

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 134**

NUOVA SERIE - 31 MAGGIO 1954

POLEMICA DELLA RIUNIFICAZIONE

Roma, 4 maggio 1954

Il Segretario dell'UICC, Franco Venturini ci invia, per la pubblicazione la seguente lettera:

Caro Turconi,

sono dolente di dover tediare ancora una volta i lettori di "Cinema" con le annose diatribe dei circoli del cinema. Non è possibile tuttavia lasciare senza risposta l'articolo del collega Giulio Cesare Castello "La rivolta contro i Borboni", apparso sul n. 131, articolo che, per il suo movente, il suo tono e l'inesattezza di alcune affermazioni, assume una gravità particolare. Si potrebbe anche, volentieri, cercar di credere alla buona fede di Castello. Ma solo ad un patto: di constatare la sua ignoranza circa la reale situazione dei circoli del cinema e l'operato dell'UICC in particolare. Intendiamoci, lungi da me il pensiero di ritenerlo obbligato a seguire il nostro operato, che gli riesce evidentemente indigesto. Ma mi sembra evidente che è lecito e onesto entrare in polemica solo con persone ed enti della cui attività ed orientamento di pensiero si sia al corrente.

In fondo, con la campagna ch'egli va conducendo contro l'UICC, non solo su "Cinema", Castello dimostra di non essersi rassegnato alla delusione datagli dal nostro Congresso di Siena, dove la sua tesi, per quanto esposta con sottile e patetica abilità, non raccolse altro suffragio che il suo. Se permetti, caro Turconi, vorrei sottolineare il significato morale di questo antefatto: che tutti i delegati dei circoli presenti a Siena (i quali a priori potevano essere considerati degli ignari e timidi provinciali e come tali particolarmente suggestionabili dal parere di un critico illustre) non si siano minimamente scomposti di fronte all'autorità di Castello e non abbiano rinunciato alla loro libertà di giudizio, è un fatto senza precedenti nella storia dei circoli del cinema italiani, fatto che costituisce il miglior riconoscimento della funzione chiarificatrice e moralizzatrice fin qui svolta dall'UICC e che lascia ottimamente sperare per l'avvento d'una cultura cinematografica finalmente non conformistica.

L'azione svolta da Castello contro l'UICC (e che fa seguito ad altre, non meno violente, promosse in passato da altre personalità della cultura cinematografica, ritenute fra le più autorevoli) vuol essere appunto un tentativo di riportare quel vasto settore di pubblico qualificato rappresentato dall'UICC nell'ambito di quel conformismo, veramente "borbonico", sotto la cui bandiera evidentemente deve militare chiunque voglia guadagnarsi il favore e la considerazione di certi ambienti cinematografici. Anche Castello, che prima non si era mai interessato ai problemi nazionali dei circoli del cinema, dimostra, da qualche tempo, di essere tutt'altro che insensibile al fascino di tale conformismo.

Il tentativo di Castello rientra del resto in un più vasto e ben calcolato piano di ostilità contro l'UICC. Altri ben più illustri cineasti si apprestano infatti a scagliare ben più gravi fulmini contro questo gruppetto di "giovannotti" che si permettono di pensare con la loro testa e che si rifiutano di mettersi sull'attenti quando sentono pronunciare certi nomi, disturbando così un intralazzo che offre comodi e riservati arrangiamenti personali. Purtroppo, caro Turconi, quello dei circoli del cinema sta infatti diventando una specie di campo franco che sembra offra la singolare possibilità di accattivarsi la simpatia di un certo schieramento senza tuttavia comprometersi troppo di fronte allo schieramento contrapposto.

Ciò premesso, non resta che rilevare l'intrinseca contraddittorietà della posizione di Castello. E' noto che, mentre l'UICC persegue l'intento di unificare — o quanto meno di coordinare — tutte le forze del movimento dei circoli del cinema, cioè Cineforum, FICC, UICC, egli vuole invece la fusione immediata tra FICC e UICC. Ma allora, come può egli scrivere che « urge l'instaurazione di una politica unitaria, svolta e sostenuta da un organismo

solo, in grado di presentarsi ad avanzare le proprie richieste alle autorità con tutto il peso derivantegli dal rappresentare tutti i circoli italiani », quando da tale organismo egli vuole escludere i Cineforum, che rappresentano un così vasto settore di pubblico? Egli accenna alla necessità di limitare la fusione alle « due grandi branche dei circoli laici e indipendenti ». Ma è certo Castello che tutti i circoli della FICC siano "laici e indipendenti" o qualcuno di essi non sia piuttosto dipendente da un confessionalismo partitico non meno intransigente e pregiudizievole di quello religioso (vedi il "Quaderno dell'attivista")?

Inoltre, non si comprende perché Castello scagli i suoi fulmini solo contro l'UICC quando la FICC ha più volte ufficiosamente dichiarato, per bocca dei suoi dirigenti (ho udito con le mie orecchie), di non ritenere possibile una fusione immediata e quando la FICC stessa ha accettato la tesi dell'UICC e da tre mesi partecipa a trattative comuni non solo con l'UICC e il Cineforum, ma anche con l'UNURI. Dato che la posizione della FICC e dell'UICC, di fronte alla tesi Castello, sembra dunque essere egualmente negativa, perché Castello accusa solo l'UICC? C'è da attendersi ora che la FICC esprima la propria solidarietà all'UICC di fronte ad un attacco che, per i suoi argomenti, incrimina la posizione della FICC medesima non meno di quella dell'UICC (altrimenti, se la FICC non esprimesse tale solidarietà, un maligno potrebbe pensare che essa in realtà condivida la tesi di Castello e che abbia finto di accettare la nostra solo per opportunismo, mentre, sotto sotto, cerca di farci cambiare idea sguinzagliandoci dietro, o meglio dentro, il Castello).

Ancora: non si comprende perché Castello citi fra gli esempi di "rivolta" contro la politica dell'UICC il caso di Bologna, dove si ebbe un caso di collaborazione tra il "Filmclub Bologna", già aderente all'UICC, un circolo FICC e il Cineforum, cioè in piena armonia con la tesi sostenuta dall'UICC e in contrasto con la tesi Castello. Non si capisce quindi nemmeno perché l'UICC avrebbe dovuto "castigare" il "Filmclub Bologna", come gratuitamente insinua Castello. In realtà, detto circolo non poté essere ammesso come "membro effettivo" solo perché privo d'un proprio tesserauto autonomo, cioè per una ragione meramente amministrativa (che aveva già trovato applicazione in numerosi casi precedenti, tra cui uno proprio a Bologna). Del resto, di ciò Castello era, o doveva essere al corrente se non altro per una circolare diramata dall'UICC ai propri circoli. Inoltre, non è vero quanto afferma Castello che è stato « costituito di recente il Circolo Pisano del Cinema, risultante dalla fusione dei due organismi, già appartenenti rispettivamente alla FICC e alla UICC, sulla base di un nuovo Consiglio Direttivo paritetico ». In realtà, a Pisa hanno cessato l'attività sia il circolo FICC che il circolo UICC, i cui dirigenti hanno dato vita, a titolo puramente personale, ad una "Sezione di cultura cinematografica" in seno all'Accademia Pisana dell'arte; la sezione ha un Direttivo non paritetico, dato che, su nove membri, cinque sono dirigenti dell'ex-circolo UICC e quattro dell'ex-circolo FICC.

Si vede dunque che i casi di collaborazione tra circoli UICC e circoli FICC, nel corso della corrente stagione, si riducono al solo esempio di Genova, dietro al quale c'è il solito Castello. E' inutile dire che la collaborazione d'un circolo UICC con un circolo appartenente ad altra associazione non comporta, come Castello sa benissimo, alcuna "rivolta", dato che l'Unione lascia liberi i propri circoli di collaborare con chi vogliono, sempre nel rispetto dei principi statutari. L'UICC riconosce anzi esplicitamente, e non da oggi, che esiste una certa affinità di problemi fra i propri circoli e quelli di altre associazioni. Però, mentre quest'ultime deducono da quest'affinità l'esigenza d'un' immediata collaborazione, limitata al piano tecnico, noi invece posponiamo tale esigenza ad una sod-

disfacente chiarificazione reciproca di tutti i problemi, non solo di quelli tecnici, principalmente di quello dell'indipendenza politica. Questa chiarificazione — che sola potrà finalmente aprire la via della fusione — le altre associazioni sembrano eludere o quanto meno subordinare all'intervento nelle trattative di elementi estranei e tutt'altro che neutrali, intervento che noi riteniamo ovviamente inaccettabile. E' solo per questa ragione che i contatti in corso fra le quattro associazioni di circoli segnano il passo.

Ma di ciò Castello non parla. Egli accenna invece al "consenso" alla sua azione delle "persone di cultura". Tempo addietro egli citò osannante, su queste colonne, il "consenso" di Mario Gromo. Viceversa, lo stesso Gromo ebbe a spiegarmi successivamente, con quella lealtà che lo distingue, che il suo atteggiamento era dovuto ad un equivoco, cioè ad un'insufficiente documentazione (dovuta non a sua, ma a nostra negligenza: trascurammo infatti di mandargli in tempo il resoconto del Congresso di Siena) e che egli si guardava bene dal condividere la tesi di Castello, cioè d'una fusione tra FICC e UICC, ma aderiva invece pienamente alla nostra, cioè di una unificazione di tutte le associazioni di circoli: Cineforum, FICC, UICC.

Infine, è quasi inutile dire che non risponde a verità quanto Castello afferma circa quel membro del Direttivo che gli avrebbe dichiarato di « essere stato indotto a rivedere il proprio punto di vista proprio dall'esperienza dei primi mesi di convivenza nel borbonico consesso di quel C.D. ». Del resto, la persona interessata ha già smentito per proprio conto.

Perciò, concludendo, sembra che la "rivolta", nonostante il gran daffare di Castello, sia ancora di là da venire.

Scusa, caro Turconi, questa precisazione (forse troppo lunga: ma l'argomento è importante se "Cinema" vi ha dedicato due editoriali e merita quindi un po' di spazio) che il C.D. dell'Unione ha ritenuto necessaria per far udire ai lettori entrambe le campane, com'è del resto nella tradizione di obbiettività e di lealtà della nuova redazione di "Cinema".

Cordialmente, tuo

Franco Venturini

Ed ecco la risposta di Castello al quale abbiamo comunicato la lettera di Venturini:

DATA la integrale, doverosa ospitalità concessa da « Cinema » alla abbondante prosa di Franco Venturini, cercherò di limitare al massimo, nel rispondergli, lo spazio, il quale può essere assai meglio impiegato che non confutando con altrettanta "abbondanza" argomentazioni così fallaci e tendenziose. Poiché Venturini non è riuscito a portare alcun elemento nuovo e valido, anche se ha cercato di rendersi "brillante", parafrasando alcune frasi di una mia recente polemica con Umberto Barbaro, ospitata su queste pagine. Il guaio è che il segretario dell'U.I.C.C. è ben lontano dall'aver le stesse spiritose predisposizioni d'un Paolo Vita Finzi, di fronte alla cui *Antologia apocriфа*, aurea collezione di testi « à la manière de », la sua prosa non farebbe troppo degna figura.

Venturini comincia con l'attribuirmi una "delusione" immaginaria per i risultati del Congresso di Siena. Mentre in luogo di essa io nutro una autentica soddisfazione nel constatare come, ad onta delle dubbie affermazioni in contrario di Venturini e d'altri, l'idea da me sostenuta a Siena abbia cominciato a produrre concreti frutti. Il tempo è galantuomo, e vedremo a chi darà ragione. Per ora la stessa agitazione palesata da Venturini dimostra come, dopo un primo round che parve a suo favore, io mi sia aggiudicato tutti i successivi. Quanto al logoro argomento, secondo il quale io non sarei "al corrente" delle faccende dei Circoli, pensi Venturini a dimostrarsi più al corrente lui, segretario di una organizzazione nazionale: a giudicare dalle inesattezze che contiene la sua lettera, in merito alla situazione di Pisa, si direbbe che egli abbia bisogno urgente di ripetizioni, se (Continua in terza di copertina)

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie
Volume XI

FASCICOLO 134

Anno VII-31
Maggio 1954

Questo numero contiene:

<i>Circoli del Cinema</i>	II di cop.
<i>Cinema-gira</i>	282
C.	
<i>I fasti della "Cines"</i>	285
MICHAEL WILSON	
<i>Addio, Mister Deeds!</i>	286
SERGIO DE SANTIS	
<i>Hic sunt leones</i>	290
Doppio paginone: " <i>Giulio Cesare</i> " <i>Made in U.S.A.</i>	294
A. C. MOLANDER	
<i>Per il cinema svedese non è finita l'era dei successi</i>	298
S. D. S.	
<i>Forbici non "poetiche"</i>	300
CARL VINCENT	
<i>Retrospective: L'Image</i>	302
Cinema e Università: <i>C'è molto da fare - I CUC e il film scientifico</i>	304
PIETRO SPERI	
<i>Estro e limiti di Tati</i>	305
GIULIO CESARE CASTELLO e VICE	
<i>Film di questi giorni</i>	308
IL POSTIGLIONE	
<i>La Diligenza</i>	312

★ 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: Silvana Mangano nel film "Ulisse"



Fred Astaire nel film Spettacolo di varietà di Vincente Minnelli.

Con il prossimo mese di giugno CINEMA passerà dalla Casa Editrice Vita-gliano ad altra gestione. La direzione verrà assunta dall'on. Egidio Ariosto e la condirezione dal dott. Giulio Cesare Castello, il quale ne assumerà pure la responsabilità legale. Redattore capo sarà Davide Turconi.

Con l'inizio della sua terza serie CINEMA riprenderà le date d'uscita della vecchia serie: 10 e 25 di ogni mese. Il prossimo numero (135) uscirà quindi il 10 giugno e sarà, eccezionalmente, un fascicolo di 48 pagine a prezzo invariato.

Con il 1 giugno la direzione, la redazione e l'amministrazione della rivista si trasferiranno al seguente indirizzo: corso Buenos Aires, 45 - tel. 22.84.33.



↑ Tati, l'attore comico francese venuto a Milano in questi giorni e sulla cui attività cinematografica pubblichiamo un articolo in questo stesso fascicolo.

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: *Piscatore e Pussilecco* (da un soggetto di Luigi Capuano e Giuliana Pazielli, ispirato alla nota canzone napoletana; prod.: Fortunato Misiano per la Romana Film), regista Giorgio Capitani, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Giacomo Rondineella, Cristina Grado, Beniamino Maggio, Maurice Maillot, Otello Toso, Maria Mohana, Silva Melandri, Tina Pica; *Piccola Santa* (dalla canzone omonima di Mari e Di Lazzaro; prod.: Antonio Ferrigno), regista Roberto Montero, operatore Guglielmo Garroni, interpreti Virna Lisi, Rosario Borrelli, Tina Lattanzi, Virgilio Riento, Rossana Rory, Nino Pavese; *Tradita* (da un soggetto di Aldo De Benedetti, in cui è narrata una storia d'amore che si svolge durante la guerra 1915-18; Flora Film), regista Mario Bonnard, interpreti Lucia Bosè, Pierre Cressoy, Giorgio Albertazzi, Brigitte Bardot, Camillo Pilotto, Vera Carmi; *Avanzi di galera* (le vicende di tre carcerati che dopo aver riacquisita la libertà cercano di ricominciare una nuova vita; prod.: Giorgio Venturini), regista Vittorio Cottafavi, operatore Arturo Gallea, interpreti Richard Basehart, Valentina Cortese, Walter Chiari, Antonella Lualdi, Eddie Constantine, Flora Lillo, Arnoldo Foà; *Vietato ai maggiorenni* (dalla commedia di Emilio Caglieri «La fermata del 66», sceneggiata da Maccari e Talarico; Rosa Film), regista Mario Mattoli, operatore Riccardo Pallottini, interpreti Totò, Ave Ninchi, Isa Barzizza, Enzo Turco; *Graziella* (dal romanzo di Lamartine, sceneggiato da Suso Cecchi D'Amico e Alessandro Continenza; Trionfalcine), regista Giorgio Bianchi, operatore Mario Bava, interpreti Maria Fiore, Jean Pierre Mocky, Tina Pica,

Francesco Tomolillo, Elisa Cegani, Nicola Morabito, Vittorio Vaser, Enzo Maggio.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: *L'oro di Napoli* (Ponti-De Laurentiis) di De Sica; La figlia di Mata Hari (Ferraniacolor; Cine Films-Gamma Film Française) di Renzo Merusi; *Rosso e Nero* (Ferraniacolor; Roma Film) di Domenico Paolella; *Elena di Troja* (Warner-color-Cinemascope; Warner Bros.) di Robert Wise; *Casa Ricordi* (Technicolor; Documento Film) di Gallone.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: *Mambo* (Ponti-De Laurentiis) di Robert Rossen; *La strada* (Ponti-De Laurentiis) di Federico Fellini; *La Romana* (Ponti-De Laurentiis) di Luigi Zampa; *Attila* (Technicolor; Lux-Ponti-De Laurentiis-Lux France) di Pietro Francisci; *La porta dei sogni* (cui mancano solo alcune riprese in esterni, interrotte a causa del maltempo; Elios Film) di Angelo D'Alessandro; *Canzone d'amore* (Trio Film) di Giorgio Simonelli.

In un'intervista...

...concessa alla nuova Agenzia Stampa, diretta da Sandro Reanda, «I.C.I.» («Informazioni Cinematografiche Italiane»), il Sottosegretario allo Spettacolo, on. Ermini, ha così risposto alla mozione votata il 29 aprile scorso dal Circolo Romano del Cinema: «Leggendo quella mozione rimango preoccupato dall'impressione che le finalità originali del C.R. del cinema corrano il rischio di essere modificate e che la apoliticità del Circolo stesso abbia subito un attentato da parte di correnti politiche di ovvia marca. Dalla mozione, infatti, si vuole insistere sull'argomento di una inesistente intenzione del Go-

verno di sacrificare la libertà di espressione cinematografica. A questo proposito posso affermare che chiunque, a qualsiasi corrente politica o ideologica appartenga, si proponga di esprimere il proprio pensiero, può farlo con qualsiasi mezzo. Di ciò la Costituzione è garante, ponendo soltanto delle remore all'abuso di tale libertà di espressione qualora questa divenga mezzo per infirmare i principi morali e le istituzioni dello Stato. Incominciamo col ricordare che l'art. 1 della Costituzione definisce il nostro Stato come una Repubblica democratica. Di qui la evidente necessità di difendere le istituzioni. Vedi poi l'art. 13 della Costituzione in cui si stabilisce la garanzia della libertà personale che tuttavia potrà subire limitazioni nei casi e nei modi previsti dalla Legge. E ancora, all'art. 21 ultimo comma, è chiaramente espresso il divieto degli spettacoli e delle altre manifestazioni contrarie al buon costume, prevedendo altresì che lo Stato può disporre provvedimenti adeguati a prevenire o reprimere le violazioni relative. E'

«rations Administration»), che è il seguito del Piano Marshall. L'errore contenuto nel comunicato è stato evidentemente provocato dalla somiglianza fra le due sigle.

«Vecchio cinema che passione»...

...è il titolo di un film — attualmente al montaggio — composto per il 40% di materiale di repertorio (comiche di Polidor, e brani di film italiani muti, come il piccolo scrivano fiorentino, Maciste contro lo Sceicco e I topi grigi), il cui soggetto — opera dello stesso regista, Aldo Crudo — narra le vicende di un giornalista che deve scrivere un articolo sul vecchio cinema italiano. Fra le riprese attuali del film (realizzato dalla Lupa Cinematografica per la Alex Film), effettuate dall'operatore Bruno Barcarol, cui hanno preso parte gli attori Piero Palermi, Mariemma Bardi, Rossana Galli, Mauro della Scienza e Riccardo Ferri, ve ne sono alcune che si svolgono presso il fabbricato in Piazza San Simeone a Roma, che fu la sede del primo cinematografo della città.

CINEMA GIÀ

Fra i film in preparazione...

nei confronti di tali violazioni ed abusi che il Governo, geloso custode della Costituzione, intende mantenere il più fermo atteggiamento per la difesa della civiltà italiana, e cioè cristiana, e per la difesa dello Stato, e cioè degli istituti democratici che determinate correnti ideologiche e politiche tenderebbero a sovvertire. Non si tratta, quindi, di ostracismi di sorta, bensì della necessità e del dovere di vietare che potenti mezzi di espressione divengano strumenti di propaganda o di speculazione politica con finalità, direttamente o indirettamente, contrarie agli istituti democratici». Nella conclusione dell'intervista l'on. Ermini ha espresso la sua fiducia nella collaborazione dell'A.N.I.C.A., specie dopo la recente iniziativa di una Commissione Consultiva di Revisione.

Il Ministro Ponti...

... presenterà al più presto al Consiglio dei Ministri il progetto di legge per la costituzione del nuovo Ministero; esso verrà articolato in quattro Direzioni Generali, alle quali saranno preposti, a quanto si prevede, l'avv. De Pirro per lo Spettacolo, il Prefetto Micali per il Turismo, l'avvocato Onesti — Presidente del CONI — per lo Sport, e un altro Direttore Generale da designarsi per la Gioventù.

La «F.A.O.»...

... («Food and Agricultural Organization») ha smentito la notizia — apparsa anche da queste pagine, nel n. 132, e da noi ripresa dal Notiziario Cinematografico ANSA — relativa ad un film "europeo" sulla cultura del granturco, che sarebbe stato da lei prodotto in questi ultimi tempi. Il film in parola è stato invece realizzato dalla sezione cinematografica della «F.O.A.» («Foreign Ope-

...segnaliamo i seguenti: *La strega*, da un soggetto di Zavattini (una storia d'amore in un paesino del Lazio) che verrà diretto da Fernando Cerchio per la produzione Venturini e alla cui sceneggiatura stanno ora lavorando lo stesso Zavattini e Tullio Pimelli; *Paternità N. N.*, un nuovo film sui «figli di nessuno», il cui soggetto viene sceneggiato da Claudio Novelli, e che sarà interpretato da un ragazzo e da una ragazza quattordicenni; *Divisione Folgore*, un soggetto di Umberto Bruzese su alcuni episodi della battaglia di El Alamein, la cui sceneggiatura è opera di Oreste Biancoli, Marcantonio Bragadin, Marcello Giannini e Duilio Coletti; *Le due orfanelle*, un'ennesima riduzione del romanzo di D'Ennery (forse a colori), da prodursi in compartecipazione con la Francia, cui dovrebbero prendere parte — fra gli altri — gli attori André Luguet, Gabriella Dorziat e Jacques Castelot; *Gli ermellini*, dal romanzo omonimo di Mauro Curradi (vincitore nel 1952 del Premio Incontri con la Gioventù: Fondazione Premio Roma), che si sta attualmente occupando della sceneggiatura insieme a Mauro Bolognini, Beniamino Carucci e Piero Vivarelli; *Storia di una ladra*, soggetto e sceneggiatura di Giuseppe Marotta e Enzo Trapani; *Avevo sette figlie*, un soggetto di Aldo De Benedetti, che è la storia di sette ballerine di una povera compagnia di varietà che si spacciano per figlie di un attempato ganimede di provincia (impersonato da Maurice Chevalier), alla cui sceneggiatura collaborano Jean Boyer e Serge Veber; *Sinfonie d'amore*, un nuovo film biografico su Schubert — stavolta in Technicolor — che verrà diretto da Glauco Pellegrini, girato in parte a Vienna e prodotto in compartecipazione...

zione italo-inglese; Questo ballo, un film sulla danza, che Jacques Becker avrebbe intenzione di dirigere in Italia, con Colette Marchand quale protagonista; La peste a Milano, un soggetto di Alberto Lattuada (che sarà anche il regista del film), ricavato da « I promessi sposi »; e infine Accadde al Commissariato ovvero Favorisca in questura (titoli provvisori), un film che viene sceneggiato da Talarico, Maccari, Grimaldi e Scola.

FRANCIA

Dopo lo scioglimento...

...della Confederazione del Cinema, si parla ora di un Sottosegretario dello Spettacolo, in seno al Governo: fra i vari candidati di cui è stato fatto il nome sono Roger Weill-Lorac (che già rappresenta le industrie tecniche), Fourré Cormeray (ex direttore del Centro Cinematografico Nazionale) e il parlamentare Guy Desson. Si precisa comunque che alla direzione del nuovo organo governativo dovrebbe essere chiamata una personalità al di fuori della categoria dei produttori, che assumerebbe il titolo di Delegato Generale.

Grimault e Prévert...

...che come si sa avevano tentato causa al produttore del film a disegni animati La bergère et le ramoneur per averne deformato lo spirito, non hanno ottenuto il sequestro della pellicola: essa pertanto continuerà a circolare regolarmente nei locali cinematografici, nonostante la protesta degli autori.

Fra i film in progetto...

...sono i seguenti: un film biografico su Léon Volterra, il celebre direttore del « Casino de Paris », che sarà prodotto da Albert Caraco e interpretato forse da Pierre Fresnay; La Marianne de ma jeunesse, di Julien Duviol, un film di giovani (fra i 16 e i 19 anni), ma che secondo il regista non avranno « nulla in comune con quelli venuti alla ribalta nelle recenti cronache giudiziarie, e immortalati in alcuni film del dopoguerra »; il seguito delle avventure di Fanfan La Tulipe sempre con Gérard Philipe e Gina Lollobrigida, i cui dialoghi saranno scritti da Henri Jeanson; Hommes en blanc, dal romanzo di André Soupirau, che viene sceneggiato dal regista Ralph Habib (autore di La



Daniel Gelin e Anton Walbrook in una scena di L'Affaire Maurizius.

(Sopra) Jean Gabin in L'Air de Paris di Carné. (Sotto) Ai produttori i romanzi d'appendice fanno gola: dalla Cieca di Sorrento.



rage au corps) e da Jean Mackert; un film quasi autobiografico interpretato da Yves Montand (la carriera di un chansonnier), a colori e prodotto da Bercholtz; Yvette, da Mauissant, ridotto per lo schermo da Henri Jeanson, che sarà diretto da Yves Allégret con Françoise Arnoul (il progettato French-Can Can di Allégret, sempre con la Arnoul, sembra sia stato rinviato); Aoutron Sant Erwan (in celtico; ovvero Monsieur Saint-Yves), la vita del santo patrono dei bretoni in generale e degli avvocati in particolare, che verrà diretto da Henry Caoussin e interpretato da attori bretoni, presi dalla vita tranne il protagonista, l'attore bretono J. P. Kerrien; Casa quadrata, che sarà diretto in Francia e in Africa da Bernard Borderie, con Folco Lulli, Yves Montand e Pedro Ar-

crudele ufficiale dell'esercito francese in Indocina, il quale dopo aver distrutto villaggi indigeni rientra nella corrotta società parigina. Il regista sarà Louis Daquin, vice Presidente della Federazione francese dello Spettacolo.

AUSTRIA

L'attrice Paula Wessely...

...la non dimenticata protagonista di Mascherata di Willy Forst, ha fatto recentemente alcune gravi dichiarazioni — prima di trasferirsi in segno di protesta in Svizzera — sulla politica cinematografica del governo del suo paese, che a suo dire favorirebbe la Germania a danno dei produttori austriaci. Ella ha fra l'altro precisato che, in base all'accordo commerciale austro-tedesco, ben 95 pel-



Un'inquadratura di Sierra Morena, coproduzione italo-spagnola, presentata nel 1953 a Venezia e che esce ora in programmazione normale.

mendariz; La peau des autres, riduzione di un dramma giallo — « La soupe à la grimace » — di Jean Sacha, con Georges Marchal, Marie Mauban e Noel Roquevert; Cela s'appelle l'aurore, dal romanzo di Emmanuel Roble, che Luis Buñuel (tornato in Francia dal Messico) dirigerà alla fine dell'anno con Yves Montand e Simone Signoret; un film sulla vita degli animali e sui rapporti fra le bestie e gli uomini (« Il veterinario »), sceneggiato da Jean Aurenche che ha intenzione di realizzarlo quest'estate interamente in campagna; e infine La Madelon, sulla popolarissima canzone della prima guerra mondiale, che Jean Boyer dirigerà con la cantante Line Renaud.

BERLINO EST

Un nuovo « Bel Ami »...

...pare sia in preparazione: il personaggio di Maupassant diverrebbe per l'occasione uno spregiudicato quanto

sei troupes cinematografiche degli stabilimenti di Mosca è partito alla volta dei territori dell'Altai e del Kasakistan per iniziare la lavorazione di tale serie di film.

BERLINO OVEST

La partecipazione...

...internazionale al prossimo Festival Cinematografico di Berlino che avrà luogo dal 18 al 29 giugno, si annuncia nutrita; già ventiquattro nazioni hanno infatti comunicato ufficialmente la loro adesione: Inghilterra, Austria, Belgio, Canada, Spagna, Stati Uniti, Finlandia, Francia, India, Italia, Giappone, Jugoslavia, Lussemburgo, Messico, Olanda, Portogallo, Svezia, Svizzera, Unione Sud-Africana, Germania, cui si aggiungono le seguenti nazioni che partecipano alla manifestazione per la prima volta: Indonesia, Ceylon, Giamaica e Madagascar. L'Italia sarà rappresentata dai film: Carosello Napoletano di Ettore Giannini, Pane, amore e fantasia di Luigi Comencini (richiesti dalla Direzione del Festival), La grande speranza di Duilio Coletti, dai cortometraggi: a colori (Ferranicolor); Sardegna (Phoenix); La favola del Santo Cavaliere (Art Film), Stagioni del bosco (A.R.D.I.) e dal cortometraggio in bianco e nero: Bora su Trieste di Vitroth.

CECOSLOVACCHIA

« La ragazza dai capelli d'oro ».

...è il titolo di un film di pupazzi animati a colori cui sta lavorando Hermína Týrlová: si tratta di una favola di Karel Jaromír Erber un classico del secolo scorso, ridotto per lo schermo e sceneggiato dal poeta Josef Kamenar. Il nuovo film della Týrlová è imperniato sulla tesi che la vittoria non spetta a colui che possiede il potere e la forza, bensì al giusto.

U. S. A.

I film in lavorazione...

...ad Hollywood ai primi di maggio erano ventitré. Ne diamo l'elenco, suddiviso per stabilimenti: Adventures of Aiji Baba (Technicolor, Cinemascope); W. Wanger per la 20th Cent. Fox) di Don Weis, con Elaine Stewart e John Derek (Allied Artists); Three for the Show (Technicolor, Cinemascope); Jodie Taps) di H. C. Potter, con Betty Grable, Marge e Gower Champion, The Long Gray Line (Technicolor, Cinemascope); R. Arthur) di John Ford, con Tyrone Power e Maureen O'Hara, Joseph and His Brethren (Technicolor, Cinemascope); Jerry Wald) di William Dieterle, Rough Company (Technicolor, Cinemascope); L. J. Rachmil) di Rudy Maté, con Barbara Stanwyck, Glenn Ford e E. G. Robinson, Violent Men (Technicolor); H. Joe Brown) di Bruce Humberstone, con Randolph Scott e Jocelyn Brando, Phffft (Fred Kohlmar) di Mark Robson, con Judy Holliday e Jack Carson, Cannibal Attack (S. Katzman) di Lee Sholem, con Johnny Weismuller (tutti alla Columbia); The Last Time I Saw Paris (a colori,

schermo panoramico); J. Cummings) di Richard Brooks, con Elizabeth Taylor, Van Johnson, Walter Pidgeon, Donna Reed, Eva Gabor, Green Fire (Eastmancolor, schermo pan.); A. Deutsch) di Andrew Marton, con Stewart Granger, Grace Kelly, Athena (Technicolor, schermo pan.); J. Pasternack) di Richard Thorpe, con Jane Powell, Edmund Purdom, Debbie Reynolds, Vic Damone, Louis Calhern, Rogue Cop (schermo pan.: N. Nayjack) di Roy Rowland, con Robert Taylor, Janet Leigh, George Raft, Anne Francis, Deep in My Heart (a colori, Cinemascope); R. Edens) di Stanley Donen, con José Ferrer, Donna Reed, Merle Oberon, Gene Kelly, Ann Miller, Howard Keel, Jane Powell, Vic Damone, Cyd Charisse, Esther Williams, Tony Martin, Vera-Ellen (tutti alla Metro Goldwyn Mayer); Strategic Air Command (Technicolor, Vista Vision); S. J. Briskin) di Anthony Mann, con James Stewart, June Allyson, Barry Sullivan (alla Paramount); Where the Wind Dies (Technicolor, Super Scope); B. Boggeaus) di Allan Dwan, con Cornel Wilde e Yvonne De Carlo (alla R. K. O. Radio); The Egyptian (Technicolor, Cinemascope); G. F. Zanuck) di Michael Curtiz, con Edmund Purdom, Jean Simmons, Victor Mature, Gene Tierney, Bella Darvi, Peter Ustinov (alla 20th Century-Fox); So This is Paris (Technicolor, schermo pan.); A. J. Cohen) di Richard Quine, con Tony Curtis, Gloria De Haven, Gene Nelson, Corinne Calvet, Shadow Valley (Technicolor, Schermo pan.); W. Alland) di Richard Carlson, con Rory Calhoun, George Nader, Colleen Miller (alla Universal International); Battle Cry (WarnerColor, Cinemascope) di Raoul Walsh, con Van Heflin, Aldo Ray, Nancy Olson, Tab Hunter, James Whitmore, Raymond Massey, Dorothy Malone, Dragnet (WarnerColor, schermo pan.); S. Meyer) di Jack Webb, con Jack Webb, Ben Alexander e Ann Robinson (alla Warner Bros.); oltre alle seguenti produzioni indipendenti: 20.000 Leagues under the Sea (Technicolor, Cinemascope; Walt Disney Production) di Richard Fleischer, con Kirk Douglas, James Mason, Paul Lukas, Peter Lorre; This is My Love (EastmanColor, schermo pan.: Allan Dowling Pictures) di Stuart Heisler, con Linda Darnell, Rick Jason, Dan Duryea, Faith Domergue; Suddenly (R. Bassler Prods.) di Lewis Allen, con Frank Sinatra, Sterling Hayden, Nancy Gates.

MESSICO

Tre film americani...

...sono attualmente in lavorazione in esterni in varie località messicane: A Matter of Life and Death (schermo pan.: 20th Cent.-Fox) di Harry Horner, con Ricardo Montalban; The White Orchid (Eastmancolor, schermo pan.); Cosmos Prod. per la United Artists) di Reginald Le Borg, con William Lundigan; e Vera Cruz (Technicolor, schermo pan.; Hecht-Lancaster Prod. per la United Artists) di Robert Aldrich, con Gary Cooper, Burt Lancaster, Marie Blanchard, Cesar Romero.

NUOVA SERIE

31 MAGGIO

1954

CINEMA

134

I FASTI DELLA "CINES"

LA « Cines » è una sigla cui, comprensibilmente, chiunque si occupi di cinema, in Italia, è affezionato: basta nominarla perché il ricordo corra alla « Cines » di Pittaluga, alla « Cines » dei nostri primi anni di "sonoro", alla « Cines » tramite cui Emilio Cecchi cercò di sprovvincializzare la nostra produzione, inserendola in un ambito internazionale di interessi. Cose che, a ripensarle oggi, sembrano remote. La sigla è sempre quella, ma la realtà che le corrisponde è tutt'altra. La « Cines » di adesso (quarta della serie) è una casa parastatale, come lo era la terza « Cines », che venne pilotata da Luigi Freddi negli ultimi anni del regime fascista. E', quindi, una casa cui incomberebbero maggiori doveri, ai fini dell'educazione del gusto del pubblico. E viceversa, non è la prima volta che noi ed altri siamo costretti a domandarci a che gioco la « Cines » stia, da cinque anni a questa parte, giocando. Con il pubblico denaro.

Scorriamo l'elenco dei film da essa prodotti in tale periodo e ci troveremo di fronte ad uno stato di servizio disastroso. Non che siano mancate le ambizioni, ma queste chiunque è buono a nutrirle. Quelli che contano sono i risultati. Le disgrazie possono capitare una volta, due; ma quando capitano *sempre* è segno che il difetto sta nel manico. A noi non interessa che la « Cines » possa citare, tra i nomi dei registi da essa chiamati, quelli di Augusto Genina, Luigi Zampa, Mario Camerini, Alessandro Blasetti, Pietro Germi, Yves Allégret, Georg Wilhelm Pabst, quando risulti che, con bella regolarità, questi illustri signori hanno prodotto, per conto della « Cines », opere tra le loro più infelici. A noi non interessa che per due volte la « Cines » sia ricorsa a soggetti originali di uno Zavattini, dal momento che ambedue le volte tali soggetti sono stati "devastati", in modo da dare origine a quegli aborti che si chiamano *E' più facile che un cammello...* di Zampa e *La voce del silenzio*. Quest'ultimo diretto da Pabst, uno dei registi stranieri ai cui servizi la « Cines » è ricorsa: gli altri si chiamano Allégret, un regista di gusti veristici cui è stato affidato un polpettone in costume (*Naso di cuoio*) e Bernard Vorhaus, un bolso mestierante, il quale ha firmato lo sconcio di *Fanciulle di lusso*, sul quale avemmo occasione di intrattenerci in sede di recensione. Ricordiamo in fascio, fra gli altri contributi della « Cines » alla cultura: la retorichetta marinairesca di *Cuori sul mare* di Giorgio Bianchi; la melodrammatica convenzionalità di una vecchia *pièce à ficelles* di Kistemaekers (*La fiammata* di Blasetti); la sprovveduta scimmiettatura dei film americani di gangsters (*La città si difende*) di Germi; la riesumazione della commediola alla Max Neufeld (*Cameriera bella presenza offresi* di Giorgio Pastina). Un bel bilancio, non c'è che dire.

Il gran vanto della « Cines » rimane *Altri tempi* di Blasetti, film mediocre, ma che incassò un sacco di quattrini, titolo, questo, che, in campo cinematografico specialmente, finisce sempre col mettere chi possa vantarlo dalla parte della ragione. Tale opera fu la responsabile indiretta della incauta fio-

ritura di film ad episodi, fioritura cui, s'intende, la stessa « Cines » ha attivamente partecipato, con il modestissimo *Cento anni d'amore* di Lionello De Felice e con il pretenzioso quanto fallito *Tempi nostri* di Blasetti. Ho nominato tre film che, insieme col formalistico *L'edera* di Genina, da un romanzo di Grazia Deledda, e con *Il brigante di Tacca del Lupo* di Germi, da un romanzo di Riccardo Bacchelli, testimoniano dell'accanito ed incorrisposto amore che si nutre, in casa « Cines », per la letteratura, specie per quella buona e di marca nazionale, ma senza preconcetti verso Kistemaekers. Amore manifestato con una certa cafoneria, attraverso questa gran sciorinatura di "racconti di due secoli", spiegati al popolo con maggiore o minor garbo. Amore per la letteratura un po' diverso da quello consuetamente dimostrato da Emilio Cecchi nella sua acutissima operosità di critico principe. La posizione realmente occupata nella quarta « Cines » da Cecchi, per cinque anni, costituisce un punto abbastanza oscuro. E' evidente — i film lo dimostrano — che o Cecchi non è più quello di vent'anni fa (ma i suoi scritti non autorizzano a concepire simile ipotesi) o egli non ha fatto che prestare, colpevolmente, il proprio nome a degli arruffoni qualsiasi. Chi scorra mentalmente l'elenco dei film varati dalla vecchia « Cines » sotto la direzione artistica di Cecchi può stabilire un utile confronto. E si tenga presente che quelli immediatamente posteriori al 1930 non erano davvero anni facili per il cinema italiano, il quale tentava faticosamente di uscire da una crisi e da una paralisi rovinosa, complicate dal sopravvenire del sonoro e dalla mancanza di "quadri" artistici qualificati. Pure, anche in quelle condizioni l'intelligenza ebbe modo di far valere il suo peso. A differenza di oggi, in cui prevalgono il conformismo, un mal inteso senso dello spettacolo, una pigra mancanza di coraggio. Crediamo di aver nominato tutti i film prodotti dalla « Cines » in un quinquennio (ad eccezione di *Due mogli sono troppe*, uno scampolo cameriniano): ebbene, nella colonna dell'attivo, oltre ai quattrini incassati da *Altri tempi*, è ben difficile trovar qualcosa da annotare. Al massimo *Il brigante di Tacca del Lupo*, cioè un Germi dignitosamente secondario.

Concludendo: non è affatto obbligatorio che lo Stato si metta a fare il produttore di film. Ma se lo fa, ha il dovere morale di farlo più decorosamente. E' inutile predicare, da pulpiti autorevoli, la morale ai produttori privati, quando poi si mettono in cantiere film che, anche se non speculano su trivialità, non contribuiscono davvero all'elevazione del gusto del pubblico e talvolta non rappresentano neppure un buon affare (cioè non significano assolutamente nulla, in nessun senso).

Il responsabile dell'attività produttiva della quarta « Cines » è un ex ufficiale di Marina. Rivendichiamo fin d'ora il comando della prima corazzata di cui la flotta della Repubblica disporrà per Vittorio De Sica.

c.

Riteniamo interessante riportare, dall'« Hollywood Review » il seguente articolo di Michael Wilson che esamina un aspetto del cinema hollywoodiano da un punto di vista insolito nella stampa cinematografica americana.

CIRCA una ventina d'anni or sono apparve sugli schermi di Hollywood un nuovo tipo di personaggio, che ebbe poi il suo completo sviluppo durante il *New Deal*. Questo nuovo eroe, che non assomigliava per niente a quei troppo romantici o troppo rudi ragazzetti che l'avevano preceduto, era un tipo piuttosto strano, incauto e imbarazzato, ingenuo ed idealista, buon credulone anche, e a detta di molti un poco "picchiatello". Eppure, nonostante tutti questi suoi difetti, questo bel campione di umanità aveva un suo concetto dei valori umani, e li teneva in alto, piú in alto di certi interessi, e quando si trattava di dover affrontare un problema preferiva risolver-



ADDIO, MISTER DEEDS!

lo con la persuasione del ragionamento, d'amore e d'accordo, piuttosto che con la forza dei pugni.

Oggi come oggi, questo eroe è scomparso dagli schermi di Hollywood. Il Jimmy Stewart di *Mr. Smith Goes to Washington* (*Mr. Smith va a Washington*, 1939), è diventato il furibondo e avido trafficante di *The Naked Spur* (*Lo sperone nudo*, 1953), il Gary Cooper di *Mr. Deeds Goes to Town* (*E' arrivata la felicità*, 1936) si è cambiato nell'esperto farabutto di *Return to Paradise* (*Samoa*). Henry Fonda di *The Grapes of Wrath* (*Furrore*, 1940) è andato a recitare a Broadway, e Joel McCrea dov'è andato a finire?

Sparito il bravo giovane distratto e puro di mente e di cuore, è rimasto ancora qualche carattere piú forte, qualche personalità piú robusta. Gable infatti è sempre Gable, e Wayne è ancora Wayne. Ma qualcosa è mutata anche in essi. L'avventuriero bianco di *Mogambo* è ben diverso dal gioviale giornalista di *Accadde una notte*. E il buon Wayne cuor d'oro di *Ombre rosse* s'è trasformato nello spietato assassino di *Hondo*. Invecchiano, questi tipi duri a morire, e diventano sempre meno originali.

Nella nostra epoca della bomba atomica e della guerra dei nervi, qual è l'eroe dei nostri giorni? E' un tipaccio che, sommati tutti i suoi difetti, dimostra una cieca fiducia in se stesso nella convinzione assoluta di sapersela sbrigare magnificamente da solo. Con gli altri uomini si mostra di una insolenza senza sottintesi e che diventa brutalità nei momenti critici; con le donne che gli piacciono non nasconde il disprezzo per la loro fragilità virtuosa e il compiacimento per il suo saper fare irresistibile.

Dritto e muscoli in fuori, cassa toracica in evidenza, facile ad accendersi, guardingo come un gatto, preferisce starsene da solo e risolvere in un modo tutto personale i problemi sociali: non ragiona ma lotta. Ha ammazzato un uomo, è una cosa da niente; tant'è vero che alla prossima occasione ne ammazzerà un altro o molti altri. Insomma è un pericolo pubblico, e

ogni persona dotata d'un minimo di buon senso dovrebbe evitarlo come la peste.

Tale è dunque, nell'anno di grazia 1953, l'eroe che appare sullo schermo per merito di Mitchum, Ladd, Palance, Brando, Lanchester, Heston, Bogart, Widmark, Wayne o Cooper. Vanno a gara nel presentarcelo, poiché non è un caso isolato di delinquenza che traspare da qualche film, ma v'è la tendenza generale a offrire in visione il fior fiore della canaglia nel maggior numero possibile di esemplari.

Per avere un quadro piú completo dell'attività di questi eroi e trarne le dovute conclusioni, basta dare un'occhiata al modo come si guadagnano da vivere. Da circa un trecento film, prodotti ad Hollywood e presi in esame dalla rivista *Daily Variety*, durante il 1953, si hanno i seguenti dati:

Uomini d'arme e specialmente soldati di ventura 45

Capitani d'industria e arricchiti in qualche modo	18
Campioni sportivi	17
Dirigenti di locali notturni	14
Segugi della polizia e investigatori privati	10
Nobili fannulloni	12
Guastamestieri	7

Sessanta altri personaggi principali, del West (non inclusi in questa statistica) andrebbero ad ingrossare le fila degli uomini d'arme o soldati di ventura e dei fuorilegge. Le occupazioni di altri eroi debbono ricercarsi fra i mestieri bizzarri: un allevatore di visoni, un guidatore d'elefanti, un tagliatore di diamanti, un dispensatore di bombe, un giramondo, un illusionista e un illuso cercatore di tesori; senza contare poi quelli che dichiaratamente non fanno nulla di nulla.

Questi dati non devono però sorprenderci: ormai dobbiamo aver capito che le creature umane, anche se coraggiose nella vita, sono ben diverse e di tutt'altra razza, differente da quella degli eroi dell'avventura e del cinema. Basti dire, per convincersene, che nessuno di questi eroi appar-

Nell'ultimo ventennio l'eroe dei film americani ha subito un radicale mutamento: lo Stewart di *Mr. Smith va a Washington* (sopra) è diventato l'avidio trafficante di *Lo sperone nudo* (sotto).





tengono a una vera popolazione, a quella buona e brava gente del popolo o delle classi meno abbienti che faticano e pur stentano tanto a vivere.

Tutt'al più, volendo fare una specie di censimento del contributo dato al lavoro manuale da parte degli infaticabili protagonisti di mille e una avventura, avremmo i seguenti risultati:

Operai	0
Altri lavoratori	0
Proprietari agricoli	3
Contadini	1
Negri	2
Altri rappresentanti di categorie	0

Ciò detto, risalta nel modo più evidente che tutto quanto il popolo americano che vive e lavora nelle città non offre un solo personaggio degno di rappresentazione cinematografica, e quindi ciascuno saprà come regolarsi e in qual conto debba tenere le opinioni di certa stampa la quale continua a dire che i film di Hollywood sono i migliori propagandisti all'estero della vera democrazia americana.

I due protagonisti negri sono quelli che

In *Femmina contesa* (sopra) tra l'amore della bella e le forze armate, l'eroe preferisce queste ultime. (Sotto) Il Lancaster, americano al cento per cento, del film *Il trono nero* di B. Haskin.



compaiono in *Bright Road* (che tratta d'un fanciullo) e in *The Joe Louis Story*. Quest'ultimo film, un cattivo affare d'una produzione indipendente, trova il suo pubblico d'affezionati soltanto fra la popolazione di colore.

Ma il « Joe Louis » ci porta alla considerazione di un genere particolare di pellicole: quello delle biografie cinematografiche. Fino a qual punto sono vere o non si tratta piuttosto di storie romanzate e d'invenzioni leggiadre e inverosimili? Comunque, gli unici eroi di una biografia filmata della loro vita sono stati nel 1953, oltre al pugilatore negro, Eddie Cantor, Sol Hurok, Houdini e « Crazy Legs » Hirsch.

Cinque persone soltanto, degne d'essere rese immortali da un film, e davvero cinque ottime persone che in un modo o in un altro hanno sempre fatto del loro meglio per rendere più piacevoli od emozionanti i nostri momenti d'ozio. Ma con tante storie di brava gente che c'erano da scegliere, la nostra Hollywood non poteva trovare un documento dei tempi, un personaggio d'una epoca che fossero più rappresentativi, più significativi? Quando infatti era Presidente

Roosevelt, tutti noi abbiamo veduto certi esempi di biografie che veramente davano l'esempio di quel che si può fare in questo genere di film: *Zola*, *Juarez*, *Pasteur*, *Dr. Ehrlich*, *Madame Curie* ed altri ancora.

Adesso, nell'epoca di Eisenhower, verrebbe fatto di pensare che non ci siano personaggi illustri meritevoli d'essere effigiati nei nastri di celluloidi. A dire il vero, però, l'anno scorso ci sono stati sette scienziati meritevoli d'essere riportati agli onori dello schermo, ma rimane ancora il dubbio se si debba dare il nome di scienziati anche a coloro che si occupano seriamente dei viaggi interplanetari.

Abbiamo veduto quali sono le occupazioni, o il mestiere di Michelaccio, dell'eroe moderno, e ci domandiamo: e poi, quali sono le sue aspirazioni e la sua massima ambizione?

Si dica subito, per quanto possa sembrare strano, che la donna non fa parte dei suoi sogni. Per lui, le storie d'amore hanno perduto tutto il loro fascino e se incontra una qualche ragazza sul suo cammino o si tratta di un episodio trascurabile oppure diventa un ostacolo per la sua carriera. Oggi come oggi, a Hollywood, nei rapporti fra l'uno e l'altro sesso è fuor di moda considerare semplicemente il lato affettivo, ma volendo dare una rappresentazione grafica del vertice delle passioni bisogna ricorrere alla forma di un triangolo, che non è il triangolo dell'adulterio, in quanto il terzo elemento che compone la delizia del genere umano, dopo lei e lui, non è l'altro, bensì l'esercito. Nei due film più lodati del 1953 (*From Here to Eternity* e *Take the High Ground*), tra l'amore della bella e le forze armate, il nostro bravo giovane preferisce quest'ultime.

L'odio, la voluttà della vendetta superano l'incanto degli amorosi sensi; anche l'avidità del guadagno supera la voglia di fare all'amore. E, per guadagno, non s'intende questa o quella somma di danaro che non devia il corso d'una esistenza, ma si pensa sempre a ricchezze addirittura favolose. La ricerca d'un benessere materiale attraverso la ricchezza non è una novità neppure sullo schermo, ma l'appropriazione indebita della ricchezza altrui, che una volta stava a indicare la mentalità e le azioni del farabutto, è diventata oggi la bella caratteristica, e forse la principale, degli eroi cinematografici — come si può vedere in *Fair Wind to Java*, *Blowing Wild* (*Balata selvaggia*), *Plunder of the Sun* (*I saccheggiatori del sole*).

Un mucchio di film che si proiettano attualmente ci mostrano il nostro bravo giovanotto, il quale spesso e volentieri si va ad immischiare in certi affari che non dovrebbero riguardarlo e cioè negli affari di qualche colonia ricca dimenticata. Proprio nel tempo in cui i portavoce della Casa Bianca, con fare molto disinvolto ma altrettanto blando vogliono dimostrarci che la politica imperialistica dell'America è ormai del tutto superata, i film ci dimostrano tutto il contrario e gli attori più importanti sembra non abbiano altro impegno morale e pratico che quello di rappresentare storie, raggiri e conquiste d'avventurieri bianchi ai danni degli indigeni. Ne diamo alcuni esempi:

His Majesty O'Keefe (*Il trono nero*). Burt Lancaster, americano al cento per cento e

capitano d'un mercantile, sbarca nelle isole Figi ed esporta le noci di cocco, distrugge superstizioni e miti locali e viene incoronato re dagli indigeni.

Appointment in Honduras (I ribelli dell'Honduras). Glenn Ford gira in lungo e in largo per la giungla dell'America centrale organizzando un ben riuscito complotto che abatterà il Presidente dell'Honduras e in tal modo riesce anche a dimostrare il diritto che hanno gli americani di fare, col ferro e col fuoco, le rivoluzioni in casa degli altri.

Wings of the Hawk (Le ali del falco). Van Heflin, ingegnere minerario americano, trova l'oro in una miniera del Messico e per difenderlo lotta contro le truppe federali della provincia. Una volta divenuto il capo dei rivoluzionari manda all'aria con la dinamite la miniera e con gli ammazzamenti l'autorità federale.

King of the Khyber Rifles (La carica dei Kyber). Tyrone Power, figlio d'una bellissima indiana e ciononostante capitano inglese, è disposto a pugnalarlo anche il fratello per mostrare che ha imparato come si deve la politica e lo stile dei servitori della Corona.

Questi pochi film scelti a caso tra gli ultimi presentati in questa stagione danno



Il Glenn Ford di *I ribelli dell'Honduras* (sopra) e il Van Heflin di *Le ali del falco* (sotto) dimostrano il presunto diritto che avrebbero gli americani di scatenare le rivoluzioni in casa d'altri.



un'idea dei traffici e delle tendenze imperialistiche dei nostri bravi ragazzi. D'altra parte, basta dare un'occhiata ai titoli per convincersi che i filibustieri di Hollywood si spargono per tutto il mondo. Eccone alcuni: *East of Sumatra (All'est di Sumatra)* con Jeff Chandler; *Drums of Tahiti* con Dennis O'Keefe; *Jamaica Run* con Ray Milland; *Desert Legion (La legione del deserto)* con Alan Ladd; *Flame of Calcutta*; *White Witch Doctor (Tempeste sul Congo)* con Robert Mitchum; *The Royal African Rifles* ecc.

In questi e in altri film la personalità dell'eroe non subisce variazioni: egli si comporta sempre nello stesso modo sia che viva ai di nostri oppure nel secolo XII. Il regi-

sta George Stevens ha fatto notare che Shane (nel *Cavaliere della valle solitaria*) non era che l'ultima reincarnazione dei « cavalieri antichi » della mitologia medioevale.

Se il paragone regge lo si deve al fatto che Shane e Lancelotto si possono confondere sullo schermo l'un con l'altro solo e in quanto entrambi hanno la medesima origine: dalle storie a fumetti e non dai testi di sir Thomas Malory, e Shane poi è più verosimilmente un "duro" uscito dalle schiere dei cazzottatori di Mickey Spillane, che non un genuino rappresentante dei pionieri del West.

Alla prova dei fatti ben poco rimane dell'antica cavalleria nell'eroe moderno. Non soltanto è scomparso dallo schermo il caro

Mr. Deeds, ma scompaiono anche le tradizionali apparenze del fascino romantico. Emerge, invece, la personalità fascista.

Alcuni miei amici sono dell'opinione che il gagliardetto fascista o la croce uncinata siano la sottintesa insegna delle nuove schiere d'eroi, e se ne preoccupano, perché se così fosse un tale protagonista sarebbe la vivente espressione del superuomo, atroce e senza debolezze, in una parola la perfezione in persona.

Ma che cos'è questa "perfezione"? E' ancora la continuazione della metamorfosi di Sigfrido voluta da Hitler, che il mitico semidio tramutò in un milite delle SS. con le mani sporche di sangue. Sette anni d'isterica guerra fredda hanno apportato una raffinata correzione dell'eroe cinematografico, e quelle che dapprima eran considerate perversioni adesso son mostrate come valori positivi, e se il pubblico americano ancora non li considera tali, verrà però il giorno in cui sarà talmente suggestionato dal cinema, che non potrà più pensare col suo cervello e dovrà rivedere tutti i suoi principi. I film lo convinceranno.

Return to Paradise (Samoa), ad esempio. Quando la moglie polinesiana di Gary Cooper muore nel dare alla luce una bambina, egli si allontana dall'isola senza un solo pensiero per sua figlia. Ma gli spettatori sono invitati a considerare questo abbandono d'infante con molta simpatia.

Oppure *Hondo*, dove John Wayne ammazza il proprietario d'un ranch, e poi se ne vive in pace con la moglie e il figlio dell'ucciso. Ma ancor più inconcepibile è la storia d'un maledetto cane che segue dovunque John Wayne detto Hondo. Siccome Hondo non permette che alcuno dia da mangiare alla bestia, e men che meno ci pensa lui, il cane s'arrangia da solo, facendo razzie dove e quando può. Esempio delle belle maniere di Hondo nonché d'un ordinato vivere civile.

Od anche *White Witch Doctor (Tempeste sul Congo)*. Qui un certo cacciatore bian-

co che è Robert Mitchum ha catturato per gli zoo d'Europa diversi animali feroci, fra cui un grosso gorilla particolarmente pericoloso. Un indigeno percuote con un bastone il gorilla, e Mitchum quasi accoppa per questo fatto l'indigeno. Siccome è dimostrato che il cacciatore teneva in buona considerazione gli indigeni, si desume che però teneva in miglior considerazione i gorilla.

E infine *His Majesty O'Keefe* (*Il trono nero*), dove Burt Lancaster che ha sposato una ragazza melanesiana, se la spassa tuttavia anche con le altre fanciulle dell'isola. Ma gli spettatori non devono farci caso, perché le indigeni, mogli o amanti che siano, appunto perché indigene non possono causare alcuno scrupolo o rimorso di coscienza.

Esempi di tal genere si possono moltiplicare per cento e per centinaia di casi. Il guaio è che tali deviazioni morali non sono presentate come anomalie d'un carattere o come debolezze della natura umana. Anzi, proprio queste anomalie, tutte queste amoralità, contribuiscono a rafforzare la personalità dell'eroe; non solo, ma si tende anche e soprattutto a rendere, per ciò che rappresenta di male, simpatico questo degradato semidio, finché il pubblico in lui riconosce il suo ideale e l'esemplare da imitare.

Al momento in cui scriviamo, non possiamo ancora dire con esattezza quali siano state le reazioni degli spettatori americani, e sino a qual punto essi si siano mostrati favorevoli o addirittura entusiasti per la presentazione dell'eroe "fascista". Dai primi risultati, non si direbbe che il successo sia stato tale e tanto da far credere che sia un buon affare continuare con un tal genere di produzione. Ma intanto ci si consenta di dire che i censori di Hollywood non hanno ancora compreso il vero significato di questi film con eroi di celluloidi. È un fatto preoccupante che ancora tanta e troppa gente, fra coloro che devono giudicare, sottovalutino l'esempio di questi film e li considerino semplicemente come invenzioni fantastiche che non facciano presa sul pubblico.

Non sono, invece, invenzioni e fantasie, bensì veri e propri film di propaganda che esprimono idee sovversive, mettono in cattiva luce la democrazia americana e rendono tendenziosa in una festa di colori la supremazia della razza bianca.

Non bisogna fare il gioco degli stessi produttori, i quali hanno tutto l'interesse di avviare un simile commercio e confidano perciò che il buono e credulo pubblico accetterà tutto quanto gli si propina, senza guardare troppo per il sottile, e senza accorgersi che in tal divertimento, in quella sua beata contemplazione, se non adorazione di tanti bravi eroi sulla via imperiale, è facile, molto facile dimenticare a cuor leggero i principi tradizionali della nostra politica.

Nessuno perderà i suoi sonni, se ancora non sono state portate sullo schermo le storie d'esemplare giustizia riguardante Frederick Douglass, Tom Paine oppure Sacco e Vanzetti, le quali rimangono sempre in attesa d'un produttore indipendente che affronti il rischio di dedicarsi a un film superiore all'intelligenza media.

Ma, intanto, non possiamo tacere il fatto che, continuando la serie degli eroi "fa-



Il Tyronne Power di *La carica dei Kyber* (sopra) dimostra d'aver appreso lo stile dei servitori della Corona inglese. (Sotto) Il Robert Mitchum di *Tempeste sul Congo*, altro "eroe" americano.

scisti", si appoggiano piuttosto le teorie di McCarthy. Se però il pubblico cominciasse a protestare vivacemente, allora anche lo stato maggiore del cinema americano non potrebbe più rimanere indifferente di fronte a un probabile mutamento di fortuna, di incassi.

L'eroe fascista può uscire incolme da

tutte quante le avventure sullo schermo, ma negli uffici delle colossali amministrazioni i bilanci degli incassi possono condannarlo irrimediabilmente a morte. Se morrà, vedremo allora finalmente riapparire da una lontananza di ombre e di ricordi, simpatici galantuomini come Mr. Deeds e Mr. Smith.

MICHAEL WILSON





Due inquadrature di Trader Horn film che inseriva in una scadente vicenda alla Mario Appellius con relativa vergine bianca cresciuta fra gli indigeni, alcuni brani di carattere documentario.



da Elmo Lincoln a Johnny Weissmuller a Lex Barker. Bisogna riconoscere, ad onor del vero, che il cattivo esempio era stato dato già da Edgar Rice Burroughs, il quale sul suo personaggio aveva impostato addirittura una collana di romanzi, ma gli epigoni cinematografici non si sono certamente dimostrati inferiori al maestro! Per chiarire la serietà di questa categoria di film sono sufficienti i titoli di alcune pellicole impostate su Tarzan, che resta uno dei miti più classici e sfruttati dell'Africa tenebrosa, un simbolo di come essa sia stata vista e continui ad esserlo dagli amanti del romanzesco: *Tarzan and the Amazons*, *Tarzan and the Golden Lion*, *Tarzan and the Leopard Women*, *Tarzan and the Slave Girl*, *Tarzan and the Green Goddess*, *Tarzan's Magic Fountain*, *Tarzan's Secret Treasure*, e mi pare che basti.

Non parlerò neppure di quei film in cui l'Africa non rientra fra i protagonisti "moral" della vicenda e non è nulla più di un lontano sfondo. Che cosa rappresenta essa,

per esempio, nella vicenda narrata da John Huston in *La Regina d'Africa* (*The African Queen*, 1952)? L'interesse del regista è concentrato esclusivamente sui personaggi e l'ambiente rimane sfuocato, privo di consistenza. Potrà forse trovarsi qualche riferimento all'atmosfera nelle prime sequenze in cui viene presentato Charlie Allnut (Humphrey Bogart), caso limite dell'uomo che l'Africa ha ormai ridotto ad un rottame senza più orgoglio o vanità personali, il quale lascia che la barba gli ricopra incolta il viso ed è caratterizzato dal rumoroso gorgoglio del ventre durante i pasti, simbolo della sua degradazione fisica. Ma nulla più di questo in verità.

Un elemento accomuna tutti questi film ed è, disgraziatamente, un fattore negativo: il modo in cui sono rappresentati gli indigeni. Portatori o selvaggi i negri sono quasi sempre visti come razza inferiore rispetto a quella bianca. E non voglio dire "popolo ad uno stadio inferiore di civiltà rispetto alla nostra" (presa di posizione che già sarebbe

discutibile in quanto di *diverso* e non di *inferiore* stadio si dovrebbe a rigore parlare). No, i negri sono rappresentati per lo più come crudeli o infantili, feroci cannibali oppure bambini che si incantano di fronte a specchietti e collanine. Visione profondamente unilaterale che fa larga parte ad un *cliché* che ormai è divenuto classico, ma non per questo risulta più aderente alla realtà dei fatti.

Possiamo citare come esempio a sé stante i film italiani dell'epoca fascista dato che in essi gli Etiopi erano visti in luce più simpatica, ma non si dimentichi che si trattava soprattutto di non svalizzare i difensori di colore dell'impero di Mussolini. Ciò non impediva — sia detto per inciso — di continuare a considerare i sudditi abissini come un popolo vagamente inferiore. Basti citare il tranquillo senso di superiorità con cui un giornalista dell'epoca racconta questo episodio di lavorazione di *Sentinelle di bronzo* (di Romolo Marcellini, 1937), film peraltro abbastanza serio.

« Per le scene di massa sono state assodate intere cabile e gruppi di cavalieri fatti arrivare a Belt Uen, centro di lavorazione, da località più o meno lontane. Uno di questi gruppi, formato di centinaia di uomini giunte a cavallo da 200 chilometri di distanza, ma dopo un furioso colloquio si avviò per tornare indietro. Lì per lì tutti rimasero sorpresi, ma la spiegazione venne dopo: quei cavalieri avevano trovato impegnata nella lavorazione una cabila rivale con la quale non si sarebbero — affermarono — mai mescolati. Ma bastarono pochi sacchi di farina e di zucchero ed altri regali del genere per sopire la rivalità » (2).

Quei sacchi di zucchero in verità non sono proprio specchietti e perline, ma per lo meno li richiamano assai da vicino.

Ma non mi si fraintenda: non voglio farmi promotore di un film sulle condizioni sociali degli scaricatori di Massaua e quando mi è capitata sott'occhio su un giornale di cinema una proposta di questo genere (3) l'ho trovata francamente ridicola. Un'inchiesta filmica sulle condizioni sindacali dei facchini eritrei: ma che cosa si conosce in Italia degli abissini perché sia possibile l'approfondimento di una condizione umana di quel popolo? Nel nostro paese le conoscenze più radicate sugli africani sono rimaste quelle cui accennava Longanesi: « Rapidamente gli Italiani si convincono che in Etiopia ci sarà lavoro per tutti e non dovremo più emigrare. Ma l'argomento decisivo per la gioventù è la pubblicazione in cartolina dei ritratti delle abissine nude. Mai si ammirarono immagini di seni così turgidi e puntuti. Gli Italiani del sud soprattutto non vedono l'ora di partire. L'Abissinia ai loro occhi appare come una sterminata selva di bellissime mammelle a portata di mano » (4). E allora?

Non ostante questo io non sono contrario in senso assoluto a film impegnati nel senso su descritto: infatti anche una pellicola che chiarisca i rapporti fra fueghini ed argentini sarebbe la benvenuta, ma essa deve fare la sua apparizione spontaneamente. Pensare di provocarne la nascita sarebbe un voler essere "engagé" a tutti i costi e rappresenterebbe una presa di posizione fuori di luogo.

un film dignitosamente mediocre, i cui punti salienti erano rappresentati da frasi storiche (il famoso: "Doctor Livingstone, I suppose?" diveniva in tal modo parente stretto dei vari "Obbedisco!" della nostra produzione risorgimentale), l'ambiente diventava nulla più che uno sfondo e le popolazioni locali erano rappresentate soltanto da portatori oppure (nel migliore dei casi) da una folla silenziosa al passaggio dell'Uomo Bianco. Ed il viaggio non poteva essere un faticoso progredire, ma una "marcia" che, anche se funestata da zanzare e tradimenti, era pur sempre piena di un alto significato ideale e doveva indurre al fatidico: "Giù il cappello!".

Si ha quasi la sensazione che neppure ci si sia data la pena di leggere quell'interessantissimo documento che è la relazione di Stanley sul suo viaggio del 1874. L'elemento più utile per la chiarificazione dello spirito del viaggiatore Stanley mi pare infatti rimanga questo libro, invero assai poco pretenzioso, uscito verso il 1879 ed intitolato con quella cura un po' pignolesca che è propria dei volumi "seri" dell'epoca: « Attraverso il Continente Nero, ossia Le Sorgenti del Nilo, i Grandi Laghi dell'Africa Equatoriale e lungo il fiume Livingstone, fino all'Oceano Atlantico. Relazione dell'ultimo (per allora) viaggio di Henry Morton Stanley ».

L'esame di questa relazione avrebbe chiarito senza possibilità di equivoci quanto poco retorico fosse l'animo dell'esploratore inglese: in lui il giornalista era sempre presente e l'uomo pratico non permetteva quasi mai all'eroe di farsi vivo. Il titolo, a voler essere meticolosi, tradisce forse in parte l'intenzione dello scrittore: invero lo si sarebbe potuto intitolare semplicemente: "Cose Viste".

Perché Stanley mai si spinge al di là della cronaca del suo viaggio: nulla di epico può riscontrarsi nella scarsa sobrietà con cui l'Autore descrive le popolazioni con cui viene in contatto, ne riporta leggende, dà disegni dei vari tipi di capanne in cui si è imbattuto, oppure dei pesci fuori del comune che ha pescato. E le didascalie dei disegni sono tra le cose più indicative della estrema umiltà con cui Stanley si è avvicinato a questo mondo ignoto. Ad esempio: « Pesce trovato nel Lago Vittoria. Sama-Moa in lingua Nyassa: tondo, con la bocca aperta squamosa e dalla testa di porco. Lungo 20 pollici ».

Un semplice osservatore avido non di sensazioni turistiche, ma solamente di conoscenza, per il quale non esiste fatto o cosa tanto insignificante da non valere la pena di soffermarsi a considerarla.

Con tutto ciò, e non ostante il tradimento perpetrato allo spirito dell'inviato del *Daily Telegraph* e del *New York Herald*, bisogna riconoscere (come del resto accennato più sopra) che *L'esploratore scomparso* rimane ancora una delle opere più coscienti e serie.

Esaminiamo infatti — a riprova di ciò — la produzione corrente di film di esplorazione: e volutamente non mi riferisco ad opere di categoria "B", ma a grandi film di grandi case. La caccia al tesoro (rappresentata da un mucchio di pietre multicolori), oppure più prosaicamente e semplicemente all'oro, è quasi sempre il motivo che induce gli avventurieri al lungo viaggio. Naturalmente neppure qui il cammino viene

descritto come lento ed estenuante procedere, come cauto entrare in rapporto con popoli ad uno stadio di civiltà differente dalla nostra e perciò diffidenti, ma solamente come l'itinerario per raggiungere ciò che maggiormente conta: la ricchezza.

Le belve sono sempre feroci e le popolazioni incontrate esauriscono la loro funzione nell'economia del racconto con qualche danza guerresca a carattere esotico. Mai che la lotta per la vita nella foresta sia resa da qualcosa di diverso dal pitone che — non visto — sta in agguato per piombare sulla inconscia esploratrice; mai che le tribù indigene vengano esaminate non voglio dire nella loro realtà etnica, ma anche soltanto folcloristica.

L'esempio più classico di questa produzione (che offre larghissima possibilità di scelta) è dato da *Le miniere di Re Salomone* (*King Solomon's Mines*, 1951) di Compton Bennett e Andrew Marton, e ciò non soltanto per la presenza in esso di tutte quelle caratteristiche deteriori cui ho accennato più sopra, ma anche — e sopra tutto — per la sintomatica scelta del soggetto. Rifarsi ad un libro la cui paternità è stata contesa da

Emilio Salgari e Sir H. Rider Haggard mi sembra la cosa più tipica dello spirito del "genere". Salgari e Rider Haggard, vale a dire due autori che badavano solamente a narrare incredibili casi avventurosi, senza alcun interesse per le psicologie dei personaggi o — meno che meno — preoccupazioni di coerenza stilistica: ecco i "maestri" cui si rivolgono i realizzatori di film sull'Africa.

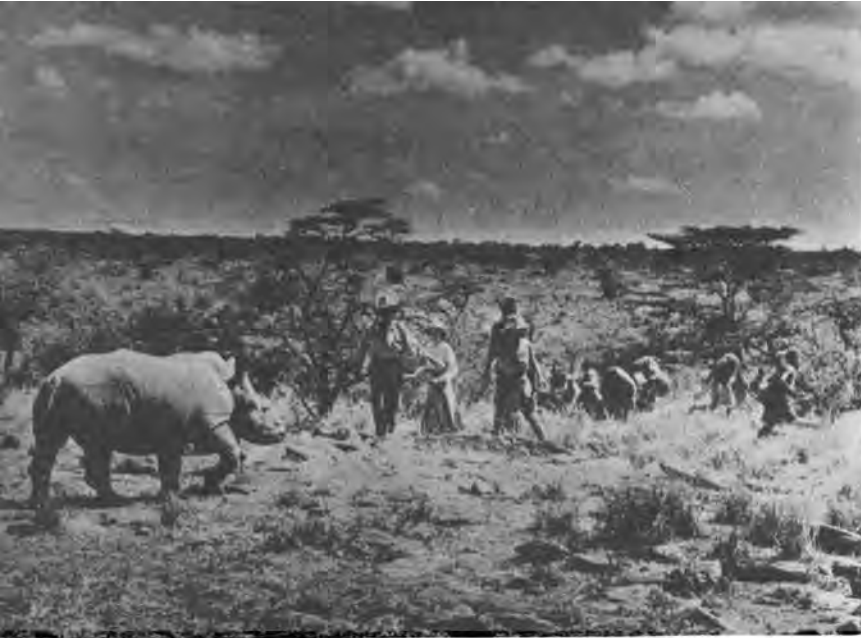
Ed il fatto che *Le miniere di Re Salomone* sia stato ripreso proprio "in loco", lungi dall'indurre ad una valutazione più favorevole, aggiunge colpa a colpa: che sul posto si sia riusciti a creare un'Africa così falsa (dico ambientalmente e non paesaggisticamente) è senza dubbio un risultato scoraggiante.

Parlare a lungo dei film più propriamente detti "esotici" mi pare superfluo: è infatti chiaro a quale categoria di opere mi riferisca. Dai film di caccia grossa realizzati per lo più con sciattezza e risibili improbabilità (*Bwana Devil*, 1953, di Arch Oboler, costituisce un esempio quasi perfetto di questa sottospecie), a tutta la serie dei vari Tarzan che si sono successi sullo schermo



Sentinelle di bronzo uno dei film italiani dell'epoca fascista, nei quali i sudditi abissini pur visti in luce abbastanza favorevole, erano sempre considerati un popolo vagamente inferiore.





« MI RICORDO quando si diffuse la radio come tutti fossero incantati, ammirati; ora saremo in comunicazione con il mondo intero, dicevano. E la televisione, che cosa straordinaria! Ora potremo vedere quello che succede in Cina, in Africa, nelle più remote parti del mondo! M'ero avvezzo a pensare che forse un giorno avrei posseduto un piccolo apparecchio e che con il semplice giro di una manopola avrei visto i cinesi a spasso per le vie di Pekino o Sciangai, o i selvaggi nel cuore dell'Africa in atto di eseguire i loro riti di iniziazione. Che cosa in realtà vediamo e sentiamo oggi? Quello che la censura ci permette di vedere e di udire, nulla di più. L'India è remota esattamente come lo è sempre stata, anzi, credo che sia più lontana oggi di cinquanta anni fa. In Cina un'immensa guerra è in corso: una rivoluzione carica di un significato di gran lunga più grande per la razza umana di questa bazzecola europea. Ne vedete mai nulla nei giornali cinematografici?... I cinegiornali trattano largamente di funerali diplomatici, di battesimi, di corazzate, d'incendi ed esplosioni, di sciagure aeree, gare atletiche, concorsi di bellezza, mode cosmetici e discorsi politici... Veniamo informati sugli altri popoli del globo attraverso il cinema e la radio quanto i marziani debbono esserlo di noi ».

Questo brano di Henry Miller è tratto dal lungo saggio. "Buone notizie, Dio è Amore!" (1), una delle requisitorie più precise e spietate contro la società contemporanea

(A sinistra) Il film *Le miniere di Re Salomone* è un esempio tipico della produzione corrente dei film di esplorazione. (A destra) Tarzan e tutta la successiva serie è un simbolo del come l'Africa sia vista dagli amanti del romanzesco. (In basso) Un'inquadratura di *La Regina d'Africa*.

HIC SUNT LEONES

in genere e l'*american way of living* in specie.

A voler essere sinceri, queste parole di profonda sfiducia non possono a meno di tornare alla mente se ci si soffermi a considerare l'apporto presso che nullo del cinematografo alla indagine di tutta quella ampia porzione della realtà sensibile che sfugge alla nostra diretta percezione. L'esempio più scoraggiante della inutilità del cinema come mezzo di conoscenza è dato proprio dall'Africa: non si può dire infatti che il mezzo filmico abbia offerto un contributo (quale che sia) per la comprensione di quel mondo a noi estraneo.

Noi oggi, vale a dire nel 1954, non abbiamo fatto un solo passo innanzi nello studio del cosiddetto Continente Nero, rispetto a quanto è stato scritto in precedenza nelle varie relazioni di viaggi, oppure nei volumi a carattere scientifico, etnologico o semplicemente folcloristico.

Voglio chiarire qui che il mio articolo si riferisce proprio all'Africa *Selvaggia* (l'espressione Continente Nero mi sembra indicativa e non è stata usata da me solo per una sterile condiscendenza verso i luoghi

comuni): è evidente infatti che non posso prendere in considerazione la pittura che è stata data di Casablanca o Tangeri, città affatto "sui generis", che richiederebbero un lungo discorso a parte. In realtà, per lo meno per quanto riguarda il cinematografo, l'Africa è rimasta al "Hic sunt Leones" (e la formula mi pare si attagli abbastanza bene a certa produzione sulla caccia grossa) o, meglio ancora, a quelle carte del secolo XIX in cui la parte centrale del continente era costituita da una superficie completamente bianca, palpabile simbolo di una ignoranza presso che assoluta. E si tenga presente che l'Africa, per certi suoi appariscenti aspetti esotici (senz'altro positivi anche da un punto di vista commerciale), avrebbe potuto e dovuto indurre i produttori ad una accurata descrizione della sua flora, fauna, popoli e costumi. Invece, proprio il troppo (e troppo facile) esotismo fece sì che i film ambientati nel continente africano risultassero nella stragrande maggioranza romanzeschi polpettoni, privi anche di quel minimo di dignità sufficiente a farli prendere in considerazione.

Se poi vogliamo esaminare partitamente la produzione commerciale sull'argomento, dobbiamo rilevare che due sono le correnti che prevalgono nel "genere": una "esplorativa" ed un'altra più dichiaratamente "esotica".

Può essere indicativo notare che l'esempio più nobile del primo tipo di film è dato proprio da una pellicola che non ha con l'Africa vera alcun legame oggettivo in quanto realizzata in studio. *L'esploratore scomparso* (*Stanley and Livingstone*, 1939) di H. King. Il film aveva però una dote che essa manca a quasi tutta la rimanente produzione, vale a dire un certo intento culturale, sia pure marca 20th. Century Fox. E' naturale che la pellicola avesse tutti i difetti delle opere che tendono non a creare un personaggio o un ambiente, ma a ricostruire una figura storica. L'uomo in tali casi è sempre visto in una aura di leggenda ed i fatti sono narrati con il rispetto di chi si sta occupando di cose più grandi di lui. Il risultato non poteva essere altro che uno:



Ben vengano i film come *Man of Africa* (5) presentato al recente festival di Cannes, ma propugnarne la necessità è un'altra questione.

Rimane ancora da dire che esiste in questo "genere" anche un certo gusto documentario con riprese sul posto, scarsa cura formale e ben poco interesse per la trama inventata. Questo filone, che non è certo nato in questi anni (si può ricordare un'interessante *Croisière Noire* realizzata nel 1926 da Léon Poirier sul raid Citroën da Algeri al Sudan) potrebbe forse condurre a qualcosa di buono: anche se alcuni film di questo tipo si abbandonano ancora ad un inferiore gusto romanzesco (*Trader Horn*, 1931, di W.S. Van Dyke inseriva brani documentari in una scadente vicenda alla Mario Apellius con relativa vergine bianca cresciuta fra gli indigeni), altri hanno forse raggiunto qualche migliore risultato. E mi riferisco a quel film assai modesto, intitolato *L'arciere del Continente Nero* (*Tembo*, 1951) di Howard Hill.

Una pellicola senza pretese, che non narra nulla più che un viaggio in macchina nell'Africa Centrale, che mostra — una volta tanto — un paesaggio arso e desolato, selvaggi che si affollano vicino alla "jeep" con curiosità, ma senza stupore; che ci presenta un mondo piuttosto banale (borghese stavo per dire) in cui le negre non danzano con assurdi reggiseni di rafia (concessione ad una "pruderie" tutt'altro che giustificata) e gli stregoni non si mettono in gara con i medici bianchi per esserne logicamente sconfitti e vendicarsi mettendo ragni velenosi nella loro tenda.

Non è un grande film, questo è vero: mai si può dire che la fantasia dia alle immagini un significato che le trascenda, e la poesia non sfiora certamente in alcun punto quest'opera; ma una boccata d'aria pura, questo certamente *L'arciere del Continente Nero* lo rappresenta.

Le isole del Pacifico sono state descritte dapprima assai schiettamente, anche se hanno finito con il divenire il simbolo più appariscente dei film d'evasione e da *L'ultimo Eden* (*Moana*, 1926 di R. J. Flaherty) si è giunti a *Luana la vergine sacra* (*Bird of Paradise*, 1932 di King Vidor). Chi sa che l'inverso non possa accadere all'Africa: da *Tempeste sul Congo* (*White Witch Doctor*, 1953 di Henry Hathaway) a qualcosa che possa richiamare *Ombre bianche* (*White Shadows of the South Seas*, 1928 di W. S. Van Luke)!

E cito proprio *Ombre bianche* (contaminazione di arte e commercio) perché sperare che il Continente Nero possa avere il suo *Tabu* mi sembra veramente richiedere troppo alla provvidenza.

SERGIO DE SANTIS

(1) Contenuto nella raccolta *Domenica dopo la guerra* apparsa nella "Medusa" di Mondadori.

(2) Tratto da *Sentinelle di Bronzo* di Giorgio Terra «Cinema» vecchia serie n. 21. del 10 maggio 1937.

(3) Gianni Bisiach: *Un Cristo Negro fra due ladroni bianchi* «Cinema Nuovo» n. 15.

(4) Leo Longanesi: *In piedi e seduti*, Longanesi & C.

(5) Il film prodotto da John Grierson e diretto da Cyril Frankel è impostato sull'insofferenza dei negri dell'Uganda per i pigmei, considerati popolo inferiore.



(Sopra) Le isole dei mari del Sud hanno trovato in Flaherty il loro descrittore e poeta: chi sa che non possa accadere una fortuna del genere anche all'Africa e che da *Tempeste sul Congo* (sotto) si possa arrivare a qualcosa che almeno raggiunga il livello di *Ombre bianche* (foto in basso).





"GIULIO CESARE" MADE IN U.S.A.





(1, 2, 3 e 4) Giulio Cesare (Harold Tasker), Cassio (Grosvenor Glenn), Bruto (David Bradley) e Marcantonio (Charlton Heston) nel film di Bradley e i medesimi personaggi. (5, 6, 7, 8) nel film di Mankiewicz (Louis Calhern, John Gielgud, James Mason e Marlon Brando). (9) L'arrivo di Cesare in Senato nel film di Bradley e (10) Cesare in Senato tra i congiurati nel film di Mankiewicz. (11 e 12) Un momento del discorso di Antonio nei due film. (13 e 14) Il colloquio tra Cassio e Bruto nella tenda di quest'ultimo, a Filippi. (15 e 16) La veglia di Bruto nella tenda, a Filippi.



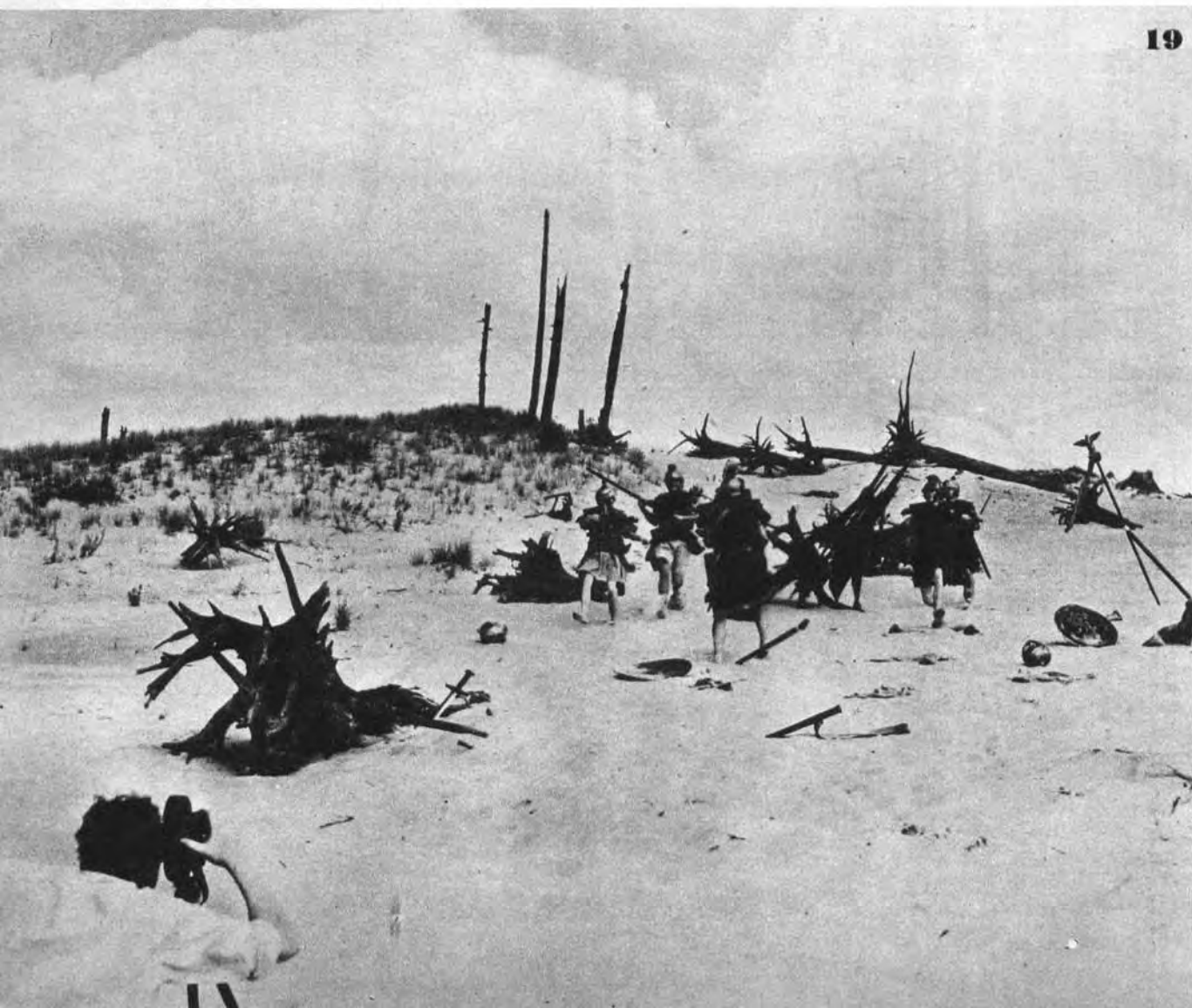
Abbiamo già, a suo tempo, espresso il nostro giudizio sia sul *Giulio Cesare* di Bradley sia su quello di Mankiewicz, due opere sotto certi aspetti inconsuete, ma sostanzialmente mancate. La prima, girata a 16 mm., su un piano di "dilettantismo" universitario, ha il suo principale limite in un avanguardismo ritardatario e presuntuoso, pur se, a tratti, non privo d'interesse; la seconda è dominata da una leccata convenzione spettacolare, solo parzialmente riscattata dall'eccellenza di alcuni interpreti.

Abbiamo comunque ritenuto interessante, data l'importanza del tema e la base shakespeariana, comune ai due film, offrire un raffronto fotografico tra di essi, scegliendo alcuni momenti corrispondenti dell'azione.





(17 e 18) Marcantonio alla battaglia di Filippi, rispettivamente nel film di Bradley e in quello di Mankiewicz. (19 e 20) Un momento della battaglia. (21 e 22) Cassio, perduta la battaglia, si fa uccidere da Pindario.





(Sopra) Harriet Anderson e Per Oscarson in una scena del film *Trots* di Gustaf Molander. (In basso) Doris Svedlund ed Erik Strandmark in una inquadratura di *Kärlek*, diretto da Molander.

LETTERA DA STOCCOLMA

mezzando i costi di produzione si è dimostrato di gran lunga insufficiente. Ma vi è un'altra via che può condurre alla prosperità. I film svedesi cominciano infatti ad interessare le altre nazioni ed hanno ottenuto un successo inaspettato nelle competizioni internazionali. Ai Festival di Cannes e di Berlino sono stati premiati i due film svedesi *Fröken Julie* («La signorina Giulia») e *Hon dansade en sommar* («Ha ballato una sola estate»); questo riconoscimento si deve considerare incoraggiante per il futuro, e si spera che questi successi possano portare ad un rinnovato interesse straniero verso la cinematografia svedese.

E' sorprendente notare come molti dei films recentemente sceneggiati od in progetto per la prossima stagione siano ispirati alle opere dei principali autori svedesi.

Trots («Rivolta») tratto da un romanzo del giovane autore Vilgot Sjoman, narra la storia di un tragico amore tra uno studente ed una operaia con un drammatico conflitto tra il padre ed il figlio. E' descritta la lotta del ragazzo per sfuggire alla sua solitudine e per sottrarsi alla disciplina del

Per il cinema svedese non è finita l'era dei successi

VI E' un grande problema che riguarda l'industria cinematografica di tutto il mondo, quello di conciliare il successo artistico con il profitto economico. Gli ambiziosi produttori del cinema svedese, hanno anch'essi affrontato tale problema. La rilevante tassa sui divertimenti e la viva concorrenza limitano però in maniera grave le loro possibilità di guadagno. Inoltre vi è l'"handicap" della lingua per un pubblico straniero e la difficoltà di trovare soggetti di interesse internazionale. Tuttavia l'industria cinematografica svedese ha riportato recentemente numerosi successi che hanno ispirato ed aumentato la fiducia anche nelle possibilità di creare un più vasto mercato straniero e, di conseguenza, di estendere le basi economiche per la produzione nazionale.

Nel 1951, una seria crisi minacciò improvvisamente l'industria cinematografica svedese. Alla fine di quell'anno gli "studios" furono chiusi e la produzione sospesa. I produttori dichiararono che essi non

avrebbero ripreso il lavoro fino a quando non avessero ricevuto una buona percentuale dei profitti ricavati dalla vendita dei biglietti di ingresso ai cinema. Quando, dopo lunghe e faticose trattative, la produzione riprese agli inizi del 1952, i produttori non avevano però raggiunto appieno il loro scopo. Il sussidio garantito dalla Federazione dei proprietari di cinema, ai quali, a loro volta, erano stati concessi dal Governo dei premi di rientro, era di molto inferiore a quello che i produttori avevano richiesto e ciò fu causa di grande disappunto. Tuttavia la produzione fu ripresa e tentato un nuovo esperimento.

Da allora, sono passati due anni, e sebbene la produzione cinematografica svedese abbia ancora di fronte molte difficoltà, sembra essere vicino un futuro più luminoso e più stabile. Malgrado ciò il suo problema fondamentale rimane però insoluto. Vi è ancora una considerevole differenza fra l'ammontare delle entrate e quello delle spese, ed il tentativo di una soluzione di-

padre. Le immagini si alternano in una rapida successione, dalle abitazioni operaie, alle fabbriche, alle scuole, alle sale da ballo. La storia procede con la disperazione e le inquietudini interiori della giovinezza unitamente ai problemi di un uomo deluso, in età già avanzata, che tenta avvicinarsi al figlio. Il film è diretto da Gustaf Molander, ed i ruoli principali sono interpretati da Anders Henrikson, Harriet Andersson e da Per Oscarson.

Sommaren med Monica («Estate con Monica») diretto da Ingmar Bergman ed anch'esso basato su un romanzo svedese, è un film sulla giovinezza e sul naturale desiderio di indipendenza e di libertà. Due giovani fuggono la triste monotonia e lo squallore di una oscura viuzza della città per una vita libera e primitiva nell'Arcipelago di Stoccolma. Sebbene il film sia "handicappato" dall'esiguità del soggetto, tuttavia la spontanea recitazione di Harriet Andersson e di Lars Ekborg gli ha procurato un largo consenso.

Se l'autore danese Kaj Munk fosse ancora vivo, probabilmente gli avrebbe fatto molto piacere vedere un altro dei suoi lavori, *Amore*, adattato per lo schermo. Quando *Ordet* fu prodotto vent'anni fa egli seguì appassionatamente dalla sua casa nello Jutland la sceneggiatura e la lavorazione del film. Egli però non era destinato a vedere l'opera compiuta. Del suo successo, tuttavia, egli fu certo; quando i Nazisti vennero per ucciderlo, egli stava proprio leggendo le critiche favorevoli. Per i produttori della Svenk Filmindustri questo successo fu uno stimolo per nuovi adattamenti di suoi lavori. *Kärlek* («Amore»), sceneggiato e diretto da Gustaf Molander narra di un giovane pastore disperatamente inquieto, il quale tenta di avvicinare a Dio i suoi parrocchiani oppressi dalla miseria, malgrado sia egli stesso incredulo. L'arida terra, il mare, la tempesta e le roc-





ce sono tutte racchiuse in immagini liriche di notevole bellezza, ed i critici hanno unanimamente plaudito alle qualità dell'opera, sia per la regia, sia per la fotografia e l'interpretazione. Il "cast" è di primo ordine. Nella veste del curato, Sven Lindberg dà un'interpretazione di bruciante sincerità e di umana comprensione: gli altri ruoli sono interpretati da Doris Svedlund e da Erik Strandmark con efficace *pathos* e squisita sensibilità.

L'unico attore comico svedese di notevole rilievo in campo cinematografico è Nils Poppe, il quale ha rivelato uno stile altamente personale ed ha acquistato anche fama internazionale grazie al suo amichevole "humour" e al suo fascino. *Dansa min docka* (« Balla, mia bambola ») è una vigorosa farsa, resa gustosa dalla singolare satira del genere drammatico, il cosiddetto *thriller*.

La storia ruota intorno alla figura di un maestro elementare che è un appassionato solutore di difficili casi criminali, ma che, al tempo stesso, non è considerato con alcuna comprensione e gratitudine da parte della polizia. Poppe descrive in modo eccellente il timido, pedante poliziotto diletante mentre il personaggio della protagonista è interpretato da sua moglie, Inga Landgré. Il film è diretto da Martin Soderhjelm.

Uno dei più grandi successi della stagione è forse *Det stora Aventyret* (« La grande avventura »). Arne Sucksdorff, fortunato produttore di corto-metraggi di fama mondiale e vincitore anche di un premio al Festival di Cannes del 1952, ha ora debuttato nel campo del lungo-metraggio con questa meravigliosa, drammatica e lirica esaltazione della natura svedese, della quale « Cinema » ha già riferito in occasione della sua presentazione al Festival di Cannes.

In netto contrasto con questo film *Gycklarnas afton* (« La fine del clown »), scritto e diretto da Ingmar Bergman, che nuovamente affronta il suo tema favorito: la congenita natura diabolica della vita. Esso narra di una situazione decisiva nella storia di un circo, quando gli avvenimenti minacciano di disperdere l'intera "troupe". Per l'amministratore significherebbe abbandonare la vita girovaga fermandosi con la

(A sinistra) Nils Poppe in *Dansa min docka* e sopra ancora Poppe in un'altra scena dello stesso film con Inga Landgré e Kenne Fant. (Sotto) Ake Grönberg e Annita Tretow in *Gycklarnas Afton* e (in fondo alla pagina) Erik Hell, Lennart Lindberg e Folke Sundquist in *Kärlekens Bröd*.



moglie ed i bambini in una quieta cittadina di provincia, per la sua amante l'occasione per sbarazzarsi del grasso innamorato di mezz'età e seguire il "bell'attor giovane", che le promette protezione ed un brillante futuro come attrice. Ma entrambi vincono la tentazione e la vita del circo continua. Il film, danneggiato da crude esasperazioni, dà in alcuni brani un'impressione repulsiva, ma i dettagli sono di alto valore artistico. Ingmar Bergman sa come distribuire le parti e tirar fuori il meglio dagli attori. Interpretazioni fuori del comune sono fornite da Ake Gronberg nel ruolo dell'amichevole ed ardente amministratore, e da Annika Tretow nelle vesti della moglie paziente. Molto elogiati sono stati anche la superba cavallerizza e il cinico attore interpretati, rispettivamente, da Harriet Andersson e Hasse Ekman.

Un commovente e patetico film è *Kärlekens Bröd* (« Il pane dell'amore ») presentato al Festival di Cannes di quest'anno insieme con *Des stora Avenyret*. Sebbene non sia stato apprezzato dal pubblico straniero, è un film notevole e di alto livello artistico e molto apprezzato dai critici. Il regista è Arne Mattson, di fama internazionale per il suo *Ha ballato una sola estate*, uno dei più grandi successi di pubblico nella storia del cinema svedese. *Kärlekens Bröd* è un film sulla guerra fra Russi e finlandesi, ma la guerra vi è presente solo come "ambiente" simbolico. Il messaggio del film, basato su un romanzo di Peder Sjogrom, è il contrasto tra i rappresentanti della paura e quelli dell'amore, essendo "il pane dell'amore" un simbolo dell'immortale sentimento.

Il più interessante progetto tra i film svedesi in lavorazione è quello della "ripresa" di un romanzo di Selma Lagerlof *Herr Arnes pengar*, storia di un delitto e di una vendetta nel sedicesimo secolo.

I ruoli principali sono interpretati da Ulla Jacobsson e da Ulf Palme, entrambi di fama internazionale, ed il film, che è realizzato a colori, è diretto da Gustaf Molander.

Gli adattamenti di soggetti classici svedesi seguono una vecchia tradizione. Fu nell'atmosfera nazionale ed umana che si preparò il successo e la grandezza del film muto. Da quelle semplici e crude immagini emersero lo spirito e la verità del romanzo. La nostra epoca moderna non accetterebbe il film muto. Noi dovremmo tralasciare, il parlato, i gridi dei gabbiani, il ruggito del mare. Ma dietro la creazione pittorica, tecnicamente imperfetta, vibrava un temperamento ed una ambizione artistica. Una simile vibrazione, forse anche forte e convincente, noi la incontriamo ancora nella cinematografia svedese di oggi.

Ma la scelta dei soggetti tende troppo spesso a cogliere motivi morbosi e struggenti. Può essere però che questa tendenza vada intesa come l'aspirazione di un desiderio irreflessivo di dare un artistico equilibrio alla onesta e chiara vita quotidiana di un paese così socialmente progredito come la Svezia. Tuttavia, il pubblico svedese comincia ad essere un poco stanco di questi temi, e sembra che l'industria cinematografica svedese si stia indirizzando verso soggetti che, in virtù della loro stessa bellezza, "humour" e saggezza, saranno sempre attuali.

A. C. MOLANDER

FORBICI NON "POETICHE,"

CHE la situazione dell'esercizio dei film negli Stati Uniti non sia tale da poter essere definito una apple pie (tanto per usare una espressione del luogo), è ormai cosa su cui non vale la pena di soffermarsi ulteriormente. La sorte di film come Ladri di biciclette e Il Miracolo è abbastanza nota ed il "caso" Burstyn (che è stato recentemente esaminato su questa stessa rivista) mi pare sufficiente a chiarire senza possibilità di dubbi uno stato di fatto che è difficile definire di liberismo puro.

E' ormai riconosciuto che la censura americana è al tempo stesso estremamente vigile e miope (i due aggettivi non si escludono affatto, come potrebbe sembrare ad una prima occhiata) ed è inutile ripetere cose già dette e ridette: può essere invece interessante osservare — prendendo spunto da una recente polemica — come le forbici dei vari organi statali di revisione non siano le uniche ad accanirsi sui film stranieri. Dopo i tagli delle scene erotiche, o sacrileghe, o colpevoli di "vulgarity", l'odissea tragica delle opere europee non è, come di solito si crede, terminata: interviene a questo punto il distributore con un processo di riadattamento inteso a sveltire il film ed a renderlo maggiormente accetto al pubblico statunitense.

Ad illustrazione di questo ordine di idee ritengo sommamente istruttivo riportare, pari pari, un articolo comparso su « The New York Times » e firmato da Bosley Crowther, che è il critico ufficiale del quotidiano.

« Una lettera di Robert Bresson, il regista di *Le Journal di un curé de campagne*, il film francese a sfondo mistico che viene attualmente proiettato al Fifth Avenue Cinema, solleva un delicato problema riguardante i film di importazione. E' la questione del processo di ri-montaggio cui vengono sottoposte quelle pellicole per la loro presentazione qui. La cosa è delicata perché tale pratica oltre ad essere assai frequente e, per lo più, svolta dietro le quinte, si presta ovviamente (a dispetto delle ottime ragioni che possono giustificarla) ad inge-

nerare equivoci. Ma, prima di procedere oltre, sentiamo ciò che ha da dire Bresson.

« Ho avuto la terribile sorpresa — ci scrive — di sapere che il mio film *Le Journal d'un curé de campagne* è stato drasticamente mutilato dal distributore, il quale si è preso l'arbitrio di tagliare un certo numero di scene allo scopo di abbreviare il film di una intera mezz'ora! Il mio produttore sta telegrafando da Parigi al distributore per chiedergli di reintegrare nella pellicola tutte le parti amputate. Ma io non sono per nulla certo che la richiesta venga presa in considerazione.

« Ciò di cui sono ricuro è che risulta impossibile (l'ho tentato io stesso) tagliar anche soltanto una scena dell'opera senza renderla assolutamente inintelligibile. L'ho costruita con la massima cura e meticolosità, ed ogni minimo particolare è indispensabile: inoltre un film è anche fatto di proporzioni, ritmo...

« Io non ho bisogno di dirLe quanto sia fuori di me e quanto il Suo articolo (nel quale Ella dice: Abbiamo seguito il film più attentamente che abbiamo potuto, orecchie aperte ed occhi diligentemente fissi sui sottotitoli inglesi per il dialogo. Eppure non siamo riusciti ad afferrarne la trama...) mi paia tristemente giustificato! Sento che le mie mani sono legate da questa parte dell'Oceano. Non è molto allegro pensare che Lei ed il pubblico americano stiano giudicandomi sulla base di un'opera che a stento può ancora essere chiamata mia... »

« Questo è il nocciolo della questione per ciò che riguarda i cineasti stranieri. Essi hanno la sensazione che i loro lavori vengano macellati, violati e distrutti da rozzi tentativi di riordinamento, realizzati da commercianti di scarsa sensibilità da questa parte dell'Oceano. Ed essi sono giustificati nel loro disappunto quando i loro film non sono presentati tali e quali sono stati fatti. Ed in linea teorica è ben ragionevole che i cineasti europei non debbano sopportare questo dispiacere.

« Ma i distributori americani di film stranieri hanno pronta la loro risposta. Dicono che una grandissima parte delle pellicole





Alcune inquadrature di *Le Journal d'un curé de campagne*, di Bresson, film che i noleggiatori americani hanno presentato al pubblico di New York arbitrariamente mutilato di varie sequenze.

che giungono loro necessitano di essere rimontate; asseriscono che gli stranieri hanno la tendenza a fare film troppo lunghi e che un riordinamento (e a volte magari una rielaborazione) sono spesso essenziali per soddisfare il gusto degli americani.

« Per esempio, è riconosciuto il fatto che *Le Journal d'un curé de campagne* è stato tagliato di quindici o diciotto minuti da quando è giunto agli Stati Uniti. Thomas Brandon, il distributore, è al corrente del fatto che parecchi tagli furono apportati dalla direzione del "Fifth Avenue Cinema", ed egli ha dato la sua approvazione allo scopo di far sí che il film potesse essere proiettato. Lillian Gerard, parlando a nome della direzione, ha dichiarato che l'opera di adattamento fu fatta solo per eliminare scene constatate superflue e tali da rallentare il ritmo dell'opera. L'unico scopo era quello di rendere la pellicola piú accettata al pubblico americano, ella dice.

« Noi non possiamo dire se il materiale soppresso avrebbe potuto aiutare alla com-

preensione del tema, che il sottoscritto ha trovato molto confuso. Presumibilmente qualche maggiore chiarificazione, ottenuta attraverso l'aggiunta di parti tagliate, dovrebbe facilitare una miglior comprensione; ma la natura del film è tale che l'aggiunta di materiale narrativo del genere di quello di cui il film già si compone, potrebbe raggiungere il solo risultato di complicarlo ancora di piú. Ciò per lo meno agli occhi di uno cui il suo contenuto e le sue conclusioni risultano nella loro essenza profondamente astrusi. Naturalmente, critici e pubblico possono giudicare solamente in base a ciò che vedono.

« Ci si dice che molte pellicole straniere vengono riordinate in minore o maggior misura, indipendentemente da tutte le modificazioni richieste dai censori. Ad esempio alcuni tagli arbitrari sono stati praticati sul nuovo film francese *La Minute de vérité* ora al cinema Paris. Ma la storia di come Michèle Morgan se la spassa, come si suol dire, con un giovane artista ingannando il

marito medico, Jean Gabin, è proprio una di quelle che a nostro avviso non hanno risentito gran danno dai tagli, anche se è chiaramente evidente che qualche sforbiciata è stata data, specialmente alla colonna sonora.

« E certamente nessun danno ha subito, né avrebbe potuto subire, lo sciocco film italiano intitolato *Sensualità* che viene attualmente presentato al cinema World, per quanto ben pochi siano stati gli scrupoli usati nei suoi confronti. Ma è questa una ben ovvia affermazione, comunque ».

Il pezzo si raccomanda da sé ed è inutile aggiungere commenti piú o meno ironici. Non si può passare sotto silenzio, però, l'atteggiamento di un critico che parlando di Le Journal d'un curé de campagne asserisce di non aver compreso la trama. Il film è stato desunto da un volume reperibilissimo che il recensore avrebbe forse potuto leggersi prima della proiezione. Benché sia presumibile che Crowther, il quale con tanta diligenza ha seguito le didascalie inglesi, non abbia troppa dimestichezza con le lingue estere.

E non può a meno di stupire, inoltre, una posizione così accomodante come quella di Crowther nei confronti di questa censura non ufficiale: egli infatti, sia pure con molte cautele e dopo un congruo numero di colpi al cerchio ed alla botte, finisce con il dare ragione agli sforbiciatori locali, per lo meno nei casi di minore impegno artistico.

Ciò meraviglia necessariamente noi europei, ormai abituati a considerare i giornalisti cinematografici come puntigliosi assertori della libertà integrale nel campo della cinematografia, per i quali i consigli piú o meno ufficiosi di "lasciar perdere" quel film a causa del suo scarso valore artistico puzzano sempre di imposizione e rappresentano uno straccio rosso davanti ad un toro.

E' evidente che in America la mentalità è notevolmente diversa.

S. D. S.



L'IMAGE

SI E' DETTO e ridetto che Jacques Feyder fu un realista, o meglio, che figurò come uno dei maestri del realismo francese nel periodo compreso fra le due guerre. Effettivamente il realismo è stato il carattere dominante della sua opera, dai primi film da lui diretti nel febbraio 1916 sotto l'egida di Gaumont e il controllo di Gaston Ravel e di Louis Feuillade (1), fino a *Une Femme disparaît*, ultima opera di cui egli assunse, nel 1942, l'intera paternità artistica.

Ma quante "nuances" in questo realismo! Basato inizialmente sulla realtà esteriore, si arricchisce in seguito di verità psicologica ed assume gli accenti più diversi: romanzesco o rigoroso, disperato od ottimista, satirico o "allegorico", ironico o romantico e magari i toni più opposti nel medesimo accento.

L'Image (1924) e *Thérèse Raquin* (1928) forniscono delle testimonianze precise e curiose di queste particolarità: entrambi questi film assumono una profonda forza drammatica d'analisi interiore e si concludono con una sconfitta amara, ma la loro disperazione ha risonanze molto diverse: nel primo film una nota piena di malinconia, di poetico disincanto, nel secondo una nota di un'asprezza e di una violenza selvaggia.

Ritorniamo prossimamente su *Thérèse Raquin* che è senza dubbio l'opera principale di Feyder e del realismo francese nel periodo del muto, riservando stavolta la nostra attenzione all'*Image* — della quale ricorre il trentesimo anniversario della realizzazione — e che appare oggi più che mai l'opera attraverso la quale il realismo di Feyder sviluppa e traspone il tema più

"geometrico", meno vibrante di urto drammatico concreto, fra tutti quelli cui egli si è accostato.

E' un tema ideato dal poeta Jules Romains e impregnato di quell'unanimità del quale il grande romanziere contemporaneo cercava allora di fare una corrente di fondo della letteratura lirica francese, predicandone l'idea animatrice persino nei giovani circoli letterari e universitari di provincia.

Feyder, con tutta quella misura di cui il suo carattere e il suo temperamento erano impregnati, s'era lasciato tentare, sino al-

cretamente umano, un realismo più profondamente psicologico. Egli voleva innovare e riuscì a farlo: il tema dell'*Image* gli ne fornì l'occasione.

Qualcuno potrà essersi stupito dell'aggettivo "geometrico" e del succinto accenno critico che abbiamo più sopra dedicato al soggetto di Jules Romains il cui spirito letterario non s'era piegato che molto parzialmente alle necessità espressive e drammatiche del film dopo un primo saggio di scenario (*Donogoo-Tonka*). Il punto di partenza di questo soggetto si innestava indiscutibilmente su una ispirazione guidata dalle possibilità espressive proprie allo schermo, ma il suo sviluppo era rimasto costretto in una specie di quadro di "teorema", rigido e freddo.

Esso narra l'avventura di tre uomini

Regia e sceneggiatura: Jacques Feyder - Soggetto: Jules Romains - Fotografia: Léonce-Henry Burel e Paul Parguel - Scenografie: Alexandre Ferenczy - Didascalie: Jules Romains e Jacques Feyder - Interpreti: Arlette Marchal (Maddalena, l'immagine), Victor Vina (il gioielliere), Malcom Tod (l'ingegnere), Jean-Victor Marguerite (il seminarista), Louis Lerch (il pittore), Hans Melzer (il marito), Ria de Saszony (una cugina), Fred Hennings (l'astronomo), Suzy Vernon (la modella), Armand Dufour (il fotografo), Mary Caile (la cugina) - Produzione: Vita-Film 1923-24 - presentato nel 1925.

lora, dalla ricerca estetica della prima avanguardia francese (*Crainquebille*, 1921) ed aveva accolto anche la lezione scandinava (*Visages d'enfants*, 1923). Ma, come risulta da certe sue annotazioni, (2) egli s'era ben presto reso conto degli eccessi della prima, essenzialmente tesa verso l'esperienza di forme cosiddette originali, e dei limiti della seconda che fluttuavano fra il realismo esteriore e il realismo allegorico. Egli si preoccupava d'esprimere con mezzi più "classici" di quelli precedentemente impiegati in *Crainquebille* un realismo più con-

completamente estranei l'uno all'altro, tutti e tre di origini, di condizioni e di aspirazioni diverse, che in un medesimo momento evadono dalla loro solita esistenza, ansiosi d'un altro destino perché ammalati dal ritratto d'una giovane donna da essi scorto nella vetrina d'un fotografo viennese. I tre, in base ad informazioni confuse e contraddittorie se ne vanno, per vie diverse, in cerca di colei che era servita da modella per l'affascinante immagine che era stata per loro una sorgente di sogno. La donna effettivamente esiste e vive in Ungheria in un immenso feudo, prigioniera della più assoluta solitudine, nel peggior

Un'inquadratura di *Visages d'enfants* (1923), film nel quale Feyder dimostrava d'aver accolto — fra le influenze che avevano agito sulla formazione del suo stile — anche la lezione scandinava.



deserto spirituale ed affettivo, a fianco di un gentiluomo di campagna di cui è la moglie. I tre pellegrini d'amore si ritrovano riuniti, per caso, in un'osteria di campagna non lontana dalla villa in cui anche la donna sogna un altro destino e nel medesimo momento in cui essi si confidano i pensieri da cui sono stati mossi all'avventura, l'Immagine, che fugge anch'essa la sua sorte monotona e disperata, passa senza che essi lo sappiano, davanti alla locanda. La donna non immagina neppure lontanamente la loro presenza: i tre non erano mai stati tanto vicini alla meta sperata e la donna non era mai stata tanto circondata di dedizione, di desiderio, di amore, di sogno, ma il destino li spinge tutti a sfuggirsi, a perdersi per cercarsi senza fine.

Il primo merito di Feyder fu quello di conferire a questo racconto quasi filosofico non solo una rimarchevole trasposizione plastica, un'abile espressione filmica, ma soprattutto un avviluppante calore umano. Egli arrivò a questo risultato con un ripiego psicologico e questo in un periodo nel quale un simile tentativo era ancora, per diverse ragioni, sia formali che spirituali e d'ambiente, una vera prova d'audacia. Egli liberò i personaggi che Jules Romains aveva avviluppati in una specie di tono simbolico da questa ganga primitiva: scrutò acutamente le loro anime e fece scaturire dall'idea fredda e letteraria il loro sangue e la loro passione. Giocando sui dettagli innestò in questa idea una umanità crudele e disperata che si aureolava talvolta di sprazzi poetici. Oggi, più ancora che trent'anni or sono, il racconto può apparire insistito e talvolta anche pesante, ma al di là di tutto ciò che può rientrare, sotto questo aspetto, nella maniera abituale di Feyder — che per l'influenza delle sue origini fiamminghe si compiaceva di insistenze ed attenzioni troppo spesso scrupolose sino all'eccesso e di minimi dettagli plastici ed espressivi — occorre tener conto delle possibilità e della moda del tempo, che indirettamente comprovano la sua rimarcabile dose di senso della visualizzazione, di abilità drammatica, di introspezione spirituale e di magia filmica.

Si riconosce generalmente a Feyder una precisa padronanza nel dirigere la recitazione, che però in questo caso non è molto avvertibile: sembra che Arlette Marchal, Malcom Tod, Jean Margueritte e Victor Vina, attori sprovvisti di mezzi realmente eccezionali, siano rimasti assai più prossimi al pensiero di Jules Romains che alla sensibilità di Feyder. Molto vicini a questa sensibilità si rivelano invece gli operatori Burel e Parguel ed è opportuno notare che nell'*Image* il pregio che fu maggiormente sottolineato all'epoca della sua presentazione e che ancor oggi anzitutto colpisce è proprio quello della sua composizione plastica.

CARL VINCENT

(1) In una lettera del 3 febbraio 1916, Gaston Ravel annuncia a Feyder che Gaumont accetta una prova di regia in collaborazione con lui. Gli comunica poi le condizioni per tale collaborazione: gli scenari dovranno essere accettati da Feuillade. Nel caso di divergenza di vedute fra Feyder e Ravel nella scelta dei soggetti, e degli interpreti, prevarrà il parere di Ravel. Feyder deve assicurare la sua collaborazione durante tutto il periodo della mobilitazione di Ravel. Riceverà 1 franco ogni metro di negativo accettato — escluse le didascalie — e Ravel franchi 0,50, sia che lo scenario sia soltanto di Feyder, di Ravel e Feyder, oppure soltanto di Ravel.

(2) Lettere di Feyder all'autore, del marzo e giugno 1938.



(Sopra) Suzy Vernon, Arlette Marchal e Hans Melzer in un'inquadratura dell'*Image*. (Sotto) Nell'albergo fra i tre rivali, accortisi d'amare la medesima donna, scoppia il conflitto. (In fondo alla pagina) Arlette Marchal in una delle inquadrature della sequenza finale del film.



C'è molto da fare

Caro Ernesto,

ho piacere che la tua impostazione della discussione sui C.U.C., rigorosa ed esatta, sia stata seguita subito da un intervento, quello di Giacomo Gambetti, ideale per avviare il discorso sul terreno della realtà, confrontando quanto si va elaborando da parte di un'élite con l'effettiva misura in cui gli universitari prendono coscienza del problema.

Convinciamoci che le constatazioni di Gambetti sono giustissime, che quando si parla di "esigenze" bisogna distinguere tra quelle che un sano ragionamento porta a riconoscere tali e quelle sentite dalla massa (l'esigenza di una cultura cinematografica viva e cosciente tra gli universitari appartiene alle prime, è cioè indiscutibile sul piano logico, ma non è ancora un fatto); convinciamoci che la questione è appunto qui, nella necessità di rendere patrimonio comune quella che è ancora solo una convinzione nostra, e che, se osserviamo la realtà del momento senza volerli illudere, vediamo quanto la metà sia ancora lontana.

Il fatto è che i nostri cari compagni sono (forse, anzi certo, in minor misura di altre categorie sociali, ma sempre in modo preoccupante) dei Mida a rovescio: riescono a mutare in pesante e inutile piombo le più belle iniziative, a materializzare e a svuotare di significato gli strumenti più atti alla produzione originale di cultura che vengono offerti loro dai loro colleghi più evoluti (e occorre confrontare, per riscontrare l'analogia delle situazioni, quanto avviene nel campo di cui parliamo con quanto si verifica a proposito dello studio e della preparazione professionale? Occorre ricordare che oggi l'Università è, piuttosto che un ambiente di formazione spirituale e culturale, una macchina per ottenere la laurea?).

E' pacifico che questo deplorabile stato di cose è favorito dagli ordinamenti e dall'atteggiamento di molti degli insegnanti e delle autorità accademiche: basti pensare a certi insegnamenti condotti in modo da richiamare metodi delle elementari e l'enorme peso degli studi in certe Facoltà, che non lascia margine, se non a costo di sacrifici, ad altre attività, quanto adatti a quello sviluppo di un'Università moderna che auspichiamo è facile immaginare, e al paternalismo verso gli OO. RR. E' pure pacifico che responsabili di ciò sono anche i troppi studenti pronti, appena possibile, a mandare il cervello in vacanza.

Sta comunque di fatto che oggi gli OO. RR. non sono quelli che vorremmo fossero (e che potevano diventare), centri di uno scambio attivo di idee e di dibattiti fecondi, base per un rinnovamento degli schemi politici in quanto terreno per una formazione politica libera e autonoma degli studenti, ma sono ancora troppo spesso un gioco e uno strumento meccanico per un'opera valida solo sul piano tecnico, atta a procurare divertimenti (anche se mascherati dall'etichetta culturale) a prezzo ridotto; vien da sorridere se si pensa a qualificare gli OO. RR. come sedi atte allo sviluppo di « correnti di pensiero » (come invece dovrebbe essere lecito); sotto questo aspetto più efficienti risultano ancora i movimenti giovanili dei vari partiti politici, pur non avendo la possibilità di sottrarsi interamente agli schemi elaborati da precedenti generazioni e alle posizioni di parte.

E' chiara quale sia la situazione dei C.U.C. in questo quadro; come per gli altri aspetti degli OO. RR., si è subito equivocato sulla loro natura e il loro significato culturale non è precisamente presente alla mente dei numerosi soci che in loro vede solamente l'occasione di procurarsi a poco prezzo una rassegna retrospettiva di film « persi a suo tempo » (o addirittura uno svago settimanale); e a queste amare considerazioni troppi fatti conducono: io pensavo a ciò mentre dovevo udire le innumerevoli risatine che accompagnarono da noi la

presentazione di *Osessione* (non occorrono commenti); e quando dovevo constatare come il rapporto tra gli intervenuti alle conferenze e alle proiezioni fosse stabilmente di uno a trenta.

Per contro, non mancano i fatti consolanti, ed è nella loro natura che possiamo forse scorgere la strada per superare l'attuale distacco tra la posizione nostra e quella del « popolo »: è infatti simpatico sentire di molti bravi ragazzi, che pur documentano la loro solida ignoranza chiedendo se *Il monello* è in italiano, che hanno cominciato a leggere le recensioni (quelle di certi quotidiani, ma come primo passo è già qualcosa) prima di andare a vedere un film, da quando hanno cominciato a partecipare alle manifestazioni del C.U.C.; o che hanno scoperto (e la loro è davvero ingenua sorpresa) che esistono film come *Crossfire* che è più interessante vedere che non *Ad Est di Sumatra* anche se sono meno divertenti.

C'è insomma molto da fare, e anche con buoni risultati, tra i più giovani, non ancora fissi in posizioni di snobismo o ignorantismo invincibili, nel campo della diffusione dei più elementari concetti e delle più semplici nozioni; poi, da una massa un po' più informata, verrà il resto; credo che la nostra opera debba essere proseguita con molta umiltà, con molta prudenza, differenziando al più le manifestazioni, onde accontentare a parte i più esigenti e, sempre a parte, raccogliendo coloro che possono dare un contributo attivo alla « produzione di cultura », ma senza dimenticare i semplici; perché è soprattutto a loro che dobbiamo rivolgerci, con un'azione educativa, cosciente delle difficoltà che rendono, quanto più ardua, tanto più urgente la nostra opera.

Achille Aguzzi

I C.U.C. e il film didattico - scientifico

Continuando il dialogo iniziato su queste colonne da Ernesto G. Laura, ci sembra cosa utile uscire dall'esposizione pura e semplice di programmi e di intendimenti, per affrontare, con quella limitata competenza che la nostra giovane età e la nostra esperienza comporta, singoli campi specifici.

Noi ci occuperemo ora dei film didattici e scientifici, che ripetono la loro origine dall'Università, cioè sono stati prodotti o dall'Università stessa, o per l'Università, o comunque si possono ricollegare all'Università.

Vogliamo sperare che altri, con maggiore preparazione e competenza, continui e perfezioni il nostro dire, oppure tocchi altri campi od interessi.

Il film didattico-scientifico in Italia non ha avuto finora una notevole diffusione. Limitata la sua realizzazione ad iniziative quasi private di docenti o cineasti, deve gran parte di quella poca diffusione di cui gode all'I.C.E.S. (Istituto per il Cinema Educativo e Scientifico), sorto nel 1947, e che ponendo a disposizione di professori, specialmente della Facoltà di medicina e chirurgia, la propria attrezzatura e i propri tecnici, ha fatto sì che alcuni importanti interventi chirurgici potessero essere cineripresi (per citarne alcuni ricorderemo "Intervento antiglaucomato" del prof. Emilio Reverdino, "Meningocranioplastica" dei proff. Clivio e Pattarin, "Estrofia totale del cuore" dei proff. Vanzetti e Parisi, "Laringectomia totale" del prof. Luigi Pierantoni, "Intervento per chirurgia plastico-cosmetica del naso" del dott. G. Gasparini, "Chirurgia del cuore" di Piero Lambertini, Presidente ed animatore dell'I.C.E.S.).

Questo per la Facoltà di medicina e chirurgia, i cui documentari occupano, comparandoli con la produzione straniera, un posto di primo piano, per cui nell'ultimo Festival veneziano i nostri film medico-chirurgici e quelli degli Stati Uniti sono stati i migliori.

Ignoriamo per mancanza di documentazione l'attività svolta in campo cinematografico nelle altre facoltà, ma crediamo di non andare lontano dal vero affermando che questa attività, se pur esiste, è molto limitata, e se qualcosa è stato fatto è dovuto o all'iniziativa di singole persone o allo interessamento per dati problemi da parte di ditte o società.

Prescindiamo naturalmente in questa nostra indagine dai film di divulgazione scientifica, quelli per intenderci che vengono proiettati nelle pubbliche sale, non rivestendo un sufficiente rigore scientifico, ed indulgendo molte volte al fatto spettacolare a scapito di una rigorosa documentazione scientifica.

Come si può ben vedere da questo quadro sommaro ed imperfetto della situazione, nel campo del film didattico e scientifico vi è parecchio da fare per uomini di buona volontà e con serietà d'intenti.

I C.U.C. sorti all'inizio per iniziativa di singoli gruppi di universitari, al Convegno di La Spezia dello scorso anno hanno assunto una loro precisa fisionomia che li differenzia sia dai normali Cine Clubs che dai Centri Sperimentali.

Chiarito l'equivoco, per altro giustificato, che aveva fatto ravvisare nei C.U.C. un'altra associazione di Cine Clubs, e impostati chiaramente gli scopi e gli intendimenti dei Centri, resta ora da dare attuazione a quelle proposizioni perché le parole che sono state dette a La Spezia non rimangano tali.

Noi proponiamo dunque che si inizi in modo organico e sistematico ad organizzare in ogni C.U.C. di sede un piccolo Centro Sperimentale, con caratteristiche sue proprie e ben differenziato negli scopi da altre organizzazioni similari. Va da sé che per prima cosa occorre procurarsi un'efficiente attrezzatura tecnica, che va da una camera da 16 mm., ad un parco lampade, moviola, ecc., e pure ammettendo il notevole sforzo finanziario che tutto ciò comporta, si possono dare molteplici possibili soluzioni al problema dei mezzi tecnici, uno dei quali è quello di appoggiarsi ad un locale centro sperimentale per quanto riguarda l'attrezzatura. Questo per gli inizi, in un secondo tempo il C.U.C. dovrà assumere una piena autonomia non solo di fini ma anche di mezzi.

Creata così il primo nucleo di attività, bisogna chiamare a farne parte tutti gli universitari che intendono "fare del cinema". Ma — come dice il vecchio adagio "patti chiari amicizia lunga" — sia posto bene in chiaro che ciò che si fa nel C.U.C. non dev'essere risultato di solitari e incommunicabili divertimenti di cineamatori, ma i film o documentari girati con l'aiuto e l'attrezzatura del Centro devono servire alla collettività universitaria trattando argomenti pertinenti questa o quella facoltà.

La nostra utopia, che il nostro amore per il cinema ci fa sembrare non tanto utopistica, è che lo studente possa illustrare le lezioni tenute dal docente con documentari, oppure che il professore e lo studente uniti in uno spirito di ricerca realizzino un'opera di valore scientifico col mezzo cinematografico, che con un accorto uso può essere utilissimo alla scienza come è già stato più volte e clamorosamente documentato.

Il binomio *cinema-università* deve essere indiscutibile, nel senso che nei C.U.C. si fa del cinema "per" e "nell'Università".

Questa non è solo una tesi programmatica, è l'unico mezzo per differenziarci concretamente e non solo formalmente dai vari Cine Clubs e Centri Sperimentali, escludendo ogni concorrenza, anzi per ciò che concerne qualche limitata iniziativa, promuovendo un'utile collaborazione.

Vogliamo sperare che queste nostre brevi note vengano lette e meditate da chi ha responsabilità di direzione e di organizzazione, perché, se non altro, in attesa di porre sul piano delle attuazioni pratiche i "nobili proponimenti", si discuta e si polemizzi, se è il caso, perché attraverso un libero dibattito si chiarisca sempre meglio ciò che noi studenti universitari amanti del cinema vogliamo che i Centri Universitari Cinematografici siano.

Nedo Ivaldi

ESTRO E LIMITI DI TATI

E' L'ATTORE che crea il film comico, non propriamente il regista. Potremmo osservare, in proposito: 1) che la vis comica ha maggiore capacità di rendere unitaria l'opera filmica di quella drammatica: l'azione comica è più che altro un monologo mimico, e, dato il preponderante valore della maschera, e non della vicenda (quando faremo a meno dell'eredità della commedia dell'arte?) e la presenza puramente meccanica, anche se insopprimibile, delle figure antagonistiche, la personalità dell'attore riempie di sé quasi ogni sequenza, ogni inquadratura; 2) che i grandi comici hanno un mondo interiore più ricco di quello degli altri attori: infatti, l'invenzione comica, nei casi più felici, non è qualcosa di unilaterale, ma è un fenomeno complesso; il comico aduna oltre all'elemento comico propriamente detto, in un certo senso, anche quello tragico, epico, patetico e satirico; 3) che l'attore comico è già ruolo vivente di per se stesso, in quanto il suo personaggio, al contrario di quello drammatico, non sopporta un preciso riferimento con la realtà: è un personaggio in gran parte irrealistico, maschera che non è maschera, ruolo che non è ruolo. Ma ci accorgeremo subito che tali osservazioni si pongono più come altrettante domande che come risposte, e così di seguito, in un dialogo forse senza fine.

Comunque si voglia impostare e risolvere il problema, resta il fatto che la comicità cinematografica è uno dei meccanismi più difficili da smontare, quando, ben s'intende, sia nutrita di intelligenza, non di stupidità. La questione si pone già alle origini della produzione filmica quando comicità e cinema sono pressoché sinonimi. Anzi, l'interesse maggiore, su un piano storico-esegetico, sta proprio qui, in questa folgorante intuizione (sia pure sulla base dell'esperienza teatrale in senso lato) da parte dell'attore comico o comunque dell'autore, della "situazione" e del "tempo" cinematografici, situazione e tempo che si faranno, invece, attendere non poco nel film drammatico. Qualcuno rileverà che la comicità di allora era elementare. Ma, a parte il fatto che si potrebbe ribattere essere il comico vero essenzialmente elementare, non si può non constatare che i poli fondamentali dell'azione, in questo genere di spettacolo, restano pur sempre la mimica e la pantomima e che, di conseguenza, il racconto visivo può farsi profondo, ma non sostanzialmente "diverso", assumere nuove forme, nuovi ritmi, ma non mutare i termini dell'emozione estetica, emozione che trova appunto nella "situazione" e nel "tempo" i suoi fattori principali. Di qui la ragione per cui tutti i comici hanno qualche punto in comune e si trovano idealmente uniti più di quanto lo siano gli attori drammatici o i registi di sensibilità affine. Se guardiamo alla Francia, la culla del comico cinematografico, notiamo una splendida fioritura, che, nel giro di due decenni circa, dal fantastico al burlesco e alla commedia filmata, sembra esaurire ogni possibilità d'invenzione propria del genere e rendere alquanto problematica l'esistenza di

una tradizione del comico francese. Eppure, se si può dire che questa fu contrastata soprattutto dalla vigorosa corrente del realismo, non si può negare che motivi sparsi delle intuizioni precedenti e diversamente ritmati si ritrovino poi in registi di altra formazione e sensibilità (pensiamo, per esempio, a Clair). Certo, la tradizione americana è un'altra cosa; non tanto per la "continuità" chapliniana (sulla quale, oggi, dopo certo intellettualismo di seconda mano del famoso attore-regista, si può anche discutere) (1) quanto per il succedersi periodico di personalità tipiche di maggiore o minore rilievo. Ma anche oltreoceano non c'è ormai più la comicità pura: l'attore non ha più una presenza assoluta, si muove, anzi, in un giro di ingredienti spettacolari spesso disparati ed "estranei" [si veda la magra figura di un Danny Kaye in *Hans Christian Andersen* (Il favoloso Andersen, 1952)]. Oggi, del resto, un po' dovunque, il genere comico non è tanto nelle mani dell'attore-creatore, quanto in quelle del regista, meglio, dell'ideatore di gags verbali. Eppure la lezione classica non ha perduto la sua importanza e il suo significato; e questo non solo perché c'è da conferir poco credito alla cosiddetta comicità intellettualistica (in cui il comico tradizionale, filtrato attraverso "l'avanguardia", è sfociato) ma anche perché siamo dell'opinione che un regista abbia ben poco da insegnare all'attore comico, personalità che, a rigore, difficilmente può adagiarsi in schemi oggettivi, cioè imposti, in forme espressive che non siano una cosa sola col pensiero e col sentimento dell'attore stesso. (C'è il grande Sennet, è vero, ma questi non fu solo un caposcuola, fu soprattutto il trait-d'union indispensabile a inserire il filone del "varietà" nel nuovo genere spettacolare, ad aprire una strada in un terreno vergine. Tutti i grandi comici, per altro, superarono le formule sennettiane. E c'è Preston Sturges: ma fino a che punto si può dire che l'intuizione sturgesiana è fondamentalmente comica?). Si sente perciò la necessità di ritornare, tra le grauità e mediocrità dila-



Tati in due scene del suo film *Jour de Fête*.

ganti, a una concezione più severa, più pura del comico cinematografico, in cui, cioè, l'attore sia considerato non più come mera occasione di riso, marionetta, ma come coscienza creativa che "supera" la personalità del regista, anzi, meglio, la sostituisce.

Jacques Tati, l'attore-regista di *Jour de Fête* (Giorno di festa, 1947) e *Les vacances de Mr. Hulot* (Le vacanze di Mr. Hulot, 1953), ex sportsman e attore di music-hall, ha avvertito questa esigenza e riprendendo motivi ritmici e parodistici che sembravano morti e sepolti, si è riallacciato a circa trent'anni di distanza (per tacere di certe esperienze "prévertiane" all'epoca press'a poco della cosiddetta seconda avanguardia cui è difficile dire che Tati si richiami) al migliore, perché più genuino e fresco, cinema buffo, che, negli anni precedenti la prima guerra mondiale era in gran parte un complesso farraginoso di elementi farseschi puramente meccanici e, dopo, fino alle soglie del sonoro, troverà le sue poetiche e i suoi personaggi. Per questo, se il sentimento di Tati è francese, la sua tecnica, il suo gusto



dell'avventura comica sono assai vicini ai moduli classici americani, alla pantomima dei clown, che, dilatandosi dal circo invase, sullo schermo, l'ambiente sociale e si articolò nelle forme più spregiudicate e originali. Se è possibile trovare in lui il gusto della trovata cinematografica che si rifà principalmente a Sennet (privata, per altro, di ogni paradosso) è pur possibile avvertire nel suo personaggio la tipica vitalità di superficie, il brio, l'agilità, lo snobismo di un Linder, l'imperturbabilità e la freddezza della maschera di un Buster Keaton, l'estrosa temerarietà e il candore di un Harold Lloyd, il senso acrobatico e il virtuosismo di un Ridolini o di un Langdon. Ma sarebbe troppo facile e in fondo sbagliato voler ridurre l'estro di Tati a una vecchia misura; bisogna pur riconoscere, anche se sulla sua coscienza d'artista pesano diversi lustri di gags e di risate, che il tempo non è passato invano, che certe forme di comicità "esplosiva" e "calcolata" hanno perduto per via gran parte della loro carica, del loro mordente, della loro assurdità o irrazionalità. In Tati opera pur sempre la suggestione della realtà, di una realtà tipologica (staremmo per dire del documento se il nostro regista non si sottraesse a ogni etichetta) ed è nei limiti di questa che egli riconduce il fatto comico, senza, ben inteso, farvelo piattamente combaciare, anzi rendendo la dimensione realistica più elastica possibile, appunto per permetterle di dar corpo all'invenzione e nello stesso tempo di conciliarla coi minuti motivi popolare-schi, paesistici e di costume, che costituiscono, del resto, lo sfondo di gran parte del cinema francese. Si sa che nel film comico il filo conduttore dell'azione è il personaggio più che "l'avvenimento" (l'opposto succede generalmente nel film drammatico in cui sono gli accadimenti, le circostanze che creano il personaggio): Tati resta fino a un certo punto fedele al passato; infatti la sua maschera, meglio, la sua "sagoma" non ha un predominio assoluto: più che conduttore, egli è, nel suo ruolo, coordinatore dell'azione e la sua presenza è, diciamo così, la punteggiatura a volte marcata a volte lieve di un discorso visivo che si sviluppa attraverso motivi in sé finiti o, se si vuole, per brevi temi ricorrenti. Sicché, dallo schermo si sprigiona un senso di corralità nuova, tutta moderna, insolita nei film comici: un accostarsi reciproco di figure e di fatti che hanno origine sullo stesso terreno e nello stesso ambiente trovano il loro comun denominatore.

Donde nasce la comicità di Tati? Abbiamo già osservato che le formule e le personalità precedenti aiutano solo in parte a comprendere la sua natura di mimo e che l'invenzione, in lui, germina non dall'assurdo ma dal possibile. Per voler restare al personaggio (ché, del resto, tutto è sulla misura) è interessante notare come Tati, sufficientemente posto nell'ambito realistico come regista, ne esorbiti, in un certo senso, come protagonista. Sia che egli vesta i panni del postino indiatolato di *Jour de Fête* o quelli di Mr. Hulot, la realtà, al suo passaggio, pare perdere i contorni netti e fermi, le cose mutare prospettiva, le persone assumere atteggiamenti stupidi e strani, pur nella loro estrema ovvietà. Tati ha l'ingenuità, l'ardore, lo zelo del "picchiattello", ma nello stesso tempo sufficiente filosofia e moralità per guardarsi attorno e far partecipare "gli

altri" alla sua commedia senza parole. E' proprio da questa ambivalenza del suo personaggio, da questo continuo altalenare tra bizzarria ed ironia in mezzo a una quantità di elementi oggettivi e comuni, oseremmo dire facili, che sorge il mondo comico di Tati. Al fondo di ogni personaggio comico tradizionale c'è sempre una buona dose d'infantilismo e d'inesperienza, e il caso, la fortuna compensa generalmente ogni "deficienza", sicché il protagonista alla fine appare come un individuo eccezionale. Tati mimo è "sicuro" e "deciso" fin dal principio, non mendica nulla alla fortuna e fa fare al suo prossimo le spese del riso; vuol restare un uomo comune, anche dopo che ha portato lo scompiglio dappertutto con l'aria più disincantata e sorniona di questo mondo. Viene quasi il sospetto che Tati prima di divertire voglia divertirsi scoprendo nella realtà un mondo da burla: nelle persone delle convenzioni molto divertenti e nelle cose dei valori fittizi, provvisori. Importante è rilevare come in lui la "trovata"

mitero in cui la camera d'aria, trasformata in corona mortuaria, a un tratto si sgonfia (vengono in mente le ciambelle appese al carro funebre di *Entr'acte*; ma Tati sfrutta qui il contrasto, in cui Chaplin è stato maestro, fra dignità del personaggio e "incidente", in altri termini, la rottura dell'equilibrio di una situazione seria a causa di un fatto puramente meccanico) o quella della spiaggia in cui i distinti signori fanno ginnastica e, distrattosi il loro insegnante, restano alcuni minuti immobili; o il motivo ricorrente dello zucchero filato, vera ossessione visiva di Hulot; o il giuoco del tennis, col gustosissimo particolare, fra l'altro, della palla che cade sulla testa della ragazzina, proprio nell'atto in cui ella fa una riverenza; o la partita a carte, sequenza degna di Chaplin, dove il legame fra fantasia e realtà è così stretto, la misura così calcolata che non si ha quasi il tempo di smontarne la complicata e suggestiva costruzione; o la scena nella quale Hulot è intento a riparare l'automobile e ritira le gambe poco



L'attore-regista Tati in due inquadrature del suo secondo film, *Les Vacances de Mr. Hulot*.

non abbia più nulla di fantastico e di impossibile, anzi risulti da una felice e tutt'altro che arbitraria combinazione degli stessi elementi realistici. Si vedano in *Jour de Fête*, per esempio, le scene in cui l'operaio affetto da strabismo cerca di conficcare un chiodo o lancia le palle contro i bersagli; la vespa che assale a turno il ciclista e il contadino; la sequenza dell'autocarro dietro il quale si improvvisa un ufficio postale volante; l'altra in cui il postino recapita una lettera senz'accorgersi che nella stanza in cui entra c'è una salma (è questo uno dei rari casi, almeno in Tati così schivo del dialogo, in cui l'umorismo scaturisce da un montaggio perfetto fra parola e immagine: il "buon divertimento" che precede di un attimo la visione della bara); oppure in *Les Vacances de Mr. Hulot* la sequenza del ci-

prima del passaggio di un autocarro, distendendole poi di nuovo: la sua perplessità nel vedere, in seguito, la traccia di una ruota dell'autocarro intersecare esattamente le sue gambe intatte è di un umorismo e di una finezza straordinari.

Più che la maschera, nell'economia del linguaggio di Tati conta la figura intera; e questo non solo perché il viso è pressoché impassibile (da ciò quell'atteggiamento tra scanzonato e innocente che il protagonista assume specialmente nei momenti critici), ma anche perché l'alta statura, il modo di vestire e di camminare e la mobilità portano automaticamente l'espressione cinematografica sul piano della pantomima, diremmo anzi del balletto, per il tempismo e la disinvoltura con cui vengono affrontate e risolte molte situazioni. E', in verità, un

altro merito di Tati aver restituito pieno valore alla "presenza visiva e dinamica" del personaggio, che il cinema, specie in questi ultimi anni di imperversante (e spesso spreco) parlato, ha, in un certo senso, tradito, sedotto com'è dalle suggestioni provenienti in parte dalla "rivista", in parte dalla letteratura umoristica spicciola. Oggi, infatti (e il fenomeno è più visibile da noi che altrove) si può dire che "la battuta" ha ucciso il personaggio: si ride non per ciò che il comico "fa", ma per ciò che dice (equivoci, doppi sensi, millanterie, lapsus, ecc.): la comicità delle parole se sembra contribuire alla definizione psicologica del personaggio, in fondo, poi, non dà a questo vera vita, vera originalità; perché le battute umoristiche non solo possono "esistere" fuori dal personaggio, ma raggelano l'emozione estetica cinematografica quando prevalgono sull'espressione gestuale e mimica. La parabola del comico iniziò col "ritmo", ascese con la "maschera", ed ora è finita nel dialogo (più o meno intellettualistico o pseudo-

un'accentuazione dei valori ritmici e una profusione di elementi visivi, ma soprattutto un'apertura del campo d'osservazione e di azione. Di qui, appunto, nell'inquadratura di Tati l'irrompere del paesaggio, dei motivi paesistici e "locali", che costituiscono forse la nota più fresca e originale del temperamento del regista e si conciliano così felicemente con l'atmosfera di vacanza e di scherzo che circola nei suoi film. E' l'unità degli elementi ambientali, come l'humus della provincia francese, che alimenta il giuoco di Tati. Ed indubbiamente a questa preferenza per la natura, per le cose semplici e pure, si ricollega in parte la filosofia di Tati: sia egli il postino di *Jour de Fête* o lo scapestrato Mr. Hulot, il personaggio costituisce una specie di forza di ricupero nel logorante ritmo della nostra esistenza, un invito a non prendere la vita troppo sul serio e nello stesso tempo a non ritenerla piena di difficoltà.

Ma se Tati rappresenta qualcosa di nuovo nella storia del film comico, è pur evidente

E' vero che certa lentezza, certo fotografare quasi svogliato (si ricordino, fra l'altro, i due coniugi che passeggiano sempre a una certa distanza l'uno dall'altro in *Les Vacances de Mr. Hulot*) ha una sua ragione nell'economia narrativa del film, ma a lungo andare stanca, determina dei vuoti, dei punti, diremmo, di sospensione che lo spettatore sopporta in attesa delle gags successive. Cosa che, in ultima analisi, ci rende alquanto perplessi circa la definizione dello stile di Tati e ci riconferma quanto abbiamo detto più sopra: il regista francese a volte vuole osservare assecondando in un certo senso il ritmo della realtà, a volte, invece, compiere un montaggio preciso della realtà, sfaciando in una misura quasi surrealistica. L'assenza di uno stile preciso (che è, comunque, in formazione) tradisce in Tati un certo dilettantismo, una certa sommarietà di concezione: per questo, estro e monotonia hanno nella sua bilancia quasi un eguale peso; alcune sequenze o particolari, poi, appaiono come "sfocati", e qua e là la comicità ha qualcosa d'indeciso, di acerbo. Occorrerà, comunque, aspettare altre prove di Tati (la sua probità professionale, qualità tanto rara fra i registi, fa bene sperare). Una domanda, d'altra parte, ci sorge circa gli eventuali sviluppi della sua "poetica" (se già si può parlarne, pur non disconoscendo il progresso segnato da *Les Vacances de Mr. Hulot* su *Jour de Fête*, questo più improvvisato, l'altro più studiato): approfondirà Tati il suo personaggio e il suo mondo comico fino a darci risultati più unitari e più convincenti, oppure la sua maschera è già definita, la sua personalità già tutta in luce? Chaplin, partendo da schemi di pura comicità fisica, ha progressivamente umanizzato e intellettualizzato il suo personaggio fino a incunarsi nella produzione drammatica vera e propria: che il personaggio tradizionale abbia poi perso vitalità e i "messaggi" siano risultati elementi "staccati" e "freddi" è indubbio; comunque, la parabola esiste. Potrebbe Tati seguire una simile evoluzione? C'è il fatto, d'altra parte, che il regista francese rispetto al processo formativo dello stesso Chaplin e, per esempio, di un Linder, si trova a uno stadio più avanzato: Tati, insomma, ha bruciato le tappe, e il suo mondo di pantomima non è confuso né macchietistico: a maggior ragione c'è da aspettarsi che i numerosi motivi, ancora un po' isolati, trovino un vero punto di confluenza e nascano così opere consistenti e raffinate.

Un fatto positivo, ad ogni modo, è che la formula di Tati abbia già sufficiente "enigmaticità", non solo per destare l'interesse nello spettatore intelligente, il che è ovvio, ma per rappresentare in sé un germe fecondo, un valore non rapidamente esauribile. Perciò non chiederemo a Tati di scoprire il suo giuoco, il che equivarrebbe a distruggerlo. Desidereremmo piuttosto che egli creasse un mito, e, in ogni caso, che razionalizzasse il meno possibile il suo disegno. Perché la suggestione particolare che ci viene dal mimo cinematografico ha spesso il suo nutrimento in una dimensione segreta, sotterranea, indecifrabile dello spirito, dimensione, che è forse la più alta garanzia di durata e di universalità del fantasma poetico.

PIETRO SPERI

(1) Asserzione che rispecchia esclusivamente, com'è naturale, un'opinione dell'autore dell'articolo (N.d.R.).



intellettualistico). Tati quindi riporta in auge certa sensibilità e certi ritmi del muto, ma non si tratta di una mera spolveratura di schemi, per esempio, "ridoliniani", né di un'esperienza, a prescindere dal genere tutto diverso, come *La spia* di Russel Rouse (1952) film troppo freddo e calcolato proprio nel senso del linguaggio. Basti notare che Tati conserva al sonoro tutto il suo prestigio, anche se la parola è usata raramente (come semplice "congiunzione") e spesso le voci hanno importanza per il loro suono (che può diventare anche simbolo) e non per il loro significato; tanto, anzi, che le parole sono di frequente incomprensibili. E ciò, si sa, non è una novità di Tati. In lui il suono diventa addirittura un fatto intuitivo, esattamente come il gesto e l'immagine. E' evidente, ora, che l'impostazione del racconto cinematografico nei termini del muto richiedeva non soltanto

che la sua "poetica" soffre, per ora, di qualche limitatezza. Se la novità è costituita, fra l'altro, dal fatto che Tati non introduce nella realtà il paradosso ma coglie la comicità agli estremi confini della realtà stessa, il limite è dato da un non sempre raggiunto equilibrio fra l'istanza, diciamo pure, oggettiva e quella soggettiva, sicché la oscillazione (l'incertezza della realtà?) fra i due termini è continua: ora abbiamo la "scoperta" pungente ora il puro giuoco dell'immaginazione, ora il quadretto caratteristico, ora la poursuite più sfrenata. Tati si tiene a metà strada tra una sensibilità tramontata e una sensibilità nuova; non ha ancora trovato l'esatto punto di unione, anche se i risultati ottenuti sono senz'altro positivi. Inoltre, il tono "dispersivo" del suo modo di raccontare, lo scarso senso del "legamento" contrastano stranamente con lo spirito della vecchia scuola, cui egli, è già stato osservato, si rifà in gran parte.

FILM DI QUESTI GIORNI

UN TRAM CHE SI CHIAMA DESIDERIO (A Streetcar Named Desire)

Regia: Elia Kazan - Soggetto e sceneggiatura: Tennessee Williams - Adattamento: Oscar Saul - Fotografia: Harry Stradling - Scenografie: Richard Day - Musica: Alex North - Interpreti: Vivien Leigh (Blanche), Marlon Brando (Stanley), Kim Hunter (Stella), Karl Malden (Mitch), Rudy Bond (Steve), Nick Dennis (Pablo), Peg Hillias (Eunice), Wright King (un esattore), Richard Garrick (un dottore), Ann Dere (l'infermiera), Edna Thomas (la donna messicana) - Produzione: Warner Bros., 1951.

FILM come *Un tram che si chiama Desiderio* sono puntualmente destinati a risuscitare un'antica "querelle"; quella che pone di fronte cinema e teatro. Nel caso specifico il discorso può farsi complesso, non tanto in virtù della portata intrinseca del film di Elia Kazan quanto dell'occasione di raffronto ch'esso offre con la regia teatrale dell'omonimo testo di Tennessee Williams, fornita, anni fa, da Luchino Visconti. A proposito della quale fin dal primo apparire dell'opera di Kazan alla Mostra veneziana del 1951 corse spontanea l'osservazione circa il carattere spiccatamente "cinematografico" della regia di Visconti, in antitesi con il carattere "teatrale" di quella di Kazan. Rilievi del genere hanno, fatalmente, un carattere empirico e possono venir avanzati a patto di conferire ai termini impiegati un valore soltanto approssimativo. Pure, lo specifico raffronto si dimostrò utile, ai fini dell'approfondimento del discorso sui diversi aspetti dell'interscambio in atto tra due forme di spettacolo. Tale raffronto il sottoscritto ha già cercato di precisare in

altra sede (1), per cui un diffuso ritorno sull'argomento sarebbe forse superfluo. Caso mai, il lettore mi consentirà di riprodurre da quel mio scritto alcune affermazioni centrali: « La regia cinematografica di Kazan appare ancor oggi il frutto di una innata "bravura", che si impenna talvolta, trascinata da una autentica ispirazione. Vista da lontano, sia pure, in base ad una documentazione non diretta, la sua attività teatrale risulta a noi più coerente, più necessaria. Un film come *Un tram che si chiama Desiderio* è in fondo la riprova di questo fatto. Esso può esser recato ad esempio da chi veda nel film lo strumento adatto per avvicinare allo spettatore un'opera teatrale, al di fuori di una vera libertà di interpretazione secondo i suggerimenti di un linguaggio diverso. Forse la televisione potrà un giorno giungere a risultati analoghi a quelli del film di Kazan... ». « In Visconti l'ambiente, insistentemente evocato, tende a tratti a schiacciare i personaggi, a creare zone di una dinamica esteriore, e quindi, nel loro effetto, statiche (i canti della mulatta, i balletti allusivi). Si sente che in fondo il linguaggio della scena viene forzato ad esprimere cose che non è in grado di esprimere in quella forma, naturale invece al cinema. Altrettanto si dica per certa insistenza nelle ricerche luministiche, scenografiche, tecniche in genere, peraltro abilissime, tendenti a creare una molteplicità di piani, un montaggio spaziale e temporale, direi quasi una "profondità di campo", anche. In altre parole, in Visconti l'aspirata ricerca in un senso veristico tendeva, oltre che al conseguimento di determinati effetti spettacolari, all'evocazione di un ambiente, se non proprio di una società,

intorno ai personaggi del dramma. Una preoccupazione del genere non si può dire traspaia dal film di Kazan, dove i personaggi tendono a campeggiare per proprio conto, attraverso una elaborata ricchezza di primi piani, nei quali lo straordinario, pastoso virtuosismo della fotografia di Harry Stradling ha modo di spiegarsi morbida-mente. Caso mai, l'eco di un ambiente, o quanto di una atmosfera — quella sensuosa ed ambigua di New Orleans, — giunge allo spettatore per il tramite sottile e soggiogante dei ritmi, talora orientati verso uno spleneticamente movimento di jazz, di Alex North, acutissimo sottolineatore di momenti psicologici, grazie anche ad un accorto impiego del "Leitmotiv". Kazan tende, comunque, pur nel raffinato dominio della tecnica propria del film, a disporre le sue pedine in base ad una visione "scenica" dello spettacolo. Di questo suo atteggiamento sono testimonianza non tanto le prevalenti scene d'interno a due o a tre, le quali contrappongono i personaggi principali in un'elaborata tessitura di movimenti di macchina, quanto le rare aperture in esterno (un esterno sapientemente ricostruito in studio secondo i dettami di una funzionalissima convenzione teatrale). In questo senso mi sembrano particolarmente eloquenti certi rari "totali" nei quali i movimenti delle persone intorno alla casa dei Kowalsky, punto focale dell'azione, appaiono regolati appunto secondo un certo criterio di "condensazione" proprio del teatro, al di fuori di ogni tentazione realistica di "casualità". Vedi, per esempio, in proposito la scena relativa alla prima "fuga" di Stella in casa della vicina, vedi il finale, in cui il film, anzi che isolare, come il dramma, la coppia Stella-Stanley, tende a "restituirli" ad un ambiente, d'altronde più presupposto, come abbiamo visto, che non evocato.

La sostanziale mancanza dell'ambiente (ché al suggerimento di esso scarsamente concorrono certe apparizioni marginali, come quella, ricorrente, della venditrice di fiori per i morti, il cui carattere allusivamente allegoristico risulta nel film assai più artificioso che nel dramma, nel quale determinate inserzioni potevano rivestire, grazie alle diverse esigenze di quella tecnica, un carattere di efficace "pregnanza") si palesa piuttosto grave, in quanto accentua le manchevolezze originarie del dramma, che affidava parte della propria vaga suggestione ad una certa nebulosità di presupposti. In effetti, parecchie sono le domande che uno spettatore raziocinante potrebbe porsi riguardo ai rapporti precedenti tra le due sorelle, tra Stella ed il marito, e in genere riguardo alla famiglia Du Bois, domande destinate a rimanere in genere senza risposta (2). Si aggiunga che il racconto cinematografico — specie quello della versione italiana prima di lasciar circolare la quale la censura ha preteso le fosse pagato un qualche tributo — accentua sensibilmente i punti oscuri, anzi ne determina dei nuovi e più essenziali, quale quello concernente i precedenti matrimoniali di Blanche, la cui tragedia, oltre che da complicate ascenden-

Vivien Leigh e Marlon Brando in *Un tram che si chiama desiderio*: film nel quale la regia di Kazan appare il frutto d'una innata "bravura" che si impenna talvolta trascinata dall'ispirazione.



ze familiari e da influenze ambientali, nasce dalla disgraziata unione con un giovane omosessuale. Così taluni accenni — come quello riguardante l'opportunità di nascondere a Blanche la gravidanza di Stella — risultano alquanto misteriosi. Non ho citato che un esempio; ma in genere tutto il personaggio di Blanche risulta un po' campato in aria. E non è poco dire. D'altro canto, su Williams ricade la responsabilità di certi difetti insiti in un'opera, che ben lo rappresenta e che il regista ha interpretato con aderenza e, nello stesso tempo, con prodigalità di personale contributo: alludo alle scorie di un deterioro romanticismo veristico, alludo a certo scoperto compiacimento per l'effetto brutale, alludo alla non meno scoperta carica moralistica, affidata a personaggi che vorrebbero — e non sempre ci riescono — essere emblemi di una realtà più complessa. Ma questo è un altro discorso. Qui ci compete semplicemente di valutare la portata dell'interpretazione fornita da quello che, anche sulla scena, è il più autorizzato traduttore di termini spettacolari delle opere di Williams: Elia Kazan. Senza condividere gli entusiasmi forse incauti di una giuria veneziana (3), che parlò di "poetica interpretazione" di "magistrale regia", nell'assegnare al film uno dei tre secondi premi internazionali, è tuttavia doveroso riconoscere al regista il possesso di una tecnica lucidissima, ora inopportunamente compiaciuta di effetti decadenti (vedi gli artifici sonori tutt'altro che inediti, con cui si cerca di suggerire la follia incipiente e ricorrente di Blanche), ma più spesso volta a risultati di cinema "antropomorfo", sia pure entro i chiariti limiti di convenzione scenica, qua e là accertamente riscattata (vedi, per esempio, l'atroce devastazione del volto di Blanche, quale viene messo spietatamente in luce da Mitch nell'ultimo colloquio con lei).

S'intende che in un film del genere l'apporto positivo del regista è individuabile sopra tutto nella condotta degli interpreti, che, pur caratterizzata da un meno deciso impegno veristico rispetto all'edizione scenica di Visconti, è contrassegnata da una coerentissima "tenuta" dei singoli personaggi. Alludo più ancora che a Vivien Leigh, sospinta, come del resto la Morelli in teatro, su un piano di virtuosismo ammirabile, ma spesso artificioso, dalla stessa natura sfuggente del personaggio, tutto "costruito", al sanguigno, taurino Stanley di Marlon Brando, alla tenera, appassionata, vibrante Stella di Kim Hunter. (Quanto al Mitch di Garl Malden, efficienza dell'attore a parte, non si può non notare come la sua scarsa aderenza fisica al personaggio — Mitch dovrebbe avere al massimo trent'anni, e il Malden ne ha e ne dimostra parecchi di più — contribuisca a rendere meno plausibile certi dati psicologici fondamentali della vicenda).

Concludo, *Un tram che si chiama Desiderio* va considerato come un semplice frutto d'arte applicata. Ma la definizione limitativa non esclude l'ammirazione per la maturità con cui Kazan ha posto a contributo le varie risorse di una tecnica composta in vista di un risultato, che non manca di coerenza sia in sé sia in rapporto alle peculiarità del testo da cui il regista ha preso le mosse.

MISCELLANEA

Delirio (*Orage*, 1954) di Pierre Billon e Giorgio Capitani è il "re-make" di un film omonimo di Marc Allégret, che ai tempi suoi (1938; ma in Italia esso giunse, ovviamente, l'anno successivo), fece un certo scalpore, da noi. Correva il primo anno del famigerato "monopolio", e film americani se ne vedevano più ben pochi, e in genere scadenti. D'altro canto, il cinema francese ed il suo verismo romantico e malato erano in auge. Si può anche spiegare, quindi, come qualcuno sia giunto a scambiare il mediocre *Delirio* per un buon film. In realtà, si trattava di una degenerazione manieristica del tema, caro a Carné e ad altri, dell'amore maledetto ed impossibile, una degenerazione nella quale non era riconoscibile la presenza di un mondo e di uno stile, ma soltanto di una chiave. Più che altro, *Delirio* costituì una suggestiva occasione per Charles Boyer e sopra tutto per la quasi inedita Michèle Morgan, i cui occhi splendevano come inquietanti fari nella tenebra studiatamente diffusa dall'inizio alla fine intorno alle figure umane dalla sapienza di un operatore come Thirard.

Ora la storia di *Delirio*, banaluccia alquanto e presa a prestito da un racconto di Henry Bernstein, ritorna immutata, anche se la sceneggiatura ha subito qualche inconcludente variazione ad opera dei due registi (il film è di coproduzione) che hanno ripreso l'antico copione di Marcel Achard. (I dialoghi della nuova edizione sono, dai titoli di testa, attribuiti a Vittorio Calvinò. Ma in realtà non deve trattarsi d'altro che di una sbadata traduzione dal francese, perché i gallicismi abbondano e sono spesso stridenti). La storia, dunque, per chi non la ricordasse, è quella del professionista sposato, il quale, recatosi da una bella donna per convincerla a lasciar stare il suo cognatino, con cui essa ha avuto una relazione, ne diventa a propria volta l'amante. Si tratta di uno di quegli amori

"fatali", dicevo, che anteguerra il cinema d'oltr'Alpe prediligeva. Amori destinati a finire, nel migliore dei casi, come questo, con il sacrificio della ragazza, conseguente ad un intervento della moglie del professionista, sacrificio che costituisce il preludio ad una prevedibile, delusa vita di lussuosa prostituzione. Al di d'oggi vicende come questa, già allora legate ad un gusto corrente e deteriormente letterario, ad una moda, assumono un sapore addirittura archeologico, specie se, come in questo caso, nessuno sforzo sia stato fatto per rinnovarle. La regia a quattro mani è di una goffaggine inaudita; trascurata ogni ricerca di atmosfera nel senso indicato da Allégret, sostituito il brillante "cast" del 1938 con uno assolutamente inadeguato (i protagonisti sono Françoise Arnoul, poco più che graziosa, e il greve Raf Vallone), il risultato ottenuto è quello di un *feuilleton* abborracciato per spettatori dimentichi e di buona bocca.

Per una metà ed oltre *Eternamente femmina* (*Forever Female*, 1953) di Irving Rapper è un film decisamente divertente, uno tra i più spiritosi che ci sian sfilati davanti negli ultimi mesi.

Basato su un disinvolto, succoso scenario di Julius J. e Philip G. Epstein (vi raccomando sopra tutto il dialogo, che è spesso, nella caustica sornioneria, impagabile), scenario a propria volta basato, con ovvie libertà, su una commedia di James M. Barrie, « *Rosalind* », che risale al 1912, *Eternamente femmina* offre uno scorcio saporito di vita teatrale statunitense, osservata in chiave di commedia, non senza blande intenzioni satiriche. Di fronte a questa vivace pittura qualcuno ha menzionato *Eva contro Eva* (*All about Eve*, 1950) di Joseph L. Mankiewicz. Il che potrebbe essere anche legittimo, dato che pure qui abbiamo una celebre diva non più di primo pelo, una giovanissima ed ambiziosa aspirante attrice ed altri elementi già presenti nel film ricordato. Ma è bene chiarire che l'impegno

Il "re-make" di Delirio è un film per spettatori di buona bocca, sia per il convenzionalismo deteriormente letterario della vicenda, sia per l'inadeguatezza della regia e dell'interpretazione.



di *Eternamente femmina* è assai più modesto e che, in ogni caso, una tipologia del genere è abbastanza ovvia, in sé e per sé, appena si voglia accostarsi al mondo del teatro, per osservarlo da dietro le quinte. Come si fa appunto qui, per esempio nell'arguta prima sequenza, la quale vale da presentazione dei personaggi di primo piano e di sfondo, e si svolge da *Sardi's*, il famoso ristorante newyorkese frequentato dalla gente di teatro. La storiella concerne l'attrice di cui sopra, il *producer* ed ex marito, uno strano tipo di commediografo alle prime armi, il quale per sbarcare il lunario fa l'impiegato ai mercati generali ed ha sempre le tasche ricolme di ortaggi, e la ricordata ragazzina, la quale, pur di farsi prendere in considerazione, muta nome con velocità sorprendente. Naturalmente la diva si innamora del commediografo, di cui mette in scena un lavoro, pretendendo però di interpretare una parte non più consona alla sua età, così che la commedia fa fiasco. D'altro canto, la ragazzina, rimasta esclusa dalla distribuzione di Broadway, riesce, con la interessata complicità del *producer*, a rappresentare con pieno successo la stessa commedia in provincia e ad esserne "lanciata". Alla fine della favola l'equilibrio si ristabilisce: la diva stagionata risposa l'ex marito paziente ed affezionato e il commediografo la ragazzina, che si era di lui innamorata con maggiore fondamento. Da questi sommari accenni può esser facile comprendere il difetto del film, che consiste nella sua tendenza a prendersi, nella seconda parte, sul serio, nel senso di una drammatizzazione o per lo meno di una sentimentalizzazione di situazioni non peregrine, le quali sono accettabili solo in quanto vengano amabilmente ironizzate. Senza contare che un accomodamento sul genere di quello descritto è troppo prevedibile per poter conferire rinnovato interesse al racconto nella sua svolta conclusiva. La quale fa rimpiangere il mordente dell'inizio, dove anche una figurina marginalissima quale quella dell'occhialuto "favorito di turno" della diva costituisce gradevole occasione di spasso, tanto più che, al pari di altre figure e situazioni caricaturali, può trovare facile riscontro in una realtà non soltanto americana. Per fortuna, la recitazione superlativa riesce a tenere in sesto il film fino in fondo: a parte l'errore di distribuzione per cui William Holden dovrebbe figurare assai più giovane della non di molto (specie sullo schermo), più anziana Ginger Rogers, (quest'ultima ammirevole per la spregiudicatezza con cui scherza con la propria età), la schermaglia fra questi due misuratissimi e squisiti commedianti, maestri nel gioco delle allusioni, entro cui si inserisce l'ammiccante, bonaria, navigatissima comunicativa di Paul Douglas e l'intraprendenza dell'inedita e graziosa Pat Crowley costituisce un saggio di recitazione da manuale. Ché i quattro attori (i primi tre, in specie) conoscono a fondo la scienza del porgere col massimo dell'arguzia battute assassine, pimentate da una mimica delle più godibili, che si fonda essenzialmente e compostamente sul gioco degli sguardi.

Solo per te ho vissuto (*So Big*, 1953) conferma la completa spersonalizzazione di Robert Wise, il quale sembra aver definitivamente abbandonato i suoi interessi realistici per diventare un anonimo "bon è tout faire"

Nel caso specifico, si tratta di una dolcissima biografia femminile, basata su un romanzo della fortunata Edna Ferber, dal titolo eguale a quello originale del film. Essa riguarda una ragazza borghese la quale, rimasta orfana, sposa un contadino e si dà con entusiasmo alla vita dei campi, che continua a condurre anche dopo la morte del marito. La donna avvia invece il figlio alla carriera d'architetto ed un conflitto si apre tra i due, allorché il giovane, anzi che coltivare gli ideali di bellezza cari alla madre, trova più conveniente arricchirsi diventando un affarista. Attraverso i meandri di un dialogo ampolloso fino all'inverosimile madre e figlio giungono a far combaciare le proprie opinioni: s'intende che a prevalere è quella della madre predicatrice. A conferire parvenza di vita e di umanità alla quale si è prodigata con estrema finezza quella delicatissima attrice che è Jane Wyman, ancora una volta mal servita dallo scenario.

Un'altra notevole attrice che il cinema americano si ostina a sfruttare secondo moduli convenzionali è Susan Hayward, che in *Schiava e signora* (*The President's Lady*, 1953) di Henry Levin — altro regista, il quale ha deposto ogni ambizione —, si presenta nei panni della devota consorte di un uomo assai popolare negli Stati Uniti, nella cui storia ha occupato un posto di rilievo: il generale Andrew Jackson, il quale, al termine delle sue molteplici e vittoriose imprese guerriere, ascese (1828) alla dignità di presidente (generico interprete Charlton Heston). La biografia è considerevolmente monotona: non fa che ruotare intorno alle conseguenze del primo disgraziato matrimonio contratto dalla protagonista, la quale, per un seguito di sfavorevoli circostanze, viene considerata adultera dalla ipocrita società borghese, con conseguente situazione di disagio per lei e per il secondo marito, i nemici della cui generosa impetuosità speculano sui d'altronde limpidi casi della sua vita coniugale. Un romanzo di Irving Stone ha fornito il materiale su cui lo scenarista John Patrick ha lavorato con torpido grigiore.

Memore di *Shanghai Express* (*Shanghai Express*, 1932) di Josef von Sternberg deve

esser stato il redivivo Frank Lloyd — o per lui i suoi scenaristi Miller e Fisher, i quali hanno preso per base un racconto di Yard, nel lavorare a *Terrore a Shanghai* (*The Shanghai Story*, 1953), uno dei tanti romanzi racconti di spionaggio ambientati in Cina, opportunamente aggiornati ai fini di una spicciola propaganda anticomunista. Qui al posto del comandante dei ribelli è un ufficiale sovietico, e il gruppo degli occidentali è tenuto prigioniero in un albergo di Shanghai. Ma non manca l'amore a prima vista tra un medico americano ed una donna di lussuosi e facili costumi, la quale, con proprio rischio personale, si riscatta dal precedente "collaborazionismo", rendendo possibile una fuga a due con connesso trafugamento di informazioni militari, attese dallo spionaggio americano. Un cervelotico lieto fine corona la poco peregrina storia, che Lloyd ha narrato sbrigativamente, tenendosi ben lontano dalle tentazioni barocche di Sternberg. Edmond O'Brien e Ruth Roman sono i protagonisti, e fanno quel che possono.

Vittorio Gassman in Italia era condannato ad interpretare per lo schermo parti di carogna; in America è abbonato ai personaggi afflitti da guai. Come l'ammalato inguaribile di *Sombrero* o il profugo indesiderato di *Il muro di vetro* oppure il delinquente "recuperabile" di questo *L'urlo dell'inseguito* (*Cry of the Hunted*, 1953) di Joseph H. Lewis. A dir vero qui si tratta, più che di un delinquente, di un "traviato", vittima degli stessi criminali, cui si è per una volta associato. Dopo aver ostinatamente resistito agli interrogatori della polizia, costui fugge nel proprio paese, in Louisiana, dove ha la famiglia, e tra le paludi di quella regione si svolge la caccia che un tenente della polizia (Barry Sullivan) dà all'uccel di bosco. Come è implicito in questi dati, il film è costruito in base a risaputi schemi di racconto ad inseguimento, e non basta l'ambientazione insolita (d'altronde per lo più ottenuta mediante corvivi "trasparenti" o addirittura mediante grossolane contraffazioni da "studio") per rinnovarli. Anche la materia narrativa (soggetto di Jack Leonard e Marion Wolfe; sceneggiatura di Leonard) è povera, insufficiente ad alimen-

Nel film L'urlo dell'inseguito anche l'interpretazione di Gassman non riesce a dar sufficiente vitalità ad un personaggio che è semplicemente un fantoccio sprovvisto di chiare ragioni d'essere.



tare un normale racconto. Onde il film è inzeppato di scene pleonastiche, di tentativi di digressione, di iterazioni inutili. La sua fattura è abbastanza trasandata, l'interpretazione di serie. Gassman è qui in fuga come già in *Il muro di vetro*, ma i risultati interpretativi (oltre che narrativi) non sono gli stessi. E' vero, del resto, che stavolta non gli era toccato in sorte un personaggio, ma un fantoccio sprovvisto di chiare ragioni d'essere.

Lo straniero ha sempre una pistola (*The Stranger Wore a Gun*, 1953) di Andre De Toth è un "western" non molto più che decoroso, la cui vicenda, basata sul racconto "Yankee Gold" di John M. Cunningham e sceneggiata da Kenneth Gamet, si svolge durante l'infuriare del banditismo di origine sudistica, conseguente alla conclusione della guerra civile. Il film, oltre che in "technicolor", è in "3-D", per accentuare i cui effetti il regista non ha disdegnato di ricorrere al più risaputo repertorio di oggetti da lancio. Protagonista, oltre che coproduttore, è Randolph Scott, nei panni di uno spavaldo cavaliere del "doppio gioco", sgominatore dei biechi assaltatori di diligenza.

Insieme con questo film viene presentato un cortometraggio sedicente comico, *Ciao, fantasma!* (1953) di Jules Waite, su scenario di Felix Adler, il quale presenta un insipido trio, gli Stooges, i quali si danno un gran da fare per disturbare, grazie al "3-D", gli occhi degli spettatori, non senza mancar di ricorrere, con esito assai poco brillante, alle classiche torte in faccia.

Cacciatori eschimesi (*The Alaskan Eskimo*, 1953) di James Algar è il primo cortometraggio della serie *People and Places*, che Walt Disney ha affiancato all'altra, fortunatissima, *True-Life Adventures*. Stavolta l'esordio non è stato troppo incoraggiante. Il documentario, abbastanza slegato, non è che una raccolta di immagini di vita quotidiana, relative agli eschimesi d'Alaska, le quali solo a tratti aggiungono alcunché alle nostre cognizioni, in buona parte derivanti da ben più esemplari saggi cinematografici. Si aggiunga che il "technicolor" è diseguale, e, nel complesso, mediocre. Un minimo di interesse etnografico non manca, comunque. (4).

GIULIO CESARE CASTELLO



(Sopra) Paul Douglas e Ginger Rogers nella commedia *Eternamente femmina*. (In basso) In *Schiava e signora* il cinema americano ha sciupato una buona attrice quale Susan Hayward.

La bestia magnifica (idem, 1953) di Chano Urueta appartiene a quel genere di opere violente, brutali, nelle quali non è rinvenibile, oltre alla naturale aggressività visiva, alcun altro merito. Urueta, che è anche autore dell'adattamento e della sceneggiatura di questo racconto di Neftalí Beltrán, non ha certo esitato di fronte alla sanguinolenta materia che il soggetto proponeva, anzi, a dire il vero, si è spesso compiaciuto nella esasperata "ripresa" di quegli incontri di lotta libera che costituiscono poi il nerbo centrale del film. *La bestia magnifica* non è altri infatti che un campione di questo sport al quale la folla, nella sua prosa immaginifica ha, e per le qualità sportive e per il bello aspetto, conferito tale appellativo. Il film, ripetendo una impostazione melodrammatica largamente scontata, raccon-

ta i casi di due lottatori i quali, da una chiara e profonda amicizia, giungono all'odio, alla lotta senza esclusione di colpi, per le arti sconcertanti di una comune "femmina di lusso". Mentre "Dinamite", uno appunto dei due protagonisti, sarà obbligato a finire i suoi giorni inchiodato su una seggiola a rotelle a causa di una inguaribile frattura alla colonna vertebrale, l'altro, la "Bestia Magnifica", pur se vincitore del titolo mondiale della specialità, impazzirà per le conseguenze di un trauma riportato in uno dei suoi primi incontri.

L'interesse dell'opera, se tale può dirsi, consiste esclusivamente in quei brani documentaristici attraverso i quali il regista, con una notevole ricchezza di particolari, sempre ripresi con una insistenza ed una compiacenza che rasentano il sadismo visivo, ci documenta sugli aspetti di questa attività sportiva che sta, a nostro avviso, decisamente a mezzo tra le competizioni sportive propriamente dette ed il baraccone da fiera. A confermare e ad accentuare questo ultimo dire degli abbigliamenti) che sfilano sul ring: una strana galleria che allinea tra i suoi assi, il "Cavernario Galindo", il "Lobo Negro" (lupo nero) il "Verdugo" (carnefice), ed altri autentici protagonisti di simili confronti. Varrà aggiungere che anche gli interpreti principali, Crox Alvarado e Wolf Ruvinskis, sono lottatori di professione e che il primo di essi — almeno a quanto si dice nel materiale pubblicitario — è campione d'Europa per la categoria dei pesi medi.

F.B.I. Divisione Criminale (*La môme vert-de-gris*, 1952) di Bernard Borderie apre le porte del cinematografo ad un'altra delle più tipiche figure della narrativa poliziesca: quel Lemmy Caution che è divenuto ormai uno dei protagonisti preferiti del-

(Continua in terza di copertina)





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

ENRICO ELESTICI (Via S. Franca 15, Piacenza). - Cede in blocco i seguenti numeri di Cinema, vecchia serie: dal 2 al 9 incluso, 11, 14, 15, 16, 18, 24, 25, 26, 28, 29, 30, dal 34 al 38 incluso, dal 41 al 49 incluso 52, 54, 56, 63, 64, 67, 68, 69, 71, 73, 74, 75, dal 78 all'83 incluso, 85, 86, 88, 89, dal 109 al 120 incluso, (in volume), 147, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, dal 159 al 166 incluso.

VITTORIO PROTO (Via Lama - Maiori - prov. Salerno). - Vende l'intera collezione dell'Eco del cinema e l'intera collezione di Cinema nuovo. Cerca l'intera collezione di Sipro.

SELENIO (Città di Castello). - Il libro di Solaroli sulla produzione si intitola Come si organizza un film; è un'edizione di «Bianco e Nero» del tempo in cui la collana era ancora diretta da Luigi Chiarini. Mi sembra un testo utile per chi voglia conoscere qualche particolare di questo ramo dell'attività cinematografica; è qualcosa di più di un'infarinata e qualcosa di meno di un testo esauriente. Sì, il Solaroli è produttore, ed è lo stesso che si dedica agli studi letterari, con particolare riferimento alla letteratura francese.

LEO NEPPI (Modena). - Abbiamo la buona abitudine di tenere in considerazione tutti i suggerimenti che i lettori ci mandano e di mettere in pratica quei consigli che, organizzazione permettendoci, ci paiono intelligenti. Quel che tu scrivi in merito alle didascalie non sarebbe sbagliato, se considerassi Cinema una rivista per frettolosi, quindi alla stregua dei settimanali in rotocalco in cui i lettori non sempre leggono il testo; limitandosi dunque, questi febbricitanti "clienti", alla lettura delle didascalie, nelle didascalie appunto i redattori cercano d'essere compendiosi, di esaurire in qualche riga il nocciolo dell'articolo e al tempo stesso di commentare l'azione riprodotta nell'immagine (e se non è l'azione, è un personaggio). Ti prego credere che parlo con coscienza di causa. In Cinema il lettore frettoloso non è neppure considerato; per quanto la rivista miri ad essere divulgativa, deve per forza ospitare didascalie che commentino, sì, la fotografia ma che non riassumano l'articolo. Toc-

cherà al lettore — il quale, secondo il punto di vista della redazione, non è mai frettoloso — "scorrere" il saggio e trovare il resto. Comunque l'idea del titolo originale, della traduzione ecc. sarà tenuta in vista. Ma qualche volta, diciamo pure, i titoli originali possono offrire difficoltà alla traduzione; alludo al titolo giapponese da te citato.

GIUSEPPE BRANDI (S. Vito dei Normanni). - Non lo dovrei fare, ma uno strappo ci vuole. Eccoti dunque gli indirizzi richiesti: Charles Chaplin, Corsier-sur-vevey, cantone di Vaud, Svizzera; Fredric March, MGM studios, 10202 W. Washington Blvd, Culver City, California, U.S.A. Per Spencer Tracy e Katharine Hepburn vale l'indirizzo di March. Per Jean Simmons: RKO Studios, 780 Gower Street, Hollywood, California, U.S.A. Per Joan Fontaine: Paramount Pictures, 5451 Marathon Street, Hollywood, California, U.S.A. Per gli attori inglesi ti suggerisco di inviare la posta: c/o Picturegoer, 189 High Holborn, London, W.C.1, Great Britain.

COLOMBINA (Reggio E.). - Non è un mistero la ragione del viaggio di Preston Sturges in Europa. Se ho ben capito, dovrebbe essere già a buon punto la lavorazione negli studios inglesi, di The Millionaires, il film tratto dal lavoro teatrale di Shaw e interpretato da Katharine Hepburn. Di questo lavoro c'è stata un'edizione in Italia, sul palcoscenico s'intende, con l'interpretazione di Paola Borboni. O mi sbaglio? E ora un consiglio, cara lettrice. Non domandarmi quali criteri sono seguiti dai registi (avresti dovuto dire, "dai produttori") nella riduzione di un romanzo in film. Non costringermi, su queste colonne magre magre a fornirti una grassa documentazione sullo scempio delle opere letterarie. Non farmi parlare di Margaret Mitchell rispettata manco fosse Balzac, e di Balzac ridotto alla statura di Margaret Mitchell; non costringermi ad aprire il sacco di Stendhal (unica consolazione d'oggi: Le Rouge et le Noir è in lavorazione con la regia di Autant-Lara) o, per citare un caso nostro, di Silvio d'Arzo (quel Casa d'altri diventato un esercizio al trapezio!). Accontentati d'una prova che ti suggerisco, sicuro che se avrai

pazienza potrai anche divertirti; acquista, o fatti prestare, il volume di racconti di Stephen Vincent Benét La valle delle Sabine (edizione Longanesi), leggi il brano che dà il titolo al libro (ma è consigliabile leggere anche gli altri racconti, soprattutto "Suona la campana della sera" e "L'ultima legione"). Fatto? Aspetta ora l'arrivo del film interpretato da Jane Powell, Howard Keel e Jeff Richards, diretto da Stanley Donen e interpretato A Bride for Seven Brothers.

CARLETTO (Piacenza). - Voler stabilire il parallelo Jean Harlow-Marilyn Monroe è un proposito temerario quanto quello di confrontare Charles Boyer con Jerry Lewis. Due mondi diversi, due stili opposti. L'elemento fisico soccorre Marilyn come ieri soccorreva Jean, ma è il coefficiente "fascino" che si presenta dissimile. Jean era la donna volgare che all'occorrenza diventava "presentabile in società", e sempre la sua volgarità aveva un gioco di sfumature tale da porla in posizione di "superiorità" rispetto al maschio (chiedo scusa per l'uso di questi termini che meglio s'addicono ad altro genere di pubblicazione, ma la tua domanda non può lasciarmi indifferente). Un film di Capra (rivisto qualche anno fa, a brandelli, nel cinema Cantù di Milano), ossia "La donna di platino", fa rivivere una Harlow non ancora col trucco leggero, come la vedremo nell'epoca d'oro: è grezza, appena uscita dalla direzione del suo scopritore, Howard Hughes. Eppure la carica c'è; è vitale, è forte, si impone. Marilyn Monroe ha senza dubbio una certa avvenenza, ma, come tu osservi, nel tentativo di dar eccessivamente retta ai suoi mentori che le pongono davanti agli occhi, di continuo, il modello della povera Harlow, ella corre il rischio di sembrar goffa (ottima la tua citazione della camminata in Niagara). La ricordo in uno dei suoi primi film, «La figlia dello sceriffo», intenta a pulire la locomotiva (era una ragazza della troupe di ballo, e io l'avevo notata perché messo all'erta da alcune riviste americane): si confondeva con le altre, senza remissione. E in "La tua bocca brucia"? Pessima recitazione. I progressi sono palesi in "Gli uomini preferiscono le bionde", dove ella danza, senza farci meravigliare ma con sufficiente slancio; e dove canta gradevolmente. A questo proposito, tuttavia, avendo risentito un suo disco pochi giorni fa, devo farti notare Marilyn che è costantemente aiutata dall'orchestra, la quale — guidata con sapienza — non costringe l'attrice ad acuti (salvo un trillo esile esile alla maniera di Dinah Shore) e riempie i "vuoti" mentre lei prende fiato. Quanto alla esecuzione, la Monroe ha molta astuzia e poca abilità; fa pensare alle prime incisioni di Juliette Gréco, con la differenza che la francese ormai "s'è fatta". A questo punto chiedo scusa agli altri lettori per la diffusa frivolezza, e per la troppo lunga disamina di un problema così poco importante. In questo frangente, mi rassicura soltanto il fatto che i fedeli amici sono ormai, clementemente, abituati alle soste del Postiglione.

PER IL CINEMA ITALIANO (Ortona). - Gli sceneggiatori di Cronache di poveri amanti sono Ami-

dei, Dagnino, Lizzani, Mida. Sì, Violenza sul lago è stato sceneggiato da cinque scrittori; ti vien da ridere? E La passeggiata, allora, che ne ha otto!

FILIBERTO C. C. (Pianezza). - Quando una rivista non arriva regolarmente, l'unico modo per assicurarsi tutti i numeri è abbonarsi. So di non aver scoperto nulla di nuovo, ma non trovo altro rimedio ai tuoi crucci. Ho appena comprato il libro di Gromo sul cinema italiano; ancora non l'ho letto, quindi rimando al numero prossimo la mia risposta in merito. Devo però confessarti un mio dispiacere, al cospetto di questa davvero abbondante produzione di libri sul cinema nostro. Nessuno, dico nessuno, ha mai pensato di armarsi di un magnetofono, di un normale registratore della voce, e di andare ad intervistare i vecchi registi (sissignore, Campogalliani, Bomard, ecc.) interrogandoli sul periodo del muto, sul primo sonoro italiano, sui sistemi di allora, sugli attori, sui tecnici, sui produttori (un capitolo a parte anche per questi). E' morto Righelli; e nessuna memoria di lui è rimasta. Erano registi discutibili, è vero, ma il lato umano dell'avventura cinematografica italiana lo conoscevano meglio di chiunque. Perché dunque nessuno (io vivo a Milano, non posso muovermi) non si precipita in casa di questi patriarchi e li tempesta di domande? I risultati, stenografati, dovrebbero essere pubblicati; e non venitemi a dire che manca l'editore! Ma a questo punto, amico Filiberto, mi accorgo che parlando a te, di Pianezza, vado a rischio di dare un consiglio a vuoto: sei giovane, legato alla tua città, anche tu non puoi muoverti. E pazienza. Rassegnamoci a sperare che qualche giornalista di quotidiano (Monelli? Gorresio? Emanuelli?) faccia quel che i cosiddetti "specializzati" esitano ad iniziare.

G. L. DE MARTINI (Napoli). - Se i nostri attori sono conosciuti in America? Ascolta, amico. Sul Who's Who in Hollywood si pubblicano, anno per anno, le brevi biografie degli attori più noti. Un poco di spazio vien concesso anche agli europei. Lo scorso anno gli attori italiani si contavano sulla punta delle dita di una sola mano. Quest'anno, mentre manca inspiegabilmente Alida Valli, troviamo la vita, le opere e l'effigie di: Gina Lollobrigida (a tutta pagina, con prosa addirittura agiografica), Marina Berti, Liliana Bonfatti ("an arresting blond beauty"), Lucia Bosé ("she won America's heart"), Rossano Brazzi, Gino Cervi, Vittorio De Sica, Eleonora Rossi Drago ("she reached the top of the ladder"), Aldo Fabrizi, Anna Maria Ferrero (chiamata, con indulgenza, "shapely blonde"), Irene Galter, Massimo Girotti, Cosetta Greco ("a striking hazel-eye redhead"), Anna Magnani ("undisputed queen of Italian films"), Silvana Mangano, Silvana Pampanini ("Italy's n. 1 pin-up girl"), Rossana Podestà ("considered one of the most devastating of the younger crop of man traps in Italy"), Yvonne Sanson, Raf Vallone e Milly Vitale ("sensitive blonde beauty"). Tutto questo in una pubblicazione, sfornata a milioni di copie destinate ai fanatici del cinema "divistico".

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pag. 311)

l'autore Peter Cheyney. Proprio di recente il cinema ci aveva messi a contatto (*La mia legge* [*I the Jury*, 1953] di Harry Essex) con il più giovane di questi personaggi: quel Mike Hammer, investigatore privato al quale la penna grossolana e facilonza di Mickey Spillane ha conferito oltre alla rituale invulnerabilità una carica sensuale quasi inedita in tal genere di narrativa. Se un precedente vi era stato esso era proprio rinvenibile nel personaggio di Caution e quindi non a caso abbiamo ricordato il film di Essex. Del resto tra le due opere non vi sono sostanziali differenze né come risultati (che restano sempre sul piano della mediocrità, forse godibile solamente per taluni *aficionados*) né come impostazione. Quella di Borderie è in certo modo ancor più improbabile per gli eccessivi elementi che confluiscono nel racconto. Pur tenendo conto delle particolari esigenze che sovrintendono a questi prodotti è pur sempre desiderabile una maggiore precisione non fosse altro per la comprensione della trama che in *F.B.I. Divisione Criminale* resta in più punti particolarmente oscura. Venendo a parlare dell'autore che ha dato vita, per la prima volta, almeno a quanto ci consta, al personaggio di Lemmy Caution, il riferimento al film tratto da Spillane può essere agevolmente mantenuto perché anche in questo caso l'attore (Eddie Constantine) — prescindendo dalla sua attività quale cantante di *cabarets* — è pure esso un debuttante e la sua interpretazione, come quella di Biff Elliot, rivela tutti gli elementi negativi propri all'inesperienza. A ciò si aggiunga poi che in ambedue i casi gli attori si sono limitati ad una più che superficiale attenzione alle figure che dovevano ricreare sullo schermo: il loro interesse si è ridotto

(Continuazione dalla seconda di copertina.)

non vuol essere rimandato ad ottobre in questa materia.

La lettera contiene poi alcune accuse, di cui voglio ringraziare Venturini anche a nome dei lettori: sono certo infatti che essi, i quali mi conoscono da gran tempo, proveranno, nel leggerle, lo stesso spasso che ho provato io. La prima è l'accusa di conformismo, che Venturini è solito lanciare contro chi non la pensa come lui. Soggiungo che essa suona particolarmente strana in bocca ad una persona la quale, dopo aver predicato per anni una astratta posizione di apoliticità ed esser andata per anni alla ricerca di reali e immaginarie tessere di partito nei portafogli altrui, ha di recente preso parte — grave imprudenza, trattandosi di persona che ricopre una certa carica, la quale dovrebbe imporgli certi doveri — alla "controrivoluzione" indetta dai più gretti e faziosi esponenti di parte cattolica, come risposta alla riunione, veramente "unitaria", indetta dal Circolo Romano del Cinema, in merito alla "crisi" della cinematografia nazionale. Per tornare all'accusa di conformismo, il mio "tentativo" *rientrerebbe*, secondo Venturini, « in un più vasto e ben calcolato piano », etc. etc. Mi spiace disingannare il solerte segugio, ma il mio "tentativo" non "rientra" affatto. Venturini si metta ben in testa che io non sono per nulla abituato a "rientrare". Delle mie iniziative rispondo da solo ed esse impegnano soltanto me, o tutt'al più chi sia da me ufficialmente rappresentato.

L'accusa di conformismo ha il suo conseguente corollario in quella secondo cui io sarei una specie di "agente provocatore" al servizio della F.I.C.C. Venturini ha voluto veramente viziarmi, offrendoci con tanta larghezza occasione di "sano divertimento".

esclusivamente a "ripetere" quei gesti, quegli atteggiamenti, che dalla pagina scritta erano già stati ripetutamente sottolineati. Anche quella carica sensuale alla quale dianzi si accennava, alla prova dei fatti, si è rivelata completamente gratuita sia per l'eccessivo spazio che le è stato assegnato, sia per la quasi totale improbabilità con cui essa è stata presentata.

Duello sulla Sierra Madre (*Second Chance*, 1953) di Rudolph Maté ripete il caso, recente, di *Cessate il fuoco* (*Cease Fire*, 1953) di Owen Crump che, edito in America a tre dimensioni, è stato invece presentato sui nostri schermi a due dimensioni. Forse, e con ciò cerchiamo di mitigare il giudizio decisamente negativo sull'opera di Maté, se il film fosse stato presentato in edizione stereoscopica l'interesse sarebbe — almeno limitatamente al piano spettacolare — aumentato. Sia pure nell'edizione attuale gli sforzi compiuti dalla regia per ottenere effetti di un certo rilievo sono evidenti (si veda la caduta della cabina della funivia sospesa nel vuoto a causa della rottura del cavo, od ancora quei brani nei quali uno dei protagonisti si cala nel vuoto, appeso ad una corda, tentando di posarsi sulle rocce sottostanti — del resto una simile situazione si era già verificata con innegabili effetti in *L'indiana bianca* [*The Charge at Feather River*, 1953] di Gordon Douglas). Anche considerata su un consueto piano commerciale, l'opera di Maté risulta grossolana, non tanto per l'insistente ed irritante uso di modellini e fondali dipinti, quanto per un soggetto banale e per l'inefficace prestazione dell'intero cast, anche se i nomi sono quelli di Robert Mitchum, di Linda Darnell, e di Jack Palance.

Forte T (*Fort T.*, 1953) di William Castle

Ma temo egli frequenti con troppa assiduità le proiezioni dei film americani di spionaggio, ed ora gli succeda come ai ragazzini che, dopo la visione di un film di gangsters, si fanno sorprendere dalla mamma con la rivoltella scacciati sotto il cuscino.

Riguardo, infine, alla pretesa contraddittorietà della mia posizione, gli faccio osservare come al contrario da parte mia ci sia stata scrupolosa coerenza. Infatti io ho sempre sostenuto la necessità di una *fusione* tra U.I.C.C. e F.I.C.C., ma non ho mai negato l'opportunità di avere *contatti* e di stabilire un eventuale *coordinamento* sul piano puramente tecnico con altri organismi, siano essi il Cineforum o l'U.N.U.R.I. Comunque, l'esperimento genovese, « dietro al quale — secondo Venturini — c'è il solito Castello », si è svolto sul piano della collaborazione tra U.I.C.C. e F.I.C.C. soltanto. In piena conformità, quindi, col mio punto di vista di sempre.

Quella che è davvero gratuita è l'affermazione di Venturini, secondo la quale l'U.I.C.C. *perseguirebbe* « l'intento di unificare — o quanto meno di coordinare — tutte le forze del movimento dei circoli del cinema ». Queste sono chiacchiere, *status vocis*, la cui buona fede è negata dalla schiacciante evidenza della realtà. La politica dell'U.I.C.C. in questi ultimi mesi, una politica evasiva, ambigua e contraddittoria, la quale ha lasciato interdetti ed ha spazientiti, non dico la F.I.C.C., ma l'U.N.U.R.I. ed il Cineforum, costituisce infatti il patente rinnegamento delle tesi sostenute a Siena dalla sua segreteria e degli impegni da essa assunti, nella stessa sede, di fronte ai circoli affiliati. A Siena Venturini disse: Non si fa della politica, e quindi non ci si fonde con la F.I.C.C., che è un orga-

nismo politico; caso mai, si collaborerà sul piano tecnico. Adesso che la F.I.C.C., insieme con il Cineforum e l'U.N.U.R.I. gli offre insistentemente la collaborazione, limitata, come egli voleva, al piano tecnico, Venturini dice: Nessuna collaborazione sul piano tecnico, fin che non si sia chiarita la questione politica.

La logica conseguenza di questo illogico (o forse anche troppo logico; sulla buona fede dei propositi collaborativi di Venturini io esprimo fin da Siena tutto il mio scetticismo) atteggiamento, il quale ha fatto perdere mesi preziosi, è stata che gli altri tre organismi nazionali hanno per ora lasciato l'U.I.C.C. ai suoi solitari isterismi ed hanno iniziato una proficua collaborazione tecnica. Che cosa si riprometta Venturini dal suo poco splendido isolamento non si sa. Quel che si sa è che egli ritiene "ovviamente inaccettabile" la proposta ragionevolissima che gli è stata avanzata dalle altre organizzazioni, proposta tendente a sollecitare l'intervento, il parere di qualche personalità autorevole e ben intenzionata, la quale, per esempio, potrebbe garantire quel controllo sulla "apoliticità", che tanto preme a Venturini. Ma quest'ultimo ha la coscienza sporca e la coda di paglia, e quindi si rifiuta di trattare con "elementi estranei e tutt'altro che neutrali". E' ovvio, d'altronde, che l'uomo il quale tiene, metaforicamente parlando, la scacciata sotto il cuscino creda, nelle sue allucinazioni, di vedere perfino il nostro entusiasta e generoso Alessandro Blasetti circonfuso della tenebrosa aureola del mestatore politico, dell'agente provocatore e peggio. Quello che è meno ovvio è che egli si illuda di esser preso ancora per un pezzo sul serio. Per conto nostro, per esempio, l'incidente è chiuso. *Et de hoc satis.*

VICE

(1) Cfr. Giulio Cesare Castello, *Incontri e scontri fra cinema e teatro*, in *Scenario*, 1-15 novembre 1953;

(2) Le ha elencate Frances Taylor Patterson, nella sua recensione al film, in *Films in Review*, dicembre 1951;

(3) Quella, ripeto, del 1951. In tale occasione *Cinema* ebbe già ad occuparsi del film (n. 71 della n.s., 1 ottobre 1951);

(4) Per *Prima del diluvio* (*Avant le déluge*, 1954) di André Cayatte, v. *Cinema*, n. s., n. 132, del 30 aprile 1954 (Cannes); per *Il mare intorno a noi* (*The Sea Around Us*, 1953) di Irving Allen, v. *Cinema*, n. s., n. 114, del 31 luglio 1953 (G. C. Castello, *Il documentario a Venezia è uno spettacolo popolare*).

*Mala Powers in un'inquadratura di
Outrage, diretto da Ida Lupino.*

