raggiungimento di una produzione « fondata su una media qualitativa stabile » costituisca « la chiave di volta per una cinematografia che nutra serie ambizioni di natura industriale ». E di conseguenza mi dichiaravo consenziente con il proposito, manifestato dal presidente dell'ANICA, di addivenire ad una concentrazione dei produttori, per eliminare la piccola speculazione, attualmente in fiore nell'ambito della nostra industria cinematografica, grazie all'appoggio diretto ed indiretto di cui godono i peggiori avventurieri. Soggiungevo che una nuova organizzazione, dalle basi industriali più serie, avrebbe potuto tenere utilmente d'occhio l'esempio di Hollywood, limitatamente, s'intende, alla formazione di uno spirito professionale, il quale consenta di eliminare l'improvvisazione deleteria, nel campo degli attori come in quello dei registi, e via dicendo.

Barbaro per il suo editoriale ha adottato il sistema caro ai polemisti a corto di argomenti: ha, cioè, ritagliato alcune frasi dal mio articolo, in modo da potersene servire senza troppi scrupoli per i fini suoi. Così, per esempio; secondo Barbaro io avrei additato senza riserve « all'esempio e all'emulazione dei produttori italiani » la pratica di Hollywood, « quale auspicio dell'instaurarsi in Italia, su larga scala, di una seria mentalità costruttiva nel campo del cinema ». Ora è verissimo che io ho affermato e affermo, ragionando di industria cinematografica, che noi abbiamo tutto da imparare da Hollywood dal punto di vista dell'organizzazione professionale, ma è altrettanto vero che nell'articolo in questione io affermavo pure: « il richiamo all'esempio di Hollywood va inteso con estrema cautela... La naturale vivacità del talento italiano è destinata a valere di correttivo alle possibili tendenze verso l'organizzazione in serie, che è invece quella da cui dobbiamo rifuggire. Ciò che si reclama è un impianto di produzione saldo, sano, nell'ambito del quale però le energie creative debbono essere lasciate il più possibile libere di espandersi ». (« Esattamente al contrario di quanto si verifica a Hollywood », si leggeva subito dopo, nel testo originale, censurato dal redattore di Unitalia Film. E poco prima: « Io taccio di imprudenza e di miopia quei produttori italiani i quali ritengono di poter muovere la concorrenza a Hollywood contraffacendone i prodotti... Tenere d'occhio l'esempio di Hollywood, in fatto di razionalità e di sistematicità, non significa certo puntare su quella "standardizzazione", su quel deleterio ossequio per le formule, i quali hanno condotto la cinematografia d'oltre oceano ai mali passi attuali, corrispondenti ad una implacabile crisi di inaridimento »). Frasi censurate a parte, il mio pensiero era egualmente abbastanza chiaro. Ma a Barbaro ha fatto comodo fingere di non aver letto certe mie frasi o parole. Per poi imbastire un bel discorso di tre colonne, rivolto ad un fantasma da lui stesso costruito.

Si potrebbe anche, volentersamente, cercar di credere alla buona fede di Barbaro. Ma solo ad un patto: di constatare la sua ignoranza circa quanto il sottoscritto vien pubblicando un po' dovunque da dieci anni. Se Barbaro si prendesse la briga di leggere più regolarmente quanto scrivo io, così come io mi prendo la briga di leggere quanto scrive lui, certi abbagli li eviterebbe. Intendiamoci, lungi da me il pensiero di ritenerlo

obbligato a sorbirsi la mia prosa, che gli riesce, evidentemente, indigesta. Ma mi sembra evidente che è lecito ed onesto entrare in polemica solo con persone della cui attività e del cui orientamento di pensiero si sia al corrente. Se Barbaro conoscesse soltanto qualcuno degli infiniti saggi, scritti e scrittarelli che in vita mia ho dedicato al cinema americano, saprebbe come la penso a questo riguardo, e non mostrerebbe, alquanto madornalmente, di scambiarmi per sostenitore dello "standard" hollywoodiano... Per citargli uno dei più recenti miei articoli sullo argomento, in L'America giudica il film italiano (Ferrania, dicembre 1953) si leggeva: « E' opinione diffusa, tra gli americani che hanno a cuore la diffusione del film italiano negli Stati Uniti, che il nostro cinema sbaglia tattica, spinto come appare, da una sorta di euforia produttiva, a mettersi in concorrenza con Hollywood sul suo stesso terreno, del film, cioè, confezionato in base a determinate formule Standard. "Un film all'americana sarà sempre preferibile se fatto a Hollywood", sostengono le persone di cui sopra. E non mi sembra sia possibile dar loro torto ».

Ciò stabilito, sono costretto a notare come Barbaro prenda lucciole per lanterne allorché mi accusa di valutare « i fatti artistici con criteri e metri industriali », per aver io affermato che « la opera d'eccezione può essere stimolata a nascere, al di fuori dei solitari lampeggiamenti della genialità, dall'esistenza di un humus fertile, di un terreno di comune intesa culturale e produttiva ». Ora — a parte il fatto che nella frase immediatamente precedente, caduta sotto le solite forbici, avevo chiarito che « il capolavoro abbisogna di un particolare clima di libertà, difficilmente nasce nell'ambito di un'industria organizzata, eccetto che in rari casi di "incontro" spirituale tra produttore e regista, i quali si risolvono in una sorta di mecenatismo all'ombra di un non sempre convinto consiglio d'amministrazione » — a parte ciò, dicevo, non capisco proprio da quali elementi Barbaro sia autorizzato ad attribuirmi un concetto di "capolavoro" analogo a quello dei grandi boss delle case di produzione, americane e non, i quali per capolavoro intendono "supercolosso", produzione costosa, la cui superiorità rispetto alla media si misura soltanto in tracotante dispiego di mezzi produttivi. E tanto più mi meraviglio in quanto nel suo ragionamento Barbaro dimostra una sorprendente carenza di informazione circa

le costumanze dell'industria americana, dove simili mammoth (leggi Via col vento, Quo Vadis e simili) non vengono affatto messi in cantiere per ragioni di prestigio, come egli mostra di credere, bensì in base a robusti calcoli industriali, i quali si dimostrano in genere fondatissimi, come risulta dal fatto che di regola tali "supercolossi" — vedi quelli citati — procurano ai rispettivi produttori guadagni proporzionati al loro costo di produzione. I film di prestigio che Hollywood — al pari di altre industrie cinematografiche — produce (e sopra tutto produceva, prima del "maccarthismo", del panico per la concorrenza televisiva e via dicendo) sono ben altri, e di assai minor costo. Film come Furore stanno a dimostrare che un capolavoro può nascere, circostanze aiutando, anche in un clima industriale quale l'hollywoodiano (sia pure quello del 1940, che era alquanto diverso dall'attuale). Perfino la filisteia per eccellenza, la Metro Goldwyn Mayer, ha tra l'altro prodotto, nel 1949, un *Intruder in the Dust*, dal romanzo di Faulkner. Sono cose — se ne convinca Barbaro — che capitano, ogni tanto. Come capita che una grossa casa come la defunta Universal si muova incontro a Visconti in difficoltà, per consentirgli di condurre a termine un film quale *La terra trema*, che non si può dire si annunciasse come dotato di potentissimo richiamo commerciale.

Questo, è chiaro, ho voluto dire quando ho sostenuto che il capolavoro può più probabilmente nascere in seno ad un'attività indipendente, ma può anche nascere in seno ad un'industria. Non credo sia necessario moltiplicare esempi a conforto della mia tesi, quando penso di aver a che fare con una persona dotta in materia di storia del cinema, come Umberto Barbaro. Il quale farebbe bene a destinare a miglior occasione le sue compiaciute definizioni, prese a prestito dal signor de La Palisse buon'anima: «Capolavoro vuol dire opera d'arte superiore e perfetta, e non supercolosso». Oppure: «Artisticamente parlando, produzione media vuol dire complesso di opere di qualche valore, ma non pienamente realizzate sul piano dell'arte. E non opere di medio costo e di buon ren-

dimento». E chi gli ha mai detto il contrario? E' precisamente a quella produzione media intesa dal punto di vista artistico che io facevo allusione nel mio articolo, sostenendo la necessità del suo diffondersi, quale strumento, oltre tutto, di maturazione di più larghi quadri per il nostro cinema. Su questo argomento della produzione media, scrivevo nell'editoriale *L'arte non c'entra*, apparso nel n. 125 di questa rivista, in polemica, con Enrico Giannelli, autore del volume *Cinema europeo*: «Noi crediamo quindi che la finalità che devono proporsi le iniziative sostenute dal Giannelli sia soprattutto l'elevazione del prodotto medio, che va considerato la base di un'industria sana. Del resto, constatiamo con piacere che l'elevazione della media qualitativa è auspicata pure dall'autore di *Cinema europeo*, ma non vorremmo che egli, chiuso in una concezione del cinema come fatto puramente industriale, tendesse a considerarla ultima ed unica delle finalità. Se tale dovesse rivelarsi il punto di vista dei produttori, oggi in posizione ambigua nei confronti delle espressioni più autentiche del cinema italiano, lo Stato farà bene a prendere le proprie misure per la salvaguardia del cinema come fatto di cultura, come espressione d'arte, come strumento di progresso, lasciando ai produttori responsabilità ed onere delle loro provate speculazioni». Nello stesso scritto, poco sopra, avevo polemizzato col Giannelli a proposito delle co-produzioni, da lui sostenute con argomenti equivoci, e poco sotto denunciavo la sua incredibile ed «incrollabile fiducia nella libertà hollywoodiana». Ed in materia di organizzazione industriale scrivevo nell'editoriale *Et Bubbis dixit*, (n. 119 di questa rivista), dopo aver polemizzato coi sostenitori dell'attuale legge sul cinema: «Non vorremmo — e non sembri, la nostra, irriverenza — che al cinema italiano capitasse la sorte di quella tal rana, che, per voler fare concorrenza al bove, scoppì fragorosamente andando in mille pezzi». E nell'editoriale *Noleggio e cameriere* (n. 128 di questa rivista) sostenevo che alle opere di elevato impegno d'arte «andrebbero riservati i rientri, ad esse i periodi di programmazione obbligatoria, con impegno, da parte dello Stato, di rim-

borso agli esercenti, in equa misura, delle eventuali perdite subite con film i quali, a dispetto di ogni seria preparazione pubblicitaria, non avessero incontrato il favore del pubblico». Sul serio Barbaro crede di poter trovare, tra i suoi lettori, qualcuno tanto ingenuo da prestar fede all'edificante ritrattino ch'egli ha abbozzato di me in veste di paladino dell'industria?

Quando Barbaro mi addita alcuni titoli — scelti abbastanza tendenziosamente — della produzione italiana postbellica, quali esempi di nobile produzione indipendente, sfonda ancora una volta una porta aperta. Perché, recensendo Cronache di poveri amanti nel n. 127 di *Cinema*, io avevo appunto scritto: «Il fatto... che il film sia stato felicemente prodotto dalla Cooperativa può costituire un'eloquente lezione per quei produttori o registi che, dopo averlo vagheggiato fin dall'apparire del romanzo, hanno abbandonato il progetto per istrada, essendosi lasciati scoraggiare dalle difficoltà e dai rischi di vario genere ad esso inerenti». Quando Barbaro mi accusa di voler sopprimere gli "indipendenti", dice una cosa che non sta né in cielo né in terra. Io voglio tutt'altro, e, se Barbaro non si ostinasse a voler cambiare la carte in tavola, gli basterebbe, per convincersene, rileggermi proprio l'articolo su *Unitalia Film*, che lo ha tanto infastidito: «...si tratta di estirpare una volta per tutte dal cinema italiano la pianta maligna dei paltonieri, i quali speculano sulla credulità e sulla vanità altrui per improvvisare produzioni effimere e franate alle basi». Ho citato una frase stampata in tutte lettere, non una delle frasi tagliate dalla redazione. Di fronte alle strane reazioni di Barbaro, cosa dovrei mai concludere? Che a lui non interessano provvedimenti atti ad eliminare dal nostro cinema gli avventurieri, gli spacciatori di assegni a vuoto, le catene di cambiali più o meno protestate, le effimere sedicenti case di produzioni che spariscono da un giorno all'altro, senza lasciar altra traccia che quella dei debiti che non saranno mai soddisfatti, le produzioni interrotte nel pieno della lavorazione per mancanza di fondi, lasciando sul lastrico chi vi si trova impegnato da un regolare contratto? Sarebbe una dura conclusione, nei confronti di un moralista della sua statura. Perché questa è la verità: che l'esempio che Barbaro mi cita, del *Piccolo fuggitivo*, al quale io mi affretto ad aggiungere quello di *The Quiet One*, non significa assolutamente nulla, in rapporto al discorso che avevo avviato io: la concentrazione di produttori prevista dall'ANICA e da me approvata riguarda, appunto, le case iscritte all'ANICA, cioè poste su una base industriale di attività. Se per avventura i tre tizi che, con pochi dollari e molta buona volontà e spirito poetico, hanno prodotto *Il piccolo fuggitivo* esistessero in Italia, non sarebbero certo iscritti all'ANICA, e il discorso neppure li riguarderebbe. Si parla di eliminare dei loschi avventurieri, e Barbaro si allarma, credendo (o fingendo di credere) che si vogliono eliminare degli incantevoli "irregolari", poeti della "caméa-stylo". Il fatto è che la situazione è diversa in Italia che in America: laggiù le



Il simpatico protagonista del *Piccolo fuggitivo*.

maglie dell'industria si vanno sempre più rinserrando, nei confronti degli "irregolari", però esistono dei poeti vagabondi, che a 16 mm. girano *The Quiet One*. In Italia le macchine da presa a 16 mm. sono in mano a distinti signori, i quali "si diletano" di fare dell'*Arcadia* più o meno sgrammaticata a spese di quell'istituto di beneficenza che si chiama FEDIC. Esistono, però, in compenso, degli organismi di regolare produzione sani, anche se di modesta consistenza industriale, come, verbigratia, la Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici, e di questi non è certo il sottoscritto ad auspicare la soppressione.

Se Barbaro si fosse disturbato ad informarsi, o se quanto meno avesse letto con minor disattenzione, o con minor tendenziosità, l'articolo che aveva sott'occhio, si sarebbe accorto che su parecchi e fondamentali punti siamo assai meno lontani di quanto crede. Il punto di dissenso è, caso mai, un altro: quello riguardante l'utilità di una industria organizzata, nell'ambito della quale i registi non vengano raccolti dalla strada, in base a chi sa quali criteri ed interessi, gli attori non vengano improvvisati ad ogni costo, ma vengano addestrati in appositi workshops, gli scenaristi vengano avvezzi ad un lavoro continuativo, insomma tutti coloro che concorrono alla nascita dell'opera cinematografica vengano selezionati, salvo le debite, rare eccezioni, in base ad un serio apprendimento del mestiere. Come si fa, vedi caso, nell'Unione Sovietica. Ora Barbaro, in omaggio ai suoi fini polemicisti, vuol ostentare disprezzo per il mestiere, cioè per la grammatica e la sintassi. Ma Alessandro Manzoni, prima di scrivere *I promessi sposi*, ha imparato la grammatica e la sintassi. Come, nel loro campo, tutti i nostri migliori registi l'hanno imparata, attraverso questo o quel tirocinio. Rossellini, che non le ha volute imparare, dopo i felici lampi di genio iniziali si è trovato e continua a trovarsi a mal partito. Una rondine non fa primavera. Come non la fanno *The Quiet One* o *Il piccolo fuggitivo*, frutti di circostanze troppo eccezionali, per poter essere assunti quali esempi dovunque, comunque e sempre applicabili. Il cinema è un fenomeno complesso, e come tale va considerato, prescindendo da comode e sbrigative semplificazioni. Fa meraviglia dover insistere su certi argomenti, rivolgendosi ad una persona che non è nata ieri a questi interessi. Ma tant'è: il gusto del paradosso polemico finisce per prevalere, anche in persone che si ha ogni ragione di ritenere arciquelificate. A parte il fatto, ben noto, che non c'è peggior sordo di quello che non vuol sentire. Mi permetterei, concludendo, di consigliare a Barbaro di serbare le sue energie polemiche per migliori, più consistenti e più fruttuose occasioni. E di cercar di conciliare talune sue intransigenti affermazioni con la prassi critica seguita dalla sua rivista, usa a trattare con maggiore o minor benevolenza perfino modesti prodotti di natura scopertamente commerciale. Dicono a Firenze, in circostanze consimili: «Se non ha altri moccoli da accendere, può andare a letto al buio».

G. C. C.

LA REALTÀ E LA LEGGENDA DI PARTENOPE

VITTORIO DE SICA CERCA L'ORO DI NAPOLI

QUANDO nel 1951 pubblicai su questa rivista un paio di articoli dedicati al cinema partenopeo, ero costretto ad ammettere come in fondo questa produzione fosse rimasta costantemente legata alla più banale aneddotica a base di clichés insopportabili della più vieta retorica sentimentale: quella cara ai posteggiatori del Borgo Marinaro. Invitato ad aggiornare, se possibile, questa mia revisione che si chiudeva con l'esame del film *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo, devo subito premettere che l'editoria degli ultimi due anni non mi offre l'occasione per modificare il mio giudizio, anno 1951. Tranne per formulare (una volta tanto) un voto di plauso a Roberto Amoroso, per aver trattato questa volta l'argomento in una sua recente produzione senza presentare i tradizionali vicoli che costituiscono il luogo comune ambientale per i diversi registi venuti nella nostra città a darci il vero film su Napoli, da Bonnard (*Addio, mia bella Napoli*) a Mattoli (*Assunta Spina*) da Mastrocinque (*Sperduti nel buio*) a De Filippo (*Napoli milionaria*).

Luogo comune che figura naturalmente al centro della due produzioni posteriori al 1951, di cui vale la pena di occuparsi: *Napoletani a Milano* che pur contiene nel primo tempo una perspicua allegoria, che si svolge a tempo di balletto sul tipico spirito di improvvisazione dei napoletani, il quale consente loro di uscire dalle situazioni più ingarbugliate che la vita offre con i soli mezzi della fantasia più estrosa. Al certo

Novello Diogene del neo-realismo, De Sica, per il suo nuovo film *L'oro di Napoli* — costituito da cinque episodi tratti dal romanzo di Giuseppe Marotta — cerca l'uomo nei quartieri popolari della città partenopea. ↓

questo film avrebbe potuto essere, per lo meno nel primo tempo, un festoso *im-promptu* di Napoli, un felice avvio verso una specie di feerie partenopea tenera ed eccitante, alla quale finora nessuno aveva mai pensato di porre mano, se la mancanza di controllo e di misura proprie della regia di Eduardo De Filippo non avesse guastato nel miglior momento, il frutto di questa eventuale riuscita. Quanto al *Marito per Anna Zaccheo* occorre purtroppo riconoscere che questo film non solo è il catalogo di tutte le frasi fatte sull'argomento, ma risulta composto di immagini (cosa strana per De Santis) sciapite e senza mordente, in modo che gli stessi luoghi comuni, una volta perduta la loro efficacia convenzionale, ma di sicuro effetto, appaiono sfocati e senza senso. L'unica creatura vivente è quella immaginata da Dora Scarpetta, la quale solo avvalendosi delle risorse istintive del proprio temperamento, riesce ad animare vivacemente la figura di Caterina, che appare, in ogni luogo e in ogni momento, fresca fresca come l'insalatina di Pasqua, nella poesia di Ferdinando Russo.

In questo stato di cose ecco arrivare a Napoli (*en fin Malherbe vint!*) Vittorio De Sica, (al momento in cui il nuovo Larousse ne perpetua l'immagine tra gli uomini illustri del secolo) il quale ha promesso di darci lui il film che Napoli si merita, volto cioè più all'approfondimento interiore dei personaggi che alla loro esteriore ambientazione. E noi non possiamo, almeno in partenza, non rallegrarci abbastanza con l'autore di *Ladri di biciclette*, persuasi che da questo punto di vista una sola opera autentica su Napoli esiste nella storia del cinema, ed è la edizione muta della *Assunta Spina* con



protagonista Francesca Bertini, la quale era riuscita attraverso tutti gli umori e gli ardori del suo temperamento di popolana dal grande cuore, a creare l'unica figura viva di donna napoletana apparsa sullo schermo, sullo stesso piano delle altre creature femminili maggiori o minori del teatro digiacomiano che Ernesto Grassi ricorda nel suo bel volume "Viaggio a Napoli", oltre ad Assunta Spina, alta e pericolosa: di Carmela Battimelli, spenta, di Angelica distesa a terra nella camera rossa, di Cristina la capuana, caduta sotto la croce.

L'Oro di Napoli comprende come è noto cinque episodi tratti dal libro omonimo di Giuseppe Marotta: *Il filosofo* che ha come sfondo via Purgatorio ad Arco e protagonista lo stesso De Sica, *Il pizzaiuolo* con Sophia Loren e Paolo Stoppa, ambientato alla Salita San Raffaele, *Il succube* — protagonista Totò — che deve essere girato alla Salita dei Cinesi, *Teresa* con Silvana Mangano sullo sfondo malavitoso del Largo Barracche, e *Il funeralino* che sarà realizzato a Piazza S. Gervasio ai Vergini, sovrattutto con elementi non professionali, i quali del resto sono previsti anche per gli altri episodi. Così per questo attualmente in lavorazione: *Il pizzaiuolo*, De Sica ha scritturato la vecchia Assunta nel ruolo della donna che sta alla finestra a sciorinare i panni, che è e rimane l'occupazione preferita delle popolane, in qualunque film su Napoli, costruito secondo la solita ricetta.

Ho visto girare alla Salita San Raffaele la scena di questo episodio che presenta il pizzaiuolo e la moglie dietro il banco. Di fronte a loro una guardia notturna ed un vecchio dalla faccia grinzosa sbocconcellano tranquillamente del pane. Donna Concetta (Rosetta Dei) ordina due pizze. « Vi servo subito », risponde il padrone avvicinandosi con il cartoccio verso il paniere calato dal primo piano. Intanto approfittando della momentanea assenza del marito, il vecchio si avvicina alla giovane donna e, dopo averne sbirciato la scollatura, sospira dandole di gomito a bocca piena: « Questo siete bella! ».

Questa scena di un contenuto vernacolo quanto mai facile e banale viene ripetuta

più volte ed il vecchio, con la tacita approvazione della guardia notturna, replica tutte le volte la sua ammirazione a Sophia. L'unico inconveniente decisamente inibitorio, per l'estetica di Zavattini secondo cui gli interpreti devono aver vissuto personalmente ciò che si narra potrebbe essere in questo caso l'anacronismo che Sophia Loren non ha mai assaggiato la famosa focaccia partenopea.

Il quinto episodio (*Il funeralino*) è interamente affidato ad elementi non professionali, intorno ai quali ci sia consentito formulare, su un piano generale, qualche riserva che può anche essere anticipata a proposito del film di De Sica. Infatti, se prendiamo in esame la tesi massima di Zavattini che gli interpreti ideali di un film dovrebbero essere gli stessi protagonisti della storia, *Amore in città* ha dimostrato a sufficienza come proprio le persone che hanno veramente sofferto la vicenda siano invece portate a darcene una versione rivisitata, la meno autentica e la più convenzionale. Quanto poi alla tesi minore di Zavattini, dei non professionisti che interpretano una storia non da essi vissuta, (sarebbe il caso attuale di De Sica), neanche è a dire che sempre questi elementi siano capaci di riuscire nel compito loro affidato. La realtà, è precisamente l'inverso e cioè che nella maggior parte dei casi la gente manca di fantasia ed è incapace di rappresentarsi l'esistenza altrimenti che sotto gli schemi dell'educazione ricevuta e della propria ambientazione. Probabilmente essa non sarebbe oggi neanche capace di fare all'amore se non ci fosse il cinema il quale sembra perciò più disposto ad influenzare la vita dei suoi frequentatori che ad esserne influenzato. La verità è che il pericolo di questa estetica è uno solo e cioè che sia possibile costruire la realtà più convenzionale e retorica, pur servendosi di elementi esclusivamente presi dalla esistenza di tutti i giorni. Il problema dell'impiego dei non professionisti è e rimane cioè un problema di regia e quando questo regista è l'autore di *Ladri di biciclette* non resta che aspettare in silenzio di vedere il suo film. Del resto su questo fatto è d'accordo lo stesso Zavattini, il quale ha di recente riconosciuto che il documento è solo il punto di partenza del

neo-realismo e che spetta alla fantasia dell'artista trasformare questa realtà in espressione. In verità sapevamo tutto questo sin da quando (al tempo della nostra seconda liceale) leggevamo il piccolo breviario di estetica di Benedetto Croce. Comunque la conferma di Zavattini sta per lo meno a dimostrare come egli abbia rinnegato dopo molti equivoci puerili, la tesi dei più arrabbiati assertori del realismo integrale, i quali hanno cercato persino di far propria la teoria perfettamente acefala da essi attribuita al russo Vertoff, per cui basterebbe affidarsi alla macchina, perché essa non sbaglia tanto il suo occhio è preciso e infallibile! Il che equivale a dire che se fosse esistita al tempo di Flaubert una penna stilografica autoscrittiva e questa fosse stata collocata nella Piazza di Clement Ferry, essa avrebbe dettato qualcosa come *Madame Bovary!*

Ancora mi permetto di fare questi rilievi in tono sommesso perché, non essendomi riuscito di intervenire ai lavori del Convegno di Parma, nonostante fossi stato graziosamente invitato, non sono giunto a comprendere attraverso le varie relazioni e reazioni cosa sia il neo-realismo, ma piuttosto a farmi un'idea di quella che dovette essere la Torre di Babele al tempo di Noè. In ogni modo De Sica non si stanca di andare in giro tra i quartieri popolari ove viene salutato come "il signor maresciallo" in ricordo del ruolo da lui tenuto in *Pane, Amore e Fantasia* in uno stile abbastanza bolso e quanto mai deprecabile. Ovunque egli appare come il nuovo Diogene che cerchi l'uomo alla luce della lampada neorealistica. Così ci siamo incontrati con lui un'altra volta al teatrino della società Meridionale di Elettricità, ove quella Compagnia di eccellenti filodrammatici presentava un lavoro di Ernesto Murolo: « Addio mia bella Napoli! ». Ma De Sica, dopo aver ascoltato la commedia (la quale, del resto, appare quanto mai convenzionale e sbiadita nel tempo) ha finito per scegliere, sempre in omaggio al verbo di Zavattini, il truccatore e lo ha invitato a presentarsi senz'altro in teatro di posa.

I racconti di Giuseppe Marotta, raccolti nel volume « Oro di Napoli » sono certo co-



struiti con abilità, un'abilità tale da mascherare, amenamente stilizzandoli, tre quarti dei luoghi comuni di cui sono infarciti. Comunque, dicevo l'altra sera a Donna Elena Croce, essi rappresentano il modello dei napoletani genere esportazione, quelli cioè abbastanza cari (dopo tutto) al cuore dei nostri bravi amici milanesi. Questo appare soprattutto evidente nel *Pizzaiuolo*, storia obbligata del marito obeso e della moglie giovane e procace, al momento in cui il primo si accorge che la consorte non ha più un anello di smeraldi e pensa che ella potrebbe averlo dimenticato in casa di qualcuno. Alla fine il gioiello viene ritrovato in una pizza, almeno secondo quanto la scaltra donna riesce a far credere al suo uomo. Basta la trama di questo episodio, nella sua convenzionale struttura bozzettistica, con l'inevitabile finale a sorpresa per comprendere quanto sia difficile la parte di De Sica, che si propone di mettere al corrente i nostri amici milanesi delle caratteristiche del popolo napoletano che egli definisce (in omaggio alla solita letteratura sull'argomento) simpatico e singolare, allegro e sentimentale, filosofo e melanconico. Questo non esclude il fatto che siffatti luoghi comuni possano corrispondere ad altre verità più profonde tra le quali quella, davvero partenopea, della cosciente labilità di tutti gli sforzi che noi compiamo, così come soffiando in una bolla di sapone per farla divenire più grande che sia possibile, pur sapendo benissimo che essa scoppierà. Ma questa è solamente una massima di Arturo Schopenhauer. Noi, per conto nostro, avremmo invitato De Sica a scovare piuttosto l'oro di Napoli nei libri di Matilde Serao, recentemente evocati, in modo forte e suggestivo, dal romanziere Michele Prisco, ed al cuore dei suoi personaggi: di Carmela Minino, la ballerina di terza fila al S. Carlo, col suo amore impossibile, di Suor Giovanna della Croce, sepolta viva, di Gelsomina e Mimi Manca, fabbricanti di statue di santi, timidi e deboli protagonisti della *Storia di due anime*, e forse gli eroi più poetici della grande scrittrice.

Comunque questo *approfondimento* del

carattere napoletano si presenta abbastanza arduo se De Sica intende veramente *approfondire* e non *seguire le strade fatte*. Noi abbiamo l'anima barometrica, dice Ernesto Grassi, che oscilla tra lo scirocco ed il maestrale. Nelle giornate dello scirocco, caldo ed umido, il napoletano è tetro e agitato, giacché incombe su di lui quel senso di malessere abulico e tormentato, che ci pone tutti in uno stato di vibrazione insofferente e doloroso. Invece nelle giornate di maestrale il vento di mare, fresco e leggero, che libera al cuore dei napoletani tutte le avventure del Caso dell'Amore e della Morte, porta la gente ad abbracciarsi senza ragione. Questo spiega, secondo me, anche una parte della storia di Napoli (senza la quale io penso non è possibile girare un film sulla nostra città) per chi abbia il buon gusto di andarla a cercare tra le autentiche *Delizie di una capitale*, rievocate nelle pagine eccellenti di Felice di Filippis, al momento in cui l'autore ci pone di fronte al carattere di Francesco I, chiuso e fiacco, abulico e misantropo, il quale, appena salito al trono introduce al palazzo reale la sola innovazione, di piazzare dovunque delle gabbie di pappagalli! Andate a lavorare oggi in questo clima così mutevole e magico e vi renderete conto delle difficoltà per un artista di darci il vero film sui napoletani, tenendo presente che su tre giorni, due sono di scirocco.

Pure, chi meglio di De Sica senza Zavattini e senza Marotta, sarebbe stato in grado di darci sullo schermo il fiore della fantasia o delle feerie napoletane? Intanto egli è passato così vicino a questi luoghi ideali! Gli sarebbe bastato dalla Salita dei Cinesi, (nei cui pressi sono conservate le reliquie dei martiri milanesi, spedite da S. Ambrogio a S. Severo, in un momento di tenerezza per i suoi diletti fedeli partenopei) sboccare in via Foria, l'unico *boulevard* o grande viale alberato della città vecchia, costeggiato a sinistra da verdi giardinetti e a destra dalle panche dei librai, come il *Pont des Arts* a Parigi; e che dal rosso edificio borbonico del Museo Nazionale giunge sino alle ampie scale di piazza Carlo III, dopo aver

fiancheggiato a sinistra, nell'ultimo tratto, il grande parco dell'Orto botanico che le serre di estate sparge nelle ville della periferia messaggi intermittenti di lucciole. Ed anche nelle case vicine, dove io molti anni fa parlai con una vecchia signorina, figlia di un capitano della marina mercantile, la quale custodiva in alte vetrine ricordi di Calcutta, di velieri in bottiglia e persino una sirena venuta da isole lontane, ma che mi confessava di non aver mai visto il mare. Fino a tal punto la fantasia dei napoletani, quella che occorrerebbe mettere a base, io dicevo, della sua feerie, trova assai spesso, come suoi elementi costitutivi il pudore e l'astinenza!

Intanto quale sfondo ideale per l'episodio del *Funerakino*? Nelle mattine di primavera il cielo è proprio un fiume di argento vivo, che si prolunga sino ai primi contrafforti del sub-appennino. Eppure tre quarti dei carri mortuari passano per questa strada, che sostituisce da secoli la inesistente via di circovallazione. Questi carri procedono lentamente, mentre lo zefiro lambisce i fiori ammassati sulle bare; e i parenti che seguono il feretro si tergono la fronte, perché il caldo è già cominciato. Tardi e sontuosi questi carri sembrano degli strani veicoli magici che ricordano proprio la visione di Lucrezio. Qualcuno di quei simulacri di strana specie che egli vede procedere « sottili e senza pena nell'aria; e che si incontrano e che sono capaci di saldarsi ad altri, come delle tele di ragno e delle foglie di oro, se è vero che la loro presenza penetra attraverso i pori e sveglia nei suoi recessi la sostanza dell'anima, di cui eccitano la sensibilità ».

Perché questa è la vera feerie di Partenope, ove brilla tutto l'oro della visione di Lucrezio. Quanto a quello di Napoli, esso come l'altro del Reno, è ancora profondamente sepolto negli abissi del suo mare. In ogni modo noi auguriamo con viva simpatia a Vittorio De Sica di trovare e riportare alla luce questo tesoro e di darci finalmente l'opera che noi aspettiamo, sicuri che egli non intende al certo fare un film fallito in partenza, per il solo gusto di offrire agli spettatori l'ennesimo capolavoro neo-realistista sulla nostra città.

(Da sinistra a destra) Tra la folla che assiste alle riprese del film De Sica ha reclutato vari elementi non professionisti; De Sica dà il via alla ripresa del II episodio, « Il pizzaiuolo »; De Sica e il pizzaiuolo; la ripresa d'una scena del medesimo episodio con l'attrice Sophia Loren.



DISCIPLINARE I FESTIVAL

Pubblichiamo volentieri questo scritto inviatoci da Carl Vincent, che potrebbe servire benissimo da apertura ad un dibattito sul problema d'una disciplina dei Festival: pubblicheremo volentieri gli interventi e pareri di altri critici ed esponenti del mondo cinematografico. (N.d.R.).

IL PROBLEMA dell'organizzazione dei Festival Internazionali del film non data da ieri né dall'altro ieri. E' nato nel 1932 sotto il suo aspetto elementare, al momento della creazione delle Esposizioni Internazionali d'arte cinematografica di Venezia. Fu da prima risolto con la soluzione adottata a Berlino, dal 1925, per il Festival Internazionale del Film d'avanguardia, che rimane — benché in un quadro limitato e particolare — la prima manifestazione nella quale furono confrontate delle opere filmiche d'ispirazione artistica mandate da paesi diversi, senza altro scopo che quello di una diffusione della conoscenza, d'una informazione quanto più largamente concepita si potesse, della migliore produzione cinematografica. Dal 1934 la formula veneziana si evolve: e appare l'idea della selezione dei più alti valori e del loro riconoscimento pubblico. Di conseguenza si rende immediatamente necessario definire delle regole di concorso, creare una giuria, proclamare un *palmares*. Il problema è ancora semplice: la scelta dei film da inviare e da ammettere al concorso è ricca. Viene stabilita — da parte dei partecipanti e da quella degli organizzatori — una selezione in base ad un criterio di qualità e di originalità artistiche. Il compito della giuria è agevole, il *palmares* indiscusso e i premi si adornano di un nascente prestigio e di un significato preciso.

L'anno 1935 doveva rivelarsi come cruciale. Venezia si organizza per agosto, Bruxelles per settembre. Spunta subito la concorrenza e con essa appaiono le prime complicazioni: spartizione dei film tra le due manifestazioni, immancabilmente seguite dai primi tentativi dei partecipanti, sia isolati, sia in gruppi nazionali, per abbassare ciò che si può chiamare "il limite di impegno artistico". Per evitare questo pericolo, Bruxelles accetta delle opere già presentate a Venezia. Di conseguenza i premi perdono il loro significato assoluto. Un film premiato a Venezia è ignorato a Bruxelles e viceversa. Si può da questo momento presentare che tali pericoli non faranno che aggravarsi.

Il governo belga il quale, (analogamente a quello di Roma e benché in tutt'altro spirito scevro da inclinazioni di propaganda e di vantaggio locale), è cosciente dell'interesse di queste nascenti manifestazioni, fa sua una determinazione che il Comitato Esecutivo di Bruxelles mi ha incaricato, come suo presidente, di far prevalere: l'alternarsi organizzato, controllato dei Festival. Fa di più: m'incarica di partire per Venezia per presentare un progetto d'accordo ch'egli ha fatto preparare da una amministrazione competente, consigliata da esperti e che è disposto a sottomettere ai governi interessati.

Questo progetto prevedeva l'alternarsi annuale della sede d'una grande manifestazione

internazionale del film e, in analogia all'usanza consacrata dagli accordi internazionali per le Esposizioni Universali, creava un monopolio annuale di fatto e di diritto per la sede designata con tutte le garanzie e i vantaggi definiti in numerosi campi per l'organizzazione delle "World Fair".

Questo progetto fu mal accolto a Venezia. Il conte Volpi intendeva — con poco realismo — mantenere il monopolio dell'iniziativa. Fu anche accolto freddamente a Roma per ragioni di interesse materiale e politico. La Germania hitleriana ispirò e sostenne questa reazione negativa per solidarietà di regime. E siccome il gruppo dell'asse dominava in quel momento la Camera Internazionale del Film, più conosciuta sotto il nome di "International Film Kammer", fece consacrare da questa un monopolio di "diritto corporativo" a favore della Mostra del Lido.

Il Comitato esecutivo di Bruxelles credette opportuno di non incamminarsi verso una prova di forza. Rimaneva ligio alla sua idea che a suo parere determinava la riuscita completa e significativa d'una seconda esperienza, e nello stesso tempo l'avvenire generale delle manifestazioni del cinema. Fece in modo che il governo belga attendesse tempi più favorevoli per comunicare per via diplomatica la sua proposta che cadde in seguito nell'oblio.

Il monopolio accordato a Venezia dall'"International Film Kammer" mancava di spirito pratico e di una chiara previsione dell'avvenire. Lo si vide infatti all'indomani della VI Esposizione Internazionale d'arte cinematografica (nella quale le riunioni della giuria furono piene di incidenti deplorabili a sfondo interessato e nascostamente politico), quando Cannes annunciò la sua intenzione di allestire a sua volta un "Festival International du Film".

Da questo momento risorsero con più virulenza, i pericoli già segnalati della dualità, rinforzati da fermenti di origine politica. La guerra venne violentemente a colpire col suo pugno Cannes, riproponendo l'attualità del problema. Ma la guerra è sempre una parentesi. E la questione si ripresentò, grave, pesante nel 1946. Cannes s'impose a sua volta e la dualità — come era stato previsto — si rivelò subito nefasta a tale punto da provocare il risorgere dell'idea dell'alternarsi dei Festival e da indurre a concepire qualche forma mascherata o sussidiaria della sua applicazione: diversità di caratteristiche, alternarsi stagionale ecc. Solo quest'ultima fu lealmente, effettivamente applicata, ma con dei risultati limitati, mediocri, derisori.

Nel frattempo la questione si complicò in modo inestricabile. I fatti sono recenti e senza dubbio è inutile ricordarli particolarmente. Ci limiteremo a rammentare che Bruxelles rientrò dal 1947 nel gioco e che in seguito s'aggiunsero altre città: Locarno, Berlino, Edimburgo, Punta del Este, Vichy, San Sebastiano, Biarritz, Knocke le Zoute (le ultime quattro su un piano particolare). Oggi Mar del Plata in Argentina, San Paolo del Brasile, Il Cairo in Egitto, ecc. vogliono anch'esse entrare nella gara.

Di questa valanga di Festival si possono facilmente scorgere i risultati poco felici: l'idea primitiva si è corrotta sempre più dal piano artistico essa è caduta nell'economico e in quello della pubblicità chissosa, indecente, talvolta scandalosa per gli idoli; i barili vuoti del divismo. Le partecipazioni sono — salvo rare eccezioni — dominate dai prodotti peggiori anziché dai migliori. Il mondo dell'arte e della cultura cinematografica deve cedere il passo — e come! — al mondo degli affaristi, dei mediatori, dei sensali, delle bellezze "monayables", dei sindacati professionali e questo mondo è invadente, non vede egoisticamente che i suoi interessi. Esso è arrivato a signoreggiare le organizzazioni, a imporre loro dei principi, a lanciare e a fare accettare delle esclusive per il carattere e la composizione delle giurie.

Si è arrivati in questi ultimi tempi a vedere la "Federation Internationale des Producteurs de Films" prendere d'autorità le leve di comando e con l'ingannevole pretesto di assicurare l'augurabile disciplina, stabilire in effetti la confusione, mescolando ciò che rimaneva di buono con il cattivo, creando un calendario dei Festival riconosciuti, a premi, senza premi, nazionali, ecc. stabilendo delle partecipazioni di genere diverso, decretando delle regole per le adesioni dei suoi membri, ecc.

Tutto questo ispirato a considerazioni lontane dall'idea originale di confronto unico, generale, assoluto, delle migliori opere della cinematografia internazionale, influenzato da interessi esclusivi dei produttori e talvolta da interessi politici, locali o da considerazioni pseudo-diplomatiche.

Parliamo chiaro: se la situazione attuale perdura, essa non potrà che accentuare ciò che è chiamato a giusta ragione la crisi dei Festival. Già essi hanno quasi del tutto perduto la loro attrattiva genuina, la loro serietà, la loro imparzialità. Tra un anno o due o tre si dovrà assistere al loro giusto sfacelo.

Bisogna cercare e al più presto ritrovare la buona via, risalire alle origini pure e disinteressate, togliere dalle mani dei partecipanti e della loro rappresentanza sindacale nazionale o internazionale ogni possibilità d'intervento tranne per ciò che normalmente e onestamente compete loro. Non è giusto che quelli che debbono essere giudicati s'impongano direttamente o indirettamente ai loro giudici. La loro influenza deve fermarsi dinanzi alla porta dei comitati d'organizzazione. Bisogna consacrare definitivamente l'alternarsi serio, effettivo, efficace e un regolamento unico, preciso, comune a tutti nelle sue regole basilari. Per salvaguardare certi legittimi sforzi si potrà anche provvedere a riconoscere manifestazioni nazionali o particolari. Si tratterà di ben definire i limiti e il carattere. Ciò non sarà privo di schiamazzi, di minacce, di ricatti forse. Ma non bisognerà impressionarsi eccessivamente: le acque faranno presto a calmarsi perché gli ambienti che potrebbero agitare le preferiranno un mezzo vantaggio piuttosto di niente; d'altra parte al di fuori di essi non manca mai, ogni anno una riserva di opere veramente valide, presso i creatori indipendenti che potrebbero sempre conferire dignità e lustro ad un Festival. Il successo di tale manifestazione deve essere anzitutto morale. Il resto verrà da sé.

All'infuori di una drastica riforma non può esservi salvezza.

CARL VINCENT

LA STRADA

VI SONO dei registi che hanno delle dichiarazioni da fare. Non appena hanno un'idea non solo la rendono pubblica, ma le danno la forma e il tono di una dichiarazione, cioè il tono programmatico di un buon proposito oppure quello aggressivo di una polemica. Certi registi fanno anche dei film-dichiarazione, fatti apposta per affermare che chi vuol portare tra la gente lo spirito evangelico finirà in manicomio oppure che la libertà non si trova in questo tristo mondo, ma in prigione. I film-dichiarazione sono stati molti; ed è evidente che l'appartenere a questa categoria non ha impedito alla maggior parte di essi di divenire dei film dignitosi e a qualcuno di essere veramente su un piano d'arte.

Poi vi sono dei registi che non hanno nessuna dichiarazione da fare. Se qualcuno chiedesse a Fellini, per esempio, quale sia il significato del suo film più fortunato, I Vitelloni, che cosa vi abbia voluto dire, è probabile che Fellini risponderrebbe: «Ma». Forse una satira?

«Mi si attribuiscono spesso intenzioni satiriche, — mi diceva Fellini qualche giorno fa. — Ma io credo che lo Sciecco Bianco, per esempio, sia molto vero».

«Anche nelle scene più francamente inventate e fantastiche, come la fuga davanti alla fanfara dei bersaglieri?».

«Sì... perché no?».

In Italia, come è noto a tutti, esiste attualmente una polemica tra due orientamenti di cinema e di critica: da una parte i sostenitori di un cinema di analisi e di inchiesta e dall'altra i fautori di un cinema di fantasia, di invenzione. Una divisione molto spesso più teorica che pratica. Fellini mostra di non accorgersene; mentre i critici in contesa trascinano i suoi film sul banco delle prove per sostenere la validità delle ragioni opposte, Fellini dice: «Ma».

Sono passati dieci anni da quando Fellini si metteva in quell'avventura che doveva essere un cortometraggio sulla vita di Don Morosino e finiva per chiamarsi Roma città aperta. Dopo una strana carriera in cui aveva fatto il disegnatore di fumetti, il caricaturista, lo scenografo, l'attore, l'autore di scenette radiofoniche, lo sceneggiatore, Fellini legava il proprio nome alla nascita del neorealismo. Poi seguì per qualche tempo il destino di Rossellini neorealista e no — lo ricordiamo attore nel Miracolo — e finì per "mettere le mani", come dice la gente del mestiere, nella maggior parte dei buoni film italiani del dopoguerra.

Non voglio ricordare passo per passo la carriera di Fellini; soltanto osservare come egli sia passato attraverso varie esperienze, da quella dichiaratamente neorealista a quella non definita e controversa degli attuali film. (Quella di etichettare le tendenze è una soddisfazione, e nello stesso tempo una fatica, di cui la critica non si può privare).

E per non parlare di tendenza o corrente, quale è il tono, il gusto, del film che Fellini sta dirigendo attualmente? La strada ha una storia e dei personaggi veramente interessanti:

Zampanò è uno zingaro che gira per le piazze e le fiere di paese facendo vari nu-



(Sopra e sotto) Federico Fellini mentre prepara due inquadrature del suo nuovo film La strada.

meri: quello delle spade, delle catene e del mangiatore di fuoco.

(Fellini mi racconterà poi che per convincere Anthony Quinn a mangiare il fuoco, ha dovuto mostrargli come si fa. Dovette riempirsi la bocca di benzina e sputarla con le labbra strette, come insegna l'arte del mangiatore. Non gli chiesi in quale fase della sua movimentata carriera l'avesse imparata e messa da parte).

Zampanò è piuttosto primitivo, violento,

preoccupato solo dei propri istinti materiali. Un giorno però ha bisogno di un compagno o d'una compagna, di qualcuno che gli faccia la spalla nei suoi spettacoli. Una povera donna carica di figli gli vende per diecimila lire una sua figliola, Gelsomina, ignorante, sempliciotta, ma sensibile. Essa diventa la sua compagna nei numeri e anche l'amante; Zampanò la maltratta, la picchia, la tradisce con donne vecchie per danaro e lei lo ama fedelmente, lo sopporta, soffre. Più di





una volta però tenta di scappare e Zampanò riesce a riprenderla; perché la considera come sua proprietà.

Accodatisi ad un circo equestre, incontrano il "Matto", un equilibrista girovago come loro, in cui Gelsomina vede per la prima volta qualcosa di più elevato che il rude Zampanò. Venuti alle mani i due, Zampanò lo uccide, forse senza neppure averne l'intenzione, a colpi di pietra e poi ne getta il cadavere sotto il treno. Gelsomina ne ha un terribile colpo. L'incubo del Matto che sta per morire la perseguita giorno e notte, sembra aver perso la ragione e non parla

più. Tanto che, seccato, Zampanò l'abbandona sul ciglio della strada.

Passano molti anni, durante i quali continua a vagabondare, sempre con la paura di essere arrestato. Un giorno, per una strada di campagna sente una melodia che egli aveva insegnato a Gelsomina e che lei suonava sulla tromba. E così viene a sapere che Gelsomina è morta. Riprende la strada, ma in riva al mare si accorge di essere veramente solo, e piange, singhiozzando e ululando come una bestia.

Una storia del genere può essere vista in modi estremamente diversi: può avere il

tono di una fiaba, per quanto amara e patetica; oppure essere una storia molto realistica, una storia di ogni giorno anche se i protagonisti sono dei girovaghi, che serve di pretesto per addentrarsi in un ambiente molto umano.

Le supposizioni sono lecite proprio perché Fellini ha avuto più di un'esperienza e proprio perché i suoi film sono stati chiamati in causa a destra e a sinistra; voglio dire per difendere il realismo ad oltranza e per giustificare l'invenzione. Proprio qualche giorno fa — faccio notare a Fellini — una rivista, Critica Liberale, in una polemica intitolata "La critica va a sinistra?", citava quale "difesa della fantasia" I Vitelloni, film inventato, da opporre al "non inventiamo più nulla" dei film inchiesta.

« A me sembra una polemica inutile — dice Fellini. — Realismo di per sé non significa nulla; forse un modo di guardare le cose. Da quale parte stiano I Vitelloni non lo so; io lo trovo molto vero. Per me il mio episodio del film-inchiesta Amore in città, l'episodio "Agenzia Matrimoniale" è più vero di "Caterina Rigoglioso". Con questo non voglio polemizzare; io approvo Zavattini, non vedo i termini di una polemica ».

Fellini non sembra molto convinto dell'utilità di un simile discorso; e soprattutto, lontano com'è dal pontificare nonostante l'aspetto imponente, mi fa capire che si sente abbastanza estraneo alla contesa e poco disposto ad esserne l'arbitro.

« Mi sembrano cose ovvie — dice con il tono di chi chiacchiera confidenzialmente, piuttosto che di chi fa delle dichiarazioni. — La cosa permanente è sempre la stessa: che chi guarda, chi ritrae la realtà sia un ambasciatore tra quella viva e inquietante che lo circonda e quella sintetica che deve rappresentare. Un artista, anche se fedelissimo alla realtà, ne prenderà sempre l'essenza. La "fotografia pura"; il lasciar parlare da sola la realtà, può creare degli equivoci, quando la formula viene applicata da gente sprovvista: un equivoco che ingigantisce e dà origine a un problema che in realtà non c'è ».

Fellini tende evidentemente a ridurre la questione, e perciò cerco di reagire. Ma non tardo ad accorgermi che in realtà ha ragione lui: vi è chi ha bisogno di essere convinto di trovarsi sulle vie del realismo, poiché ritiene che quella sia la strada buona; c'è chi ha bisogno di sentirsi sulla strada della fantasia per poter lavorare, e vi è chi, come Fellini, ha bisogno di sentirsi libero da programmi e formulazioni teoriche.

« Non vorrei proprio che lei prendesse queste mie osservazioni per delle dichiarazioni importanti — mi dice. — Sono cose semplici; e, per me, ovvie, senza pretese ».

Ma io desidero non abbandonare l'argomento non concluso e insisto ancora:

« Ma in questo film le interessano più l'ambiente oppure i personaggi di Gelsomina e Zampanò? Voglio dire: sarà una pittura d'ambiente, quasi un'inchiesta sui girovaghi oppure la storia intima, psicologica di due di loro? ».

« Mi interessano più i personaggi. La strada è la storia di un personaggio chiuso che vorrebbe comunicare con gli altri: una donna che vorrebbe parlare ad un uomo che non vuol sentire ».

Fellini si ferma un istante come ripensando all'ultima frase.

« Potrebbe essere una battuta, — dice.



— Ma voglio dire che spesso vi sono veramente delle distanze astronomiche che separano gli uomini. Così questa coppia di giovaghi. Le loro sono due vite parallele che non si incontrano: lui un uomo aggressivo, lei una creatura tutta amore ».

« Ma lui alla fine rivela un'anima, una sensibilità », interrompo io.

« Sì... Alla fine Zampanò ha una intuizione elementare di che significhi l'angoscia della solitudine, una specie di mancanza di equilibrio della natura. E perciò sente la prima incrinatura ».

« Il tono di questo film? » chiedo, visto che dopo il discorso precedente, parlerò di tendenza o corrente non è il caso.

Fellini mi dice che si tratta evidentemente di un filo molto tenue, che sorregge l'invenzione fantasiosa e picaresca delle avventure dei due protagonisti. « La scelta d'un tale tema può autorizzare parecchie ipotesi: fantasia, di tradizioni letterarie, di folclore, o di un tradizionale sentimentalismo. Si tratta in realtà di una storia di estrema durezza. Mi atterro nella descrizione dell'ambiente con assoluta fedeltà a quello che ho visto durante il lavoro di preparazione che è durato due anni. Ma le cose che ho visto non potrebbero bastare da sole, sarebbero sempre superficiali e inesatte, perché non si entra mai profondamente nell'ambiente. Ma non le sembra che parlare di un film prima di averlo fatto sia impegnativo e anche piuttosto goffo? ».

« No — rispondo — non mi pare. E' abbastanza raro che un regista, a meno che non sia un principiante, faccia un film diverso dalle proprie intenzioni. Può darsi gli facciano fare un altro film invece di quello che gli piacerebbe realizzare. Ma una volta

scelto un argomento, elaborato, e iniziata ormai la fase realizzativa, credo che il film risulterà quello che vuole lei, e non un altro ».

Fellini scuote un po' la testa. « Vede — dice — non vorrei che lei desse troppa importanza alle mie parole ». E riprende: « Realizzare un film significa trovare un punto di equilibrio tra l'idea e le suggestioni della realtà. Anche qui si tratta di fondere un'idea morale e delle suggestioni estetizzanti: le mie paure infantili, complessi e simili, e certe esperienze personali di ordine morale. Poi il tono e il colore del film è venuto dall'aver conosciuto l'ambiente: i contadini e i piccoli paesi. Nell'esser andato a frugare per quasi due anni in giro per l'Italia. Perché non si può prescindere dal vero, dall'ambiente ».

Con quest'ultima frase Fellini ha finito le sue non-dichiarazioni. Se i suoi film siano più inventati o più obiettivi, poco importa; per lui devono essere tanto di fantasia quanto veri, storia di personaggi e ambiente reale. Forse l'importanza della posizione attuale di Fellini nel cinema italiano sta proprio in questo: nel riassumere le esigenze insopprimibili della verità e della fantasia senza aderire programmaticamente all'una o all'altra delle correnti. Ed è per lui una posizione naturale, spontanea, resa solida dalle molte esperienze accumulate, non scelta per la comodità di stare nel mezzo tra le posizioni estreme. Se Fellini non ha delle dichiarazioni programmatiche da fare è perché, come egli dice, sono i film che parlano, che riescono sempre diversi dalle intenzioni, anche se ottime.

RICCARDO REDI

(Nella pagina precedente e in questa) Giulietta Masina ed Anthony Quinn sono i due protagonisti della nuova realizzazione di Fellini, che ha una storia e dei personaggi interessanti.



FEMMINE FOLLI

FEMMINE FOLLI è il terzo capitolo dell'opera di Erich von Stroheim. È la più compiuta e concentrata e persuasiva « puntata del suo complesso romanzo ciclico » per citare le parole di Gianni Puccini (*Cinema*, v.s., n. 57). È un film estremamente indicativo e se può suggerire un discorso abbastanza definitivo sullo stile e sulla visione del mondo di Stroheim, può d'altronde aiutare a precisare i limiti della sua personalità.

Qualsiasi discorso su un film di Stroheim deve per forza partire da una premessa. Non solo l'opera complessiva del regista è difficilmente accessibile agli studiosi ma lo stato stesso di conservazione di ogni singolo film lascia molto a desiderare. E questo per due motivi. È noto che il regista nella sua spietata ricerca del tempo perduto e nella redazione del suo atto d'accusa con-

tro una società e un mondo che lo avevano respinto, considerò sempre l'opera filmica con la stessa spregiudicatezza con cui il romanziere tratta la pagina. Stroheim ha voluto sempre dire tutto quanto egli sentiva necessario a esprimere e precisare la sua visione, senza tener conto che la pellicola è materia assai più labile e in vari sensi più incendiaria della carta. Da questa sua posizione e dal non voler piegarsi a nessun compromesso derivarono le liti clamorose coi produttori e il fallimento definitivo di *Merry-go-round* (1922), di *Greed* (1923), di *The Wedding March* (1927), di *Queen Kelly* (1928). Ognuno di questi film è stato sottratto, in fase più o meno avanzata di lavorazione, alla responsabilità definitiva del regista. Il loro montaggio fu affidato ad altri, e nel caso di *Merry-go-round* la mano del regista è riconoscibile solo nelle primissime sequenze; il resto è dovuto a Rupert Jullian, autore del commerciale *Fantasma dell'Opera*. Di nessuno di essi Stroheim ha riconosciuto la paternità.

A questo vizio di nascita, che dovrebbe rendere sempre prudente lo studioso di fronte a film che, per quanto suggestivi e ricchi di parti pienamente riuscite, sono pur sempre dei "tronconi" o comunque non rappresentano compiutamente il pensiero dell'autore (e basterebbe il fatto di esser stati montati da altri) si aggiunga lo scempio operato dai produttori per ragioni di morale, e in seguito dalle varie censure.

Nel caso di *Femmine folli* sappiamo che l'opera come l'aveva concepita il regista aveva un'ampiezza tale di sviluppi da richiedere circa cinque ore di proiezione. Le esigenze commerciali fecero ridurre di molto il metraggio del film che doveva poi essere, con *The Merry Widow* (1925), l'unico successo di cassetta di Stroheim. Le pretese della censura fecero il resto e il film come ci appare oggi nella copia disponibile in Europa è da considerarsi quasi come opera "non finita" anche se nulla ha perso della sua violenza e della sua attualità.

Tutti i film di Stroheim rappresentano dunque una battaglia da cui l'uomo esce sempre sconfitto, almeno per metà, mentre il creatore riesce a dire con opere mutilate una sua parola che impressionerà profondamente gli spettatori. Sono la sua forza di poeta e di moralista intransigente, la sua crudeltà, la sua onestà artistica e morale a dare coerenza stilistica alle sue opere. Quel suo modo di guardare a un mondo e a un tempo perduti, amati e odiati con uguale passione e rigore, lo porta a narrare lentamente e implacabilmente storie che ci consegnano un'immagine ben definita della vita, con implicito un giudizio morale. È lo sdegno del moralista quello che gli fa scrutare impietosamente un volto con la luce, fino a cogliervi l'ultima risonanza di un moto interiore. La coerenza di Stroheim si manifesta inoltre nella presenza al centro di tre dei suoi grandi film di una figura sempre più approfondita: l'ufficiale cinico, vuoto e

Titolo originale: Foolish Wives. - Regia, soggetto e sceneggiatura: Erich von Stroheim. - Fotografia: Ben Reynolds e William Daniels. - Scenografia: Richard Day e von Stroheim. - Interpreti: Erich von Stroheim (Conte Vladislao Sergio Karamzin), Maude George (Principessa Olga), Mae Busch (Principessa Vera), Dale Fuller (la cameriera Marussia), George Christians (Andrew J. Hughes, diplomatico americano), Miss Dupont (Elena, sua moglie), Cesare Gravina (l'usuraio Ventucci), Malvine Polo (sua figlia), C. J. Allen (Alberto I, Principe di Monaco), Edward Reinach (Segretario di Stato del Principato di Monaco), Louis K. Webb (Dr. Judd), Mrs. Kent (sua moglie), Al Edmunsen (Pavel Pavlich, maggiordomo). - Produzione: Universal, 1921.

gaudente, simbolo ed esponente di tutta una classe sociale.

In *Femmine folli* la figura del protagonista è già pienamente realizzata, un ritratto a tutto tondo, e anche se il suo nome è Sergio Karamzin e la scena è Montecarlo sono trasparenti le allusioni a una realtà mitteleuropea. Il sedicente nobile Karamzin recita impeccabilmente la sua parte di brillante ufficiale, campione di tiro e giocatore di poker e di roulette. Frequenta la buona società in compagnia della due cugine, la principessa Olga e la principessa Vera. Dà nella sua villa feste sontuose. In realtà è un imbroglione e un baro, le due principesse sono due avventuriere e Olga è la sua amante; egli sfrutta la serva Marussia a cui ha promesso di sposarla e cerca avventure galanti con qualsiasi donna gli capiti a tiro.

All'inizio del film tenta di corteggiare perfino la figlia demente dell'usuraio che periodicamente viene a fargli visita. Arriva a Montecarlo un diplomatico americano con la moglie e il principe Sergio fa di tutto per esserle presentato. La sua galanteria si fa sempre più pressante fino al giorno in cui i due si rifugiano in un casolare, colti da una tempesta durante una gita, e qui l'opera del seduttore sta per compiersi quando arriva un monaco alto ed ossuto che, senza aprir bocca, si siede in un angolo e lo fissa, implacabile, per tutta la notte. Fallito questo tentativo, il nobile, indebitato fino ai capelli, fissa di nuovo un appuntamento alla bella americana e recita ancora una volta per ottenere da lei del denaro, facendo richiamo alla legge dell'onore e alla pietà della signora. Il gioco sarebbe riuscito se la serva Marussia, ingelosita, non desse fuoco alla torre in cui ha luogo il convegno. I due si salvano ma il nobile ufficiale ha perso la faccia e dovrà affrontare il marito dell'americana che lo percuote e lo sfida a duello. Nella copia disponibile in Italia c'è qui un salto nella narrazione. Le due false principesse sono arrestate dalla polizia e il sinistro eroe che, nel frattempo si è rivelato anche un vigliacco (sarà lui il primo a gettarsi dal balcone della torre in fiamme) trova la morte durante la sua ultima impresa galante. Lo vediamo arrampicarsi fin dentro la stanza della figlia demente dell'usuraio; la ragazza muore dal terrore appena lo vede avvicinarsi e il padre, accorso all'urlo inumano della figlia, lo pugnala e lo trascina, alla luce di un'alba livida, fino a una fogna nella quale lo getta. L'eroe muore con indosso la sua divisa bianca; ha portato fino all'ultimo la sua maschera.

Nella copia italiana mancano alcune sequenze e molti particolari significativi:

a) Il film si apriva in camera di Olga,



←
In *Femmine folli* von Stroheim beve il vino degustandolo con un tipico scatto della testa all'indietro che ripeterà poi nella Grande illusione.

amante di Sergio. Si assisteva a una scena di gelosia con Vera, dopo la quale Sergio si ritirava in camera sua per la *toilette*. Qui Sergio si schiacciava un foruncolo (scena soppressa dalla censura che non ammetteva un primo piano così realistico). Sergio usciva dalla sua camera e andava dalla serva; Olga lo spiava mentre usciva dalla camera di Marussja e si avviava verso il mare con la pistola.

A questo punto inizia l'edizione italiana. Vengono così a mancare elementi atti a definire i rapporti dell'ufficiale con le tre donne che vivono insieme a lui.

b) Una seconda sequenza mancante è quella in cui Sergio, di ritorno dal trattamento, frusta Vera in camera sua. E' superfluo sottolineare l'importanza della scena ai fini di un discorso sul sadismo di Stroheim.

c) Durante la festa in casa di Sergio l'americano sorprende Vera che bara al *poker* e Olga che manovra la *roulette* con un pedale. Si spiega così l'intervento finale della polizia e si chiarisce meglio la losca attività della combriccola. Questi particolari mancano come manca il finale della sequenza in cui l'americano dopo aver percosso Sergio lo invita a sgombrare il campo, promettendogli di non denunciarlo se farà come gli è stato detto.

d) L'ultima sequenza è la più sacrificata. Manca un primo piano dell'espressione stravolta della mentecatta e la visione della stessa riversa sul letto, fulminata dal terrore. Manca la morte di Sergio, che, colpito alle reni da un coltellata, fa tre passi prima di stramazzone. (1). Qui evidentemente è intervenuta di nuovo la censura, che ha tagliato anche il finale del film in cui, stando alla testimonianza del Sadoul, nella sua *Storia del Cinema*, si vedeva il cadavere di Sergio trasportato al mare dalle acque della fogna, tra le bottiglie di spumante e le stelle filanti. Il crollo dell'eroe era così seguito fino all'ultimo e il materiale plastico in questo caso doveva essere violentemente simbolico. Esprimeva il disfacimento di un mondo e di un modo di vita. Il cadavere era accompagnato nella fogna dai residui delle feste che avevano costituito il fondale della sua carriera nel bel mondo.

Il film rivela in Stroheim un vigoroso maestro della narrazione e un solido costruttore di personaggi anche se le figure secondarie appaiono sempre un po' in secondo piano e si definiscono via via nell'evolversi dei loro rapporti col protagonista cui Stroheim presta una maschera che renderà il personaggio immortale, come quello del vagabondo di Chaplin. E' noto lo *slogan* dell' "uomo che vorreste odiare". La figura dell'ufficiale dal sorriso fatuo e glaciale, nell'immacolata divisa, è contrapposta più volte nel corso del film a quella nobile e dolorosa del mutilato cieco. Per due volte l'ufficiale cui mancano le braccia sembra offendere le regole della cavalleria quando, sulla veranda dell'albergo e in ascensore, non raccoglie un oggetto caduto alla signora americana. Il principe Sergio fulmina con lo sguardo il mutilato, non rendendosi conto del motivo di tanta scortesia e sarà solo quando la mantellina cadendo dalle spalle del cieco rivelerà la sua mutilazione, che si manifesterà compiutamente il contrasto tra il cialtrone nei panni dell'eroe e il soldato valoroso. E' una delle scene giustamente più ammirate del film e in essa lo Stroheim satirico e moralista si rivela con commossa in-



La sequenza di presentazione di Stroheim nella copia italiana del film: (1) piano americano di Stroheim, visto di fianco, mentre sta per sparare; (2) inquadratura in campo medio del bersaglio; (3-4) piano americano di Stroheim, visto di fronte, che prende la mira, spara, poi prende il monoclo dalla tasca, se lo aggiusta all'occhio e guarda il bersaglio; (5) primissimo piano del bersaglio con i fori prodotti dai colpi di pistola sparati da Stroheim; (6) piano americano di Stroheim che si toglie il monoclo, lo ripone nella tasca e si accinge a ricaricare la pistola.

tenità. Le due figure sono contrapposte in un chiaroscuro violento e il soldato da parata rimane inchiodato, dal confronto, alla sua meschina vuotezza.

Altra figura rivelatrice di quella "umanità" del regista, studiata da Ugo Casiraghi, è quella della serva Marussja. Sergio le ha promesso di sposarla e le porta via gli ultimi risparmi. Si pulisce la bocca dopo averla baciata. E basterebbe questo particolare per stabilire l'acutezza dell'intuizione psicologica del regista-attore nel costruire la figura del falso aristocratico, sdegnoso e volgare. Non la degna di uno sguardo quando si reca al convegno con l'americana. Ma sarà Marussja che deciderà della sorte del padrone, quando in un impeto di gelosia darà fuoco all'appartamento, rivelando così la bassezza e la vigliaccheria del brillante ufficiale che aveva appena finito di recitare la sua commedia con la moglie del diplomatico. La trasformazione psicologica di Marussja che da serva umile e sottomessa diventa amante gelosa e ribelle è espressa in un estenuante primo piano, con la macchina da presa che si avvicina sempre più

al volto della donna. E' uno dei momenti più intensi del film oltre al finale e alla scena centrale di seduzione nella capanna, culminante con l'arrivo del monaco dagli occhi di fuoco che è quasi una materializzazione della voce della coscienza.

A questo proposito, si dovrebbe sottolineare in Stroheim, oltre allo scrupolo del realismo senza compromessi (la *toilette* di Sergio, la sua prima colazione, la ricostruzione meticolosa di Montecarlo, la visita dei diplomatici al principe), anche la forza di trasfigurazione fantastica che conferisce a certi elementi valore di veri e propri simboli.

Ad esempio, l'opera del seduttore, troncata definitivamente dall'arrivo del monaco, è disturbata più volte da una petulante capretta che si trova nella capanna. A parte l'umorismo della scena, è da sottolineare la scelta della capra come emblema tradizionale della lascivia (si pensi a Shakespeare, *Othello III, 3, 403*).

E nella scena della tempesta lo scatenarsi degli istinti di Sergio si rispecchia nella furia degli elementi.



(1) Stroheim a tavola con le due principesse e la cameriera Marussia; (2) l'abbondante voracità con cui si serve a tavola, contribuisce alla caratterizzazione iniziale del personaggio; (3) il primo incontro con la figlia dell'usuraio; (4) Stroheim e Marussia; (5) nella capanna, Stroheim spia, in uno specchio tascabile, Elena che si spoglia; (6) Stroheim ed Elena nella prima parte della sequenza della seduzione; (7, 8, 9) in una visita fatta a casa dell'usuraio, Stroheim si spinge sino alla camera della figlia, ma il padre l'avverte che ucciderà chi osasse tentare di farle del male.

Un giudizio complessivo sul film, (quando si siano sottolineati i pregi di una fotografia splendidamente plastica e la modernità di una recitazione sobria e ben orchestrata) resta tuttavia problematico.

Si è già accennato allo stato di incompiutezza dell'opera che rende difficile lo stabilire quale dovesse esserne la linea e il ritmo complessivo. Rimane pur sempre un dubbio, avvalorato dall'opinione del Rotha che si dimostra assai cauto di fronte agli entusiasmi degli ammiratori di Stroheim (tipica in questo senso la posizione di Peter Noble, che del regista è appassionato biografo ed estimatore). Il dubbio, cioè, se Stroheim non fosse portato dal suo genio di moralista e di fustigatore dei costumi a sentire più la sequenza che il film: a concepire ogni suo film per blocchi narrativi ben squadri ma ognuno concluso in sé e a sé stante. E di conseguenza, a sentire più fortemente l'inquadratura che non la sequenza; ad addensare nell'inquadratura stessa particolari significanti fino a conferirle una particolare densità, talvolta a detrimento del ritmo di montaggio.

Da questo punto di vista, la necessità che Stroheim aveva di impressionare chilometri di pellicola (le 42 bobine di *Greed*) e la sua anti-commercialità rappresenterebbero un suo preciso limite.

Osserva il Rotha che ad altri pur gran-

dissimi registi è bastato, per esprimere il proprio mondo, il metraggio normale.

Non ci sentiremmo di dare senz'altro ragione al Rotha, senza una conoscenza più approfondita ed esauriente dell'opera di Stroheim (*Greed* non è mai stato presentato in Italia); tuttavia è innegabile che *Femmine folli*, con i suoi acmi drammatici e le sue parti più distese, lascia pur sempre l'impressione di un film disarticolato dal punto di visto del ritmo complessivo.

Con questo non si vuol certo sminuire la portata del film ma accennare a quella che potrebbe essere una revisione del giudizio su Stroheim "narratore". E' stato detto che il suo spirito, sotto l'influenza di Griffith, sarebbe in ultima analisi ancora "vittoriano". L'affermazione non è così paradossale come potrebbe sembrare a prima vista. E la generosità narrativa di Stroheim, la sua mancanza di misura, il suo raccontare senza articolazioni strutturali ben definite potrebbero, una volta analizzate su vari testi, (*Greed*, soprattutto) servire a meglio precisare e confermare un altro lato del suo "vittorianesimo".

GIULIO DE ANGELIS

(1) La ricostruzione di scene e particolari mancanti è basata sul volume di Jean d'Aggrains *Folies de Femmes*, Cahiers du Studio, Paris, 1931. E' un racconto tratto dal film e presumibilmente basato sulla visione di una copia che doveva essere relativamente completa.





Al Festival di San Paolo Fellini ha ottenuto un notevole successo con il suo film *I vitelloni*.

LETTERA DA SAN PAOLO

nate». D'altra parte per quello che abbiamo visto, cioè la maggior parte dei film esibiti, ci sentiamo in grado ed in diritto di poter esternare un giudizio valido, aderente alla realtà e di trarre certe conclusioni.

Il commercialismo, di buono o cattivo gusto, lacrimogeno o divertente, retorico o semplice è stata la nota dominante. Il cinema mondiale in genere sta scivolando verso questo suicidio artistico che è la rinuncia cosciente all'espressione dei propri valori più profondi e più veri; peggio ancora quando si nota che questa rinuncia cosciente, in certi casi, si è trasformata in dimenticanza congenita. Il fatto è che certa produzione non può avere nessuna pretesa e l'elemosina che chiede al pubblico di una facile risata o di commosse lacrime è l'unica rendita della sua vita.

Le giornate Spagnole, Messicane, Argentine in genere non hanno detto niente che già non si sapesse. Il melodramma, il gesto teatrale, una falsa ricerca formale sono apparse sulla tela più di quanto si potesse ammettere. Qualcosa in ogni modo si è salvato come, in parte, il già conosciuto e premiato *La red* di Fernandez e per i suoi aspetti folcloristici lo Spagnolo *Flamenco* di Edgard Neville.

Nella giornata tedesca è stato esibito *Der*

DISORGANIZZAZIONE DELLE "GIORNATE" ITALIANE

LA MARATONA cinematografica di San Paolo è finita. Si è già parlato del Festival Internazionale; daremo ora un rapido sguardo alle numerose manifestazioni parallele cercando di far il punto di questi faticosi quindici giorni.

Se assegnamo al I Festival Internazionale un valore più che altro mondano ed ufficiale, come in realtà è stato, non possiamo fare a meno di considerare le varie rassegne che lo hanno accompagnato come le uniche che abbiano rialzato il tono della manifestazione Brasiliana, nel suo complesso, attribuendole un interesse artistico ed una funzione didattica di notevole portata.

Se infatti escludiamo le Giornate Nazionali, che — come il Festival maggiore — sono risultate abbondantemente appesantite dalla molta zavorra presentata, non possiamo disconoscere come, con la retrospettiva internazionale e con quelle di von Stroheim, di Abel Gance, e con i documentari per ragazzi e scientifico-educativi, una nuova linfa di benefiche cognizioni dirette abbia sostituito la cultura apportata da cose lette o sentite dire. Il positivo influsso di queste esibizioni è risultato evidente ed è stato la parola più utile e più bella che il Festival di San Paolo abbia rivolto ai cineasti ed ai critici brasiliani.

Circondata dal vivo, genuino interesse degli appassionati, senza chiasso e senza luci, queste rassegne hanno fornito uno strano contrasto col Festival Internazionale, vera festa di luci, di abiti da sera, di *cocktails* e di frenetici applausi agli idoli dello schermo.

Naturalmente la contemporaneità delle varie esibizioni ha finito col pregiudicare le meno provvedute di elementi spettacolari, e le stesse persone interessate a non perdere niente. Non comprendiamo come non si sia tenuto conto della necessità di promuovere i vari Festival per ragazzi per film

educativo-scientifici e le retrospettive in epoche diverse, preferibilmente prima del Festival, evitando nocivi accavallamenti. Vediamo infatti dal programma giornaliero completo che, dalle 9,30 alla 23, in media ogni ora si iniziava una diversa proiezione in differenti sale della città: errore di euforia degli organizzatori che, nella gioia della vittoria per l'ottenimento di tante opere di valore — e questo è un grande merito — non hanno vagliato il momento giusto per presentarle.

La commissione organizzatrice naturalmente non è andata esente da acerbe critiche e da elogi indiscriminati, esagerati in entrambi i casi. Secondo il nostro punto di vista l'unico errore considerevole è stato quello di privare il Festival di quel carattere popolare che sembrava gli si volesse dare. Proiezioni aperte a tutti, dietro pagamento di un modico prezzo di entrata, con l'intervento di attori e ripetendo lo stesso programma del Palazzo del Cinema, avrebbero meglio corrisposto allo scopo che era quello di festeggiare la città di San Paolo ed i suoi abitanti. Vi erano naturalmente le Giornate Nazionali, in altra sede fuori di mano, ma il fatto stesso che queste mancassero del sigillo di ufficialità e che non ci fossero presenti gli artisti, davano al pubblico la sensazione di essere escluso dalla vera festa, quale era considerato il Festival al Cinema Marrocos nel centro della città.

Le Giornate Nazionali ospitate nel Cinema "Arlecchino" hanno attratto un folto pubblico speranzoso di assistere alle ultime e più significative opere dei vari paesi. Confessiamo per prima cosa che ci è stato impossibile, materialmente e fisicamente, soddisfare la nostra curiosità e compiere il nostro dovere assistendo per intero a quel chilometrico rosario di film che gli organizzatori ci hanno servito sul piatto delle « Gior-

Vogelhaendler di Arthur Maria Rahenalt, un'allegria commedia musicale, cinematograficamente inespressiva pregiudicata nella sua totale comprensione dalla mancanza di didascalie in portoghese.

Gli americani, evidentemente per la nota mancanza di soggetti che li affligge, ci hanno propinato vari film biografici privi di interesse drammatico: *Melba* di Lewis Milestone narra la vita della cantante australiana Nillie Melba, *So This Is Love* di Gordon Douglas, la vita di un'altra cantante, Grace Moore, sino alla consacrazione al Metropolitan di Nuova York; *Marching Alone* di Henry Koster quella del noto compositore e maestro di banda John Philip Souza e tutto si limita ad un susseguirsi di brani operistici o, nell'ultimo caso, di esecuzioni bandistiche.

Con *The Master of Ballantree* di William Keighley e *The Lawless Breed* di Raoul Walsh si entra nel genere avventuroso senza però raggiungere migliori risultati. Fallito Wilder con *Stalag 17* il migliore del lotto sembra sia stato *Shane* di George Stevens che il pubblico e la critica italiana già conoscono.

La giornata brasiliana, oltre ai film ormai mondialmente conosciuti come *O Cangaço* di Lima Barreto e *Sinhá moça* di Tom Payne su cui è inutile soffermarsi, ha ripresentato *O Saci*, di un giovane regista debuttante, Rodolfo Nanni, che al tempo della sua prima esibizione riscosse l'approvazione del pubblico e della critica.

Basato su di un racconto omonimo di Monteiro Lobato, popolarissimo tra la gioventù brasiliana, il film in questione fu concepito e realizzato esclusivamente per bambini, tanto che si è sentito l'opportunità di presentarlo nel Festival dei Ragazzi come contributo del Brasile in questo campo. E' un film corretto, onesto, semplice, ben rea-

lizzato che proprio per queste sue qualità il pubblico adulto, come il più giovane, ha accettato.

La giornata francese ha avuto il suo punto più alto, e uno dei più alti del Festival, con *Le Salaire de la peur* che, preceduto dalla fama di vincitore di Cannes, ha richiamato una grande folla la sera della sua presentazione. In generale la selezione francese si è distaccata per un livello medio abbastanza buono e per un certo equilibrio. Si son visti *Les Belles de Nuit* di René Clair, che virtuosamente ripete se stesso, *Rue de l'Estrapade* di un Jacques Becker un poco in ribasso, il convenzionale *Le Compagne de la Nuit* di Ralph Ahib e ancora *L'Étrange désir de Mr. Bard* di Geza Radvanyi, *Lucrezia Borgia* in una versione un poco più curata, di Christian Jaque e l'Italo-francese *I sette peccati capitali* di vari registi italiani e francesi.

L'Italia non ha avuto fortuna nelle giornate a lei dedicate tanto che ha dovuto chiedere in prestito due ore alla giornata nord-americana per esibire il suo film più espressivo: *I vitelloni* e relegare alla chetichella una pellicola dell'importanza di *Bellissima* nella saletta del Museo di Arte Moderna in un'ora pomeridiana delle meno felici. Non sappiamo su chi debba ricadere la colpa; sappiamo solo che, ad eccezione di *Napoleoni a Milano*, nessuno dei film italiani è stato proiettato nell'ora annunciata creando un'irritazione ed un malcontento pregiudizievole al nostro cinema. *Umberto D.*, esibito senza preavviso al posto di *Bellissima*, ha visto la sua proiezione interrotta da fischi del pubblico stanco di assistere ad una copia il cui pessimo stato doveva sconsigliarne la presentazione; senza contare che, per mantenere l'impegno di tre film per giornata, si è dovuto ricorrere per ben quattro volte a pellicole del Festival Internazionale in una dimostrazione di disorganizzazione che, di chiunque sia la colpa, trova gli organizzatori italiani almeno in parte responsabili.

Villa Borghese di Franciolini, *Vestire gli ignudi* di Pagliero, *Mizar* di De Robertis, *Altri tempi* di Blasetti, *Napoleoni a Milano* di De Filippo e *I vitelloni* di Fellini hanno formato i quadri della selezione italiana. Grande successo de *I vitelloni*, di *Altri tempi*, mentre il resto ha avuto da parte del pubblico una fredda accoglienza. Per *Villa Borghese*, *Vestire gli ignudi* e *Mizar* ha in parte pregiudicato la mancanza di didascalie.

Crediamo che mai un Festival abbia assunto un carattere decisamente culturale come questo. Dai primitivi americani al più recente *La grand illusion* si è voluto dare un panorama retrospettivo, se non completo per lo meno espressivo delle tappe più importanti del cinema mondiale. Cineteche americane, inglesi, francesi, italiane, belghe, svedesi e tedesche hanno contribuito all'allestimento di questa mostra del passato.

Le retrospettive erano divise in: "Grandi Momenti", "Retrospettiva di von Stroheim" e "Retrospettiva di Abel Gance" (del quale, però, si è visto solo *Napoleon*).

Ad una scena indimenticabile abbiamo assistito alla una e mezzo di mattina al Cinema Marrocos: una enorme folla, dopo una ora e mezza di attesa si accalcava all'ingresso per assistere a *The Wedding March* di Erich von Stroheim: un grande spettacolo che basterebbe da solo a marcare il successo di una iniziativa e a dimostrare la

popolarità del cinema come mezzo di espressione artistica. Ebbene, quello stesso spettacolo si è ripetuto ogni giorno, ad ore più accessibili, per tutta la durata della retrospettiva di von Stroheim.

Opere come *Greed*, *Queen Kelly*, *The Great Gabbo*, *Foolish Wives*, *La grand illusion*, *Hearts of the World*, *Merry-go-round* ecc. hanno visto sempre la sala piena, interessata, entusiasta.

La sala del Museo di Arte Moderna ha ospitato un'altra serie di classici denominata "Grandi momenti del cinema". Nell'ordine sono stati esibiti: *Cabiria*, *The Birth of a Nation*, *La carrozza fantasma*, frammenti di *Il tesoro di Arne*, un programma Chapliniano tra cui *The Kid*, un programma tedesco con *Nosferatu*, *Schatten*, *Il gabinetto del Dottor Caligari*, a cui seguirono *Le Voyage imaginaire*, un programma Emile Cohl (i primi disegni animati, 1908), *Berlino, sinfonia di una grande città*, *L'Incrociatore Potiemkin*, frammenti di *Ottobre* e di *Que viva Mexico*, *La Madre*, *La Terra*, *The Wind*, *Un Chien andalous*, *L'age d'or* e primitivi americani. Questa serie di proiezioni dei "Grandi momenti" proseguì

prodotti dalla signora Bo stessa. Due gioielli di spirito e di buon gusto che ci hanno incantati; un linguaggio sincero e umano non inquinato da artificiosità.

Parlando alla stampa la signora Sonika Bo non ha mancato di esortare affinché altri club del tipo Cendrillon sorgano in tutto il mondo a beneficio di un sano orientamento e divertimento dei bambini.

Il Festival del Cinema Infantile si spostava ogni giorno in differenti rioni della città per soddisfare la curiosità dei piccoli di San Paolo che con il loro entusiasmo hanno coronato gli sforzi di questa grande cineasta ed educatrice.

Anche il Festival del Cinema scientifico, diretto da Jean Painlevé, ha ottenuto un successo superiore all'aspettativa. Infine, oltre le varie interviste, conferenze ed esposizioni, si è inaugurata la II "Mostra retrospettiva del cinema brasiliano" che, ripetendo il successo della prima, prosegue le sue proiezioni. Torneremo a parlarne all'epoca della sua chiusura.

Concludiamo riportando alcune frasi di André Bazin a commento del Festival di San Paolo: « E' evidente che per l'assenza



Un film dell'importanza di *Bellissima* è stato sacrificato in una proiezione relegata alla chetichella nella Saletta del Museo di Arte Moderna in un'ora pomeridiana delle meno felici.

ra fino alla fin d'anno con la denominazione "Retrospettiva del cinema mondiale".

Altro aspetto interessante della manifestazione brasiliana è stato il Festival del Cinema Infantile organizzato dalla Signora Sonika Bo, direttrice del Club "Cendrillon" di Parigi il cui compito è quello di produrre e selezionare film per ragazzi. La signora Bo ha già raggiunto in questo campo specialissimo della cinematografia risultati che vanno oltre le più rosee previsioni. Abbiamo avuto, purtroppo, l'opportunità di assistere soltanto a due cortometraggi: *Zanzabelle à Paris* e *Gazouille, le petit oiseau*

di premi e per la concorrenza dei Festival europei non abbiamo avuto il confronto di pellicole di prima categoria ancora inedite...», in compenso «...il Festival di San Paolo è stato, in un campo, di una superiorità evidente in confronto con gli altri Festival; intendo parlare dell'insieme di manifestazioni culturali che hanno completato la parte moderna e, principalmente, della magnifica retrospettiva von Stroheim... Il Festival di San Paolo ha saputo, meglio di qualsiasi altro, provare che il Cinema è una arte ».

SERGIO TOFANI

IL TERZO PUBBLICO



Riproduciamo da "Sight and Sound" — per cortese concessione del British Film Institute — questa versione del discorso tenuto da Orson Welles al Festival di Edimburgo, dove egli espone le sue opinioni sull'industria e la tecnica cinematografica, esprime il desiderio di avere un suo pubblico speciale, e confessa i suoi peccati cinematografici con finto candore, ma riuscendo persino a rivelarci un aspetto molto interessante della sua personalità di "uomo d'affari nel cinema". (N.d.T.).

1.
QUANDO tutti coloro che s'interessano al cinema da un punto di vista superiore, siano essi studiosi o semplicemente appassionati, mi invitano a tenere una conferenza, pretendono ogni volta che io parli del cinema come arte. Io sono invece, nel cinema, un uomo d'affari. Se io fossi un pittore non starei ad annoiarvi per tanto tempo, ma troverei un pezzo di carta, una tela o mi basterebbe una parete per esprimervi i miei pensieri. Essendo, come ho detto, un uomo d'affari e quindi un fabbricante di film nel significato piú commerciale della parola, vi dico subito che per fare un film, niente documentari artistici, niente esperimenti d'avanguardia, a me occorre un milione di dollari. Ora, quando c'è di mezzo un milione di dollari, bisogna impegnarsi per condurre a buon termine l'affare. (A

tal proposito, ricordo d'aver partecipato una volta, con Jean Cocteau e René Clair, a una discussione, molto seria, nella quale fummo considerati né piú né meno che degli individui ripugnanti e cinici, perché ci rifiutavamo di considerare il cinema in altro modo che in quello commerciale).

L'invenzione del cinema può essere paragonata, come importanza, a quella della stampa o per meglio dire a quella degli ultimi progressi della stampa. Ma immaginiamo, per un momento, che tutta l'industria che riguarda la stampa sia appena sorta. Immaginiamo anche che si pubblicino soltanto due tipi di libri: un tipo che si riferisce a cose molte elevate e che ben pochi comprano o vogliono leggere, e un altro tipo come *Via col vento*. Ora ditemi: quanti libri sarebbero stati pubblicati effettivamente, o sarebbero stati scritti, se un autore, di fronte all'editore o editore lui stesso, si sentisse impegnato a dover scrivere per sessanta milioni di persone?

Non c'è niente di male a fare dell'arte popolare, dell'artigianato: ci sono stati molti artisti, anche grandi, in tutto il mondo, che sono stati molto popolari. Il guaio è che i film vengono a costare troppo. In questi tempi io sto interpretando a Londra un film tratto da una novella di Somerset Maugham. Dato che Maugham è uno scrittore che lavora senza eccessiva premura, si può cal-

colare che l'abbia scritta in quattro mezza giornate, ma quando si passa dalla novella al film, per girarlo, occorrono cinque settimane. Logicamente, il tempo impiegato per la lavorazione del film dovrebbe corrispondere a quello impiegato dallo scrittore, o tutt'al piú esserne il doppio, ma quando vi sono centinaia di persone che hanno da fare per la lavorazione, quando si pensi che per muovere la macchina da presa occorrono almeno tre persone, in tal caso un metodo di lavoro piú sbrigativo e meno costoso non esiste. Dobbiamo lavorare entro un'organizzazione cosí complessa, ed eccellente, che non si può attaccare in alcun modo, a meno che uno non voglia essere attaccato a sua volta, da tutti: dal distributore all'esercente, dai critici nella loro infinita scala di valori, da tutti ho detto, meno che dal pubblico.

Io credo che il cinema stia per morire, certamente, morire. Ma anche quando ciò avverrà, non resterà lettera morta per molto tempo. Il cinema è come il teatro, che deve sempre morire ma non muore mai. E' come il ciclo delle stagioni: c'è l'estate, l'autunno, l'inverno. Adesso il cinema si trova nel suo autunno.

2.

Per la prima volta, nella storia del mondo, un artista creatore ha l'occasione di potersi rivolgere a sessanta milioni di spettatori. Il guaio è che non si tratta solo di

un'occasione, ma diventa un dovere: l'artista *deve* rivolgersi a tanto pubblico. Questo nuovo artista, sia che si trovi a Hollywood o a Roma o che so io, e finché gli industriali crescono intorno a lui come funghi, deve creare qualcosa di originale. E quando l'ha creato, allora la fungaia degli industriali salta fuori a dire che lo ritiene responsabile di fronte all'industria. In questo caso, per non far la figura di colui che ruba a chi gli dà da mangiare, l'artista deve accontentare gli industriali.

Perciò bisogna trovare qualcosa che venga ad essere in una posizione intermedia tra il film d'avanguardia, a 16 mm. e che tuttavia ha dato eccellenti risultati artistici, e la produzione commerciale che tuttavia non è un affare dal punto di vista economico. Se il piano Eady venisse abolito nell'industria cinematografica inglese, se non venisse più concesso uno stanziamento del governo in favore delle industrie analoghe in Francia, in Italia o in Spagna, queste cesserebbero di esistere. Soltanto l'India e il Giappone si reggono con mezzi propri, indipendentemente da una sovvenzione statale alla produzione cinematografica. Bisogna riunirsi, in un congresso mondiale, per discutere i problemi economici del cinema, ed esporre le opinioni sul pubblico.

Si parla molto del pubblico, ma forse non si è ancora detto che la sua mentalità corrisponde a quella di un *petit bourgeois*. Quel che si richiede al grande film commerciale è di saper rappresentare, per gli strati inferiori della classe media, ciò che ieri piaceva agli strati superiori della borghesia. Esprimendomi in tale maniera non ho alcuna intenzione snobistica, ma uso semplicemente i termini corrispondenti a una realtà sociale. Un'altra cosa curiosa è che il pubblico cinematografico non ha un suo aspetto particolare, voglio dire che uno non

sa come raffigurarlo.

Se io dovessi rappresentare re Giovanni Senza Terra al Festival di Edimburgo, io saprei raffigurarmi il pubblico, ma un film vien fatto e proiettato per un pubblico immaginario, che non esiste come singolo individuo riconoscibile. Nessuno di noi può dire di conoscere il pubblico per il quale lavora: si compone di re, di regine come di spazzini e d'impiegati. Il film meglio riuscito commercialmente, ch'è la peggior cosa che ci possa essere artisticamente, è quello che riscuote il più grande successo ovunque; e, così stando le cose, ci si dovrà forse meravigliare se ogni anno il livello dei film scende sempre più in basso?

Il creatore di un film deve ben sapere a quale pubblico si rivolga. Ha in genere due possibilità di scelta: o fa il film esclusivamente commerciale, quello che il pubblico desidera e paga volentieri per vederlo, oppure fa il film che vuol lui, che piace a lui artista, e allora bisogna che sia aiutato dal suo governo. Per quanto si pensi, non c'è altra soluzione. Io sono contrario a una protezione statale che intervenga assolutamente e come una regola fissa, però penso che non si debba escludere sempre, in ogni caso, un aiuto del governo. Se il cinema dev'essere, come dovrebbe essere, un'industria seria e di sicuro affidamento, bisogna rendere possibile, economicamente, a un produttore di film di lavorare senza l'aiuto del governo; ma, d'altra parte, per speciali esigenze artistiche, gli sia concesso di rivolgersi al governo.

A me piacerebbe avere un pubblico, con il quale ci si potesse intendere attraverso i film, in modo che il cinema costituisse un mezzo di comunicazione, uno scambio di idee. Certamente, in un mondo di persone educate, ci saranno almeno duecento milioni di esse che si annoieranno a morte ogni

qualvolta vedranno uno di quei film « difficili » che oggi si fanno; ma lo stesso si può dire della musica e degli ascoltatori di Mozart. Ossia è un pubblico ristretto, quello al quale piacciono certi film. E' un pubblico che bisogna curarselo in modo speciale, e coltivarlo; ma non bastano i film d'avanguardia a 16 mm. che d'altra parte sono una cosa a sé stante nella produzione e non riescono ad esprimere tutto ciò che vorrebbe il produttore o il regista.

Un grosso errore da noi commesso è stato quello di considerare i film soltanto come uno spettacolo di divertimento, mentre solo di tanto in tanto possono essere semplice divertimento. Il cinema è un potente mezzo di diffusione delle idee e di cultura, e come tale non si propone come fine ultimo il blando divertimento, allo stesso modo come la letteratura non si esaurisce in una novellina o in un raccontino. Ciò non vuol dire che si debba abbandonare il gran pubblico d'oggi, ma io penso che ci sia anche un altro pubblico da servire, molto più ristretto, più raffinato, nei grandi centri, e che vuol vedere i film proibiti dal codice di Hollywood, dai censori del Vaticano e da quelle persone dabbene che in Inghilterra di tali cose si occupano. Insomma si dovrebbe arrivare a creare un vero e proprio libero scambio d'idee. Per far ciò, bisogna trovar la maniera di far film — e qui la televisione ci può venire in aiuto — con i quali, se due o tre milioni di persone li vedono, noi torniamo in possesso del nostro denaro; ma per far ciò occorre avere un *pubblico internazionale* sul quale ci si possa basare come clientela fissa, e occorre anche in tal caso sostenere una lotta contro quelle misteriose forze nazionali che si chiamano i governi. Ma, una volta ottenuta tale vittoria, questa sarebbe davvero l'occasione per tentare qualche cosa di nuovo e d'originale.

3.

E' un luogo comune, ormai persino passato di moda, quello di dar sempre la colpa a Hollywood. In questi ultimi tempi, abbiamo visto Roma diventare una piccola Hollywood e l'Inghilterra tentare di fare altrettanto, senza riuscirci. Hollywood è un grande centro cinematografico, e senza dubbio il più produttivo, ma è sorto per caso: probabilmente non sarebbe mai sorto in un sobborgo di Los Angeles, se una volta Cecil B. De Mille intenzionato a recarsi nel Nevada non fosse stato costretto a ritirarsi là dalla neve.

Non bisogna dare la colpa a Hollywood, dell'alto costo dei film, dal momento che anche a Roma succede la stessa cosa. I film italiani, sia detto per inciso, costano molto e molto di più di quello che la loro pubblicità lascia intendere. Rossellini, ad esempio, è un regista che spende e spande. Gli italiani spenderebbero anche di più, se ne avessero i mezzi. E, per ciò, se non sono da lodare non sono neanche da biasimare. E' la loro maniera: essendo, come sono sempre stati, gente che ama il bello stile, lo stile "calligrafico", hanno reagito contro questa tendenza calligrafica, dopo la guerra, e i risultati sono stati chiamati col nome di neorealismo da taluni, da altri invece i film che non rendono.

Dell'Inghilterra, ho detto che ha fatto fiasco nell'imitare Hollywood o Roma. Fiasco, beninteso, non artistico: un insuccesso commerciale quando si è voluta cimentare



(Nella pagina precedente) Welles, durante la realizzazione di Macbeth, esamina l'elmo che Edgar Barrier dovrà usare nella sua personificazione di Banco. (Sopra) Una scena del Macbeth.



Orson Welles in una scena dell'*Otello*, trasposizione cinematografica del dramma di Shakespeare, a proposito del quale Welles ha sottolineato la sua convinzione che un classico si possa adattare allo schermo traducendolo liberamente, purché venga conservata l'idea originaria.

nella produzione su vasta scala di film commerciali. L'Inghilterra è l'unica nazione dove l'industria cinematografica non abbia una tradizione. A Stoccolma, a Budapest, a Copenhagen c'era già una produzione fiorente una quarantina d'anni or sono, magari finanziata dagli stessi inglesi, ma a Londra niente di tutto questo. Oggi come oggi, in qualsiasi stabilimento entriate in Inghilterra, trovate un'infinità di gente che, dopo cinque o più anni di lavoro, non sa ancora muovere una macchina da presa.

4.

Quando un tale chiese a Cocteau che cosa ne pensasse dello schermo panoramico, egli rispose: « *La prossima volta che scriverò un sonetto, voglio scriverlo su un foglio di carta grande come un lenzuolo* ». Non dobbiamo pensare al cinema soltanto in termini tecnici. Per conto mio, non credo che il pubblico si meriti o desideri uno schermo più grande o migliore di quello che ha avuto finora. I film, così come sono, vanno bene per adesso. Uno dei migliori distributori che esistano in Inghilterra, una persona intelligente e di molto spirito, non molto tempo addietro proiettò in un teatro di provincia il film: *La guerra dei mondi*. Per tutta la settimana di proiezione si servì dello schermo panoramico, ma non lo fece sapere a nessuno. Dopo si divertì a fare una piccola inchiesta fra il pubblico e venne a sapere che nessuna delle persone che aveva visto il film si era accorta che ci fosse lo schermo panoramico.

5.

Io non sono favorevole al cento per cento alla trasposizione di Shakespeare sullo schermo. Non saprei neanche dire se si tratti di un felice conubio tra l'opera di Shakespeare e la realizzazione cinematografica, posso però dire con assoluta certezza che nel mio caso non lo è stato. Ma in quest'epoca ci sono molti problemi che non si possono discutere di fronte a un pubblico di sessanta milioni di persone, cifra ideale di spettatori che ogni produttore di film s'immagina di avere. Un modo per rifuggire dalla banalità è quello di volgersi piuttosto ai classici ed è per questa ragione che i cinematografari hanno provato con Shakespeare, alcuni con risultati disastrosi, altri no.

Il mio *Macbeth* fu fatto in ventitré giorni, compreso un giorno per la revisione. Chiunque abbia un po' pratica di come vanno le cose del cinema, capirà che il ritmo di lavorazione è stato quanto mai veloce. La mia intenzione, nel fare *Macbeth*, non era di fare un gran film, e questa intenzione era fuori del comune perché ogni regista che si rispetti si mette sempre in mente di fare un gran film. Non ho mai pensato a un gran film, e neanche all'imitazione di un gran film. Pensavo di fare un buon film, e che, se fossi restato entro il termine preventivato di ventitré giorni, avrei incoraggiato altri produttori e registi ad affrontare lavori impegnativi a ritmo spedito.

Per mala sorte, non c'è stato un critico in tutto il mondo che abbia elogiato la mia velocità. Anzi, a tutti è sembrato uno scan-

dalo che io avessi fatto il film in ventitré giorni. Il bello è che avevano ragione, ma io non potevo scrivere a ciascuno per dire che, se non stavo entro quei limiti di tempo, nessun mi avrebbe dato un soldo il ventiquattresimo giorno. Il mio *Macbeth* può essere considerato un tentativo per dimostrare che in taluni casi il cinema può essere un equivalente del teatro. L'esperimento però in America non ha avuto fortuna perché è stato giudicato senza tener conto del tempo, alla stessa stregua di quei film che avevano richiesto quattro mesi di lavorazione. Ma non mi vergogno di averlo fatto.

Per *Otello* il discorso cambia: non ventitré giorni di lavorazione ma quattro anni. Non intendo dire quattro anni di lavoro continuo. I giorni di lavorazione sono stati quelli normalmente richiesti, ma ogni tanto la compagnia doveva sciogliersi perché io ero chiamato altrove. *Macbeth*, senza entrar nel merito, è nel suo genere un abbozzo schizzato a tratti nervosi, con impeto, di una vasta rappresentazione. *Otello*, abbia o non abbia avuto successo non sto qui a discutere, si trova press'a poco negli stessi rapporti di fedeltà al testo del melodramma di Verdi. Io penso che Verdi e Boito fossero nel loro pieno diritto quando modificarono la tragedia shakespeariana per adattarla a un'altra forma artistica; e perciò, detto e confermato che il cinema è anch'esso una forma d'arte, io mi sono comportato di conseguenza, cioè convinto che un classico si possa adattare allo schermo, traducendolo liberamente purché se ne conservi l'idea originaria del dramma.

6.

Oggi come oggi, quella fabbrica delle immagini che è la televisione, è ancora ben lungi dall'aver raggiunta una qualche perfezione tecnica, e chi l'affermasse sarebbe in errore come chi dicesse d'aver scoperto qualcosa di vero in un lavoro cinese. Tuttavia il pubblico si sente già abbastanza attratto verso di essa. E una delle speranze del cinema è oggi appunto la televisione, intesa nel senso che possa diffondere i film. Ma da quanto si è veduto finora, appare chiaro che coloro che se ne occupano in materia cinematografica hanno ancora molto da imparare. La televisione è una prova eccitante perché ancora è una cosa nuova, è nelle mani infatti della prima generazione. Il cinema non ha esaurito le sue possibilità tecniche ed artistiche, ma la maggior parte dei cineasti appartengono oggi alla seconda generazione, e si trovano imbarazzati di fronte alla prima.

Sarebbe esattamente come se fosse or ora cessato un periodo di eloquenza elisabettiana, ed entrassimo in un altro periodo più cauto e prudente, meno solenne, di decadenza. Le possibilità del periodo elisabettiano non erano talmente esaurite, che fossero anche esaurite le possibilità del linguaggio, però la gente si era un poco come stancata di quel linguaggio. Ma il cinema non è finito con la televisione, questa non potrà mai sostituirlo. Tutt'al più potrà facilitare l'espansione dei film, ma si badi che affievolisce il potere del regista. La televisione dà maggior libertà all'attore, mentre limita le funzioni del regista a quelle di un direttore teatrale. Ma la creazione dell'immagine, ch'è quanto di meglio e di più possente possa esprimere un film, apparterrà sempre e solo al cinema.

ORSON WELLES

EDWARD ARNOLD

BRODERICK CRAWFORD

ISTITUIRE un confronto tra le personalità di due attori come Edward Arnold e Broderick Crawford può essere interessante. Si tratta di due caratteristi che, per le loro doti fisiche e le loro possibilità interpretative hanno dato vita a personaggi che hanno molti aspetti in comune e che hanno loro permesso di conquistarsi un posto non trascurabile nella repubblica del cinema. Situati in due epoche diverse — il primo in quella, ormai conclusa, del New Deal rooseveltiano, della prosperità economica, della spinta in avanti; il secondo in quella attuale, popolata di illusioni cadute, di minacce, di guerre fredde e no — i nostri due attori rispecchiano in modo esemplare un lato importante, allora come ora, della mentalità americana.

Il loro personaggio più tipico è infatti una figura caratteristica di quel mondo, sovente rappresentato dalla cinematografia statunitense: quello del "boss", del capo, del padrone: banchiere, politicante, capitano d'industria che sia, rappresenta sempre la potenza del denaro e il miraggio dell'uomo che si è fatto largo a gomitate, con tutti i mezzi. In un paese dove il dollaro è un feticcio, questo tipo di personaggio è un grande uomo: è persuaso di ottenere tutto col denaro ed infatti niente sembra resistergli, l'opposizione dell'avversario, l'onestà dell'uomo di governo, la virtù della donna. Ogni vittoria è un'affermazione della sua potenza, ed egli prosegue nella sua strada, spietato, senza scrupoli, calpestando tutti quelli che trova sul suo cammino, disprezzando il prossimo, cui si crede superiore. La continuazione, in certo senso, del pioniere che all'Ovest gettò le basi della potenza geografica ed economica degli Stati, ma di questo assai più pericoloso, anche se armato solo di un pacchetto d'azioni invece che di una pistola.

Massicci, autoritari, "duri", i nostri due attori sembrano tagliati su misura per un personaggio del genere, ed infatti nella loro varia carriera proprio in questi ruoli riescono più convincenti: vedi per Arnold il grosso banchiere di Wall Street dei film di Capra del periodo 1938-1941 (ma non mancano altri film costruiti interamente intorno a questo personaggio. Un titolo è indicativo: *Alla conquista dei dollari*) e per Crawford vedi il "pezzo grosso" di due film recenti: *Tutti gli uomini del re* e *Nata ieri*. Ma prima di fare un confronto vediamo un po' le caratteristiche di ciascuno dei due attori.

Edward Arnold, nato a Nuova York nel 1890, recita in teatro fino alla quarantina ed all'affermarsi del sonoro passa al cinema. Il primo film cui prende parte è *Rasputin*, che era interpretato dalla famiglia Barrymore al completo, poi, prima di imboccare la strada giusta, è costretto a ricoprire ruoli eterogenei: è romano antico in *Il museo degli scandali*, film comico con

Eddie Cantor, e cortigiano del '600 ne *Cardinale Richelieu*; è succubo di Mae West in *I'm No Angel* e incubo di Peter Lorre in *Ho ucciso!*, versione sternberghiana del dostojewskiano "Delitto e castigo", dove il nostro attore era Porfirio Petrovich, il giudice che stringe d'assedio Raskolnikoff.

Ma già lo stesso anno del suo debutto Arnold ci rivela il suo temperamento in un personaggio che ha in sé le basi di quelli che verranno: il singolare "gangster" tranquillo e "per bene" di *O. K. America* (La scomparsa di Miss Drake) diretto da Tay Garnett (portava occhiali a pince-nez, si dilettava a leggere i classici). Una figura che prepara quelle dei "business-men" di Wall Street, pirati dall'apparenza rispettabile, nelle quali — una volta impostato il personaggio — Arnold insisterà apportando volta a volta perfezionamenti e ritocchi: ecco il mestatore politico di *The Glass Key* (1935), il pescecane di *Sutter's Gold* (1936) film di Cruze tratto da "L'or" di Blaise Cendrars, alla cui sceneggiatura pose mano Eisenstein durante il suo soggiorno americano, il re del legname di *Come and Get It* (1936), il magnate di *The Toast of New York* (1937), il banchiere di *Easy Living* (Un colpo di fortuna). Poi Capra lo prende per fargli interpretare *You can't take it with you* (L'eterna illusione, 1938) che è forse il film nel quale i nostri pubblici lo ricordano meglio, *Mr. Smith goes to Washington* (Mr. Smith va a Washington) e *Meet John Doe* (Arriva John Doe!), dove Arnold è sempre il riccone nemico del "buono", anzi il suo contrario; una superba, arida ed infelice creatura che s'illude di raggiungere la felicità accrescendo la propria ricchezza, e per far ciò calpesta ogni diritto del prossimo.

Il nostro attore è tanto vicino a questo personaggio che sembra uscire dalla realtà, sembra un autentico uomo d'affari di Wall Street; incontrato per strada incuterebbe soggezione, il suo gesto nel chiedere una cosa, nel farsi aprire l'ascensore, nell'imporre una decisione non potrebbe che essere imperioso, di comando. Il fisico naturalmente l'aiuta moltissimo, e i suoi atteggiamenti ne tengono conto, come quando, nel dare un ordine che rovina un avversario, gli pianta in faccia un sguardo freddo e duro dietro le lenti, il grosso viso immobile, in un'attesa sprezzante. Ma Arnold non ha interpretato solamente personaggi di questo tipo, benché essi siano di gran lunga i più interessanti: a parte i ruoli assolutamente disadatti, a dir poco, come quello del pellerossa padrone di un circo di *Anna prendi il fucile* o del buffonesco "vilain" di *L'autista pazzo*, egli è stato anche un "buono" assai sottile e convincente.

Pensiamo soprattutto a *All That Money Can Buy* (L'oro del demonio o Il diavolo e Daniele Webster, 1941) di Dieterle, un film abbastanza singolare, imperniato sulle vi-



(Sopra) Edward Arnold in *L'oro del demonio*.
(Sotto) Broderick Crawford in *Luci sull'asfalto*.



cende di un povero contadino che vende l'anima al demonio, il quale per l'occasione aveva la faccia spiritata di Walter Huston e una sinuosa rappresentante nella persona di Simone Simon; il nostro attore era qui Daniele Webster, l'avvocato che in un fantastico processo difende il Faust paesano e riesce a sconfiggere con la sua eloquenza il Maligno in persona. Una bella interpretazione, saporita ed intelligente.

Per quanto riguarda Broderick Crawford non c'è molto da dire. Egli vivacchia ad Hollywood per tanti anni interpretando partecine di fianco, qualcosa come un generico di nessun conto, quando un regista fiducio-



EDWARD ARNOLD

1932: **Rasputin and the Empress**, di Richard Boleslawski, con Lionel, John ed Ethel Barrymore; **Okay America** (*La scomparsa di Miss Drake*), di Tay Garnett, con Lew Ayres e Maureen O'Sullivan; **Afraid to Talk**, di Edward L. Cahn, con Eric Linden e Sidney Fox. - 1939: **Whistling in the Dark**, di Elliott Nugent, con Ernest True e Una Merkel; **The White Sister** (*La suora bianca*), di Victor Fleming, con Helen Hayes e Clark Gable; **The Barbarian**, di Sam Wood, con Ramon Novarro e Myrna Loy; **Jennie Gerhardt**, di Marion Gering, con Silvia Sidney ed Edmund Lowe; **Her Bodyguard** (*La guardia del corpo*), di William Beaudine, con Wynne Gibson ed Edmund Lowe; **Secret of the Blue Room**, di Kurt Newmann, con Lionel Atwill, Paul Lukas e Gloria Stuart; **I'm No Angel**, di Wesley Ruggles, con Mae West e Cary Grant; **Roman Scandals** (*Il museo degli scandali*), di Frank Tuttle, con Eddie Cantor e Gloria Stuart. - 1934: **Madame Spy**, di Karl Freund, con Fay Wray e Nils Asther; **Sadie McKee** (*Tormento*), di Clarence Brown, con Joan Crawford e Gene Raymond; **Thirty Days Princess**, di Marion Gering, con Silvia Sidney e Cary Grant; **Unknown Blonde**, di Hobart Henley, con Barbara Barondes e Barry Norton; **Hide-Out** (*Il rifugio*), di W. S. Van Dyke, con Robert Montgomery e Maureen O'Sullivan; **Million Dollar Ransom**, di Murray Roth, con Philips Holmes e Mary Carlisle; **Wednesday's Child**, di John S. Robertson, con Karen Morley e Frankie Thomas; **The President Vanishes**, di William Wellman, con Arthur Byron e Paul Kelly. - 1935: **Biography of a Bachelor Girl**, di Edward H. Grif-

fith, con Ann Harding e Robert Montgomery; **Cardinal Richelieu** (*Il Cardinale Richelieu*), di Rowland Lee, con George Arliss e Maureen O'Sullivan; **The Glass Key** (*La chiave di vetro*), di Frank Tuttle, con George Raft e Boris Karloff; **Diamond Jim** (*L'uomo dai diamanti*), di Edward Sutherland, con Jean Arthur e Cesar Romero; **Crime and Punishment** (*Ho ucciso!*), di Josef von Sternberg, con Peter Lorre e Marian Marsh; **Remember Last Night** (*Una notte d'oblio*), di James Whale, con Constance Cummings e Robert Young. - 1936: **Sutter's Gold** (*L'ebbrezza dell'oro*), di James Cruze, con Lee Tracy e Binnie Barnes; **I Meet Nero Wolfe**, di Herbert Biberman, con Lionel Stander e Jean Perry. - 1937: **John Meade's Woman**, di Richard Wallace, con Francine Larrimore e Gail Patrick; **The Toast of New York** (*Alla conquista dei dollari*), di Rowland Lee, con Cary Grant e Frances Farmer; **Easy Living** (*Un colpo di fortuna*), di Mitchell Leisen, con Jean Arthur e Ray Milland; **Blossoms on Broadway**, di Richard Wallace, con Shirley Ross e John Trent. - 1938: **The Crowd Roars**, di Richard Thorpe, con Robert Taylor e Maureen O'Sullivan; **You Can't Take It With You** (*L'eterna illusione*), di Frank Capra, con James Stewart e Jean Arthur. - 1939: **Let Freedom Ring**, di Jack Conway, con Nelson Eddy, Virginia Bruce e Victor McLaglen; **Idiot's Delight** (*Sprengjudicati*), di Clarence Brown, con Norma Shearer e Clark Gable; **Man About Town**, di Mark Sandrich, con Jack Benny e Dorothy Lamour; **Mr. Smith Goes to Washington** (*Mr. Smith va a Washington*), di Frank Capra, con James Stewart e Jean Arthur; **Slightly Honorable**

(*L'assassino in casa*), di Tay Garnett, con Pat O'Brien e Ruth Terry. - 1940 **The Earl of Chicago**, di Richard Thorpe, con Robert Montgomery e Reginald Owen; **Johnny Apollo** (*Il prigioniero*), di Henry Hathaway, con Tyrone Power e Dorothy Lamour; **Lilian Russell**, di Irvin Cummings, con Alice Faye, Don Ameche e Henry Fonda. - 1941: **The Penalty**, di Harold S. Bucquet, con Lionel Barrymore e Marsha Hunt; **Meet John Doe** (*Arriva John Doe*), di Frank Capra, con Gary Cooper e Barbara Stanwyck; **Lady from Cheyenne** (*La ribelle del West*), di Frank Lloyd, con Loretta Young e Robert Preston; **Nothing But the Truth**, di Elliott Nugent, con Bob Hope e Paulette Goddard; **Unholy Partners**, di Merwyn Le Roy, con Edward G. Robinson e Lorraine Day; **Design for Scandal** (*Scandalo premeditato*), di Norman Taurog, con Rosalind Russell e Walter Pidgeon; **Johnny Eager** (*Sorvegliato speciale*), di Merwyn Le Roy, con Robert Taylor e Lana Turner; **All That Money Can Buy** (*L'oro del demonio*), di William Dieterle, con Walter Huston e Anne Shirley. - 1942: **The War Against Mrs. Hadley**, di Harold S. Bucquet, con Fay Bainter; **Eyes in the Night** (*Occhi nella notte*), di Fred Zinneman, con Ann Harding e Reginald Denny. - 1943: **The Youngest Profession**, di Edward Buzzell, con Lana Turner, Greer Garson e Walter Pidgeon. - 1944: **Standing Room Only**, di Sidney Lanfield, con Paulette Goddard e Fred MacMurray; **Janie**, di Michael Curtiz, con Joyce Reynolds e Robert Hutton; **Kismet** (*id.*), di William Dieterle, con Ronald Colman e Marlene Dietrich; **Mrs. Parkington** (*La signora Parkington*), di Tay Garnett, con Greer Garson e Walter Pidgeon; **Main Street After Dark**, di Edward Cahn, con Selena Royle. - 1945: **Weekend at the Waldorf** (*Grand Hotel Astoria*), di Robert Z. Leonard, con Ginger Rogers, Lana Turner e Walter Pidgeon; **The Hidden Eye**, di Richard Whorf, con Frances Rafferty e Ray Collins. - 1946: **Ziegfeld Follies**, di Vincente Minelli, con Fred Astaire e parecchi divi; **Janie Gets Married**, di Vincent Sherman, con Joan Leslie e Robert Hutton; **Three Wise Fools**, di Edward Buzzell, con Margaret O'Brien e Lionel Barrymore; **No Leave, No Love** (*Licenza d'amore*), di Charles Martin, con Van Johnson e Marie Wilson; **The Mighty McGurk** (*L'invincibile McGurk*), di John Waters, con Wallace Beery e Dean Stockwell; **My Brother Talks to Horses**, di Fred Zinneman, con Butch Jenkins e Peter Lawford. - 1947: **Dear Ruth** (*Sessanta lettere d'amore*), di William D. Russell, con Joan Caulfield e William Holden; **The Hucksters** (*I trafficanti*), di Jack Conway, con Clark Gable e Deborah Kerr. - 1948: **The Big City** (*La legge del cuore*), di Norman Taurog, con Margaret O'Brien e Robert Preston; **Three Daring Daughters**, di Fred M. Wilcox, con Jeannette MacDonald e José Iturbi; **Wafflower**, di Frederick de Cordova, con Joyce Reynolds e Robert Hutton; **Command Decision** (*Estrema decisione*), di Sam Wood, con Clark Gable e Walter Pidgeon. - 1949: **John Loves Mary** (*La sposa rubata*), di David Butler, con Ronald Reagan, Jack Carson e Virginia Field; **Take Me Out to the Ball Game** (*Facciamo il tifo*), di Busby Berkeley, con Frank Sinatra e Esther Williams; **Big Jack**, di Richard Thorpe, con Wallace Beery e Richard Conte; **Dear Wife** (*Abbasso mio marito*), di Richard Haydn, con William Holden e Joan Caulfield. - 1950: **The Yellow Cabman** (*L'autista pazzo*), di Jack Donahue, con Red Skelton e Gloria De Haven; **Annie Get Your Gun** (*Anna prendi il fucile*), di Georges Sidney, con Betty Hutton e Howard Keel; **The Skipper Who Surprised His Wife**, di Elliott Nugent, con Robert Walker e Joan Leslie. - 1951: **Dear Brat**, di William Seiter, con Mona Freeman e Billy De Wolfe. - 1952: **Belles on their Toes** (*Ragazze alla finestra*), di Henry Levin, con Jeanne Crain e Myrna Loy.

1937: Woman Chases Man (*Tiranna deliziosa*), di John Blystone, con Miriam Hopkins e Joel McCrea; **Submarine D-1** (*Il sottomarino D 1*), di Lloyd Bacon, con Pat O'Brien e George Brent. - **1938: Start Cheering**, di Albert Rogell, con Jimmy Durante e Joan Perry. - **1939: Ambush**, di Kurt Neumann, con Lloyd Nolan e Gladys Swarthout; **Undercover Doctor**, di Louis King, con Lloyd Nolan e J. Carroll Naish; **Beau Geste**, di William Wellman, con Gary Cooper, Ray Milland e Susan Hayward; **Eternally Yours** (*Eternamente tua*), di Tay Garnett, con Loretta Young e David Niven; **Island of Lost Men**, di Kurt Neumann, con Anna May Wong e J. Carroll Naish; **The Real Glory** (*La gloriosa avventura*), di Henry Hathaway, con Gary Cooper e Andrea Leeds; **Slightly Honorable** (*L'assassino in casa*), di Tay Garnett, con Pat O'Brien e Ruth Terry; **Sudden Money**, di Nick Grinde, con Charlie Ruggles e Marjorie Rambeau. - **1940: I Can't Give You Anything But Love, Baby**, di Albert Rogell, con Johnny Downs e Peggy Moran; **When the Daltons Rode** (*La vendetta dei Dalton*), di George Marshall, con Randolph Scott e Kay Francis; **Seven Sinners** (*La taverna dei sette peccati*), di Tay Garnett, con Marlene Dietrich e John Wayne; **Trail of the Vigilantes** (*La valle dei forti*), di Allan Dwan, con Franchot Tone e Warren William. **1941: Texas Rangers Ride Again**, di James Hogan, con John Howard e Ellen Drew; **The Black Cat**, di Alfred Rogell, con Basil Rathbone e Hugh Herbert; **Tight Shoes**, di Albert Rogell, con Binnie Barnes e John Howard; **Badlands of Dakota** (*Odio di sangue*), di Alfred E. Green, con Ann Rutherford e Robert Stack; **South of Tahiti** (*A sud di Tahiti*), di George Wagner, con Brian Donlevy e Maria Montez. - **1942: Butch Mind the Baby** (*La mascotte dei fuorilegge*), di Alfred Rogell, con Virginia Bruce e Charles Bickford; **Larceny Inc.**, di Lloyd Bacon, con Edward G. Robinson e Jane Wyman; **Broadway** (*Ombre di Broadway*), di William A. Seiter, con George Raft e Janet Blair; **Men of Texas**, di Ray Enright, con Robert Stack e Anne Gwynne; **Sir Town**, di Ray Enright, con Costance Bennett; **Deep in the Heart of Texas**, con Johnny Mack Brown e Jackie Cooper. - **1946: The Runaround** (*Anche oggi è primavera*), di Charles Lamont, con Ella Raines e Rod Cameron; **Black Angel** (*Angelo nero*), di Roy William Neill, con Dan Duryea e June Vincent. - **1947: Slave Girl** (*La vergine di Tripoli*), di Charles Lamont, con Yvonne De Carlo e George Brent; **The Flame** (*La fiamma*), di John H. Auer, con Vera Ralston e John Carrol. - **1948: The Time of Your Life** (*I giorni della vita*), di H. C. Potter, con James Cagney e William Bendix; **Sealed Verdict** (*Il verdetto*), di Lewis Allen, con Ray Milland e Florence Marly; **Bad Men of Tombstone**, di Kurt Neumann, con Barry Sullivan e Marjorie Reynolds. - **1949: A Kiss in the Dark**, di Delmer Davis, con David Niven e Jane



BRODERICK CRAWFORD

Wyman; **Night Unto Night**, di Don Siegel, con Ronald Reagan e Viveca Lindfors; **Anna Lucasta** (*id.*), di Irving Rapper, con Paulette Goddard e William Bishop; **All the King's Men** (*Tutti gli uomini del re*), di Robert Rossen, con Joanne Dru e John Ireland. - **1950: Cargo to Capetown** (*Tempesta sull'Oceano Indiano*), di Earl McAvoy, con John Ireland e Ellen Drew; **Convicted** (*Condannato*), di Henry Lewin, con Glenn Ford,

Millard Mitchell e Dorothy Malone; **Born Yesterday** (*Nata ieri*), di George Cukor, con Judy Hollyday e William Holden. - **1951: The Mob** (*Luci sull'asfalto*), di Robert Parrish, con Betty Buehler e Richard Kiley. - **1952: Lone Star** (*Stella solitaria*), di Vincent Sherman, con Clark Gable e Ava Gardner; **Scandal Sheet** (*Ultime della notte*), di Phil Karlson, con John Derek e Donna Reed.

so gli offre il ruolo di protagonista in un film che lo impone all'attenzione di tutti e, di colpo, lo fa celebre. Si tratta di *All the King's Men* (*Tutti gli uomini del re*, 1949) di Robert Rossen, interessante biografia di un figlio del popolo, Willie Stark, che diventa governatore di uno stato. Col suo aspetto cattivante — un grosso corpo sano, pieno di vita, una faccia aperta,

robusta — e il suo modo di fare, semplice e deciso, Willie Stark gode di grande prestigio ed esercita un forte richiamo sulle masse (alla sua morte, molti lo rimpiangono: « Era buono Willie Stark. Perché lo hanno ucciso? »). Sotto questa apparenza bonaria si celano però le mire machiavellistiche del piccolo dittatore, per il quale ogni mezzo è lecito al raggiungimento del fine

prefissosi, che è quello di governare assolutamente, senza inutili bastoni fra le ruote, il suo stato. E non esita a commettere grosse soperchierie: usa ampiamente l'arma della corruzione ed arriva persino a farsi mandante di un assassinio.

Crawford si rivelò in questa parte come uno dei più forti attori della pur vastissima riserva hollywoodiana: sanguigno, sicuro

di sé, ora blando ora violento, dominò il campo (era quasi sempre "di scena") con una interpretazione realistica e robusta, che gli valse l'Oscar per il miglior attore del 1949 (protagonista, si noti, non caratterista).

Poi venne *Born Yesterday* (*Nata ieri*) di Cukor, un altro successo. Anche qui un despota, un tiranno che ha abolito tutte le concorrenze, anche qui un uomo che viene dal popolo e che sale ad una posizione di privilegio tutt'altro che limpida. L'Harry Brook di *Nata ieri* è sinceramente odioso, non ha mai quegli sprazzi di generosità e di buone intenzioni che, almeno agli inizi, aveva Willie Stark; in tutti i suoi atti ha sempre la mentalità del mercante di stracci, è un bestione che urla senza ritegno, un villanzone e un bruto (chiude la porta dell'ascensore in faccia al giornalista che gli sta parlando, schiaffeggia pesantemente Billie, l'amica). Crawford sbalza la figura del "parvenu" con forte rilievo, gli dà il suo aspetto esuberante, pletorico, e ne mette in luce composamente la volgarità e l'ignoranza, ciò che non gli impedisce di esprimersi attraverso sottili sfumature, come durante la deliziosa partita a carte con Billie, tutta giocata sulla silenziosa mimica dei due protagonisti.

Crawford ha interpretato altri film, dopo, ma in fondo egli è tutto qui, nei due di cui abbiamo parlato ora (fino ad oggi almeno). Edward Arnold invece, come abbiamo visto, ha compiuto esperienze in varie direzioni, dalle quali si stacca comunque come più rappresentativa la tendenza a dar vita a quei personaggi interpretati anche da Crawford. Una differenza sostanziale separa però tali personaggi nell'incarnazione dei nostri due attori. Il riccone disdegnoso di

Arnold cela sotto la sua apparente, imperiosa sicurezza qualcosa di insoddisfatto, una scontentezza di sé e delle cose, che lo indurranno prima o poi a dubitare del suo "credo" di vita; la sua crudele determinazione, il suo cinismo, la sua mancanza di ogni scrupolo morale finiscono per rivelarsi come una sovrastruttura, un agire per inerzia più che per immutabile conformazione dell'animo. A contatto con gente che vive in una realtà diversa dalla sua, che non conosce le pene che gli sono causate proprio dall'abbondanza, dalla ricchezza che insegue come una religione — soffrite di stomaco, è incapace di allegria, è roso dalle preoccupazioni — la sua espressione accigliata non ha più la forza di far tremare, si sgonfia, e finisce per rivelarsi come un babau che non riesce a far paura neppure ai bambini. Invece il tirannello di Broderick Crawford non ha mai "debolezze" di questo genere: ben sano, forte come un toro (e di un toro ha la corporatura, la faccia quadrata dalle mascelle robuste, il naso da lottatore) è sempre ben sicuro di sé, non si piega davanti ai disinganni e alle dimostrazioni che, perseverando in quella direzione, ha torto.

A contatto con la povera gente della prigione in cui passa la notte il milionario di *L'Eterna illusione* apre gli occhi e finisce per lasciarsi convincere a suonare l'armonica a bocca insieme al suo nemico, mentre lo speculatore di *Nata ieri* irride alle tirate democratiche del giornalista e, anche se messo nel sacco, non fa certo proponimenti di cambiar vita. Arnold ispira compassione, in fondo, c'è sempre un po' di tristezza nei suoi gesti, noi lo vediamo beffato dai Vanderhoff, dagli Smith, dai Doe e diventa og-

getto di risa, vediamo con soddisfazione ma anche con pietà che la sua ricchezza non lo soccorre più. E anche quando lo vedevamo, imperterriti, proseguire nella sua strada di speculazioni arrischiate, di investimenti fatali per gli avversari, sapevamo che il suo accanimento nascondeva un vuoto, ch'egli cercava di riempire affannosamente con sempre nuove speculazioni, con sempre nuovi investimenti. Crawford no, nessuna pietà. Egli si è fatto da sé, viene dalla povertà — Arnold è presumibilmente il continuatore di una tradizione, più che il creatore della sua ricchezza — la sua è stata una lotta per la vita, ed ora prosegue in questa via, senza esclusione di colpi, per il gusto della violenza e della vittoria. Una mentalità dalla quale noi ci ritraiamo sgomenti; la durezza di quest'uomo è convinta e profonda, proprio per la sua origine egli è assai più spietato e pericoloso dell'altro, e riassume in sé un'epoca — la nostra — in cui, come mai prima l'uomo è lupo all'uomo. Essi sono infatti le espressioni di due tempi diversi: Arnold è un personaggio dal fondo romantico, un cattivo "necessario" ma passibile di crisi, Crawford invece è passato attraverso una guerra spietata, gli idealismi non hanno più alcuna presa su di lui; dovrà essere ammazzato se lo si vuole fermare, se no andrà sempre avanti in quella direzione.

Sarà l'ochetta bionda, la "nata ieri" ad aprire gli occhi, a lasciarsi permeare dalla cultura, dalla civiltà in definitiva, e sarà lei a proclamare la preponderanza dei valori spirituali sulla forza bruta. I dettami di Jefferson e di Roosevelt, sotterrati da troppi dittatorelli invasati di grandezza, conservano ancora il loro valore per qualcuno.

ERMANNO COMUZZO

René Clair: Storia e vita del cinema (Reflexion faite) - Edizione Nuvoletti, Milano, 1953.

L'atteggiamento per accostarsi ad un libro come questo lo consiglia lo stesso Clair nella prefazione dove si è messi chiaramente in guardia contro le possibili storture di giudizio che fatalmente deriverebbero da un'inopportuna esigenza d'obiettività. Perché è evidente che esso si presenta non altrimenti che come un commosso, amorevole, a tratti nostalgico ripensamento di un'avventura, quella del film, ad opera di uno che l'ha seguita e vissuta d'appresso e che non può pretendere, quindi, a storiografo disinteressato. Ma ripensamento, tuttavia, che non esclude illusioni e conclusioni, insomma un bilancio: l'analisi del fenomeno cinematografico che questo ripensamento sottintende, pur muovendosi nell'ambito della argomentazione praticistica, perviene comunque a risultati di una qualche validità teorica. Ciò non toglie, però, che il maggior motivo di interesse del libro, dietro al quale sta un'esperienza diretta, evolutivamente concepita, e dove ogni concetto si pretende assolutamente verificabile in sede pratica, resti l'immediata aderenza critica alle varie fasi della vita del film che gli viene conferita dalla formula diaristica adottata (un dialogo fra il Clair 1923, 1929 ed oltre ed il Clair 1950). E' in virtù di tale fisionomia originale dello scritto che da esso, come mai altrove, ci sarebbe possibile ricostruire il tipo umano del creatore cinematografico nato col cinema.

« Molte discussioni », dice ancora Clair nella prefazione, « si sarebbero evitate se la parola "cinematografo" non fosse stata usata per designare, al tempo stesso, un mezzo di riproduzione ed un mezzo di espressione ». Col che, a parte la schematicità della distinzione, sembrerebbe premesso un postulato formalistico, tale da condizionare aprioristicamente il contenuto della trattazione. Ma l'equivoco che parrebbe insito in quella frase viene ad essere rapidamente eliminato non appena



l'autore chiarisce che la natura del film come mezzo d'espressione deve desumersi a posteriori, tramite l'opera selezionatrice del "senso cinematografico" non altrimenti configurabile che come "il buon senso messo al servizio del cinematografo". Cade, così, qualsiasi pretesa dommatica ed entra in campo la fiducia nell'esperienza, assunta addirittura come strumento sistematico. Nel primo trentennio del cinema il "senso cinematografico" ha ben avuto modo di sperimentarsi ed affermarsi: Clair lo dimostra passando in rassegna lo sviluppo del film dal comico americano al cinema cerebrale dei tedeschi, a Griffith, alla fioritura nordica, all'avanguardia francese, all'avvento del sonoro. Sarebbe doveroso rilevare l'acutezza dei singoli giudizi clairiani, a suo tempo espressi, sugli equivoci da una parte e sulle prime grandi illuminazioni poetiche dall'altra della prima età del cinema: giudizi, come quello sul falso lirismo di certi film avanguardistici o quello sull'innovazione psicologica portata da Chaplin con *La donna di Parigi*, la cui importanza è misurata dal credito che hanno ottenuto successivamente, fino ai nostri giorni. Ma qui c'interessa, soprattutto, seguire il discorso dell'autore attorno all'opera compiuta, in questo periodo, dal "senso cinematografico". E allora: quando, ad esempio, dopo la brutta esperienza del "Film d'art", il sano racconto americano, inaugurato da Griffith e trionfante con la complicità del pubblico, si opponeva alle velleità poetiche della prima avanguardia, Clair pronosticò il compromesso: il cinema ha il potere di assorbire le controversie. E contro le tesi dell'avanguardia, per le quali « il vero soggetto di un film non è la sua trama bizzarra, ma un treno, le rotaie... » Clair dirà (affermazione successivamente ribadita): « se il valore letterario di un soggetto

è ancora trascurabile, ciò non toglie che il problema della trama sia oggi, come ieri, il più importante e che una trama "fatta per accontentare tutti" non si trovi così facilmente come potrebbe farlo pensare una frase scritta leggermente... ». Poi, a proposito del sonoro: « ...La grande discussione sul parlato non si chiuse. Delle due parti avversarie nessuna cantò vittoria. Il film non divenne un semplice mezzo di diffusione del teatro; ma la formula che prevalse non fu neppure quella del cinematografo integrale... ». A questo punto sorge spontanea una domanda: quali tratti trova, nella sua opera condizionante della natura del film come mezzo d'espressione, questo "senso cinematografico"? Clair nega che trovi soltanto l'autore: anche il pubblico è fattore condizionante della forma cinematografica perché, e qui fa l'esempio del teatro elisabettiano, « è il pubblico che, come fa l'onda con un ciottolo, ha conferito al cinematografo la forma che ha attualmente ». Il pubblico, per esempio, impedendo che il film divenisse mezzo di diffusione del teatro, ne stabilì indirettamente la natura (questa tesi avrà poi buon gioco nella polemica con Pagnol).

Passando a chiarire il contenuto della natura del film, Clair afferma che, se quanto alla struttura è vicina a quella del teatro, dal punto di vista della forma essa è in tutto assimilabile alla natura del romanzo perché « il romanzo, il quale può tanto descrivere un gesto quanto esprimere un pensiero recondito, è in grado di analizzare un'azione allo stesso modo con cui procede la nostra memoria. Lo stesso succede in un film. Se uno ripensa un episodio della propria vita passata, i punti culminanti di questo non si presentano alla sua memoria solo in forma dialogata... Se il teatro non fosse esistito e se non avesse offerto un modello facilmente imitabile sembra impossibile che il cinematografo sarebbe ricorso a

FRANCO ROSSETTI

(Continua in terza di copertina)

TEMPI NOSTRI

Regia: Alessandro Blasetti - Fotografia: Gabor Pogani - Scenografie: Guido Fiorini - Musiche: A. Cicognini, G. S. Sonzogno, Gorni Kramer - I epis.: «Scena all'aperto»: Soggetto: Marino Moretti - Sceneggiatura: Ennio Flaiano - Interpreti: Vittorio De Sica, Elisa Cegani, Guido Celano, Memmo Carotenuto, Delfi Tanzi - II epis.: «Il pupo»: Soggetto: Alberto Moravia - Sceneggiatura: Cecchi D'Amico - Interpreti: Lea Padovani, Marcello Mastroianni - III epis.: «Mara»: Soggetto: Vasco Pratolini - Sceneggiatura: Pratolini e Blasetti - Interpreti: Yves Montand, Daniele Delorme - IV epis.: «Il bacio»: Soggetto: Achille Campanile - Sceneggiatura: Puget - Interpreti: Dany Robin, François Perier - V epis.: «Gli innamorati»: Soggetto: Ercole Patti - Sceneggiatura: Continenza - Interpreti: Alba Arnova, Andrea Checchi - VI epis.: «Casa d'altri»: Soggetto: Silvio D'Arzo - Sceneggiatura: Bassani - Interpreti: Michel Simon, Sylvie - VII epis.: «Scusi, ma...»: Soggetto: A. G. Rossi - Sceneggiatura: Blasetti - Interpreti: Alberto Sordi, Maria Denis, Enrico Viarisio, Adriana Danieles - VIII epis.: «Don Corradino»: Soggetto: Giuseppe Marotta - Sceneggiatura: Marotta, con la collaborazione di Continenza e dialogo di E. De Filippo - Interpreti: Vittorio De Sica, Maria Fiore, Eduardo De Filippo, Vittorio Caprioli - IX epis.: «La macchina fotografica»: Soggetto: Age e Scarpelli - Sceneggiatura: Age, Scarpelli e Continenza - Interpreti: Totò, Sophia Loren, Silvio Bagolini - Produzione: Cines, 1954.

SE, CON questo "zibaldone n. 2", Alessandro Blasetti si fosse proposto semplicemente di dare un seguito al primo, *Altri tempi* (1952), sulla base del consueto sfruttamento commerciale del successo, non sarebbe il caso di prendere le cose troppo al tragico. Si tratterebbe di un fenomeno caratteristico del mondo del cinema, generato da un più o meno esatto calcolo di natura economica. Disgraziatamente, le cose non stanno così. Anzi tutto, Blasetti crede fermamente nella bontà della formula "zibaldone", ci crede tanto da aver dato involontariamente origine a tutta una fioritura più o meno bastarda, cresciuta dall'aureo (voglio dire fruttifero) quanto mediocre ceppo di *Altri tempi*. E noi non staremo qui a fare il processo ad un "genere" fortunato quanto, con ogni probabilità, destinato, come tutte le mode, ad esistenza effimera. Del resto, si tratta di un discorso che io stesso ed altri abbiamo già fatto, o almeno abbozzato. Ma il fatto più grave è un altro: che, cioè, il regista ha inteso «fare un film di cronaca», un «esame realistico, anche se incompleto, della società italiana del dopoguerra» (1). Ora, se dobbiamo tener conto di tali intenzioni — del resto abbastanza trasparenti dal contesto del film —, non possiamo non esprimere la nostra desolazione di fronte al risultato. Il quale conferma, se pur ve ne fosse bisogno, una cosa: che Blasetti non è un regista realista.

Marcello Mastroianni e Lea Padovani in un'inquadratura di *Tempi nostri* di Blasetti (episodio «Il pupo» tratto da un racconto di Moravia).

La sua opera può, ora sulla via dell'epica (1860, 1933), ora sulla via dell'intimismo (*Quattro passi fra le nuvole*, 1942; *Prima comunione*, 1950), colorarsi di tinte vagamente realistiche, ma si tratta di coincidenze sporadiche e non probanti. Blasetti è fatto per raccontare favole, con un più o meno spiccato estro fantastico e decorativo, con un più o meno decisivo sottofondo letterario (non per nulla egli sostiene certe teorie circa la paternità dell'opera cinematografica, sottratta in buona misura al regista, in favore dello scenarista). Se Blasetti non ha più dato, nel dopoguerra, opere degne del suo prestigio d'un tempo, è probabilmente perché la fioritura neorealistica lo ha posto a disagio, ha creato in lui una sorta di spiegabile "complesso", il quale lo ha indotto a ripercorrere, con una sincerità soltanto ideologica (non stilistica), le orme altrui. A suo tempo *Un giorno nella vita* (1946) suscitò in noi una impressione di scarsa autenticità, perché, di fronte al bruciante realismo immediato di Rossellini, il realismo mediato di Blasetti non poteva palesare la propria natura occasionale. Forse Blasetti se ne accorse, poiché andò alla ricerca di nuove strade. Ma oggi, sotto le vesti un poco arlecchinesche di uno "zibaldone", il suo realismo di seconda mano ricompare, e con esiti anche meno felici. Si intende che, se c'è una cosa da mettere al di sopra d'ogni sospetto, questa è la buona fede del regista, ancora una volta dedito

alla formulazione di un messaggio morale positivo, incoraggiante, in una parola ottimismo. Ieri egli lodava, nostalgicamente, la civiltà della gente "d'antan", oggi posa lo sguardo sulla appenata umanità dei propri giorni, ma solo per comunicare agli spettatori la sua fiducia in un domani sopportabile e forse lieto. Secondo Blasetti, «tanto meglio e tanto più presto si potranno risolvere» i problemi del momento «quanto meno ci si abbandonerà alla sfiducia, cioè alla disperazione che conduce alla violenza» (2). In omaggio a tal principio Blasetti ha scelto questi, piuttosto che altri, racconti; in omaggio ad esso ha apportato sensibili modifiche a quelli, tra i racconti prescelti, le cui conclusioni non risultavano in linea con i suoi propositi. Così i due protagonisti di *Mara* di Vasco Pratolini finiscono, nel film, per avviarsi verso una vita in comune, basata su due generici "soldi di speranza", mentre nella pagina scritta si dividevano, l'una diretta al bordello, l'altro alla sua modesta scuolletta elementare; così la vecchia di *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo rinuncia, per Blasetti, al suicidio suggerito dalla disperazione di una vita sconsolatamente monotona ed inutile, il quale concludeva il racconto (soggiungo che vi rinuncia in seguito ad una specie di posticcio miracolo, costituito da un incidente capitato al prete suo "confessore", salvando il quale essa può rendersi conto di essere ancora buona a qualcosa in questo mondo squallido). Par-



lavo poc' anzi di genericità; il termine è valido non soltanto per la conclusione di *Mara*, ma per ogni aspetto del film, dalla scelta del materiale letterario su cui lavorare (scelta effettuata da Blasetti insieme con Suso Cecchi d'Amico) al modo in cui tale materiale è stato sviluppato ai fini narrativi e dimostrativi. Che significa, tanto per cominciare, l'inclusione, in apertura, dei tre scherzetti *Il bacio* di Achille Campanile, *Gli innamorati* di Ercole Piatti, *Scusi, ma...* di Anton Germano Rossi? Essi vorrebbero rappresentare tre variazioni sull'amore anteguerra (dal 1920 al 1940), l'amore di una società non presaga della catastrofe che stava addensandosi sul suo capo. Posto che sia così — e altra spiegazione non vedo, non mi riesce egualmente di capire quale funzionalità essi rivestano nei confronti di quanto segue. Anzi tutto, il film non vuol essere soltanto un film d'amore, e quindi l'angolo sotto cui viene osservato caricaturalmente l'anteguerra risulta ben ristretto e casuale. In secondo luogo, l'umorismo ora caustico ora raggelante dei tre scrittori non ha potuto perdere la propria natura verbalistica, traducendosi in immagini sì è ingoffito, disperso. Non sono rimaste che tre mediocri freddure, quella (Campanile) degli innamorati che proseguono ad oltranza un bacio, pur pensando a tutt'altro di assai meno poetico (pedestramente risolta con uno sdoppiamento di figure per sovrapposizione); quella (Patti) degli amanti che litigano esasperantemente, pretendendo ognuno di poter impunemente sostenere che il proprio amore è più grande di quello del compagno; quella (Rossi) del marito, della moglie e dell'amante, che svolge in chiave di beffa il tema caro al cinema prebellico dei "telefoni bianchi". Il colmo di tale futilità è raggiunto, tuttavia, dal film nell'episodio di chiusura, quello, cioè, che dovrebbe, in sostanza, rappresentare l'essenza del momento che viviamo: e non è invece che un grossolano pretesto (*La macchina fotografica*), offerto da Age e Scarpelli all'incontinenza di un Totò travestito da gagà in "montgomery" ed alla esuberanza di curve di Sophia Loren. Giova dire che, in simili melensaggini (poiché nell'inadeguata traduzione cinematografica anche la spiritosa invenzione di un Campanile si risolve in una melensaggine), pure il contributo degli interpreti (che, in altri episodi, è tale da sollevare considerevolmente il livello dell'opera) appare scialbo, irrisolutivo, tutt'al più sterilmente impegnato, come nel caso di Checchi e della Arnova (*Gli innamorati*), in una ripetizione della pungente schermaglia di *Meno di un giorno*, in *Altri tempi*. La bozzettistica corritività che contraddistingue il linguaggio del film non risparmia neppure l'episodio marottiano di *Don Corradino*. Se questo, storia di un maturo conduttore d'autobus, il quale si serve della vettura per le sue scanzonate imprese amatorie, finisce con l'ottenere un risultato di esteriore piacevolezza, è soltanto per merito di un De Sica sorridente ed assassino, di una Maria Fiore genuina e procace, di un Eduardo De Filippo (autore dei dialoghi del racconto, sulla base di una sceneggiatura di Continenza) come al solito sostanzioso. Ma è certo che l'iridescenza della prodiga fantasia di Marotta non è riconoscibile nella anonima scrittura blasettiana, spesso indulgente al luogo comune. Ho nominato cinque episodi, e si può dire che non uno tra essi abbia qualche precisa attinenza con l'ambizioso

programma del film, riguardante i "tempi nostri". Qualche più o meno vaga attinenza con il tema hanno i quattro episodi centrali, come *Mara*, dove l'incontro d'amore tra il maestrino e l'aspirante prostituta avviene sullo sfondo delle macerie di una Firenze immediatamente postbellica (ma, anche qui, l'ambientazione è generica, direi falsa, la presenza di qualche militare alleato nello sfondo sembra occasionale; l'unica autenticità deriva dal garbo di Yves Montand e Danièle Delorme, che il doppiato costringe a toscaneggiare in omaggio al realismo). O come *Casa d'altri* dove la montagna emiliana (che nel racconto di D'Arzo, un po' acerbo, un po' ricercato nella scrittura, un po' sproporzionato, ma non privo d'interesse, empiva di sé la pagina) non riesce ad assumere una concreta presenza ambientale, le due figure del racconto rimanendo come campate in aria, fuori di una realtà riconoscibile. (Si salva, s'intende, la trovata del narratore, che era singolare — la vecchia chiede al sacerdote se in casi eccezionali come il suo non si possa evadere dalle norme religiose ed essere autorizzati al suicidio —, ma su un piano puramente letterario, enunciativo, e quindi, ancora una volta, generico). O come, più vagamente, in *Scena all'aperto*, dove, nella scia di un racconto di Marino Moretti, si descrive l'incontro di due anziani signori, relitti di un mondo che fu, spazzato via dalla guerra, i quali si ritrovano a far da comparsa per un film, e decidono di unirsi, ormai vecchi, nel nome di un amore non realizzato a suo tempo. E' chiaro che l'allusione ad una realtà contemporanea è qui tradotta sul piano di un bozzettino romanticheggiante, riscattato dalla galanteria impeccabile di De Sica e dalla tenera grazia crepuscolare di Elisa Cegani. Rimane *Il pupo*, che Suso Cecchi d'Amico ha sceneggiato e dialogato con sorvegliato gusto, sulla base, fedelmente rispettata e, direi, arricchita, di uno dei "racconti romani" di Alberto Moravia. Si tratta di due giovani sposi, miserabili abitanti d'una borgata, i quali, ridotti alla disperazione, decidono di abbandonare il loro ultimo nato, perché altri più ricco lo cresca. E vagano dapprima di chiesa in chiesa, depositano poi il pargolo in un'auto, per finire col decidere, secondo natura, che la soluzione migliore è di tenerlo, continuando a stringere i denti, a far sacrifici e a sperare in meglio. Qui la scrittura si fa realistica (la presenza della Cecchi d'Amico penso sia stata determinante); qui il riferimento ad una realtà d'oggi non è assente, o velleitario, ma preciso, anche se espresso negli angusti termini di un bozzetto. La decadenza di una classe sociale; il dilagare della prostituzione in seguito all'estendersi della miseria, recata dalla guerra; lo smarrimento di valide ragioni di vita, in questo nostro dopoguerra. Tali sarebbero stati i temi di *Scena all'aperto*, di *Mara*, di *Casa d'altri*. Ma il regista ha solo sfiorato il nucleo vivo ch'essi racchiudevano, si è fermato in superficie, il legame tra i fatterelli da lui narrati ed altri fatti più grandi risulta nei tre episodi privo di evidenza. L'ultimo nominato, poi, potrebbe svolgersi pure in "altri tempi" (così era, del resto, anche in D'Arzo, che non aveva mirato ad una troppo concreta storicizzazione della vicenda). Invece, il tema di *Il pupo* affiora, entro una Roma ancora recante le tracce della guerra (le camionette), grazie anche alla generosità umana della prestazione di Marcello Mastroianni e sopra

tutto di Lea Padovani, ancora una volta stupenda nel suo materno accoramento e nella sua popolare veemenza (ho ripensato a *Cristo fra i muratori*). Certo, anche l'episodio più riuscito appare indicativo dei limiti autoimposti da Blasetti: il suo finale ottimistico, già esistente in Moravia, non deriva se non dalla spontanea piena di un sentimento, il quale prevale momentaneamente su un crudele raziocinio. Non solo, ma l'aver ben specificato che l'azione si svolge alcuni anni addietro, all'epoca delle "camionette", starebbe a significare in Blasetti il discutibile proposito di asserire che miserie del genere appartengono al passato. (All'oggi apparterebbero solo i lazzi scurrili di Totò fotografo).

Insomma, con *Tempi nostri* si è avuto un chiaro indice della estraneità della tematica realistica al temperamento di Blasetti, dal quale sarebbe lecito augurarsi un ritorno, finalmente, alla vena epica di *1860* o a quella picaresco-decorativa di *Un'avventura di Salvatore Rosa* (1939), a lui ben più congeniali. Ma si è avuto pure una riconferma della crisi intima del film ad episodi. Abbandonato il macchiettistico venditore di libri usati, Blasetti ha qui, infatti, puntato, per le prime pagine frivole del suo "zibaldone", sull'apporto canoro del quartetto Cetra, con Gorni Kramer al piano, poi, bruscamente, per quelle serie, su un album di fotografie che si sfogliano, generiche come il film e ai vari brani di esso ben poco attinenti. Concessioni al gusto rivistaiole, cascami del realismo cronistico e indulgenza verso la più irrisolutiva casualità si sono dati la mano per sottolineare la grossolana imbastitura al filo bianco di un film privo di consistenti ragioni d'essere e quindi di valore rappresentativo, sia pur relativamente intenso.

MADDALENA

Regia: Augusto Genina - Soggetto: Augusto Genina, dalla commedia « Servant of God » di Madeleine Masson de Balavalle - Sceneggiatura: Augusto Genina, Carlo Alianello, Alessandro De Stefani, Giorgio Prosperi - Fotografia: Claude Renoir - Architetto: Ottavio Scotti - Musica: Antonio Verretti - Interpreti: Marta Toren (Maddalena), Gino Cervi (Don Vincenzo), Charles Vanel (Giovanni), Isa Querio (Luisa), Folco Lulli (il bovaro), Jacques Sernas (Sospiro), Valentine Tissier (Geltrude), Bianca Doria, Angiola Faranda - Produzione: Titanus, 1954.

Dice la saggezza popolare: « Scherza coi fanti e lascia stare i santi ». Ma Augusto Genina sembra deciso a non prestarle attenzione, teso come appare — e non da oggi — a captare nell'aria le suggestioni del momento, in un senso piuttosto occasionale che realistico. Allo stesso modo che nel 1936 si è adeguato ad un clima pervaso dal "mal d'Africa" (*Squadron bianco*), che nel 1940-1942 si è lasciato attrarre da fervori bellici (*L'assedio dell'Alcazar*; *Bengasi*), che nel 1952 si è rivolto verso i succubi delle droghe, gioventù perduta di questo dopoguerra (*Tre storie proibite*), oggi Genina (come già nel 1949, *Cielo sulla palude*) si è orientato verso le estasi dei santi. Si tratta di una sorta di mimetismo analogo a quello di certi animali conosciuti sui libri di zoologia e nei documentari scientifico-divulgativi, e caro ad un regista ormai in possesso,

dopo quarant'anni di servizio, di un mestiere sufficientemente smalzato per poterli consentire il trapasso da questo a quel genere, da questa a quella maniera. Epica ed agiografia, realismo e melodramma nell'opera di Genina si susseguono senza soluzione di continuità quando addirittura non cercano una improbabile fusione. E' questo il caso appunto di *Maddalena*, che vorrebbe essere un melodramma realistico con finalità agiografiche. Troppe cose in una volta. Il regista dimostrò a suo tempo (3) piena soddisfazione nei confronti del soggetto offertogli da un dramma, *Servant of God*, di una non meglio identificata Madeleine Masson de Belavalle. Né poteva essere altrimenti, poiché Genina è uomo che ama ed ha libertà di scegliersi i soggetti a proprio criterio. Ma il particolare non depone a favore della sua sensibilità. Poiché il soggetto di *Maddalena* non è che un melodramma efferatamente trucibaldo, caratterizzato da un compiacimento di pessimo gusto per i contrasti più scoperti e più acuti. Pensate un po': una incancrenita prostituta (l'ennesima del cinema italiano postbellico) viene chiamata a far da Madonna in una sacra processione. Qualcuno — prevenuto dal regista stesso — ha menzionato d'Annunzio, di fronte a questo "mélange" di scadente folklore, di estetismo d'accatto e di passionalità brutale, verniciato di misticismo. Dio mio, possiamo anche comprendere. Ogni donna da trivio che ascenda l'erta del martirio può esser considerata parente di Mila di Codro. Specie se le faccia da cornice un paese dedito alla pastorizia ed a simili attività. Padronissimo qualcuno di aver creduto di udire echeggiare il fatidico grido "alla bica, alla bica!", in mezzo alla folla urlante che perseguita la "respectueuse" di Genina. Ma il fatto è che le ambizioni sono state anche maggiori. Dietro a Maddalena (come del resto dietro a Mila) si proiettano grandi ombre evangeliche: quelle di un'altra Maddalena, cui molti peccati vennero rimessi nel nome del molto amore da lei prodigato; quella di un'adultera, cui Cristo perdonò, impedendo agli uomini di lapidarla. Di fronte ad un simile, sfacciato riferimento, i conti, s'intende, tornano anche meno. La mirabile castigatessa degli Evangelisti è stata qui — auspici la signora Belavalle, Genina ed i suoi scenaristi Alianello, De Stefani e Prospero — trascritta in una chiave consona con l'era del fumetto. Riflettete un momento sui fatti: la prostituta viene chiamata a tanto compito su segreta iniziativa di un signorotto di paese, il quale vuol far dispetto al parroco. (Il perché non è chiaro. Perché il parroco ha più influenza di lui sugli abitanti. In che senso? Non si sa bene). La prostituta accetta. Ma non per il denaro, come potreste, ingenuamente, supporre, bensì per spirito di vendetta e di spregio verso la Vergine, durante una festa in onore della quale la sua unica figlioletta è, anni avanti, perita tra le fiamme. Il parroco abbocca, il paese ignaro si ribella contro l'intrusa, ma poi si converte allorché, grazie alle sue preghiere (essa è a poco a poco diventata preda del misticismo), un fanciullo inguaribilmente infermo dà segni di guarigione. A tal punto interviene il signorotto che, respinto dalla donna ch'egli concupiva (a questo Lazaro di Rojo in sessantatreesimo fa riscontro un Aligi in centoventottesimo nella persona di un trasognato spasimante platonico, dal poetico soprannome di "Sospiro"), ne rivela a tutti



Marta Toren in *Maddalena*, è spesso chiusa in una monotona, dolorosa fissità, talvolta indulgente — per forza di cose — all'ingenuo gioco di aperti contrasti che caratterizza tutto il racconto.

l'identità. *Inde irae*, le quali si manifestano in una lapidazione ai piedi un tabernacolo sacro alla Madonna. Di fronte ad un soggetto del genere, al suo cattivo gusto, alla sua assurdità, alla sua ruffianeria, confesso di sentirmi disarmato. Si vorrebbe porsi delle domande: ho già accennato all'improbabilità del movente che spinge il signorotto ad agire come agisce, ma domande del genere potrebbero moltiplicarsi. Eppure, non si ha nemmeno la voglia di porsele. Ne varrebbe la pena? E' il caso di sottolineare l'evanescente inconsistenza del personaggio del giovanotto, l'emblematicità aliena da sottili approfondimenti (che pur sarebbero necessari) del personaggio di Maddalena, la dabbenaggine del sacerdote, la sostanziale anonimità del coro paesano, di cui Genina si è dichiarato tanto fiero (4) e che non fa che scimmiettare manieristicamente altri cori realisticamente colti dalla vita d'ogni giorno? E' il caso di indugiarsi sul carattere provocatorio di certe antitesi brutalmente impostate, di certe forzature narrative e compositive, le quali trovano la loro apoteosi nel finale accentrato intorno al tabernacolo? O sulla goffaggine di scene che dovrebbero essere trasfigurate da un velo poetico, come quella, alquanto incredibile, oltre tutto, in cui una donnetta, incontrando in chiesa Maddalena vestita da Madonna, crede di esser stata onorata di un'apparizione dalla Vergine? Temo proprio che tanto valga sorvolare. Limitandosi a notare come Genina abbia tagliato il suo drammone a colpi d'accetta, senza troppo badare per il sottile, puntando su quegli effetti ed effettacci, che potranno domani assicurarli il consenso delle platee periferiche e provinciali. Del mestiere ben noto di questo regista non si ritrovano qui certo frequente, denso nerbo di narrazione o magari certo sporadico afflato lirico-descrittivo (*Cielo sulla palude*, dove il realismo, se pure non genuino, attingeva risultati attendibili nella ambientazione ed in una affocata atmosfera di tragedia); ma soltanto la dimestichezza con gli espedienti più grossi per captare l'attenzione di un pubblico da arena. La grammatica è a posto nel

film, il colore di Claude Renoir su un efficiente standard hollywoodiano (ma forse aveva ragione il regista a dolersi di averlo dovuto adoperare, in omaggio ad esigenze di produzione; esso accentua la grossolanità della materia, impedisce, specie in quanto impiegato con criteri esteriori, ogni chiaro-scuro), la recitazione rispetta i moduli della convenzione cui non possono non aderire interpreti — Cervi, Vanel, Sernas, Isa Querio, ecc. —, chiamati ad incarnare altrettanti luoghi comuni. (Quanto a Marta Toren, è assai bella, spesso chiusa in una monotona, dolorosa fissità, talvolta indulgente, anche lei — per forza di cose — all'ingenuo gioco di aperti contrasti che caratterizza personaggio e racconto; il risultato è sostanzialmente modesto, ma forse non era lecito far di meglio, in circostanze del genere). A Hollywood molti registi metterebbero la loro firma volentieri sotto questo indigesto polpettone. Nel nome non soltanto di un mestiere senza troppi scrupoli, ma anche di una fede equivocamente intesa.

OPERAZIONE APFELKEPN

(La Bataille du rail)

Regia, soggetto e sceneggiatura: René Clément - Dialoghi: Colette Audry - Fotografia: Alékan - Musica: Yves Baudrier - Interpreti: Daurand, Desagneaux, Clarieux, Leroy, Tony Laurent, Pauléon, Salino, Redon, Lozach, Woll e ferrovieri francesi - Produz.: Coopérative générale du cinéma français, con l'appoggio finanziario della S.N.C.F., 1945.

Recensire *La bataille du rail* otto anni dopo (il film apparve al primo Festival di Cannes, nel 1946, e vi raccolse i premi per il miglior film e per la miglior regia) è cosa che provoca un certo disagio: ormai, un discorso su quest'opera andrebbe fatto in sede di "retrospettive". Ma essa, a causa dei soliti misteri del noleggiamento, viene presentata al pubblico italiano soltanto oggi (con un titolo che allude al piano studiato dall'alto comando tedesco per far giungere tre-

ni di rifornimenti alle armate che tentavano di opporsi all'invasione alleata del continente nel 1944, piano che venne sventato dall'intervento dei partigiani francesi ed in particolare dal sabotaggio sistematico praticato dagli "cheminots", alla cui epopea il film è dedicato). E sarebbe iniquo passarla sotto silenzio in questa sede. Del resto, l'occasione è stata propizia per constatare come gli anni non abbiano inciso per nulla sulla sua validità, sulla sua splendida lezione di stile e di impegno morale.

Per apprezzare nella giusta misura *La bataille du rail* conviene tenere anzi tutto presente una circostanza: che Clément realizzò il suo film quando ancora le opere-capostipiti del neorealismo italiano non erano state presentate in Francia. *La bataille du rail* è quindi un prodotto autoctono, il quale sta a dimostrare come il neorealismo, se fu ed è un fenomeno prevalentemente italiano, non è peraltro legato soltanto alle vicende del nostro cinema, ma è uno stile, un modo di porsi di fronte alla realtà, suggerito agli spiriti più avvertiti dall'urgenza di tale realtà, la quale nell'immediato dopoguerra appariva particolarmente ricca di risonanze, di valori, di significati da cogliere nella loro immediatezza, al di fuori da qualsiasi adulterazione spettacolare.

Nel proporsi di rievocare, a brevissima distanza dall'epoca in cui i fatti si erano svolti, le gesta dei ferrovieri francesi, per assumerle a simbolo della generosa volontà di resistenza di tutto un popolo di fronte all'occupante, Clément aveva pensato ad un documentario di medio metraggio. Fu solo nel corso della lavorazione che la materia gli si palesò così ricca di motivi e di virtualità anche spettacolari, nel senso migliore del termine, da indurlo, da costringerlo, direi, a ridimensionare il racconto. Cosa della quale abbiamo tutti i motivi di rallegrarci, di fronte alla scabra, commossa eloquenza dei risultati.

La bataille du rail è un film prodotto cooperativisticamente, sotto il segno di un entusiasmo evidente, di una partecipazione collettiva all'assunto. Ed anche questo suo carattere collettivistico, anche questa sua particolare fisionomia dal punto di vista industriale valgono ad apparentarlo a talune tra le più nobili iniziative del cinema italiano postbellico. La traduzione visiva più evidente di tale carattere dell'opera è data dal contributo non soltanto organizzativo, ma propriamente interpretativo, offerto dai ferrovieri francesi, i cui volti popolari ed umani recano lo stesso timbro di autenticità dei partigiani di Rossellini e di altri volti anonimi del miglior cinema italiano. Ho fatto il nome di Rossellini, e non a caso. In quanto il nudo accento documentaristico che pervade *La bataille du rail*, con episodiche oasi di un lirismo epico quasi sempre schiettissimo (tra i rari compiacimenti includerei, per esempio, l'accordo stonato della fisarmonica che ruzzola dal treno tedesco fatto deragliare), ha per noi italiani qualche cosa di familiare, è lo stesso di *Paisà* (1946). I due film sono usciti press'a poco contemporaneamente ed hanno rappresentato, per due cinematografie vicine e pur così diverse, altrettanti punti fermi ancor oggi validissimi. Per Rossellini esisteva il precedente mirabile di *Roma città aperta* (1945), ma *Paisà* fu il film in cui l'epicità cronistica del regista si fece ancor più sommersa e discreta, in cui il suo desiderio di completa autenticità lo

spinse a rifiutare ogni volto già noto, per valersi dell'apporto collettivo di volti anonimi e pur tanto eloquenti. Per questo il richiamo a *Paisà*, nella presente occasione, sembra d'obbligo, senza con ciò voler stabilire oziosi confronti e gerarchie di merito. Quello che mette conto di sottolineare è che, nello stesso tempo, l'uno all'insaputa dell'altro, un regista francese ed uno italiano abbiano realizzato, con metodo e spirito tanto affini, due film nati dalla stessa esigenza: di esprimere senza retorica e senza lasciarsi far velo dalla commozione (si veda il sottile filo di ironia, l'aura di beffa superiore, che corre attraverso i momenti del racconto di Clément) il significato della resistenza popolare, in un paese sconfitto ed occupato.

Certo oggi, a distanza di tanto tempo, è possibile giudicare *La bataille du rail* con pieno distacco; e rilevare le episodiche oscurità del suo racconto, non immune da tracce di frettolosità, da brani "non finiti" (vero è che a suscitare un'impressione del genere hanno concorso pure i d'altronde limitati tagli apportati sulla copia italiana), la non sempre chiara progressione temporale e drammatica del racconto, l'indulgenza per qualche particolare euforico e non del tutto credibile. Ma si tratta di mende che scompaiono di fronte alla cadenza concretamente cronistica del film, per il quale un operatore principe come Alékan si è magistralmente adeguato ad esigenze di disadorna asciuttezza, intonandosi ai pezzi di attualità inseriti nel contesto. Di fronte ad un succedersi di pagine (l'ostruzione sulla linea, con quel treno di rifornimenti fermo in aperta campagna ed i soldati tedeschi costretti a bivaccare ad oltranza, stesi al sole; l'assalto armato al treno stesso; la battaglia nel bosco; il deragliamento), di una distesa misura narrativa, tendente a lievitare spesso in un afflato, appunto, epico, sottolineato dagli impasti sostenuti del commento musicale di Yves Baudrier. Ma non c'è musica che possa rivestire l'ossessiva funzione dei fischi di locomotive che si levano un dopo l'altro fino a fondersi in uno stridio possente, durante la fucilazione degli ostaggi, il cui progressivo abbattersi sotto le raffiche di piombo si riverbera sul volto anonimo ed umanamente quotidiano dell'ultimo della fila. Quello stridore assordante si innalza come una protesta collettiva, come un grido, un pianto espresso dal popolo sulla sorte della sua gente più generosa.

MISCELLANEA

Blasetti *docet*. Anche il suo ex assistente Lionello De Felice, ha infilato la strada del film ad episodi, con *Cento anni d'amore*, le cui caratteristiche costituiscono una via di mezzo tra quelle di *Altri tempi* (1952) e quelle di *Amori di mezzo secolo* (1954). Al film di Blasetti questo è apparentato: a) dal recare la firma di un unico regista; b) dal fondarsi quasi esclusivamente su testi letterari; c) dal non nascondere nostalgie ottocentesche. Viceversa, all'infelice film diretto a dieci mani l'opera di De Felice si collega per il fatto di voler raccontare unicamente storie d'amore. Si comincia con "l'amore romantico", che sarebbe poi quello gozzaniano; del poeta di Nonna Speranza si è preso a prestito, non senza concedersi certe libertà, un racconto, *Garibaldina*, ambientato nel 1867. Sulla base di esso De Felice ha raccontato, con una notevole indulgenza mac-

chiettistica, l'amore tra un giovane seguace di Garibaldi e la nipote di un prete papalino di Monterotondo, durante i vani tentativi di Garibaldi per conquistare Roma. Per rievocare "l'amore dannunziano" si è fatto ricorso a *Pendolino*, un racconto pubblicato a puntate su *La Tribuna* (1887) da Gabriele, ai tempi in cui si diletta ancora di cronache mondane e si firmava "Duca Minimo". Minimo è pure il pregio della novellina, che riguarda i tremori di due amanti *blasés* a causa di un biglietto di lotteria smarrito e ritrovato da un portinaio semplicione ed invadente. Il dialogo dell'episodio, che segue con qualche variazione lo sviluppo dell'originale, tenta con una certa goffaggine di rifare ironicamente il verso al d'Annunzio "paradisiaco". Meglio vi riesce Vittorio De Sica, cui è affidato il compito di prendersi gioco del poeta, ricalcando caricaturalmente i suoi modi di intendere il "piacere". "L'amore borghese" sarebbe quello di un giovane ufficiale il quale va a morire al fronte, durante la guerra 1914-18, conservando il ricordo puro di una fanciulla, la quale nel frattempo, per interesse, si dà alla bella vita. Fatto che viene scoperto dall'attendente del caduto, giunto a recarle un messaggio postumo. Retorichetta, bozzettismo da tre soldi alimentano il raccontino, che prende le mosse dall'atto unico di Gino Rocca *Purificazione*. "La ricerca del tempo perduto" è compiuta da due sposini venerandi, i quali, dalla Svizzera dove risiedono, tornano, per la prima volta dopo mezzo secolo, in Italia, a Milano, per festeggiare le nozze d'oro. (*Nozze d'oro* è appunto il titolo del racconto). Siamo nel 1938 e i due poveretti, tutti garbo, sorrisi e antica civiltà stile ottocento, si trovano sbalestrati in un mondo capovolto, dove vigono le cattive maniere, la burbanzosità, l'orbace, e via dicendo. Tanto che, senza nemmeno saper come, si ritrovano in un commissariato di polizia, accusati d'oltraggio al P.N.F. Usciti dalle grinfie della polizia e subita qualche altra delusione, i due vecchierelli decidono di tornarsene precipitosamente donde son venuti. Vi lascio immaginare quale succo avrebbe potuto spremere dalla gradevole invenzione di Marino Moretti il Visconti dell'ultimo episodio di *Siamo donne* (1953). O anche soltanto lo Zampa di *Anni facili* (1953), se volete perfino quello di *Anni difficili* (1948). Qui, invece, tutto il sapore deriva dalla fragranza dell'interpretazione di Rina Morelli ed Ernesto Almirante, due nonnini incantevoli. Ché lo spunto è sviluppato e realizzato con limitata capacità di incisione ed alacrità di fantasia. Senza contare le cose improbabili: tutto si svolge, infatti, come se i due protagonisti pioversero a Milano dalla Patagonia e non da Lugano. E' mai possibile che, abitando a quattro passi, non si fossero mai mossi e non avessero mai avuto sentore di quanto era andato accadendo in Italia? Quello dedicato a "L'amore e la morte" è l'unico dei sei episodi che sia nato da un soggetto originale (*Gli ultimi cinque minuti*), dovuto allo stesso regista, ad Alba De Cespedes e a Franco Brusati. Rappresenta l'addio di un partigiano condannato a morte (1944) alla moglie, che, disperata, tenta invano di indurlo, per salvarsi la vita, a venir meno ai doveri che gli impone la sua coscienza. Gabriele Ferzetti e Myriam Bru lo vivono con una certa convinzione. Si chiude con "la nuova Babilonia", che sa-

rebbe, s'intende, l'amore d'oggi (ho già detto che De Felice è un *laudator temporis acti*, come in genere gli autori di siffatte antologie) *Amore 1954*, basato su una commedia di Oreste Biancoli, narra la trovata di un padre che riesce ad impedire il divorzio della figliola, fingendo clamorosamente di assecondare la decisione presa da lei e dal marito (l'uno e l'altra molto "chi-chi"). A dispetto della presenza di Maurice Chevalier, la storiella rappresenta un trionfo finale della stupidità e del cattivo gusto. E' chiaro ormai che i film antologici, se raramente sanno come cominciare, mai sanno come chiudere. Altrimenti, in che modo si spiegherebbe tanto sfoggio di volgarità buffonesca negli episodi che concludono *Amori di mezzo secolo*, *Tempi nostri* e questo *Cento anni d'amore*? In conclusione, ancora una volta molto strepito per nulla. Si sono mobilitate alcune decine d'attori, tra cui parecchi di gran prestigio (non ho nominato Fabrizi, i De Filippo e via dicendo), una vera coorte di sceneggiatori, capitanata da Giorgio Prosperi ed includente tra i più illustri, Marotta e una schiera d'altri collaboratori degni di stima, per ottenere un risultato che definire diseguale sarebbe troppo generoso. Ancora una volta si tratta di un film casuale, il quale allinea (senza cercare artificiosi collegamenti, questo è il suo piccolo gesto di coraggio) pretesti attinti, senza troppa finezza, da una letteratura di secondo e terzo piano. Il De Felice aveva palesato, fin dal suo primo film, *Senza bandiera* (1951) un certo possesso del mestiere. Sarebbe ora che si cercasse migliori occasioni per affinarlo.

Dov'è la libertà...!? di Roberto Rossellini esce a un paio d'anni dalla sua realizzazione, dopo che il regista si è deciso in *extremis* e di malavoglia a montare il materiale girato. Il film appartiene allo stesso filone paradossale da cui nacque il disgraziato *La macchina ammazzacattivi* (1948-1952), ma in esso non è dato ritrovare neppure i saltuari lampeggiamenti umoreschi, che erano pur rivenibili in quell'opera abortita. Non si riesce a capire come si sia pensato di poter ricavare un film da uno scenario sgangherato e destituito d'ogni risorsa satirica e perfino modestamente comica, come quello che uomini quali Vitaliano Brancati, Ennio Flaiano, Antonio Pietrangeli e Vincenzo Talarico hanno imbastito sulla base del soggetto fornito dal regista stesso. Chi volesse andare benevolmente alla ricerca delle intenzioni potrebbe individuare nel tema di *Dov'è la libertà...!*? una prefigurazione in chiave comica di quello di *Europa '51*, 1952 (l'opera attualmente in visione è infatti di qualche mese anteriore a quest'ultimo film). Anche qui si tratta di una dichiarazione esplicita dell'impossibilità di vivere nella società attuale: se per la protagonista di *Europa '51* l'ultima destinazione era il manicomio, per quello di *Dov'è la libertà...!*? si tratta della galera. In quest'ultimo caso, tuttavia, la scelta è volontaria. Il protagonista, un barbiere omicida per onore, "invade" la prigione dove era stato rinchiuso ventidue anni, dopo aver constatato a proprie spese la disonestà del mondo che lo circonda e nel quale aveva tentato di reinserirsi, una disonestà che coinvolge, nelle più varie forme, perfino i suoi parenti, perfino la sua defunta moglie, dalla quale scopre esser stato abbondantemente cornificato prima e dopo che egli aveva ucciso per salvaguardarne la in-

tegrità. Ma, se in *Europa '51*, attraverso gli schematismi e la nebulosità fondamentali, si scorgeva un generoso, se pur sterile, impegno di inchiesta, di approfondimento, qui non si trova che un affastellarsi di casi grossolani, per nulla plausibili né divertenti né rappresentativi, e per di più privi di un ragionevole legame tra loro. Non esiste né un grottesco satirico né una farsa libera da sovrastrutture. (Di tale impaccio risente lo stesso Totò, che, privato di pretesti validi sia pure su un piano esteriore, fatica a tenere in piedi il fantoccio protagonista). Si aggiunga che l'inconsistente soggetto, pur rivelando la chiarita parentela con *Europa '51*, come in genere con la tematica dell'ultimo Rossellini, conteso tra un vago cattolicesimo ed un altrettanto vago anarchismo, risulta tutt'altro che immune da reminiscenze di assai vario genere. La posizione dello sventurato che, uscito di carcere, è spinto a desiderare di rientrarvi dalla canaglieria dei suoi simili, è vecchia per lo meno quanto il *Crainquebille* di Anatole France, ridotto per lo schermo da Jacques Feyder nel 1922. La situazione del marito il quale venera il culto di una consorte, che poi risulta esser stata fedifraga, venne ampiamente sfruttata, in varia chiave, dal teatro borghese e postborghese (basti ricordare Gallina, Simoni e il Pirandello di *Tutto per bene*). Una certa patina pirandelliana deriva al film dal suo gusto per il paradosso, per i rovesciamenti bizzarri di posizioni, per i giochi di "maschere" che cadono, di contrasti tra apparenza e realtà. E così via discorrendo, sempre su un piano di abborracciata e magari inconscia rimasticatura. Si aggiunga che da un punto di vista sintattico, grammaticale e tecnico il film, come spesso accade quando Rossellini "non ne ha voglia" o esce dall'ambito che è suo, sembra l'opera di un principiante, dal quale assai poco vi sia da sperare per l'avvenire.

Un buon saggio di documentaristica è *Eroi dell'Artide* di Luciano Emmer, frutto della spedizione polare di Maner Lualdi sul minuscolo Giralfo. Il materiale raccolto da vari operatori, italiani e stranieri, sotto la direzione di Vittorio Carpignano, è stato abbondante, ed ha consentito ad Emmer di montare, con la consueta accortezza, chiarezza e proprietà, un suggestivo panorama della natura e della vita nelle regioni artiche. La ghiacciata solitudine delle isole Svalbard, la desolazione della banchisa, i fragorosi crolli degli *icebergs*, la pesca alle foche e quella alle balene offrono occasione per altrettante pagine non solo etnograficamente istruttive, ma anche narrativamente pregevoli, grazie alla perizia delle riprese, effettuate in un delicato "ferraniacolor" dai toni smorzati. [Fa eccezione il brano sulla vita degli eschimesi, ripreso evidentemente a sedici millimetri, in un pessimo colore. Senza contare il pregiudizievole ed inevitabile confronto con *Nanook of the North* (*Nanuk l'eschimese*, 1922), di Robert J. Flaherty, che non è stato prudente suscitare]. Anche certi fenomeni ampiamente sfruttati dal cinema documentaristico, come la pesca alle balene, risultano qui interessanti, in quanto seguiti con particolare attenzione e resi più immediati dal colore. Con questa parte dalle caratteristiche del "reportage", si salda senza troppo sforzo quella, precedente, che riguarda la storia delle esplorazioni polari, ottenuta attraverso il montaggio di carte, plastici, modellini e vecchie riprese d'attua-

lità, spesso di impressionante valore emotivo. Il commento musicale di Roman Vlad è degno di particolare menzione, per la finezza con cui riesce a farsi mimetico ed evocativo del mondo naturale rappresentato e delle tradizioni di quelle genti lontane. Non sarà male avvertire che, dopo una rapida premessa in apertura, il film evita, non senza buon gusto, di insistere sull'impresa aviatoria grazie alla quale è nato.

Quell'eccellente attore che è il giovane Dirk Bogarde sembra ormai destinato ad essere, vita natural durante, l'uomo in fuga, l'uomo braccato, colpevole o innocente, dalla società. In *The Blue Lamp* (*I giovani uccidono*, 1949) di Basil Dearden "egli incarnava un delinquente"; in *Hunted* (*La colpa del marinaio*, 1952) di Charles Crichton il suo fuorilegge non era immune da buoni sentimenti. Ora, in *I disperati* (*Desperate Moment*, 1953) di Compton Bennett il suo personaggio è quello di un innocente. La storia è alquanto ingarbugliata e non propriamente peregrina, si basa su un romanzo di Martha Albrand, sceneggiato da Patrick Kirwan e George H. Brown e riguarda un profugo ed ex "resistente" olandese, il quale evade da una prigione tedesca, dove era stato rinchiuso sotto accusa di aver ammazzato un militare britannico. Il problema per il fuggiasco è quello di trovare chi testimoni in suo favore. Ma i consapevoli dell'identità del vero assassino vengono, uno dopo l'altro, fatti fuori dal delinquente, il quale è riuscito a costruirsi a Berlino una confortevole esistenza sotto falso nome. Il film ricalca schemi ben noti, il suo decorso, a partire da un certo punto, è prevedibile senza sforzo, fino all'immancabile lieto fine, apportato da un classico "rescue" in *extremis* della polizia. Né manca lo sfruttamento, in qualità di sfondo, delle città tedesche, Amburgo e sopra tutto Berlino, con le sue macerie, care a Carol Reed, ai cineasti della Germania di Bonn e in genere agli allestitori di meccanismi giallastri. Con tutto ciò, *I disperati* è un film non spregevole, per merito del mestiere scaltrito e abbastanza denso del Bennett, il quale sa opportunamente valersi della splendida fotografia chiaroscurata di C. M. Pennington Richards, di un ossessivo e dolente "leit-motiv" musicale di Ronald Binge e della tesa interpretazione di Bogarde e della sua compagna Mai Zetterling. Il "cattivo" è un buon attore tedesco dell'epoca prebellica: Albert Lieven.

E' nota la moda furoreggiante oltre oceano per i romanzi polizieschi di Mickey Spillane, i quali, alle caratteristiche consuete al genere aggiungono le seguenti: di essere scritti, come si suol dire, coi piedi; di essere impastati di cattivo gusto da fumetti della peggior specie; di fare sfoggio di un gratuito sadismo; di fondarsi su una ancor più gratuita tendenza alla pornografia. Le donne di Spillane esistono solo in quanto sono irresistibilmente spinte a "socchiudere le labbra" o a spogliarsi decisamente (secondo i casi) alla sola vista di un uomo. La ninfomania impera, tra quella gente, anche quando non venga etichettata apertamente sotto tale qualifica. E' evidente che gli spogliarelli sono l'unica cosa che un film di Hollywood non è in grado di riprodurre, per lo meno nella integrità cara a Spillane. Per il resto, in *La mia legge* (*I, the Jury*, 1953) di Harry Essex, si ritrova tutto o

GIULIO CESARE CASTELLO

(Continua in terza di copertina)



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

C. L. L. (Albisola). - No, il film La spiaggia non mi è piaciuto; e neppure Cronache di poveri amanti. Ho visto (rispondendo alla tua terza domanda) Gli eroi dell'Artide: l'avrei voluto meno didascalico, ma indubbiamente le riprese di Carpignano, specialmente quella della caccia alla balena e il giro panoramico tra le foche e in mezzo alle Isole Svalbard, esercitano sullo spettatore un enorme fascino. Intelligente, e commovente, l'inserimento del pezzetto di Méliès nel cuore del film; eccessivo l'uso dei pur pregevoli modellini. David Lean sta girando in Inghilterra un film tratto da The Time of the Cuckoo, la commedia ambientata a Venezia e recitata per molti mesi a Broadway da Shirley Booth e da Dino Di Luca. Sì, il film di Gina Lollobrigida girato nell'Africa Settentrionale, sotto la direzione di Robert Siodmak, è il rifacimento del vecchio Le Grand Jeu di Jacques Feyder. "Gru" come dice il nome stesso, è in cinema quell'arnese che porta in alto la macchina da presa, ed ha appunto la forma di una gru. Servito da contrappesi che ne facilitano la manovra, posato su una base provvista di ruote, nonché dotato di tre seggiolini in media (uno per il direttore della fotografia, uno per l'operatore alla macchina e il terzo per il regista) il congegno viene largamente usato dai giovanissimi che sperano con "svolazzi" generosi di rimediare alle deficienze nella direzione degli attori (Ricordi certi dialoghi schiena contro schiena? Poi l'uomo si gira, prende la donna alle spalle, le soffiava tre parole in un orecchio, ed ecco che anche lei ora si volta fino a trovarsi con l'uomo di fronte; spara la battuta con coscienza, ma lui sta già compiendo un rapido dietro front e parla — ma a chi? al microfono della giraffa? — e tosto anche lei lo imita. Eccoli ancora una volta schiena contro schiena... e può andare all'infinito. Nel frattempo la macchina da presa passeggia nervosamente per il "set").

DISSOLVENZA (Vibo Valentia). - Il «rallentamento» viene praticato con parsimonia oggi, e quasi esclusivamente nel genere documentario. Si ottiene aumentando la velocità della pellicola nella macchina da presa con opportuni apparecchi; proiettando il risultato al ritmo di ventiquattro fotogrammi al secondo (tale è la solita

velocità, nel film sonoro) ne deriva un vero e proprio rallentamento dell'azione per cui i più veloci corridoi del mondo sembrano lumache e un salto in alto dura interi minuti, contro le più elementari regole della gravità. Il processo inverso, quello dell'accelerazione, è indicato soprattutto per effetti comici e spesso per indagini scientifiche: si rallenta la velocità della pellicola nella macchina da presa, talvolta si scatta un solo fotogramma all'ora (nel caso delle piante in fase di "crescita") e si proietta il film al consueto ritmo di 24 fotogrammi al secondo. Sì, anch'io conosco le leggi che regolano la composizione, ma non credo — e perdonomi se ti do una delusione — che molti registi non solo le rispettino, ma le abbiano mai apprese.

SERENO L. (Pisa). - Ho la buona notizia per te. A Streetcar Named Desire è stato approvato dalla nostra censura.

CORRADINO (Salerno). - Indirizzo di De Sica: via Barnaba Oriani 8 A, Roma. E' occupatissimo in questi giorni, non dimenticarlo. Ti consiglio quindi di rimandare l'invio del lungo messaggio ad Oro di Napoli terminato.

IL TEATRANTE (Milano). - Una opinione personale? No, non sono contrario alla commedia musicale filmata, tenendo conto che i lavori di Lubitsch che più mi hanno divertito (e che oggi resistono alle insidie del tempo "critico") portavano proprio quell'etichetta. Gian Carlo Menotti, parlando con alcuni amici miei, sere fa, qui a Milano, si domandava come mai la "commedia musicale", sul palcoscenico vero e proprio, avesse scarsa fortuna in Italia. «Perché alla bontà del testo e alla leggiadria della musica occorre unire uno sfarzo eccessivo, cosa che i nostri impresari sono restii a concedere, eccetto che agli allestitori delle riviste in stile Wanda Osiris» gli rispose un tale, che di mondo degli spettacoli ha una buona conoscenza. Ecco perché se in scena vuoi parole e musica, devi rassegnarti alla revue a sketches (e non mi permetto di chiamare commedia musicale quel pasticcio di Garinei e Giovannini che Rascel stoicamente tiene in piedi); inoltre non trascurare un dettaglio: che gli attori capaci, oltre al resto di cantare veramente sonori, ormai la tradizione dell'operetta

e dei suoi sani derivati si sta estinguendo. Eppure, a veder mio, il nostro pubblico accetterebbe questi spettacoli con capo e coda, tutti in musica. Il cinema infatti, con la fortuna delle varie "Anna prendi il fucile" — qui dovevo arrivare — lo sta dimostrando.

CARLA LUINI (San Michele, Torino). - Per gli appunti generali che rivolgi a me, ma che vorresti arrivassero ad altri, forse hai ragione. Ma non completamente: devi sempre tenere conto di molte difficoltà, del gusto, ormai maturo, dei lettori; la fase di "divulgazione" si può dire quasi completamente esaurita. E passo all'altra tua domanda: «Dove sono andate a finire Clara Calamai, Maria Mercader e Maria Denis?». Mi riporti indietro di alcuni anni (molti, direbbero i lettori giovanissimi) quando richiami alla mia memoria queste tre attrici che per un verso o per l'altro hanno avuto il loro peso nella storia minore del cinema italiano. Clara Calamai, l'indimenticabile protagonista di Ossessione, vive a Milano, in piazza Duse, col marito; il quale altri non è che l'esploratore e aviatore Leonardo Bonzi. Mi capita spesso di vederla, la mattina, in giro per la città con la sua automobile. E una sera, devo ammetterlo, ella riuscì a procurarmi una forte emozione (chi ha visto Ossessione nel '43-'44 può comprendermi). Stavano proiettando nel cinema Arlecchino di Milano il film Cenere con la Duse, ad apertura di quella mostra retrospettiva organizzata dalla Cineteca italiana nella primavera 1951. Era la sera del 26 maggio, ricordo benissimo, e fra i vari invitati (c'era anche Renzo Ricci che disse rapide frasi all'inizio) notai una signora con un cappello nero a tesa larghissima. Qualcuno disse che era decisamente fuori moda, ma per me aveva un significato: era un cappello identico a quello che Clara Calamai portava nel '43 in Ossessione, per le vie di Ferrara. Osservai meglio; sotto quel cappello, nel '51, stava proprio Clara Calamai. E sono sicuro — anche se non ho mai chiesto conferma alla contessa Bonzi — che la scelta di quell'elemento per una serata dedicata al cinema italiano, non è stata casuale. Ma, amica Lumi, mi accorgo che la divagazione, sebbene commossa, mi ha portato troppo lontano. E passo a Maria Denis. La ragazzaina che in Non c'è bisogno di denaro e soprattutto in Seconda B fece i suoi primi passi d'attrice e s'affermò sicura, precisa, in Sissignora e in Addio giovinezza, ha per alcuni anni dimenticato il cinema. C'è stato, è vero, un film con Peter Ustinov, realizzato, se non sbaglio, nel 1948, tratto da Private Angelo di Eric Linklater; ma di attività continua, nel dopoguerra, da parte di Maria Denis, non si può davvero parlare. Oggi Maria ha ripreso a recitare; appare in Tempi nostri, nell'episodio Scusi, ma... E non è certo cosa inopportuna mandarle, da queste colonne, gli auguri di buona fortuna. Maria Mercader, stando alle ultime informazioni, vive a Roma, ha un bimbo cui badare, ma non dimentica il cinema.

UN AMICO LETTORE (Roma). - M'è capitato, giorni fa, d'incontrare Giulio Cesare Castello e, nel corso di una chiacchierata amichevole, di sentirmi da lui rimproverare per un

difetto di questa rubrica (i rimproveri di Castello, accettati o meno, sono sempre rimproveri; con l'aria di divi cose assolutamente tranquille, Giulio Cesare vi spara appunti a mitraglia e non recede). Dunque: «Perché lasci cadere le domande di quei lettori che ti chiedono lo stato di servizio di un attore minore?». Alla domanda di Castello risposi, con semplicità: «Perché se sono attori minori, come tu dici, non val la pena di parlarne. Tenuto conto conto soprattutto che le domande dei lettori, in tal caso, hanno carattere divistico, e quindi è più indicato Festival per accontentarli. E bada che Festival, quando ci si mette, dà anche il peso, la statura e i fidanzamenti "naufregati". Parlo volentieri di Gary Cooper e di Mr. Deeds Goes to Town, secondo i miei soliti criteri, e non di Vira Silenti in Una notte dopo l'opera». La discussione sarebbe continuata per ore, se non ci avesse interrotto Kezich con un altro pretesto, Assalito da scrupoli («Forse Castello non ha torto»; e così via), riprendo ora la tua lettera, quella in cui domandi informazioni su Marina Vlady, e un po' alla mia solita maniera, un po' al modo di Louella Parsons, ti voglio accontentare (è implicito che spero nell'attenta lettura da parte di Giulio Cesare Castello, alle cui teorie il presente "responso" è dedicato). Marina Vlady, dunque, è la più giovane delle quattro sorelle De Pjoliakoff-Baidaroff (questo è infatti il suo vero cognome). Le quattro sorelle sono: Olga (la primogenita, che canta con un'orchestra jazz col nome di Olga Ken); Odile (nota anche nel cinema, col nome di Odile Versois); Miliza (che recita in teatro col nome di Hélène Vallier); e Marina, quella di cui più a lungo, qui, si dovrebbe scrivere. Questa Marina è nata da padre russo (Wladimir Pjoliakoff) e da madre franco-svedese (la ballerina D'Anual), presumibilmente a Parigi, il giorno 10 aprile del 1938. Fu "petit rat" alla scuola di ballo dell'Opéra, ed esordì in cinema con Orage d'été, il film girato nel 1949 dal regista Gehret con la partecipazione di Gaby Morlay, Odette Joyeux, Odile Versois. In Italia la piccola Marina ha interpretato molti film, da Ragazze di lusso a Le infedeli, sino al recente Giorni d'amore diretto da Giuseppe De Santis. Precedente al film di "Peppe", è Avant le deluge che il regista André Cayatte ha girato in Francia, ispirandosi alla vicenda dei "3", il caso doloroso che interessò i francesi, e non soltanto i francesi, al tempo del processo nel 1951. Per la cronaca, con Giorni d'amore Marina Vlady ha interpretato il suo undicesimo film. Se vuoi scriverle, indirizza pure a noi: faremo proseguire la lettera. Lo stesso vale anche per il lettore G. F. di Firenze che ha dedicato al "caso Vlady" una lettera lunga quasi quanto la tua.

AMMIRATORE DI PAGNOL (Cuneo). - Ho notato un certo trafelito. Coraggio, non perderti d'animo.

GIORGIO ROSSI (Genova). - Ti rimando alla lettura del libro di Maurice Bessy, Les Trouquages au cinéma, che contiene ogni e qualsiasi spiegazione degli espedienti più ingegnosi.

IL POSTIGLIONE

lunghe scene dialogate e statiche quali le troviamo nella maggior parte dei film di ieri e di oggi... ». La problematica estetica affrontata da Clair è tutta qui. Nel lucido positivismo che la ispira incontra tuttavia i suoi limiti anche se di un positivismo, si tratta, ancora fondato su presupposti idealistici.

Che il libro non s'esaurisca in uno sforzo teorico dicevamo in principio; che Clair ne voglia escludere assolutamente un tale carattere è dimostrato dal rilievo che dà alla trattazione dei più importanti problemi concreti che attengono collettivamente alla vita del cinema e per la risoluzione dei quali il regista propone dei rimedi che hanno fornito lo stimolo, negli ultimi tempi, di alcuni suoi interventi ufficiali. In questa parte il tono è via via più pessimistico, fino a smentire i termini della precedente costruzione teorica. All'empiria tinta di idealismo si sostituisce l'esperienza "tout-court": e la seconda elide la prima. Clair s'accorge che l'edificio creato non ha fondamenti perché non tiene conto della realtà; il pubblico non condiziona la forma cinematografica; l'influenza di esso è men che fittizia; il gusto popolare che si crederebbe condizionante del prodotto filmico è a sua volta condizionato dall'industria, vero arbitro delle sorti del film. Il dualismo arte-industria viene allora colto in tutto il suo significato di remora dolorosamente subita dall'autore, meglio dal creatore cinematografico. Se l'equilibrio imposto dal pubblico sarebbe, oltre che inevitabile — considerata la natura del film, arte dello spettacolo — anche utile perché assolverebbe la funzione di garantire al film la sua dimensione originaria, quello imposto dall'industria è un equilibrio che implica il più umiliante sacrificio del regista.

I "propositi contemporanei" riguardano, dunque, gli sforzi per emancipare il film dalle pastoie dell'industria: sforzi di cui Clair non si nasconde la difficoltà. Da queste ultime pagine trasudano amarezza ed angoscia: parlando del meccanismo industriale cinematografico, della fabbrica dei sogni e delle illusioni ricorre all'esempio di Hollywood dove « è per una forma particolare di superstizione che continuano a figurare i nomi del creatore e degli scrittori dei film americani ». Quanto all'eventualità che la fabbrica delle illusioni divenga, in circostanze particolari, un "affare di governo", Clair non si schiera con coloro che aborriscono indiscriminatamente l'intervento dello Stato nelle faccende cinematografiche e cita ancora il caso degli Stati Uniti il cui governo, nella recente guerra, assunse su di sé il compito della documentazione cinematografica sugli eventi bellici: quell'intervento fu positivo se è grazie ad esso che in futuro si potrà attingere a così voluminoso materiale per realizzare veri, grandi film sulla passata guerra. Ma non è da credere — intendiamoci — che Clair auspichi un cinema di Stato: « i funzionari non hanno maggiori doti creative dei banchieri, e il conformismo in arte è lo stato di spirito più sterile e, in fin dei conti, il più "reazionario" ».

All'industria l'autore connette il problema della censura a proposito della quale aveva detto: « la più nefasta delle censure è la paura della censura ufficiale o commerciale: censura interiore che soffoca, allo stesso momento della concezione, ogni idea ardita od originale nello spirito di chi ne conosce la legge così bene da lasciarsi comandare senza neppure rendersene conto ». Anche qui Clair dimostra di paventare la censura "interiore" dell'industria più che non quella ufficiale dei funzionari, portati tuttavia ad essere, purtroppo, più "statisti" dello Stato.

Via via che il tono dello scritto diviene, come dicevamo, sempre più pessimistico le speranze di Clair sull'avvenire del film come mezzo d'espressione si assottigliano: ma ciò non impedisce che l'autore voglia proporre generosamente rimedi estremi per "salvare il salvabile".

Parlando dell'industria cinematografica aveva detto che essa annienta la personalità dell'autore cinematografico (l'esempio di Hollywood era estensibile per analogia): col che qualsiasi ricerca teorica volta ad accertare la paternità creativa del film (risolta prima da Clair in maniera relativistica; alla domanda "chi sia l'autore del film" si deve

rispondere volta per volta, nei singoli casi) viene ad essere praticamente svuotata di contenuto e d'interesse. Vista allora cadere l'esigenza individualistica per la creazione cinematografica, Clair si preoccupa di vedere almeno garantito il carattere nazionale del film: la storia del cinema insegna che l'arte del film ha raggiunto le più alte vette laddove si sono avute singole fioriture nazionali. I sistemi, quindi, inaugurati per dar vita a coproduzioni sono destinati a corrodere il margine piccolissimo di originalità rimasto ancora, nonostante tutto, alle singole industrie cinematografiche nazionali: il film nato da una coproduzione non può non essere un ibrido. Purtroppo il carattere nazionale del cinema non è minacciato solo dalle coproduzioni, ma, e molto più concretamente, dalla tendenza monopolistica insita in ciascuna industria nazionale (è evidente che si parla, in via principale, di Hollywood). L'elefantiasi industriale può portare all'annientamento di intere cinematografie di piccoli paesi, voci a volte considerevoli nel coro del cinema internazionale. Per preservare, appunto, l'internazionalità del cinematografo Clair si fa banditore di una "costituzione del cinema internazionale" che disciplini giuridicamente lo scambio di film da paese a paese onde dirimere i conflitti fra le industrie.

Il pessimismo è ancora accentuato nel capitolo dal titolo "Il film effimero" dove l'autore esterna la sua angoscia per la caducità dell'opera cinematografica. « Il film è un testimonia non corrotto, che ci ridà il passato senza quei ritocchi che, a nostra insaputa, vi ha introdotti la memoria... ». Le opere cinematografiche sono per questo più soggette delle altre alla corrosione del tempo. « Ma proprio perché il cinematografo è un mezzo espressivo più esposto di qualsiasi altro alla minaccia del passar del tempo, bisogna sforzarsi di preservare le opere che produce ». Col "deposito legale" si assicurerebbe la conservazione del patrimonio cinematografico. In occasione dell'esposizione di Méliès, Clair riconosce che quel compito non può spettare ai produttori perché « le società produttrici ed editrici sono periture non meno degli uomini ». Lo Stato dovrà addossarsi l'onere con una misura estremamente semplice e che ha già precedenti: il "deposito legale", appunto.

Queste cose l'autore sembra dire come per voler vincere un fondamentale scetticismo. Clair non si nasconde niente: la sua costante chiarezza di propositi e di idee gli impedisce di conferire alle pagine accenti patetici, ma l'amarezza è evidente. Le sue affermazioni circa il film come tributario alla tecnica e legato ad essa sono la testimonianza di una dolorosa presa di coscienza con il carattere effimero della settima arte.

Un'appendice ("Come sono fatti i film") vuole circostanziatamente definire il carattere di un libro che non ha pochi meriti; primo, fra tutti, quello di costituire un documento unico per la definizione della fisionomia umana del creatore cinematografico in questi primi cinquant'anni. Altro aspetto segnalabile è lo spirito con cui sono riguardati i vari momenti della storia del film: esso rivela deferenza e rispetto, senza cadere in un indiscriminato eclettismo, per qualsiasi contributo che sia stato dato in epoche diverse e sotto diverse sollecitazioni culturali e storiche alla causa del film come mezzo d'espressione.

E' una lezione in tempi, come questi, di imperante dommatismo.

La trattazione teorica è affidata, come abbiamo visto, prevalentemente al buon senso, al "senso cinematografico": senza avere pretese d'originalità ribadisce posizioni ormai acquisite, ma in una forma di convincente ossequio all'esperienza.

Qualcosa è doveroso dire della traduzione, dovuta ad Atrilio Borelli. Se diciamo che con questo libro ci sembrò per un momento d'essere tornati al tempo in cui la pubblicistica cinematografica era alla mercé della più spregiudicata improvvisazione editoriale ci sembra di dire ancora poco: le smarrionate (non solo di proto) sono innumeri. Per non parlare dello stile che a volte rasenta il più totale dispregio della sintassi.

La cosa è tanto più grave se si pensa che il libro di Clair è un'opera di carattere, oltre che saggistico, letterario.

FRANCO ROSSETTI

quasi quello che c'è nel romanzo omonimo, in Italia edito sotto il titolo *Ti ucciderò*. Tutto, compresi il sadismo e la ninfomania, le carneficine, esclusi, oltre ai nudi integrali, uno dei molti cadaveri e qualche libertà di linguaggio e di allusioni a determinate questioni del sesso. Se il romanzo costituisce un saggio di scadente letteratura effettistica, il film, malgrado tutti gli scrupoli di fedeltà dello sceneggiatore e regista (o forse proprio a causa di quelli; ma più probabilmente a causa della mancanza in lui di quel senso del ritmo e della tensione che è indispensabile per opere del genere), è risultato di parecchio più anonimo e scolorito e quindi tanto più inaccettabile. La sua parte di responsabilità per lo squallido risultato l'ha pure Biff Elliott, che per incarnare l'ormai leggendario poliziotto privato Mike Hammer non ha né il prestigio né l'esperienza minima necessari.

La regina vergine (*Young Bess*, 1953) di George Sidney, da un romanzo di Margaret Irwin, sceneggiato da Jan Lustig e Arthur Wimperis, è il solito zibaldone elisabettiano, il quale espone a modo suo le vicende dei giovani anni della regina d'Inghilterra figlia di Enrico VIII, vicende impiegate intorno ad uno sventurato amore per Thomas Seymour. Coloro che sono avvezzi a dissertare su quel che sarebbe successo del mondo se il naso di Cleopatra fosse stato un poco più lungo, saranno autorizzati stavolta a domandarsi cosa sarebbe accaduto dell'Inghilterra e dell'Europa se Elisabetta, passata alla storia per una donna brutta, affetta da tale complesso, avesse avuto, come qui, il visino leggiadro di Jean Simmons. L'irrisoria porzione di divertimento è assicurata allo spettatore da Charles Laughton, che riprende con immutato vigore istrionico il pittoresco ritratto di Enrico VIII disegnato vent'anni fa nel famoso film di Korda. Per quanto riguarda la cornice decorativa, in "technicolor" possono essere segnati al fiacco attivo del film alcuni bei costumi di Walter Plunkett. (5).

GIULIO CESARE CASTELLO

(1) Giusto Vittorini, *Tempi nostri senza furto in pasticceria*, in *Cinema nuovo* n. 26, del 31 dicembre 1953;

(2) Id.

(3) A. Navarro-Linares, *Intervista a Genina*, in *Cinema* n. s., n. 123, del 15 dicembre 1953;

(4) Id.

(5) Per *O Cangaceiro* (id., 1953) di Lima Barreto, v. *Cinema*, n. s., n. 106 (Cannes); per *La rete* (*La red*, 1953) di Emilio Fernandez, v. *Cinema*, n. s. n. 107 (Cannes); per *Il paradiso del capitano Holland* (*The Captain's Paradise*, 1953) di Anthony Kimmins e per *Gli Amanti di mezzanotte* (*Les amants de minuit*, 1953) di Roger Richebé, v. *Cinema* n. s., n. 111 (Berlino); per *Gli orgogliosi* (*Les orgueilleux*, 1953) di Yves Allégret e per *Sadko* (id., 1953) di Alexander L. Ptusko, v. *Cinema* n. s. n. 116 (Venezia). In un precedente riepilogo (n. 124) di film già recensiti in occasione di mostre e festival, il titolo italiano di *Peter Pan* di Walt Disney è stato erroneamente trascritto come *Peter Pan* anzi che come *Le avventure di Peter Pan*.

Avverto che, nella mia recensione a *Musoduro*, apparsa nel n. 128, in seguito ad un disguido non è comparso un rilievo riguardante il modo come il racconto è articolato da un punto di vista grammaticale: attraverso, cioè, un continuo, insistente succedersi di passaggi di mascherino, i quali usurpano il posto di stacchi e dissolvenze, con un effetto assai fastidioso e spiacevole, specie se messo in rapporto con la maturità della sintassi narrativa.

Un'inconsueta espressione di Totò nel film Dov'è la libertà, di Rossellini.

