

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 31**

NUOVA SERIE - 30 GENNAIO 1950

ZEVS FILM



BAGLIORE & MEZZOGIORNO

ANNE BAXTER
WILLIAM HOLDEN
WILLIAM BENOIX
SONNY TUFTS

Regia:
JOHN FARROW

Dal romanzo di Ernest K. Gann pubblicato in Italia da REANDA editore in Roma

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume III

FASCICOLO 31

Anno III - 30
Gennaio 1950

Questo fascicolo contiene:

Cinema-gira	34
B.	
Addio a Ciang Kai-Shek	37
NINO GHELLI	
Vecchio interrogativo	38
ROBERTO PAOLELLA	
L'ultimo messaggio del cinema francese	41
RENATO GIANI	
Pittura e cinema a colori (inchiesta)	44
PAGINONE	
"Enrico V"	48
G. N. FENIN	
I candidati agli "Oscar"	50
GIORGIO GALLI	
La torta di mele	52
GIORGIO MOSCON	
Vicolo cieco	53
TOM GRANICH	
I registi: Lewis Milestone	55
GIULIO CESARE CASTELLO	
Retrospective: Una pentologia piccolo borghese	57
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni	60
VIRGILIO TOSI	
Circoli del cinema	62
OSVALDO CAMPASSI	
Biblioteca	62
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	64
O. D. F.	
Rider's indigest	Terza di copertina

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: E. F. FRISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 84 - Tel. 873159
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin-
2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministr.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: l'attrice Suzy Delair in "Lady Panamo", di Henri Jeanson.



Attrice alla ricerca del documento umano: Audrey Totter interprete di « Alias Nick Beal » (« La sconfitta di Satana », 1948), diretto da Farrow.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: *Vogliamoci bene!* (S.C.P.), regista P. W. Tamburella, interpreti: Nando Bruno, Lauro Gazzolo, Patrizia Mangano, Alfred De Leo, Paolo Stoppa, Giuseppe Spadaro, Leda Gloria, Arturo Bragaglia; *Ombre a Villa Rossa* (Excelsior Film), regista Carlo Campogalliani, interpreti Paola Barbara, Stephen Barklay, Jole Fierro, Francesca Serni, Ave Ninchi, Nico Pepe, Renato Valente; *Botta e risposta* (De Laurentiis), regista Mario Soldati, interpreti Nino Taranto, Isa Barzizza, Louis Armstrong, Carlo Dapporto, Katherine Dunham, i Borra Minnevitich, i Nicholas Brothers, Silvio Gigli, Wanda Osiris, Renato Rascel, Dante Maggio, Andreina Paul, il Mago di Napoli, Ernesto Almirante, Nyta Dover, Fernandel, Suzy Delair.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: *La rivale dell'imperatrice* (Scalera), regista Sidney Salkow, interpreti Valentina Cortese, Richard Greene, Isa Pola, Antonio Centa; *Napoli milionaria* (De

nardi; *Il figlio di d'Artagnan* (Augustus Film), regista Riccardo Freda, interpreti Gianna Maria Canale, Franca Marzi, Piero Palermi, Carlo Ninchi, Paolo Stoppa, Peter Trent.

29 sono i film...

...che, sulla base della vecchia legge, sono stati esclusi dal contributo del 6 per cento, e cioè: *La monaca di Monza*, *Il Corriere di ferro*, *I due orfanelli*, *Le avventure di Pinocchio*, *L'isola del sogno*, *Rocambole*, *La rivincita di Baccarat*. Come per la guerra, *Un mese di onestà*, *Santa Caterina da Siena*, *Dove sta Zazà*, *Il corriere del re*, *L'assassino sono io*, *Fumeria d'oppio*, *L'eco della gloria*, *L'eroe della strada*, *Proibito rubare*, *Accidenti alla guerra*, *Il barone Carlo Mazza*, *I pompieri di Viggiù*, *Ti ritroverò*, *La rivolta dei cosacchi*, *I cavalieri dalle maschere nere*, *Marechiaro*, *Una voce nel tuo cuore*, *Manù il contrabbandiere*, *Adamo ed Eva*, *Il vedovo allegro*, *L'imperatore di Capri*. Sei, invece, sono stati i film colpiti con la sanzione più grave (esclusione dal contributo e dalla programmazione obbligatoria), e cioè:

emigrato e di madre messicana. Scrittore, giornalista e saggista, fu anche torero. A Roma è venuto per prendere contatti con gli esponenti della cinematografia italiana. A proposito del già annunciato Festival cinematografico internazionale del Messico, egli ha precisato che forse sarà rimandato al 1951.

"Duello al sole"...

...è il film che, secondo una classifica diramata dalla Telegraph, ha ottenuto in Italia il maggiore incasso nella stagione 1948-49: 763 milioni di lire. Seguono: *Bellezze al bagno* (483 milioni), *Fabiola* (426), *Amleto* (382), *La storia del dottor Wassel* (371), *Arco di trionfo* (295), *Eterna armonia* (290), *Io ti salverò* (289), *In nome della legge* (281), *I pompieri di Viggiù* (264).

Mentre Blasetti...

...prosegue, per l'Universal, la preparazione del film di coproduzione italo-francese *Prima comunione* che sarà interpretato da Aldo Fabrizi e, probabilmente, Simone Signoret, il produttore Salvo d'Angelo annuncia di aver già allo stu-

Film: *L'italiana in Algeri* (libera riduzione di Ermete Santucci e Achille Nudi); Gallo Film: *Difendo un uomo* (soggetto di Nazareno Gallo e Giuseppe Mangione); ATA: *La carne e il diavolo*; Italia Film: *La strada* (soggetto di Zavattini e Guarini); Touring Film: *Maria Crucifixa e Il manicheo* (Sant'Agostino); ATA: *Variété*; Forum Film: Totò cerca moglie.

Il "Premio Selznick"...

...per il miglior film europeo proiettato negli Stati Uniti, sarà attribuito durante la prossima Mostra di Venezia da una giuria composta di personalità americane della critica e della produzione.

Giorgio De Chirico...

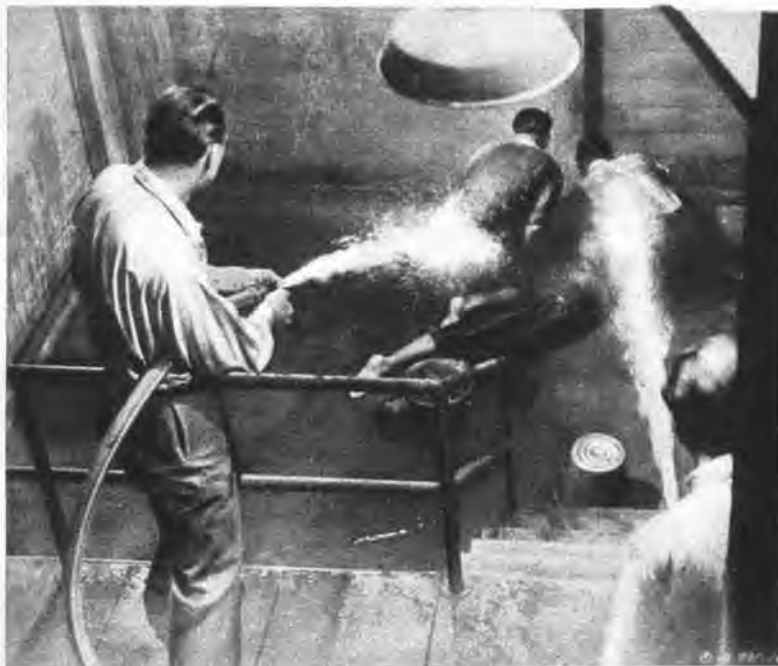
...ha accettato l'incarico di preparare i bozzetti per la scenografia de *L'Odissea*, l'annunciato film di Pabst.

Mentre era diretto...

...a Capri, è morto l'attore, regista e produttore Monty Banks, nato in Italia nel 1897. Si trovava in Inghilterra dal 1928. Aveva iniziato la sua attività cinematografica, come attore, in America dove si era recato all'età di 17 anni.

All'Università di Roma...

...si svolgeranno anche quest'anno, presso la Facoltà di Magistero, le



A sinistra: da « Knock On Any Door » (« I bassifondi di San Francisco ») di Nicholas Ray. A destra: Anna Magnani in « Vulcano » di W. Dieterle.

Laurentiis), regista Eduardo De Filippo, interpreti: Eduardo e Titina De Filippo, Carlo Ninchi, Delia Scala, Leda Gloria, Dante Maggio, Piero Carloni, Gianni Glori, Laura Gore, Mario Soldati e Totò; Ecco i nostri, regista Mario Ferretti, interpreti Yvonne Sanson, Carlo Campanini, Ernesto Almirante, Lauro Gazzolo, Dante Maggio; *Il ladro di Venezia* (Scalera Film-Wachs Berger), regista John Brahm, interpreti Maria Montez, Paul Christian, Massimo Serato; *La portatrice di pane* (Minerva Film, con partecipazione francese), regista Maurice Cloche, interpreti Vivi Gioi, Carlo Ninchi, Jean Tissier, Jacky Flint, Philip Le-maire, Nicole Francis, Nerio Ber-

Calamita d'oro, *La figlia della Madonna*, *La figlia del peccato*, *Se fossi deputato*, *Torna a Napoli*, *Napoli eterna canzone*.

Un film italo-messicano...

...da girarsi in Sicilia per la regia di Fernandez e la fotografia di Figueroa, è stato annunciato dal dott. Luis Spota, « Jefe de la Oficina de Espectáculos del Departamento del D. F. », durante la sua recente visita a Roma. Questo primo film della collaborazione italo-messicana dovrebbe essere seguito da un secondo film, realizzato nel Messico per la regia e l'interpretazione di due grandi nomi italiani. Spota ha 27 anni ed è figlio di padre italiano

dio i due film che saranno realizzati in Francia nel quadro degli accordi di reciprocità. Il primo verrà interpretato da Michèle Morgan, affiancata da un forte gruppo di attori italiani di primo piano; il secondo è impostato sull'interpretazione di un grande comico italiano e di un grande comico francese.

Titoli depositati...

...all'ANICA nel mese di dicembre: Momi Film: *L'assedio di Firenze*; Campidoglio Film: *Violenza uguale camorra*; Rovere Film: *Il medico delle pazzie* (dal romanzo di Saverio de Montepin); Industrial Film: *La figlia del reggimento* (dal melodramma di Donizetti); Radians

lezioni del Corso di Filmologia. Tali lezioni saranno tenute da Padre Gemelli, Pellizzi, Volpicelli, Spirito, Chiarini, Mariani, Musatti, Enrico Fulchignoni ed altri.

Prima ancora...

...che *L'Odissea* entri in fase concreta di realizzazione, si profila la possibilità di una causa per plagio intentata dall'on. Alberto Consiglio sulla base di una sua riduzione del Poema trasmessa per radio. Una più precisa accusa di plagio è stata mossa da Antonio Aniante a Roberto Rossellini per il soggetto di Stromboli. « Una mia novella, *Eva* », ha detto Aniante, « che fa parte di una raccolta francese edita da una Casa di

Grenoble sotto il titolo generale di La foresta meravigliosa, fu pubblicata su La Gazzetta del Popolo col titolo L'amore nella foresta». Ecco-ne la trama, Eva è una giovane e bella ebrea tedesca. Suo marito è stato deportato. Più fortunata, essa riesce a fuggire e ripara al sicuro in montagna, al Campo d'Argento, dove fa la conoscenza di due le-gnauoli. In questa solitudine la donna è insidiata da uno di essi e, per sfuggire alle sue brutali proposte, disperata si getta in un precipizio. Anche se lo svolgimento del film è diverso e così pure il finale, il personaggio principale (questa donna bella e piacente trasportata in un ambiente sinistro che è tanto disadatto a lei) mi appartiene. Ammiro il talento di Rossellini e non vorrei certo essere un suo detrattore, ma lo accuso di essersi ispirato al mio racconto. Questo ha voluto dire per me una perdita di tre milioni di lire, somma che mi era stata offerta per un film in America, con questo soggetto e con Michèle Morgan per interprete. Non posso credere che Rossellini non abbia mai letto la mia novella. Io stesso gli ho consegnato il testo di Eva direttamente. Era con lui Anna Magnani, con me si trovava in quel momento l'arch. Antonio Valente ».

Realizzati dall'Istituto LUCE...

...in collaborazione con la C.G.B. di Firenze, un gruppo di cinque docu-

Germi finalmente...

...sta per iniziare il cammino della speranza. Fra gli interpreti si annunciano: Raf Vallone, Elena Varzi (la protagonista di E' primavera di Castellani), Saro Urzi, Saro Arcidiacono, Franco Navarra, Mirella Ciotti (Miss Umbria), Francesco Tomolillo (il padre di Cielo sulla palude). Responsabile della fotografia sarà Leonida Barboni, l'operatore di In nome della legge.

Libero Solaroli...

...debutterà come regista nel film Il faro, prodotto in Italia da Ludovico Toeplitz per la Trefoil Film. Fra gli interpreti, Monique Orban e Paolo Stoppa. Operatore, Domenico Scala.

È terminata...

...la sceneggiatura del film Oh fratello mio! (titolo provvisorio) a cui hanno partecipato Cesare Zavattini, Nino Ghelli, Renato May e Padre Morlion.

Luigi Chiarini...

...che ha provveduto alla generale revisione del montaggio di Patto col diavolo, ha iniziato la preparazione del suo nuovo film I forzati, ambientato nelle zolfare siciliane. Vi prenderanno parte molti allievi del Centro Sperimentale.



Luchino Visconti (di spalle), il maestro Segovia e De Sica. Segovia ha inciso la colonna sonora di un documentario su Goya diretto da Emmer.

mentari sono stati ceduti alla televisione americana. Inoltre il LUCE ha trattato, sempre con la televisione americana, la vendita di tutta la vecchia produzione artistica dell'Istituto. I prezzi di acquisto si aggirano fra i 500 e i 700 dollari a cortometraggio.

Il regista di "Don Chisciotte"...

...con Totò protagonista, sarà Aldo Vergano, il quale intanto si accinge a dirigere il film già annunciato col titolo Montelepre. Secondo una comunicazione dell'A.R.I., il titolo è stato cambiato per disposizione del Ministero dell'Interno che ha anche richiesto l'eliminazione di ogni accenno al bandito Giuliano.

U. S. A.

Dopo aver servito...

...alla ripresa di circa 900 film, Western Street, la strada dove a Hollywood venivano girate le scene dei film « western », sarà demolita perché resa pericolante dalla voracità delle termite. Sarà ricostruita in una altra zona.

E' prossima la prima...

...riunione del "Consiglio delle Organizzazioni Cinematografiche" ("Council of Motion Picture Organizations"), più brevemente designato COMPO, costituito da rappresentanti della produzione, dell'esercizio, del noleggio e della stampa cinema-



Sopra: Katherine Dunham come appare nel film rivista «Botta e risposta». Sotto: il regista Mario Soldati durante una ripresa dello stesso film.





Da « Patto col diavolo ». Luigi Chiarini ha nuovamente montato questo film dopo la proiezione avvenuta all'ultima Mostra di Venezia.

tografica. Tale Consiglio, che ha carattere semi permanente, si occuperà delle relazioni con la pubblica opinione e con i pubblici poteri, e s'interesserà anche dei rapporti interni nell'industria. Il primo argomento all'ordine del giorno è la campagna contro la tassa federale sugli spettacoli.

Il bigottismo...

...imperversa in America, così ha detto il produttore indipendente James S. Cassidy, annunciando la sua intenzione di combatterlo portando sullo schermo il romanzo di Louis Browne See Wat I Mean che, nell'adattamento cinematografico di Howard Koch e Richard Collins, ha preso il titolo The Violent Hour (« L'ora violenta »). Lo stesso produttore sta attualmente realizzando un film dal dramma di Ibsen Casa di bambola.

La nuova legge italiana...

...è « inquietante », ha scritto Nathan D. Golden, capo della Sezione Cinematografica del Dipartimento del Commercio, sul Bollettino del Commercio Estero. La recente visita a Roma del signor Gerard Mayer, rappresentante della M.P.A.A. per l'Europa Continentale, viene posta, dall'Agenzia italiana Mundus, in relazione ai sospetti creati appunto in America dalla nuova legge.



Aldo Vergano (dietro l'operatore) sarà il regista di « Don Chisciotte », tratto dal libro di Cervantes e con Totò interprete principale.

I critici di New York...

...hanno assegnato i loro premi annuali. All the King's Men, diretto da Robert Rossen, è stato ritenuto il miglior film in lingua inglese, e Ladri di biciclette, il miglior film in lingua straniera. Il premio per il miglior regista è andato a Carol Reed per Fallen Idol, quello per la migliore attrice a Olivia de Havilland per The Heiress (regista, William Wyler), quello per il miglior attore a Broderick Crawford per All the King's Men.

FRANCIA

H.-G. Clouzot partirà...

...in questi giorni per il Brasile col suo capo operatore Thirard, l'operatore Pecqueux, un tecnico del suono e due assistenti per girare il film Brasile, da lui definito « giornale intimo di un viaggio ». Pare che questa idea sia nata dalla visione del film di Flaherty Louisiana Story. Nel corso di una conferenza stampa, Clouzot ha, fra l'altro, dichiarato: « La scuola neo-realistica italiana è, per me, il colmo dell'artificiosità. I film di quel genere mi piacciono come spettatore, ma non ho mai l'impressione né di stile né di autenticità ». Egli si tratterà nell'America del sud circa un anno.

Il signor Jean Rheims...

...il quale rappresenta a Parigi la città di Cannes in seno al Comitato Generale dei Festival, ha dichiarato:

to definitivamente che quest'anno la rassegna non avrà luogo a Cannes. In compenso, il mese prossimo, si svolgerà al Palazzo del Festival, sulla Croisette, una competizione cinematografica a carattere nazionale. Il signor Favre-Lebreton ha confermato questa notizia, specificando che, nel corso del « festivalletto monocolor », verranno presentati otto film francesi inediti, oltre ad una mostra retrospettiva dei più noti attori comici: Max Linder, Charlot, ecc. Alla stessa epoca si terrà, sempre a Cannes, un congresso internazionale dei produttori. A mo' di commento, il Nice-Matin scrive: « Non dimentichiamo che in alto loco si era cercato di concludere un accordo colla direzione della Mostra di Venezia per decidere di far svolgere alternativamente i due festival, ma questo accordo non si è purtroppo potuto raggiungere. Tenendosi la Mostra italiana nel periodo 20 agosto-10 settembre 1950, la manifestazione di Cannes avrebbe dovuto procrastinarsi oltre la metà di settembre, e questo, agli organi competenti, è parso inopportuno. Da taluni era stata avanzata la proposta di anticipare la data del nostro festival al mese di marzo. Ma, ormai, è evidentemente troppo tardi. Non ci resta quindi che pensare per tempo, non al festival del 1950, ma a quello del '51 ».

U.R.S.S.

Alla periferia di Mosca...

...sorgerà una città cinematografica, capace di produrre annualmente 40 film a colori di lungo metraggio. L'attrezzatura sarà modernissima e gli impianti sono stati studiati per permettere, nello stesso tempo, la riduzione dei tempi di ripresa e il miglioramento della qualità. Il progetto della città prevede anche gli alloggi per i dipendenti.

GRAN BRETAGNA

200 mila dischi...

...del commento musicale del film The Third Man, registrato direttamente dalla colonna sonora e ribattezzato Canzone di Harry Lime, sono stati venduti in sole quattro settimane. Tuttavia, nonostante le allettanti offerte ricevute, il musicista austriaco Anton Karas, autore del commento, ha preferito tornare a Vienna.

E' stata sospesa...

...la partenza per la Francia della « troupe » che doveva realizzare il nuovo film di Herbert Wilcox Odette G. C.; e ciò a causa delle divergenze sorte fra i sindacati britannici e francesi sul numero dei tecnici inglesi da portare in Francia per la realizzazione degli esterni. La vigente convenzione franco-britannica sullo scambio di tecnici dei due paesi non prevede, infatti, il caso dei film inglesi realizzati in Francia o dei film francesi realizzati in Inghilterra.

Secondo Korda...

...l'industria cinematografica britannica ha superato la crisi. In ogni caso, ha dichiarato a un corrispondente dell'United Press, essa non crollerà anche se Arthur Rank metterà in atto la minaccia di sospendere in giugno la produzione qua-

lora il governo non riducesse la tassa sugli spettacoli. « I produttori inglesi di talento sono numerosi e il posto di Rank sarà presto occupato, ad esempio, da sir Michael Balcon, Anthony Havelock-Allan o sir Laurence Olivier ». Korda ha stretto con Rossellini un accordo per la realizzazione di uno o due film, ai quali potrà eventualmente partecipare anche Ingrid Bergman.

BELGIO

Il secondo Congresso...

...internazionale del film sull'arte, al quale sono invitati tutti i produttori di opere cinematografiche sulle arti figurative, avrà luogo a Bruxelles dal 19 al 22 febbraio (adesioni al Palazzo delle Arti; 23, Rue Ravestein, Bruxelles). In quanto al 3° Festival Mondiale del Film e delle Belle Arti, il suo svolgimento è ancora incerto.

GERMANIA OCC.

E' allo studio...

...il progetto di dotare le stazioni ferroviarie tedesche di piccoli cinematografi per permettere ai viaggiatori di superare piacevolmente l'attesa dei treni. Gli esercenti regolari hanno proposto alcune limitazioni e, principalmente, che tali cinematografi non superino un massimo di 500 posti e che la pubblicità degli spettacoli sia limitata al perimetro delle stazioni.

ISRAELE

Bloccata dal 1° novembre...

...l'importazione di tutte le merci di non assoluta necessità, anche i film debbono sottostare ad alcune regole valutarie per avere possibilità d'ingresso nello Stato d'Israele. Le importazioni, cioè, possono avvenire o con versamenti su conti bloccati delle somme di spettanza del venditore; o mediante pagamento effettuato all'estero senza dover attingere alle valute dello Stato; o mediante compensazione per quegli Stati che hanno con Israele accordi o trattati di commercio. Tali misure danneggiano notevolmente la diffusione dei film italiani. Sono invece in ripresa i film americani avendo Hollywood accettato il principio del versamento degli introiti in conti bloccati. I film italiani di maggior successo sono quelli musicali.

ARGENTINA

I produttori indipendenti...

...hanno costituito la « Sociedad Independiente de Productores de Películas Argentinas » (S.I.P.P.A.), la quale si propone di rappresentare la produzione indipendente nella lotta per il riconoscimento dei suoi diritti, di promuovere il miglioramento della produzione cinematografica indipendente e di elevare il livello artistico ed industriale del cinema argentino con l'apporto di nuovi valori e di nuovi capitali.

E' stato elaborato...

...un progetto di convenzione per uno scambio cinematografico tra Argentina e Messico. La convenzione, se approvata dalla Direzione argentina dei Pubblici Spettacoli, avrà la durata di un anno e riguarderà un gruppo di 30 film. Per la rimessa dei fondi sarà seguito il sistema della compensazione.

ADDIO A CIANG KAI-SCEK

RICEVIAMO dal collaboratore Carlo Doglio la seguente lettera:

Caro Baracco, Cinema, dunque, ha espresso più volte la sua opinione sul film di Germi *In nome della legge*: ha lasciato parlare il sottoscritto; ha dato spazio e risalto all'opinione dei suoi lettori; adesso, con la pubblicazione di un articolo a firma Glauco Viazzi si chiudono le porte (le colonne della rivista). « Fine di una polemica » ci sta scritto in testa, e chi ha avuto ha avuto.

Beh, non ho niente in contrario ad avere la patente di critico superficiale, spaccacapelli (aggettivazione che avversa quella precedente), noioso e invidioso. Per quanto abbia l'impressione, suffragata da replicate chiacchiere scambiate con te e con Aristarco, che in sede estetica siamo presso a poco della stessa idea, non posso pretendere che Cinema sposi le mie ubbie. Però dico: vi siete accorti che il discorso di Viazzi gira in tal maniera che un lettore poco addestrato alla scolastica di costui ne deduce: « Doglio è la lancia spezzata di quanti avversano la liberazione, dei noleggiatori, dei reazionari eccetera eccetera »? Insomma, Doglio « è uno sciocco che senza saperlo fa il gioco delle forze retrograde »; oppure: « Doglio è un furbone che si sbraccia in pose rivoluzionarie con precisi fini reazionari ».

Dico: vi siete accorti che questo è il succeo dell'articolo di Viazzi? E poi, caro Baracco, a parlar di politica ci sono trascinato per i capelli; ma come potrei permettere a Viazzi d'insultare la storia, e la memoria di gente che i suoi attuali amici del P.C. staliniano scannarono per bramosia di potere? Ci vuole una bella faccia tosta a insultare gli uomini del Poum (i più vecchi e fieri lottatori del comunismo in Spagna) dopo che il libro di Orwell in argomento è stato pubblicato anche in Italia!

Perbacco! E chi ha mai negato i pregi, il valore estetico e sociale del nuovo cinema italiano? O che gli staliniani d'Italia ne sono gli esclusivi banditori? (così rovineranno tutto, come lor capita in ogni campo). E' vietato interessarsi del cinema di questi anni senza adoperare gli schemi prefissati tanto in sede estetica che in sede sociale?

Se dirò che volevo chiarire, ben chiarire, quanta distanza e di valore sociale e di valore artistico ci fosse fra *Ladri di biciclette* e *In nome della legge*: forse che la dialettica lenino-staliniana mi additerà in losca combutta con i ricettatori di velocipedi rubati? Ho scritto che Germi aveva fatto un film dignitoso: un buon film commerciale: e che il successo derivava dalla falsità sociale della impostazione, apparentemente coraggiosa, in verità codina; di ciò offrivò ragione a lungo, esemplificando.

Rispondere come fa Viazzi che « questo era il massimo dicibile in una situazione quale quella attuale » è dar prova di concretezza, certo; ma significa attribuire agli intellettuali, agli artisti, una patente di carognismo che io non mi sento di sottoscrivere. I "sindacalisti" muoiono ammazzati in Sicilia; ma Germi, o che doveva correre pericoli? Viazzi si scandalizza di ipotesi simili.

Significa dar prova di quella stessa concretezza che lasciò assassinare i comunisti cinesi da Ciang Kai-Scek; i comunisti tedeschi da Hitler, la rivoluzione spagnola da Franco. Quella concretezza che fece alleare Togliatti alla monarchia, e che lega i comunisti d'osservanza staliniana a Peron in Argentina.

Ebbene, di fronte a questa concretezza io preferisco le mie nuvole, la mia astrattezza d'anarchico. Ma soprattutto amerei che la propaganda spicciola Viazzi se la facesse a casa sua; non dove ero anch'io, almeno così mi si diceva, un poco di famiglia.

Scusa la lunga tiritera, caro Baracco, ma dovrai riconoscere che vi sono stato tirato per i capelli. E scusa lo spazio che sottraggo a Cinema, ma ammetterai che la diffamazione ho diritto di rintuzzarla. Tuo

CARLO DOGLIO

Una lettera simile esige qualche riga di commento, non fosse altro per il rispetto che dobbiamo ai nostri lettori i quali, comprando una rivista cinematografica, hanno il diritto di non trovarvi beghe sul POUM o su Ciang Kai-Scek. Noi abbiamo rispetto per l'opinione di ogni collaboratore, per questo pubblichiamo sempre integralmente ogni articolo inviatoci dagli scrittori che stimiamo. Era nostra intenzione dar vita a una rassegna che ospitasse i più noti e competenti scrittori cinematografici d'Italia: e vi siamo riusciti, usando la stessa cordiale accoglienza a comunisti, democristiani, socialisti, liberali, purché intelligenti. Non abbiamo mai avuto curiosità di sapere a quale partito appartenesse un qualsiasi nostro collaboratore, né mai abbiamo cercato di far prevalere le nostre opinioni.

Il risultato di questa imparzialità non è molto brillante, se si giudica dal tono che va assumendo la discussione su *In nome della legge*. Intendevamo avviare una polemica utile per la messa a fuoco d'alcune questioni d'ordine estetico e morale, e ci troviamo in casa una rissa politica. Doglio afferma che l'articolo di Viazzi è quasi « materiale di partito », ma Doglio stesso aveva cominciato, dando al suo saggio un tono più politico che estetico.

La cosa è sommamente spiacevole per noi, e non intendiamo che si ripeta; sarebbe stupido chiedere a chi scrive di astrarsi da ogni considerazione politica, perché ogni persona pensante ha tendenze sociali etiche e morali, e se non ne ha è un mollusco. Ma possiamo almeno chiedere ai nostri collaboratori che non sventolino sulle nostre colonne la tessera del loro partito, il quale non c'interessa in alcun modo e non interessa i nostri lettori; e faremo in modo che risse poco piacevoli e niente interessanti come quella a proposito di cui stiamo scrivendo, non avvengano mai più su Cinema, che è un giornale di cultura. E primo dovere della cultura è la serenità di giudizio.

B.

VECCHIO INTERROGATIVO

IL CINEMA mondiale è in crisi? Probabilmente l'interrogativo si ripete da ormai molti anni, analogamente del resto a quanto avviene per altre forme di arte: oggi però la progressiva rarefazione delle opere significative in campo cinematografico e il dichiarato asservimento ad esigenze commerciali di molti registi, rendono il dubbio della temuta decadenza molto più legittimo che in altri momenti. Chi nega una decadenza sostanziale del cinema contemporaneo sostiene che essa è un fatto eminentemente apparente, dipendente soltanto dal maggior acume critico di chi esercita il giudizio e conforta tale affermazione con la « prova » che molti dei maggiori « classici » del cinema appaiono oggi superati o inutili in sede estetica. E spesso tale « superamento » artistico viene identificato con uno scadere del loro interesse umano, ammettendo quindi implicitamente che l'interesse umano sia alla base del fine dell'opera d'arte. L'equivoco evidente in cui si cade risiede nel fatto di considerare implicitamente il cinema un'« arte giovane » e nell'attribuire quindi alle sue opere un contenuto una portata e un fine diversi da quelli propri delle altre forme d'arte. L'arte è unica: la stessa sua classificazione in « generi », naturale e

significativa per scopi didattici storici e critici, è del tutto assurda sul piano strettamente estetico. L'arte nasce con l'uomo e di conseguenza tutte le sue forme sono ugualmente antiche, in quanto una nuova tecnica espressiva (quella cinematografica) di una intuizione lirica (l'arte stessa) riassume in sé necessariamente le esperienze i dibattiti le conquiste di tutte le altre tecniche espressive (letteraria, musicale, delle arti figurative, ecc.). Il cinema non ha forse ancora completata la propria evoluzione meramente tecnica in quanto continuamente, negli ultimi anni, si è arricchito di nuovi mezzi (il sonoro, il colore, e oggi la stereoscopia e la stereofonia), ma, a parte la considerazione che nessuno può garantire la pittura dall'uso di colori capaci di fornirle di una terza dimensione, o la musica dall'uso di strumenti che con le loro vibrazioni evocano immagini o l'architettura dall'uso di materiali che emettano suoni, il cinema era già arte assai prima della « scoperta » di tali nuovi mezzi espressivi. Anzi Arnheim aveva identificato nella mancanza dell'espressione cinematografica di taluni elementi (suono, colore, profondità spaziale) il fondamento del suo antinaturalismo e quindi l'elemento essenziale della sua validità arti-

stica. Abbiamo già espresso come per noi l'affermazione di Arnheim non sia sostanzialmente esatta in quanto secondo essa l'evoluzione dei mezzi espressivi di un'arte finirebbe col risolversi nella sua invalidità, ma per il cinema non può comunque parlarsi di « giovinezza » nei confronti delle altre forme d'arte in cui necessariamente confluisce; che la sua tecnica espressiva possa essere ancora in fase di evoluzione più inquieta di quelle delle altre arti è altro discorso che conferma come la ragione del « superamento » dei classici dello schermo, se esiste, non possa ricercarsi nella rapidità dell'evoluzione dei mezzi espressivi cinematografici. E tanto meno può ricercarsi in un loro diminuito interesse umano poiché il fine dell'opera d'arte, che nasce da un'intuizione lirica compiuta e perfetta in sé alla base della quale è il sentimento come principio in cui si fondono contenuto e forma, che non esistono separatamente, è quello di trasmettere l'emozione provata dall'artista all'atto della creazione, emozione di natura eminentemente estetica e fondata quindi su elementi universali ed eterni.

A tale riguardo il dubbio sollevato da taluno nei riguardi di *The Quiet One* di Meyers, se cioè l'emozione nascente da essa non sia di natura piuttosto umana che estetica, derivante cioè essenzialmente dal contenuto del film, non ha ragione di esistere. L'emozione nascente dall'opera di Meyers non ha infatti il suo fondamento nella dolorosa vicenda del bambino negro e nella polemica sociale che essa sottintende: se così fosse, identica emozione potrebbe suscitare la lettura di un articolo sulla delinquenza minorile o la visione di un bambino infelice per la via; ma in *The Quiet One* l'analisi della condizione umana del bimbo si eleva a espressione lirica di altissima poesia che non cessa naturalmente di condensare in sé forti significazioni umane, e l'emozione da essa nascente proviene dal modo particolare con cui l'autore ha trattato mediante i mezzi espressivi cinematografici la materia oggetto della sua narrazione facendola vibrare di una intima intensità poetica che di quella materia è divenuta contenuto e forma insieme e che non ha nulla a che vedere con l'interesse umano che ne è alla base. Quindi se un'opera decade per il suo diminuito interesse umano, vuol dire che tale interesse ne costituiva l'essenza e come tale l'opera non è valida artisticamente. A meno che, parlando di decaduto interesse umano, non si sia voluto porre l'accento su tecniche recitative o truccature o elementi scenografici connessi ad una particolare « moda », o ad un particolare periodo, poiché in tal caso, l'equivoco è ancora più evidente: se infatti tali elementi obbedivano a una precisa esigenza estetica dell'autore, essi, quale espressione del suo mondo poetico, sono ancor oggi pienamente validi (come le scenografie del *Caligari* di Wiene, la recitazione di Louise Brooks in *Die Büchse der Pandora* di Pabst, la truccatura di Emil Jannings in *Tartuff* di Murnau); se invece erano determinati soltanto da esigenze d'ordine esteriore e contingente, allora, logicamente, essi rivelano tutta la loro inconsistenza e « anzianità » [come gli atteggiamenti fatali di dannunziana ispirazione di Lyda Borelli e Almirante Manzini, le assurde impennacchiature di Fern Andra in *Genuine* (1920) di Wiene, le scenografie cubiste di *Metropolis* (1926) di Lang]. L'asserito « superamento » dei classici dello schermo quindi non risiede nelle ragioni suddette, a meno che non si voglia intenderlo in senso puramente « tecnico », facendo cioè astrazione da ogni considerazione estetica: infatti la maggior nitidezza visiva o la maggior chiarezza auditiva dei film odierni sono pregi di fotografia o di registrazione acustica considerati in se stesse, che non hanno nulla a che vedere con l'elevatezza artistica: una fotografia sciatta e grigia, come quella dei film di Chaplin, o un « sonoro » sordo e confuso,



Jean Simmons e Olivier in « Hamlet », diretto dallo stesso Olivier, il quale ha interpretato il testo shakespeariano con sensibilità poetica e valendosi di mezzi teatrali e cinematografici.

come quello di *Sciuscià* (1946) di De Sica, possono essere perfettamente validi in sede estetica.

Né ci sembra valga la pena di confutare la considerazione secondo la quale certi capolavori del cinema passato non avrebbero oggi più piena conferma dei loro valori. Nonostante le deficienze tecniche, dovute al materiale impiegato e al tempo trascorso, vecchie opere come *Foolish Wives* (« Femmine folli », 1922) di von Stroheim, *Bronenosez Potemkin* (« L'incrociatore Potemkin », 1925) di Eisenstein, *The Gold Rush* (« La febbre dell'oro », 1925) di Chaplin, *La passion de Jeanne d'Arc* (1927) di Dreyer, *Le million* (1931) di Clair, suscitano ancor oggi una emozione intensa. Il che dimostra come esse non siano superate: superate sono quelle definite capolavori soltanto perché in taluni tratti l'impiego particolarmente efficace di certi mezzi espressivi, in funzione del contenuto, apparve elemento di tale importanza, nella particolare fase di evoluzione estetica del cinema di quei tempi, da annullare gli altri errori dell'opera (come le mirabili sequenze del « can-can » in *Atlantide* di Pabst e dell'inseguimento della donna da parte dello stregone in *Metropolis* di Lang, non resero evidenti gli squilibri gravissimi e i molti errori delle due opere). Occorre infine considerare che nella storia dell'evoluzione di un'arte, il periodo più appassionante di indagini, più fecondo di suggestioni emotive, più intenso di intuizioni poetiche, sia pure ancora balbettanti o infelicitamente espresse, è quasi sempre quello dei « primitivi ». Nella loro ingenuità di espressione e nella mancanza di levigatezza formale, il *Cantico delle Creature* di S. Francesco mostra un substrato lirico infinitamente più autentico di quello delle opere di molti celebrati poeti rinascimentali; i rozzi contrasti dei versi di Ciuolo d'Alcamo superano il significato di semplici opposizioni formali per assurgere a una forza infinitamente più drammatica di quella basata sulle colte raffinatezze letterarie degli Umanisti, gli angeli di Benozzo Gozzoli una intensità poetica più alta dell'esteriore lirismo delle opere di certi pur celebrati discepoli di Raffaello e del Perugino; le immagini divine di Cimabue a una religiosità infinitamente più mistica di quella delle raffinatissime Madonne brune del Murillo. La condizione spirituale degli artisti nel periodo di nascita di un'arte è una condizione di perfetta umiltà e di perfetta letizia e la graduale conquista dei mezzi espressivi determina nell'animo del creatore un incanto di sapore quasi soprannaturale, qualcosa di simile a quel che dovette provare l'uomo quando, attraverso la notte dei secoli, gradatamente apprese a tenersi in piedi e a muovere i primi passi.

Non diversamente nel cinema, le fiabe di Méliès, i « westerns » di Porter, le prime farse di Chaplin, i film di Griffith, sono le appassionanti fasi del cammino percorso dalla sua nascita, quale ibrida creatura fatta per molta parte di teatro e di letteratura, al suo assurgere a forma d'arte pienamente autonoma seppure ancora inesperta e sprovvista come linguaggio, la cui piena conquista non è fino ad oggi ancora definitiva. Senonché giunti alla conclusione, e noi siamo di tale avviso, che oggi il cinema pervenuto ormai ad una piena consapevolezza espressiva e ad una estrema perfezione tecnica, ripete quelle pause che si riscontrano nel cammino di tutte le arti, quando la piena maturità determina un rigoglio quantitativo, che non può non determinare una proporzionale rarefazione delle opere degne di rilievo, e una certa stanchezza creativa palese sulla ripetizione di schemi ideologici e nelle formule espressive, si moltiplicano gli equivoci nella identificazione delle ragioni di tale decadenza. I quali equivoci però possono tutti ricondursi sostanzialmente ad uno solo: quello della possibilità di una precisa scissione fra contenuto e forma nell'opera d'arte. Si afferma infatti che talu-



Da una inquadratura di « *The Quiet One* » (« L'escluso »). In questo film di Sidney Meyers l'analisi psicologica e la condizione umana del piccolo negro sono suggerite con potenza lirica.

ne opere valide contenutisticamente, cioè come messaggio che l'autore ha inteso emettere attraverso la materia espressa, non hanno una forma altrettanto valida, e viceversa. E' evidente che il dilemma forma e contenuto, dibattuto lungamente in sede estetica per ogni forma d'arte, non ha ragione di esistere nemmeno per il cinema, e che la scissione tra contenuto e forma può apparire appena valida in sede critica. In arte non esistono contenuti senza forme che li esprimano e forme che non sottintendano un contenuto. E' evidente che il soggetto quale intreccio o canovaccio narrativo, non determina il contenuto dell'opera cinematografica che si identifica con il tema, il significato, il messaggio dell'artista creatore. Ed è anche evidente che soggetti differenti possono esprimere identico contenuto e che identici soggetti, diversamente espressi, possono identificarsi in contenuti sostanzialmente diversi: il tema del dissidio fra società e individuo è stato espresso numerose volte nel cinema, da Griffith a Vidor a Chaplin, attraverso diversissimi soggetti; lo stesso soggetto, quello di *Atlantide* di Benoit, diversamente espresso da Pabst da Freyder e da Ripley, è alla base di opere sostanzialmente lontane come significato e come elevatezza artistica. Il che spiega come, benché il cinema sia arte narrativa, possano esistere film senza soggetto, ma non senza contenuto.

Il documentario *Regen* (« Pioggia » 1925) di Joris Ivens è sostanzialmente privo di soggetto, come molte opere del genere, ma chiarissimo ne è il contenuto: infatti le inquadrature della città, grigia e triste sotto la pioggia, seguite in una particolare cadenza di montaggio da quelle della città illuminata dai raggi del sole al termine della bufera, assurgono nell'intuizione lirica dell'autore a una significazione ideologica di ottimismo e di serenità. Perfino i film astratti e « assoluti », cui non si potrebbe davvero attribuire un « soggetto », inteso come canovaccio narrativo all'azione, mostrano un contenuto espresso attraverso esercitazioni di carattere apparentemente formale ma tendenti a suggestioni emotive. Tutto ciò restringe l'importanza del soggetto a quello di suggerimento narrativo nei confronti dell'autore del film il quale, in sede di realizzazione, lo rielabora necessariamente facendolo suo attraverso un immancabile processo creativo. E' pertanto assurdo affermare la impossibilità, da parte del regista, di riscattare le deficienze costituzionali di un certo soggetto. E' evidente infatti che tali deficienze sussistono soltanto se il regista non le fa scomparire nella piena liberazione della sua intuizione. Quando Renoir realizzò *The Woman on the Beach* (« La donna della spiaggia », 1947) la debolezza dell'opera fu da molti imputata alla insuffi-

cienza del soggetto, mentre era da attribuirsi alla stanchezza creativa dell'autore che, sedotto da certo clima torbido della vicenda ben concentrato fisicamente nel personaggio equivoco della donna e ideologicamente nella passione gelosa per la donna e per i quadri da parte del pittore cieco, provò un istintivo interesse per il soggetto che non seppe però far aderire al suo mondo poetico: così il film, pure attraverso sequenze pregevoli considerate a se stanti, mostrava in definitiva una totale assenza di contenuto. D'altra parte i numerosi casi di soggetti scadenti che hanno ugualmente offerto al regista feconda occasione per opere pienamente valide, non sono altrettanto evidenti, in quanto l'opera compiuta riscatta nella sua perfetta unità le deficienze originarie del soggetto.

Discorso analogo potrebbe ripetersi per la sceneggiatura, il cui valore rimane quello di una semplice proposta, pur con certe precisazioni nei confronti dei mezzi espressivi cinematografici che il regista, nell'atto creativo, necessariamente rielabora e che subiscono fino all'ultimo definitivo montaggio una continua evoluzione. E' comunque esatto, o parzialmente esatto, affermare invece che le buone qualità potenziali di un soggetto e di una sceneggiatura possono essere malamente sfruttate, o non sfruttate affatto, da un regista di scarso talento o privo della necessaria ispirazione. Così è forse esatto supporre che il Pabst dell'epoca migliore, avrebbe probabilmente sfruttato in modo ben più lirico lo interessante contrasto fra la personalità dell'uomo teso esclusivamente a speculazioni di carattere scientifico e quella della donna volta a un arido materialismo conflitto base di *Geheimnisvolle tiefe* (« Profondità misteriose », 1949) che mostra in tutta la sua misura e gravità la decadenza di Pabst. Né la forma dell'opera cinematografica può identificarsi nell'uso dei mezzi espressivi, in quanto essi danno vita a quell'unica realtà oggettiva cinematografica che è contenuto espresso, cioè contenuto e forma insieme, e che si realizza unicamente in fase di regia. E l'uso raffinato di taluni espedienti tecnici e l'accorto impiego delle risorse artistiche proprie degli specifici cinematografici non possono condurre mai, è evidente, ad alcuna perfezione, nemmeno a quella definita formale; in quanto l'uso anche sapiente dei mezzi espressivi non in funzione

di un contenuto, genera necessariamente la loro non funzionalità, cioè risulta errato in sede estetica (e in tal senso, e non di perfezione formale, va inteso il termine formalismo). Si è detto che in *Notorious* (1946) di Hitchcock, e in *The Third Man* (« Il terzo uomo », 1949) di Reed, particolarmente felice è l'uso dei mezzi tecnici nonostante le deficienze contenutistiche: ma sarebbe esatto affermare che la perfetta conoscenza intuibile negli autori delle possibilità degli specifici cinematografici nei confronti della psicologia degli spettatori, non perviene ad alcun risultato valido, né contenutistico né formale, per la mancanza sugli autori di una vera intuizione lirica. *Sciuscià* di De Sica e *Riso amaro* (1949) di De Santis chiariscono in modo evidente il problema. Non esiste trascuratezza formale, come è stato detto, in *Sciuscià*: ed infatti il valore poetico dell'opera si afferma pienamente, prova evidente che il contenuto di essa ha trovato la forma più idonea per manifestarsi: affannarsi a tentare di dimostrare che certi « temi » dell'opera avrebbero potuto trovare più completa affermazione con l'uso di altri mezzi espressivi, vuol dire giudicare un film non fatto e come tale ingiudicabile. Così in *Riso amaro* l'assoluta deficienza contenutistica dell'opera, palese nella natura fumettistica dei personaggi e della loro vicenda, conduce inevitabilmente anche all'invalidità dell'uso dei mezzi espressivi, in quanto fine a se stessi, puro esibizionismo.

A proposito di *The Quiet One*, per diminuirne il valore estetico, si è fatto notare che la « forma » di tale film si ispira al particolare gusto di certa cronaca fotografica americana sui negri (considerazione di Cecchi secondo cui certa cronaca fotografica americana sul « gangsterismo » è infinitamente più « emotiva » del realismo cinematografico dei film-gangster), asserendo che la forma, in questo caso « derivata » dell'opera di Meyers, sarebbe l'elemento suscitatore dell'emozione estetica. Ma è evidente che non è la forma, in se stessa considerata, che può determinare l'emozione estetica, e infatti non la determinano le foto sui negri e sui « gangsters », ma soltanto l'intuizione lirica che in quella forma è espressa; non è valido cioè in se stesso, che non sarebbe in tal caso nemmeno originale, il gusto dei particolari della composizione figurativa, ecc. di Meyers, ma il lirismo espresso con tali mezzi che, in quanto al servizio di un mondo poetico, divengono anche

perfettamente originali. Cade così totalmente, nei riguardi del valore dei mezzi formali, la validità della tanto ripetuta affermazione di Renoir: aver cioè egli realizzato *La bête humaine* (« L'angelo del male », 1938) in quanto gli piacevano i treni: evidentemente per Renoir essi non costituivano semplicemente un elemento formale, ma soltanto l'occasione per la liberazione del suo mondo poetico a cui offrivano taluni elementi espressivi di carattere figurativo e ritmico: ed infatti il dramma dell'uomo era nel film posto parallelamente alla vita del treno. L'affermazione di Renoir potrebbe al massimo confortare la tesi di Arnheim, secondo la quale taluni mezzi formali sono fino ad un certo punto caratteristici per certe tendenze di pensiero, per quanto il transitare di taluni autori da uno stile ad altri sostanzialmente diversi, imponga di accettare tale tesi con molta cautela.

In conclusione, qualunque contenuto e qualunque forma sono validi se alla base di essi è un'intuizione lirica che talvolta può allontanarsi perfino dal tema programmaticamente posto da parte dell'autore. All'inizio di *Hamlet* (« Amleto », 1948) Olivier, mantenendosi fedele al significato del dramma shakespeariano, ha scritto: « questa è la tragedia dell'indecisione umana »; ma nel reinterpretare il testo secondo la sua sensibilità poetica, Olivier ha necessariamente permeata la sua opera di altri significati e sul tema dell'indecisione umana altri hanno finito con l'aver il sopravvento. Ciò nonostante il suo « Amleto » serba validità artistica, poiché la sincerità dell'autore è evidente: il suo animo ha vibrato di una emozione attraverso la lettura del capolavoro ed egli l'ha trasmessa sugli elementi più consoni al suo mondo poetico; la stessa forma dell'opera non soffre fratture nei confronti del contenuto. Perciò se è possibile effettuare in sede critica una separata disamina di forma e di contenuto per dimostrare, quando una perfetta unità non è raggiunta, la invalidità di entrambi (e mai la validità di uno di essi), tale separata disamina conferma la impossibilità di una scissione fra forma e contenuto sul piano estetico, per concludere come tutti i problemi dell'arte del cinema e della sua decadenza, si riassumano sostanzialmente in uno solo che è quello fondamentale di tutta l'arte: la perfetta sincerità dell'artista nei confronti dell'opera creata.

NINO GHELLI



A sinistra: Robert Ryan e Joan Bennett in « The Woman on the Beach » (« La donna della spiaggia », 1947): opera che denuncia evidenti compromessi e una stanchezza creativa in Jean Renoir. A destra: mondine viste da Giuseppe De Santis (da una inquadratura tratta da « Riso amaro »).

IL QUADERNO sul film del dopo guerra edito da *Bianco e Nero* presenta al lettore un completo panorama della produzione internazionale 1945-49. I limiti della trattazione escludono perciò quella degli anni di guerra, il cui esame è intanto necessario per talune cinematografie europee, le quali hanno perseguita la loro evoluzione in maniera così diversa ed impravista, da invertire nettamente le posizioni di partenza che, postuliamo, essere quelle del 1939. E' il caso della cinematografia francese, particolarmente attiva e significativa nel periodo della resistenza, durante la quale essa abbandona il cosiddetto "realismo nero" di Carné, Duvivier o Renoir per sostituirvi un gusto prevalente della vicenda irreale, il quale si compone talora negli arabeschi di un formalismo quintessenziale che, può dirsi, rappresenta l'estrema istanza della cultura cinematografica occidentale. È opportuno perciò prendere in esame alcuni di questi film prodotti dal 1940 al 1945. «Quando nel giugno 1940», scrive Roger Régent in *Cinéma de France*, «comincia questo intermezzo bellico che doveva gettare il nostro paese, per quattro anni, nella guerra indiretta, il corpo del cinema francese è dislocato. Gli studi sono



Da «Le silence est d'or». La purezza stilistica raggiunta da Clair in questo film rappresenta il miglior messaggio lanciato recentemente dalla cultura cinematografica al pubblico europeo.

L'ULTIMO MESSAGGIO DEL CINEMA FRANCESE

stati requisiti dall'armata e i teatri, ove erano stati costruiti gli scenari di *Quai des brumes*, *La grande illusion*, *Dernier milliardaire*, servono da magazzini militari o da fureria. Là ove si era drizzata la casbah di *Pépé le Moko* un capitano di amministrazione conta le mollettieri delle sue truppe, là dove Michèle Morgan, Annabella, Simone Simon avevano mormorato qualcuna di quelle frasi patetiche che levano il fiato a centinaia di migliaia di ragazze e di giovani riuniti nelle sale, non restavano che servizi di intendenza e depositi di armi...». Ciò nonostante una certa ripresa produttiva si verifica nella zona occupata, intorno al febbraio 1941. Ma il clima appare subito nettamente mutato: esso non è più quello del "cinema nero" e "maledetto" di avanguerra, il cui contenuto andava assumendo sempre più la forma di una retorica, non meno bolsa e convenzionale del "cinema rosa" americano. D'altra parte questo clima appare, tanto meno, il riflesso del momento storico vissuto dalla Francia. Come se i suoi artisti, spaesati dalle forze estranee che avrebbero dovuto governare la loro ispirazione, non avessero potuto trovare altra via di scampo, se non quella di rimanere deliberatamente al di fuori di ogni epoca, come di ogni attualità. Gli infantili impudori, i propositi grossolani, il niente e la disperazione del giugno 1940, che denuncia Sartre nel terzo volume dei *Chemins de la liberté*, non producono alcuna reazione nei creatori banali e nei dozzinali mestieranti, che costituiscono, in ogni paese, il fulcro dell'attività commerciale del cinema. Essi saranno contenti di presentare ancora sullo schermo le loro solite storie, come se nulla stesse accadendo nel mondo. Ma nei pochi registi di elezione, questo stato d'animo si irrigidisce in una tensione, che sollecita l'artista verso un gusto disperato

delle ricerche formali e verso una glaciale e orgogliosa indifferenza, di fronte all'umanità della vicenda. Potremmo definire questi film come l'espressione di una nuova avanguardia, scaduta dalla seconda guerra, così come la prima era derivata da quella precedente.

Questa enunciazione può essere ribadita agli inizi stessi del nostro discorso, dalla presenza di un autore che di quel movimento rappresentò ai suoi tempi, l'estrema tendenza snobistica ed intellettualoide, vo-

gliam dire di Marcel L'Herbier, regista di *Don Juan et Faust* (1922), *L'inhumaine* (1924) e di altre numerose e pretenziose opere che mandavano in visibilio il pubblico del "Vieux Colombier" o del "Ciné-Latin". E' appunto L'Herbier che nella estate 1942 presenta *La nuit fantastique*, che dovrebbe segnare il ritorno al puro linguaggio di Méliès. Infatti il film è a base di tutti quei trucchi e quelle mistificazioni che come è noto sono poi divenuti altrettanti segni dell'alfabeto cinematografico e che qui il regista cerca di cogliere, retrospet-



Da «Les enfants du Paradis» (1943-45): Carné punta sul formalismo invece di accostarsi maggiormente alla materia viva della vicenda; l'opera è comunque ricca di grandi valori.

tivamente, e cioè allo stato puro di semplici giochi di prestigio. Solo che egli non ha per menare in porto i suoi propositi, né la divina innocenza del maestro di Montreuil, né il sorriso indulgente di un René Clair. In ogni modo le reazioni delle sale spettacolari furono quelle tipiche del periodo di avanguardia: e infatti un direttore di grandi circuiti fece eliminare delle deformazioni sonore, sotto il pretesto che il pubblico non avrebbe capito e che si sarebbe attribuito l'effetto a qualche guasto dell'apparecchio di proiezione. Ma è solo nel dicembre 1942 che Marcel Carné con *Les visiteurs du soir*, film che secondo Régent avrebbe dovuto offrire la bellezza nuda e vera, ci porge invece il gusto di una ispirazione certamente pura e alata, ma racchiusa in una forma glaciale e quintessenziale, come nella poesia di Mallarmé, il volo del cigno imprigionato sotto una lucida lastra di ghiaccio: « Ce lac dur oublié que hante sous le givre. Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui ». Nulla di più umano di questa vicenda di una donna invincibile che mette in isacco il diavolo, nonostante che questi abbia rivestito l'aspetto esatto del suo amante. Solo che qui la immaginazione appare così controllata dal rigore formale, quanto l'istinto dall'intelligenza, in modo da darci l'impressione inalienabile della vita contemplata attraverso la lastra di un acquario.

I tempi erano maturi, alla fine del 1943, per un ritorno al cinema di Jean Cocteau, poeta surrealista, paggio impertinente dei Champs Elysées, rappresentante per eccellenza della sinistra letteraria, com'egli stesso dice, autore, nel cinema, della bizzarra allegoria *Sang d'un poète* (1930), ove attraverso la figura di una statua, che si trasforma in donna e parla sommamente nel cavo della mano, aveva cercato sorprendere il gusto stesso della ispirazione artistica. Così nel 1942 egli ci dà *Le baron fantôme* per la regia di Serge de Poligny. Questa avventura si svolge in un vecchio castello, luogo predestinato ove soffia il mistero, il quale è piuttosto nel cuore stesso dei personaggi che, sopraffatti da un complesso ereditario non riescono né a spiegarsi né a comprendersi. Ma in fondo neanche questo secondo mistero interessa molto Cocteau, il quale ci dà l'impressione di voler creare un mondo di strani riflessi psicologici, per il solo gusto di deformarlo a volontà attraverso l'astratto piacere del giuoco. Un giuoco, poi, così alido e rarefatto da farci temere che i personaggi debbano soccombere più per mancanza di fiato, che per la fatalità propria di ciascuno. Cosicché alla fine ci accorgiamo di essere noi, non meno di essi, prigionieri di questo mondo senza palpiti, ove neanche il mistero può soffiare perché ciò che manca è proprio l'aria. Con *L'éternel retour* (1943) Jean Cocteau e il regista Delannoy si propongono addirittura di trasporre, al tempo attuale, la storia di Tristano e Isotta. Ma anche qui le forme di un'arte troppo cosciente e volontaria disperdono il calore istintivo della famosa vicenda, avvizzendo attraverso ogni sorta di preziosismi ed estetismi il fiore stesso del mito, che è ancora oggi alla base della nozione dell'amore nel continente europeo, e cioè quello della passione che si alimenta più delle torture che essa si impone, che della propria fiamma. Tutto questo formalismo è ancora più evidente in *Les enfants du Paradis* (1943-45) di Carné, opera che

almeno nelle intenzioni dovrebbe più accostarsi alla materia viva della vicenda umana. Certamente si può essere d'accordo con Régent che elogia questo film ove tutto il pittoresco del "Boulevard du Crime" e del "Teatro dei funamboli" è evocato con brio ammirevole e dove le pantomime e gli episodi pittoreschi abbondano. Ma quando egli aggiunge che una vita prodigiosa circola in tutti questi arabeschi, e nutre di una linfa di continuo rinnovata il fusto e tutte le branche della pianta, la quale rimane così l'albero gigante del cinema francese, in questi ultimi anni noi non possiamo non rimanere abbastanza perplessi. Lemaître è certo un eroe romantico, ma in fondo tutte le sue reazioni sono abil-

dere partito, e cioè per mantenersi perfettamente disponibile avanti i casi narrati, è qualcosa di assai differente dal curioso fine di non ricevere che Carné, in fondo, oppone alla vita sotto pretesto di rifiutare il romanzesco e la letteratura. Si potrebbe dire che i migliori pezzi di questo film potrebbero essere messi tra parentesi, come il ballo di carnevale che lo chiude. O addirittura che Carné e Cocteau si applichino ormai a distruggere l'illusione di verità, su cui il romanzo aveva fondato i suoi poteri. Strano desiderio del cinema che si mette a fare il cinema sapendo di non poterne fare a meno. Siamo d'accordo che non si tratta di uno sforzo facile, e che questa trasparenza è acquistata a prezzo di pesanti



Da «Le diable au corps»: il pregio di questo film consiste nell'infinito pudore con il quale Autant-Lara riesce a trasformare in stato lirico l'estasi dei sensi nei due giovani innamorati.

mente previste dall'abile sceneggiatura, come quelle di Lacenaire concepito alla maniera del Lafcadio gidiano. E Garance è ancora una donna innamorata, ma stilizzata come una figura di danza, non meno che lo sia quella del mimo Debureau al quale il giuoco disincarnato di Barrault, conferisce un grado di ancora maggiore disumanità, come la stessa critica francese ha riconosciuto. È facile obiettare che in tale opera il senso nuovo sarebbe dato da questa specie di "distacco" dalla materia del racconto che si ritrova nel Flaubert di *Education sentimentale* o nel Gide di *Immoraliste*, per cui l'artista crea la sua opera su una specie di secondo piano, dal quale gli è dato contemplare le prospettive e la evoluzione della vicenda, con un manifesto e superiore disinteresse e senza che mai il suo cuore vibri all'unisono con quello dei suoi protagonisti. E possono essere invocati a questo proposito così l'aforisma di Flaubert: «La vita non mi riguarda, io la descrivo» o l'atteggiamento di Gide, che è capace non solo di raccontare i casi dei *Faux Monnayeurs*, ma di scrivere il giornale ove viene spiegato come sono sorti i suoi personaggi. Ma questo distacco che dovrebbe servire all'artista solo per non pren-

sacrifici, ma i risultati non sono molto dissimili di quelli sterilizzanti della prima avanguardia. Ancora un passo avanti ed eccoci alla esperienza arida e disumana di *Les dames du Bois de Boulogne* (1944) di Bresson. Qui il soggetto è tratto da un racconto di Diderot, *Jacques, le fataliste*, definito come un libertinaggio glaciale, spoglio di ogni riferimento alla media umanità. Per rendere l'esperimento ancora più difficile il regista Bresson trapianta il romanzo nell'epoca moderna, in un'epoca cioè in cui l'individuo, anche il più conformista, non riuscirebbe a trovare un ostacolo invincibile nel fatto che la donna, che egli ha scelto, ha un passato, che può essere discusso. Ma in fondo questo tema interessa assai poco Bresson. Perché ciò che conta nel suo film non sono i sentimenti dei protagonisti, ma solo il giuoco implacabile con cui l'obiettivo rende qualche specifico dettaglio somatico, come la grana dell'epidermide. Così abbiamo quasi al principio la strana scena della sigaretta schiacciata su un volto di donna, che si svolge in un'atmosfera veramente ermetica. Si potrebbe dire che nella stessa maniera l'autore appare preoccupato di bruciare, senza residui, la materia umana del racconto negli

alambicchi della tecnica più rigorosa. Nessun film ha avuto il merito come questo di disorientare gli spettatori fin dalle prime scene, proprio come capitava per le opere di avanguardia. Così sono state rimproverate a Bresson l'abbondanza di scale, di ascensori, di automobili, di porte aperte e chiuse, come se l'autore si fosse compiaciuto a costruire un dramma mondano da teatro "boulevardier". Di fronte a questo pubblico il regista ha raggiunto cioè lo scopo inverso di quello che si era proposto ed invece di farsi credere, fuori del giuoco, secondo la formula di Flaubert, è apparso come un tardo epigone del peggiore teatro di Sardou. E però il giudizio degli spettatori è sbocciato in un equivoco, la cui colpa non può essere del tutto attribuita alla loro superficiale attenzione.

Se la nostra lunga introduzione è valsa a colmare il vuoto, tra il cinema francese del 1939 e quello del secondo dopoguerra, sarà la lettura del saggio di Auriol a provarcelo. Ora il collegamento può esser rinvenuto sin dalle prime pagine, là dove il critico non esita a definire come nuova avanguardia il film *Odissea*, girato da Astruc in sedici millimetri. In verità l'odissea di questa *Odissea* è stata abbastanza breve perché si tratta di un film che nessuno ha mai visto. Quando l'avanguardia arriva a produrre opere che nessuno vede, essa può essere orgogliosa di aver raggiunto il limite del suo disdegno per i più facili gusti del pubblico. Ma a questo punto occorre pure riconoscere che se il cinema deve continuare a vivere, esso non può essere alimentato da pellicole che nessuno vede. Del resto è noto come contro l'ermetismo di Astruc, fondato sulle più sottili ricerche di tecnica, insorge il buon senso di registi i quali, come Daquin, hanno ben capito che il cinema non può esser ridotto a un sapiente esercizio dei più colti e ammaestrati cineasti. E ciò è tanto vero che Auriol finisce per riconoscere che in conseguenza del panico suscitato tra i produttori, i più bei film francesi del dopoguerra

sono quelli che non sono stati mai girati. Occorreva perciò, per una ripresa effettiva, far circolare aria libera e riprendere in certo senso contatto con una realtà che poteva anche non essere più quella stilizzata di studio, che fu il trionfo quasi espressionista di Marcel Carné, ma quella che l'obiettivo è capace di cogliere uscendo nelle vie ed entrando nelle case abitate. Ora, dice Auriol, si deve riconoscere che, se la Francia è il paese d'Europa dove si proietta il maggior numero di film italiani (oltre 50 dopo la ripresa delle relazioni economiche) e dove si studia con la più intensa curiosità la tendenza italiana a dipingere crudamente la tragicommedia della nostra epoca, questa tendenza non ha avuto alcuna influenza visibile sulla produzione francese, eccezione fatta per due o tre opere come *La bataille du rail* (1946) di René Clément o *Le 6 juin à l'aube* di Louis Daquin. Così, a 4 anni dalla guerra, non è dato ancora vedere il deciso orientamento del cinema francese, e la rassegna che Auriol fa della produzione nazionale lo porta a mettere in evidenza questo fatto singolare: che il "Prix Delluc" e il "Grand Prix du Cinéma Français", sono stati assegnati a *Les cassepièdes* di Noël-Noël, per un tentativo di riprendere — niente di meno! — la tradizione molieriana. In verità questa ci pare abbastanza lontana, sia dalle intuizioni che dalle ambizioni di un film così facile. Chi si avvicina molto più ad essa è invece René Clair, con *Le silence est d'or* che si ispira direttamente a una commedia di Molière. Ma neanche questo ha importanza perché è soprattutto lo stile di questo film che ne fa, se non proprio l'albero gigante del cinema francese, una pianta ricca di linfe che solo il territorio nazionale era capace di somministrare; uno stile che, per la sua misura e chiarezza tradizionalmente francesi, può esser paragonato alla classica purezza del verso di Racine. E tutto ciò a proposito di un tema quanto mai lontano dalle tematiche classiche, come può esserlo la ricostruzione dell'ambiente cinematografico, agli inizi del secolo, quando il cinema era ancora sotto



«La fiancée des ténèbres» (1943) di De Pottigny.



«Le baron fantôme» (1942), regia di De Pottigny.



«La nuit fantastique» (1942) di M. L'Herbier.



L'attore Jean Marais in «L'éternel retour» («L'immortale leggenda», 1943); Jean Cocteau e il regista Delannoy si proponevano di trasporre al tempo attuale la storia di Tristano e Isotta.

il segno dell'ingenuo spirito di mistificazione di Méliès. Questa purezza stilistica ci pare rappresenti il miglior messaggio che la cultura cinematografica francese reca al pubblico della vecchia Europa. E che a questo risultato essa sia giunta prescindendo dagli astratti formalismi della nuova avanguardia è un fatto che non ha grande importanza. Infatti è solo attraverso la validità di questo messaggio che si può riconoscere il pieno diritto di Claude Autant-Lara, nell'aver realizzato con *Le diable au corps*, un'opera così lontana dal romanzo di Radiguet. Certamente il segreto della bellezza di questo film è tutto nell'infinito pudore con cui il regista riesce a trasformare in stato lirico l'estasi dei sensi dei due giovani innamorati, dando l'impressione di un altro mondo più sensibile e ricco di profonde suggestioni, di quello della realtà. Ma questo miracolo si è verificato anche in virtù di quelle medesime doti di equilibrio e di misura che sono alle basi del film di Clair e che rappresentano il fiore stesso e la grazia del genio e dell'arte francese.

ROBERTO PAOLELLA

PITTURA E CINEMA A COLORI

INCHIESTA DI RENATO GIANI

LA PROPOSTA d'una inchiesta sul cinema a colori ha incuriosito e interessato i pittori romani. Specie a Roma, dove si fa moltissimo cinema e non poche volte gli artisti pittori o scultori sono richiesti d'una pratica partecipazione e collaborazione, il problema del « colore » nel film è inteso come un « risentimento » anche acido. Nessuno, s'intende, più dei pittori vorrebbe che il cinema, senza diventare « pittura », utilizzasse il colore meglio, in modo superiore, sfruttando certi risultati che l'arte — cioè la pittura — ha realizzato nelle sue formule, dagli Impressionisti a oggi. A Roma, dove continuamente i pittori sono in rapporto col problema dello spettacolo attraverso scenari per riviste, commedie, film (costumi, architetture, figurini, suggerimenti scenografici, balletti), il primo impresario che chiedesse la collaborazione dei pittori per un film a colori, con intenti anche approssimativamente « pittorici », troverebbe l'incondizionato favore e fervore di tutti; tanto interessa quest'attualità tecnica e gradevole del colore nel film. Ben chiaro, con molta polemica nel fondo. Come oggi ci viene servito il film a colori non soddisfa; tuttavia conviene dire si spera in meglio. Quando, come suggerisce Amerigo Bartoli, la tecnica cinematografica del colore avrà raggiunto la perfezione del bianco e nero, il pittore avrà un suo posto accanto al regista, accanto all'operatore, e data la sua sicura vanità, anche un posto nei « titoli di testa »; sarà un « esperto » di grande utilità. Le domande rivolte ai pittori intorno al cinema e al colore non sono tutte uguali; a qualcuno s'è chiesto risposta sul problema dell'intervento del pittore nel cinema; altri sono stati interrogati sulla « narrativa » e sulla « fantasia » del cinema a colori, sempre tenendo d'occhio la pittura. Data la grande parentela, abbiamo rivolto qualche domanda anche ai « mercanti d'arte »; e con le loro risposte avviamo il discorso. (I pittori non sono tenuti a far dello stile scrivendo, lasciamo le loro risposte nel testo originale).

ALCUNI MERCANTI D'ARTE E COLLEZIONISTI

RENATO CARRAIN (Ristorante « L'Angelo », Venezia) è contro il « colore » nel cinema; o piuttosto egli dice che il colore non porta nulla di nuovo né alla narrativa né alla poetica cinematografica. I rapporti con la pittura li esclude. Carrain è interessato soprattutto a difendere la sua famosa collezione di incisioni, stampe, litografie, disegni, insomma il « bianco e nero » gli sta a cuore anche quando il discorso entra in un cinema.

CARLO CARDAZZO (Galleria del Naviglio, Milano): pigramente risponde di credere alle possibilità fantastiche e narrative del cinema a colori, e che il cinema possa diventare anche « pittura » restando racconto cinematografico.

GASPERO DEL CORSO (Galleria dell'Obelisco, Roma): « Credo alle possibilità fantastiche e narrative del cinema a colori; il cinema a colori può anche diventat pit-

tura, e ce ne accorgiamo specialmente quando nel technicolor il colore è sbagliato ».

TANINO CHIURAZZI (Galleria Chiurazzi, Roma): « Il contrasto della luce-ombra nella fotografia del film è già un racconto che svolge soccorrendo la trama; non saprei quindi fino a che punto il colore possa aggiungere fascino alla narrativa del cinema né come possa entrarci la pittura moderna, a meno che non voglia scadere a illustrazione ».

LE PRIME RISPOSTE DEI PITTORI

AMERIGO BARTOLI:

« L'intervento del pittore nel cinema a colori è prematuro. Fintanto che la macchina da presa non sia perfezionata a raccogliere nel colore il « vero colore », l'assoluta anche se noiosa e monotona « verità » (per ora la macchina se dipende da ragioni meccaniche, fa gli alberi troppo verdi per esempio), come raccoglie il « vero » perfetto col sistema del bianco e nero, il pittore non potrà aver nessuna ragione di intervento. Perfezionato l'apparecchio, il pittore suggerirà i suoi verdi, i suoi gialli, i suoi viola e rossi, sicuro che così come li avrebbe dipinti il cinema li consegna allo schermo ».

FABIO FAILLA:

« Il cinema a colori potrà essere pittorico quando il regista avrà al fianco un pittore che lo potrà aiutare nell'accordo coloristico. Fino ad oggi i film a colori sono una sequela di réclames del Coca-Cola. Inoltre ritengo che la scenografia dovrebbe essere meno realistica per giungere in tal modo ad una concezione ambientale più poeticamente e pittoricamente fantastica ».

GIANNI VAGNETTI:

« Ho sempre preferito il film in bianco e nero a quello a colori, perché esso è arrivato a superare il valore reale del colore trasferendolo in un clima di fantasia e di sogno. All'opposto il colore non ha tutt'oggi superato la nuda e banale realtà. Quello che principalmente mi interesserebbe nel cinema a colori è il « dare un tono alla scena », di modo che i secondi piani apparissero impregnati di un solo colore, quasi irreali, composti in modo artistico, diciamo scomposti se credete. Non apprezziamo forse

il tono in pittura? Non è forse quello che dà al quadro quella speciale atmosfera che è del tutto reale pur dando alla pittura quel certo che di sognato e sopra tutto di creato? È in ogni modo necessaria la collaborazione di veri pittori, se si vuole arrivare a questo superamento, assolutamente necessario volendo fare dell'arte autentica ».

ANNA BONETTI:

« Il film a colori, a tutt'oggi, non ha dato risultati artistici apprezzabili perché non è riuscito (all'infuori di casi isolati e parziali) a sganciarsi dai valori concreti del reale. Sono certa tuttavia, confortata dall'esempio di quei casi a cui ho accennato, che in un domani prossimo riusciremo, con la necessaria collaborazione di pittori a servirsi del colore non più in funzione della realtà, ma in quello di stato d'animo, con risultati altamente interessanti. Ritengo che il film a colori assurgerà così a grande importanza. Esso creerà un'arte assolutamente nuova ed originale, sintesi di tutte le più vive e vitali esperienze pittoriche e letterarie di questi ultimi tempi ».

GIOVANNI STRADONE:

Domanda: « Rispetto alla pittura, quali possibilità ha il cinema a colori oggi? ».

Risposta: « Il cinema a colori, rispetto alla pittura che è un puro fatto tutto astratto, avrà sempre e soltanto un valore e una funzione illustrativa ».

PIERO SADUN:

Domanda: « In termini di « pittura », quali possibilità narrative e fantastiche ha il cinema a colori? ».

Risposta: « Che il cinema a colori (come il cinema in bianco e nero) abbia possibilità narrative e fantastiche è un dato di fatto. Ma non ne vedo nessuna relazione o contatto con la pittura, in quanto la realtà dell'immagine pittorica è fondata su una struttura astratta, di cui l'immagine filmica non si potrà mai servire ».

Domanda: « Credi alla possibilità fantastica del cinema a colori? ».

« Può il cinema a colori al di là del funzionalismo « veristico » nel quale agisce oggi, trovare una sua via fantastica dove il colore abbia ragioni eminentemente narrative restando sempre « pittura »? ».



Bartoli: Disegno



Stradone: Disegno

Ecco le risposte di:

MARCELLO MUCCINI:

« Se le "possibilità fantastiche" sono intese nel senso della seconda domanda (ossia ragioni narrative restando pittura), sì. Questa affermazione mi è agevolata dalla conoscenza che il termine di "pittura" (o comunque tutto ciò che esprima una forma d'arte) sia un termine largo, capace di comprendere forme nuove di espressione fuori da una ortodossica definizione tecnica. La forma di per se stessa è frutto d'una tecnica. Pertanto una risposta più strettamente logica è condizionata dalle conoscenze "tecniche", che permettano uno sviluppo in questa direzione ».

GIUSEPPE CAPOGROSSI:

Alla prima domanda risponde di sì; e alla seconda: « Senz'altro. E non solo nel cinema a colori, ma soprattutto nella televisione, che, secondo me, non potrà trovare espressione più autentica se non nell'astrattismo ».

MINO MACCARI:

« No, alla prima domanda; no e basta.



Vagnetti: *Natura morta musicale*

a colori che abbiamo visto sono messi insieme secondo un "vero" fotografico e non pittorico. Quando il colore l'avrà vinta del tutto sul cinema in bianco e nero, meccanicamente si dovrà arrivare a una utilizzazione dell'artista-pittore perché collabori rendendo oggetti e ambienti, uomini e cose come se fossero dipinti. Prima necessità sarà quella di educare il pubblico a vedere le cose non secondo vede freddamente l'obiettivo fotografico, ma a vederle nello stesso modo che in una galleria d'arte. Se ammettiamo che il cinema è arte, si dovranno creare per forza dei film che, attraverso il colore, creino emozioni come le opere d'arte vere e proprie ».

AFRO:

« Il cinema è certamente una vera arte con linguaggio e aspetti precisi; ma il colore non potrà restare che funzionale alla

"storia" che volta per volta racconta, non si avvicinerà mai alla pittura ».

BEPPE GUZZI:

« A me sembra che il film a colori è veramente aderente alle possibilità di creazioni fantastiche. Col film a colori si possono realizzare motivi surreali e non motivi figurativi naturalistici. In quanto alle possibilità narrative del film a colori credo che non sia nessuna differenza col film normale ».

DARIO CECCHI:

« Incredibile, ma i più bei toni in un film a colori sono sempre il bianco e nero: bianco e nero vicino a certi azzurri, a rossi bassi, al viola cupo. Donde: inevitabile il gusto della pittura, degli accostamenti cromatici. Come si sa, l'effetto fotografico dei colori nei film a bianco e nero è calco-



Guzzi: *Disegno*

No alla seconda domanda: « Il cinema non è arte ma solo tecnica; e la tecnica non ha ragioni di fantasia. La fantasia è dell'uomo, non dei mezzi ».

SANTE MONACHESI:

« Il cinema a colori offre una grande possibilità al campo della fantasia, e alle possibilità di creare attraverso il colore atmosfere pittoriche con l'obiettivo della macchina da presa come è stato fatto nel campo cinematografico sul paesaggio a bianco e nero. Nei film storici, dove un paesaggio diventava attraverso la luce, un quadro di paesaggio di Corot, di Raffaello eccetera, ciò potrà essere fatto col colore, e inventare con nuova fantasia in questo campo sempreché l'operatore, il fotografo sia fatto da un pittore. Del resto il pittore Michetti, che amava la fotografia a colori attraverso le sue lastre fotografiche a colori, fissava anche soggetti e colore dai quali si ispirava per i suoi quadri. Si potrà arrivare a dipingere con l'obiettivo ».

FRANCO GENTILINI:

« Prima di tutto io credo nel film a colori; però, per fare cose buone, i registi non bastano, occorrono anche i pittori. Tutti i film



Gentilini: *Disegno*



• Cecchi: Ragazza in rosso

lato da esperti in materia. Ancor più complicato è l'effetto tonale dei colori nelle truccature, gli abiti e le scenografie nei "technicolors". Per la riuscita felice di ogni inquadratura di un film, sia pure a bianco e nero, non bastano soltanto il gusto e la esperienza di un regista e di un operatore, ma occorre la competenza di un artista-scenografo di valore. Si ricordino le indovinatissime composizioni che resero famoso il film di Feyder *La Kermesse eroica* o il raffinatissimo gusto cromatico del "technicolor" *Un marito ideale*, film di scarsi meriti cinematografici, ma nel quale l'ambientazione e i costumi erano più che curati. Il film è, sebbene in scala diversa, un fenomeno di immagini pittoriche; e tanto più lo è il film a colori. Così, come esiste la buona e la cattiva pittura, esistono buoni o cattivi film a colori. Indispensabile è la presenza di un artista in lavori del genere ».

LEONETTA CECCHI PIERACCINI:

« È un fatto che ogni pittore modifica fatalmente la realtà, sia col velare un tono che nella realtà gli appare troppo crudo, sia lasciando certe zone più in ombra e altre

più in luce e conducendone alcune a termine e lasciandone altre abbozzate. È perciò naturale che per il film a colori, per quanto la macchina abbia un potere "personale" e indipendente, sia la consulenza dell'artista non soltanto utilissima, ma pertanto necessaria ».

GASTONE BREDDO:

« Se ho inteso bene, interessa sapere dai pittori il loro pensiero nei riguardi dell'avvenire dei film a colori: se è credibile che un giorno tale tecnica possa raggiungere la possibilità di inserirsi anche nelle arti figurative, possa interessare cioè anche per la bontà del colore in sé e per sé oltretutto in funzione del film. Metto subito le mani avanti, caro Giani, e ti avverto che personalmente non amo i film a colori e una ragione, forse, va ricercata nella qualità di quelli che fino ad oggi ci hanno fatto vedere. Come risponderti allora? Vedi, in fatto di cinema io sono certamente un retrogrado: mi piacciono i film senza colori, ed ho una grande nostalgia per il film. non dico proprio *muto*, ma silenzioso. Oggi che tutti i film sono cantati, grancassati, urlati, io amerei di vedere qualche buon tratto di pellicola che permettesse di *pensare*. Per la stessa ragione amo il film a bianco-nero: la nostra fantasia trova il suo massimo godimento a *completare* mentalmente e colori e suoni. Che dirti del film a colori? Pessimi quelli veduti fino ad oggi: qua e là, in qualcuno (ma è inutile far titoli), qualche accenno buono. Troppo poco tuttavia per salvare un'ora o due di pellicola. Il discorso, capisco, s'allunga e mi piacerebbe non dovertelo fare per iscritto, ma vorrei potertene parlare con agio come, di altri argomenti, s'è potuto fare nell'estate scorsa a Venezia, al Florian di cui tu sei buon cliente! Caro Giani, occorrerebbe, (come dirti), un mezzo miracolo: tecnici provetti e parimenti *docili*, affiancati da artisti, da pittori autentici; nell'integrarsi di queste diverse qualità (tu chiamale virtù), potrebbe anche nascere un film a colori da potersi guardare. Invece, come in ogni cosa, anche nel cinema, e più che mai in questo, c'entra l'affarismo, la smania di far buona cassetta, e quindi niente da stupirsi se, al posto di una *correttezza*, di una *misura*, (poiché in definitiva non si tratterebbe altro che di questo), capaci di far salire l'opera da un livello assolutamente commerciale, constatiamo come dappertutto, si sia ormai usi a strafare, a caricare, a forzare

tutto, pur di raggiungere una maggiore appariscenza, una spettacolarità che è ben lontana da quello che vuoi chiedere tu ».

GIUSEPPE SANTOMASO:

« Ritengo utile l'inchiesta perché investe un settore tanto importante dell'attività estetica della vita moderna. Per me il colore, così come è impiegato oggi, non risponde assolutamente alle esigenze della cinematografia. C'è subito la netta sensazione che esso sia qualcosa di sovrapposto, una innovazione avvenuta in ritardo e che non partecipa all'evoluzione avvenuta per il cinematografo in bianco e nero. Stando così le cose, ritengo che il bianco e nero sia senz'altro da preferire ad una male intesa funzione del colore. Sono però convinto che tutto un mondo è spalancato alla cinematografia a colori, ma con altro intendimento: non più quindi un colore inteso naturalisticamente, ma bensì espressivo, lirico, di fantasia, atto a creare suggestioni colorate onde valorizzare l'intensità dell'immagine in movimento, un colore simbolico. Dovrà nascere così, accanto al regista, un aiuto regista-pittore che saprà inventare gialli, rossi, verdi, azzurri e dosarli qualitativamente e quantitativamente in rapporto all'azione. Così un cielo potrà essere giallo, un albero rosso,



Monachesi: Circo

se l'azione tenderà ad un particolare significato. La pittura troverà allora un suo inserimento nell'attività del cinema oggi assunto a linguaggio di alto valore sociale e permetterà all'artista di sentirsi presente ed indispensabile in questa svolta vitale della cinematografia ».

EGIDIO BONFANTE:

Al pittore Bonfante, che è anche critico della rivista *Comunità*, abbiamo rivolto la seguente domanda: « Quale possibilità ha la "pittura" nel cinema a colori? Può diventare funzionale a beneficio del racconto cinematografico? ».

Ecco la risposta: « Nel film *I sogni che si possono comprare* figura ad un certo punto, in movimento, un quadro di Fernand Léger. Qui, senza dubbio, l'opera di pittura ha una sua precisa funzione. Ma le possibilità della pittura nel cinema a co-



Maccari: Disegno

lori sono soprattutto d'insegnare come va usato il colore. Si producono troppi film tipo *Capitano di Castiglia* in cui il colore è assolutamente dimenticato; il film anziché in bianco e nero è girato in technicolor ed i personaggi sono vestiti con abiti coloratissimi, come coloratissimo è l'ambiente. Ma il colore è come se non esistesse; è solo un pretesto per aggiungere una nota pacchiana di più, per indulgere con ogni mezzo al cattivo gusto. Laurence Olivier, approfittando della lezione di antichi codici e di antiche miniature, ha dato vita, nel suo *Enrico V*, a sequenze indubbiamente poetiche e di rara emotività, proprio dal punto di vista del colore. Come infiniti sono gli effetti che si possono raggiungere con la pittura, innumeri sono i modi di trattare il colore nel cinema. Il cinema, più giovane, è giusto tragga alimento e ispirazione dalle conquiste della pittura. Indubbiamente il racconto cinematografico può trarre beneficio da effetti pittorici. Immaginate solo nel grigiore d'una scena come quella di Porta Portese sotto la pioggia in *Ladri di biciclette*, se quei preti tedeschi fossero stati vestiti di rosso, se il rosso si fosse visto. Avrebbero dato vita ad uno scatto nuovo, impreveduto, che avrebbe sottolineato lo stupore del ragazzino per il loro linguaggio esotico. Ecco, come in un quadro di De Pisis, in cui lo scatto del colore acceso e puro domina i toni smorzati e freddi, il cinema deve utilizzare il colore, non per intorpidire la fantasia con un'orgia cromatica, ma per sollecitarla con improvvisi, impreveduti avvenimenti: un tubetto giallo limone che si sprema sull'impasto grigio della tavolozza: un effetto cromatico che si sovrappone, si innesta su valori tonali. Tutto questo è pittura: il cinema a colori non può ignorarla ».

TOTI SCIALOJA:

« Prima di tutto, una premessa di ordine generale, benché ovvia. Tra pittura e cinema non è possibile nessun rapporto diretto, come ad esempio tra pittura e scenografia teatrale. Anche se il cinema si varrà di scene dipinte, queste diventeranno cinema in quanto poi riprodotte meccanicamente. Torneranno ad essere elementi esistenti, porzioni e frammenti di realtà esistenziale in funzione di una loro disponibilità ad esser riprodotti, impressionare la celluloidale. Poiché il cinema non ha strutturalmente i mezzi per raggiungere un ritmo figurativo, divenire pittura, forma pittorica. La premessa: riproduzione meccanica e non trasfigurazione formale, è assoluta. Addirittura si potrebbe pensare che il cinema a colori, come già avvenne per il sonoro, rispetto al vecchio bianco e nero possa influire in modo degradante o peggiorativo per quel che riguarda una sensibilità figurativa (Cavalcanti, Pabst ecc.). I mezzi più astratti (e come "svuotati" rispetto alla pienezza dell'esistente) della bidimensionalità e del bianco nero e grigio si potevano pensare come più stimolanti per la fantasia, più agevoli alla poesia visiva. Una pallida garanzia di finzione, di convenzione, uno spettrale e lievissimo "memento mori" rivolto al regista disposto a viver troppo nella e della realtà fisica dei suoi elementi riprodotti. Quasi costringere il regista a usare, per la sua rappresentazione, comparse lunari fatte di carta velina o addirittura immagini riflesse nell'acqua. Ma si tratta di una differenza quantitativa e non qualitativa: la meccanicità rimane



Scialoja: Natura Morta

identica sia nel bianco e nero che nel colore. E d'altronde il primo non derivava il suo fascino solo da una deficienza tecnica, una insufficienza che stereoscopia e colore colmeranno tra brevissimo. Perciò ammeso il "colore" come il "sonoro", come tra poco l'illusione plastica e ogni altro elemento riproduttivo (sino alla perfetta surrogazione) sarà facile riconoscere che il rapporto possibile tra pittura e cinema avverrà solo sul piano del gusto. La pittura diverrà arredamento, decorazione, moda e le mille altre maniere con le quali uno stile figurativo torna nell'esistente, ricadendo nella sfera dell'utile, del pratico, del piacevole ecc. Il pittore in questo senso potrà far molto e giovare irresistibilmente allo spettacolo cinematografico. Intanto dovrebbe sforzarsi di gettare nella spazzatura le orrende caramelle, gli sciroppi, le stagnole, le creme gelatinose, i molluschi iridati, le flore e le lebbre cromate di quel paradiso terrestre per pargoli daltonici che è il "technicolor". E poi di concepire per quanto è possibile il colore del cinema non come colorazione delle cose ma come "spazio colorato": per "piani di colore", con una sorta di preparazione al quadro, di pittura prima del quadro che potrà donare

alla scena una nobile aspirazione alla forma e costituire il germe, l'indicazione di uno stile pittorico. Sarebbe invece insopportabile un tentativo di affinamento di gusto pittorico in una scena "vera" o in un taglio naturalistico. I toni di Chardin o di Corot applicati ad un documentario sportivo. Pensare ad una simile pittura filmistica è mostruoso (poiché pittura non vuol dire bel colore ma colore-forma, colore-disegno, colore-spazio, colore-immagine figurativa) come immaginare di iniettar pittura nella realtà con siringhe endovenose. Il pittore si avvicina alla prima attrice un attimo prima del "si gira", armato di una enorme fiala "blu oltremare" e la siringa. Un'altra rapida iniezione al canucchio che ella tiene in braccio, fiala "cinabro scuro". Poi un polverizzatore annebbia l'aria di "violetto lunare". Si gira alla Chagall. La pittura in questo senso sarebbe sentita come i lumini a colori da accendersi dentro le statue di alabastro, perfettamente lascive e naturalistiche. Si assisterebbe, nei camerini, a colloqui come questi: "Dove hanno cacciato il mio rimmel-Braque? Datemi un lapis nero-Roualt! Come stavi bene con quella cipria-Morandi: sembravi una testa di scavo!" ».



Santomaso: Natura morta



HENRICO V



Immagini tratte da Henry V (1944), uno degli esperimenti più riusciti e notevoli di film a colori. Egidio Bonfante (che nella pagina precedente risponde alle domande di Renato Giani), a proposito di questo film, diretto da Laurence Olivier, scrisse tra l'altro: « Tenendo presente l'addentellato esistente tra pittura e cinema, il colore di Olivier ha fatto rivivere lo spirito di Van Eyck e di Der Goes. Esso

è presente nelle scene di massa, nei combattimenti. I colori dei mantelli dei cavalieri, lo scintillio delle armature, lo sfiorare di un giallo o di un rosso mutano d'improvviso l'intonazione cromatica della scena, suggerendo nello spettatore nuove emozioni. Olivier non ha tentato un ibrido compromesso tra teatro e cinema, ma ha impostato il colore secondo esigenze di carattere estetico ». (Cfr. Sequenze).





Spencer Tracy e Katharine Hepburn interpreti di «Adam's Rib», film diretto da George Cukor.

OGNI ANNO, di questi tempi, Hollywood si dedica coscienziosamente, e col solito clamore pubblicitario, alla compilazione dell'elenco dei vincitori delle « Academy Awards », preparato dagli esperti di Vine Street. Tanto per non smentire la tradizione, anche questo anno i premi conferiti dall'Associazione dei critici cinematografici di New York, in data recente, non mancano di influenzare i colleghi californiani. I nomi di Olivia de Havilland e Broderick Crawford, rispettivamente per i ruoli ricoperti in *The Heiress* e *All the King's Men* sono i favoriti. Ma non è da escludersi qualche sorpresa da parte di Hollywood. Infatti la votazione dell'Accademia rappresenta la grande possibilità, da parte dell'industria cinematografica, di dissentire coi suoi critici. Nella votazione dell'anno precedente, infatti, mentre i premi della critica newyorkese furono a preferenza assegnati a *The Treasure of Sierra Madre* diretto da Huston, Hollywood scelse a fuori classe *Hamlet* di Laurence Olivier. La cerimonia della premiazione, avrà luogo verso la metà di marzo, nel Teatro Pantages; quest'anno, però, non vi saranno i rilevanti sussidi che le case produttrici maggiori versavano per le spese di organizzazione.

I CANDIDATI AGLI "OSCAR"

La scorsa primavera fu caratterizzata da una accesa controversia, basata sulla completa inopportunità di mescolare questioni di denaro con le esigenze artistiche e lo spirito di assoluta e serena indipendenza della critica. In altre parole, si accusarono allora le case produttrici contribuenti con i maggiori sussidi per la realizzazione della cerimonia, di premere in modo non indifferente sui critici, per ottenere il maggior numero di premi a favore dei loro « divi ». Dopo una serie di polemiche, l'industria fu invitata con garbo a non interferire nei lavori della critica. L'iniziativa, se realmente sincera, torna a tutto onore dei colleghi di California. E speriamo che dia i suoi buoni frutti, rappresentando attualmente un interessantissimo aspetto di quella reazione, sia individuale che collettiva, la quale sta prendendo continuamente piede nella mecca del cinema. In attesa della cerimonia, quindi, registi, critici, attori e sceneggia-

LETTERA DAGLI STATI UNITI

tori sono attualmente alle prese con trecento e più film, dai quali soltanto cinque dovranno essere prelevati quali candidati al premio.

Le speranze o « certezze » delle case produttrici sono altissime. La Columbia punta le sue pedine su *All the King's Men*, basato sul romanzo omonimo che vinse il Premio Pulitzer per la letteratura; storia del successo e della susseguente caduta di un politico del Sud, interpretato con somma efficacia da Broderick Crawford. La Paramount insiste invece su *The Heiress* con Olivia de Havilland, di cui vi parlai a suo tempo nella mia precedente corrispondenza. La Fox presenta tre lavori: *Letters to three Wives*, *Pinky* e *Twelve O' Clock High*. La Warner Bros si concentra su *The Hasty Heart*, una importazione dall'Inghilterra; è questo un film veramente notevole per la trama semplicissima, ricca di profonda umanità e sensibilità. Anche l'Universal punta su un'importazione britannica: *Whiskey Galore*, che ora si intitola *Tight Little Island* per ordine dei soliti quaccheri della censura nordamericana. Questo film di J. Arthur Rank, basato su una storia in cui il whisky svolge un ruolo predominante, è stato definito all'unanimità il film più allegro e burlesco dell'anno: senza dubbio è provvisto di squisito « humour » britannico. La R. K. O. si

presenta in lizza con *The Window* di Tetzlaff: storia d'un fanciullo che assiste ad un feroce delitto, e non viene creduto dai genitori; questa moderna interpretazione della favola del pastorello che gridava « Al lupo! », è una delle migliori cose che io abbia visto su uno schermo di Broadway: la raccomando a coloro i quali, in Italia, cercano di cogliere gli aspetti amari e umani della vita d'America. Il primo tempo, con i suoi particolari realistici sulla condizione di una modestissima famiglia di lavoratori (segregati nei quartieri poveri della Terza Avenue di New York, schiacciati dalla feroce vita meccanica di una metropoli in cui l'individuo perde assolutamente la sua personalità ed indipendenza riducendosi al ruolo di un povero essere abbruttito dalla fatica, e le cui uniche evasioni sono rappresentate dalla soddisfazione dei puri bisogni fisiologici), questa prima parte è di grande interesse: alcune scene ricordano *The Crowd* (« La folla », 1928) di King Vidor. La R. K. O. punta anche su *They Live by Night* e *The Set Up*: altri due film considerevoli, che hanno quindi buone possibilità di piazzamento. La M. G. M., fra un clangore di trombe e un rullare poderoso di tamburi, allinea una serie di opere: *Battle-ground*, *Intruder in the Dust*, *The Stratton Story* e *On the Town*. Il primo, diretto da Wellman, è l'epopea della difesa di Bastogne nel tragico dicembre 1944, in cui le forze germaniche cercarono di aprirsi a viva forza un varco su Antwerp. Il secondo, diretto da Clarence Brown e tratto da un romanzo di William Faulkner, descrive la commovente lotta sostenuta da un giovane e da una gentildonna per salvare un negro dal linciaggio. Il film ha momenti intensi di drammaticità, ma l'esagerata lunghezza di alcune sequenze, la lentezza e staticità di taluni episodi rappresentano elementi negativi per la valorizzazione di tale opera. La Republic si presenta per la prima volta in molti anni con un film di guerra: *Sands of Iwo Jima*. Fra gli indipendenti, poi, occorre notare Stanley Kramer, il quale ha ottenuto uno straordinario successo commerciale, nonché di critica, con *Champion* di Robson, già noto al pubblico italiano; opera dello stesso regista, degna per un buon piazzamento, è *Home of*



Frank Morgan (morto recentemente) e Clark Gable in «Key to the City», regia di George Sidney.

the Brave, illustrazione del problema negro. A questo punto, occorre notare come Hollywood stia scaricando sul mercato, uno dietro l'altro, film su tale problema. E' spassoso constatare, tuttavia, che queste opere non s'impegnano mai a fondo sulla questione, limitandosi a propinare le solite ricette scioppate ad uso e consumo di coloro che amano nascondere il capo nella sabbia, a mo' degli struzzi.

E' da tener presente che la critica nordamericana è oggi alquanto ostile alla produzione britannica: la qual cosa è dovuta al fatto che l'autorevole *London Daily Express*, elencando i migliori film a tutto dicembre 1949, non menzionò affatto una lunga schiera di produzioni americane. In tal modo, dopo l'entusiasmo manifestato l'anno scorso per *Hamlet* e *The Red Shoes*, si è creato un diffuso senso di antipatia verso i prodotti britannici. Il cinema italiano ha invece riportato nuovamente una grande affermazione. La critica di New York ha, come noto, decretato l'onore del miglior film straniero in America a *Ladri di biciclette*. Il cinematografo di Broadway, dove si proietta l'opera di De Sica, è letteralmente gremito: non è difficile pronosticare una lunghissima serie di settimane di cartello. *Germania anno zero* di Roberto Rossellini ha riconfermato le qualità del regista italiano, il più discusso attualmente negli Stati Uniti. Un nome italiano è assurdo da poco al rango di importanza internazionale. Si tratta di Alfredo Lanza, figlio d'italiani e nativo di Filadelfia. Scoperto da Sierghiey Kussewitzky, il noto direttore di orchestra sinfonica russo-americano, fu avviato agli studi del canto, in virtù della sua voce squisitamente calda, d'un tono e timbro musicale perfetti, molto simili a quelli di Enrico Caruso. Alfredo, che oggi ha cambiato il proprio nome in quello di Mario, studiò sotto la direzione di Enrico Rosati. Presentato a Louis B. Mayer, interpretò poco dopo *That Midnight Kiss*. Il successo fu pieno. Oggi Lanza ha terminato *Toast of New Orleans*. Il contratto per quest'anno contempla tre film: *Serenade to Suzette* con Kathryn Grayson (la sua compagna del primo film), *Deburau* con Ezio Pinza (il quale intanto continua a raccogliere onori e dollari a palate con la rivista musicale *South Pacific* a Broadway) ed infine *The Life of Caruso*. Successivamente Lanza si recherà in Italia per cantare alla Scala di Milano. Venendo ora ad occuparci delle produzioni americane che ottengono successo in questo mese sugli schermi di Broadway, rileviamo come



Da una inquadratura di *Intruder in the Dust*, film sui negri prodotto e diretto da C. Brown.



Da *The Window* («La finestra socchiusa») di Ted Tetzlaff: film premiato a Knokke-Le-Zoute.

il *Samson and Delilah* è realizzato col solito gusto spettacolare e strombazzante di Cecil B. De Mille. Il ritorno di De Mille dimostra che l'industria, con vero masochismo mentale, continua a tenere da parte ogni idea e sistema nuovi e dignitosi dal punto di vista artistico, e preferisce continuare ad abbruttire le masse con diretti allo stomaco. Fra le commedie, a parte il grande successo di *Tight Little Island* cui ho accennato sopra, v'è da notare *Always Leave Them Laughing* interpretato da Milton Berle, celebre attore comico della televisione, attualmente in gran voga. Il film è solo un pretesto per le «gags», le smorfie ed i contorcimenti di questo comico il quale, pur non essendo in verità un creatore, si rivela nondimeno alquanto interessante. Oggi, comunque, egli è l'idolo del gran pubblico della televisione, ed il successo riportato nel film riconferma la sua popolarità. A questa produzione della Warner Bros si oppone naturalmente la concorrenza della Metro con *On the Town*, garbata commedia musicale senza molte pretese, ma con diverse trovate comiche ad affetto. La Fox presenta *Whirlpool*, «film-vortice» basato sull'ipnotismo ed i suoi malefici effetti: infatti la graziosa Gene Tierney vien spinta a commettere un delitto per mezzo delle arti subdole di un ipnotizzatore. Nella reclame del film, si ammoniscono le donne ad assistere alla proiezione in compagnia di uomini, allo scopo di evitare l'influsso del film! Son certo che tale trovata non mancherà di suscitare la riconoscenza di molte signorinette ansiose di crearsi un alibi morale, una volta tanto, recandosi al movie coi rispettivi cavalieri serventi o «boy friends».

Naturalmente tutti i film che partecipano, in qualità di candidati, al premio Oscar, e dei quali mi son occupato sopra, hanno successo pieno a Broadway. Fra le assolute novità, notiamo *Malaya* della Metro, in cui Valentina Cortese (Cortese in USA) appare in un ruolo alquanto interessante, affiancata da Spencer Tracy e James Stewart. Le azioni dell'attrice italiana, dopo questo film, sono destinate a salire ancora. Anche della Metro è *Ambush* con il «fatale» Bob Taylor, regia di Sam Wood; la stessa Casa presenta inoltre *Adam's Rib* con Spencer Tracy e l'inquietante Hepburn. Un altro ritorno è quello di Clark Gable in *Key to the City*, regia di George Sidney. Per conto della Film Classics Inc. è stata annunciata una interessante novità: *Guilty Bystander*, interpretata da Za-

chary Scott e da Faye Emerson. La R. K. O. presenta *Dangerous Profession* con George Raft, la Columbia *Riders in the Sky* con Gene Autry, il «cowboy» dalla mascella e dal sorriso di Harry S. Truman. Particolare menzione merita in questa rassegna l'ultimo film di John Ford *She Wore a Yellow Ribbon*. E, per terminare, vi rendiamo noto che Walt Disney ha intenzione di girare almeno un film all'anno in Gran Bretagna. Tornato recentemente negli Stati Uniti, dopo aver lavorato a Bristol e negli studi di Denham, s'è dichiarato soddisfattissimo della cooperazione accordatagli. Ci auguriamo sinceramente di rivederlo nelle altissime posizioni che aveva saputo conquistarsi a suo tempo.

G. N. FENIN



Zachary Scott in *Guilty Bystander* di Lerner.



Da *Samson and Delilah* di Cecil B. De Mille.

LA TORTA DI MELE

A LUBIANA, coda dinnanzi al cinema « Moskva »; a Belgrado, coda dinnanzi al cinema « Kozara »; a Sarajevo, coda dinnanzi al cinema dei Sindacati; i locali cinematografici in Jugoslavia non sono molti. L'interesse per il cinema è evidentissimo nella pazienza con la quale donne, ragazzi, operai, impiegati, scrittori attendono la proiezione di *I pompieri di Viggiù*, di *Il figlio di Tarzan*, di *Alì Babà e i quaranta ladroni*. Perché oggi, a Lubiana a Belgrado a Sarajevo, si proiettano film di questo genere. Per fortuna non soltanto questi: ma è ovvio che è proprio la proiezione di tali pellicole il fatto che stupisce e colpisce maggiormente lo straniero in quella prima e più immediata ed esterna presa di contatto con la situazione cinematografica del paese. La quale è, evidentemente, in una fase di transizione. Prima del noto fatto politico, le pellicole di preponderante programmazione nella Repubblica Federativa erano naturalmente quelli prodotti in U.R.S.S. Quasi tutti coloro coi quali ho parlato, conoscono ed apprezzano anche quei film sovietici la cui proiezione avviene tuttora in Italia soltanto in certi ambienti e per un pubblico determinato: da *Ciapaiev* dei fratelli Vassiliev alle opere di Eisenstein e di Pudovkin. Notevoli, sino al 1948, le importazioni di film dalla Cecoslovacchia. Ma negli ultimi due anni, il « blocco » dell'est è andato progressivamente irrigidendosi anche nel campo cinematografico. Oggi l'Unione sovietica e le democrazie popolari non esportano film in Jugoslavia. E in attesa dello sviluppo del neonato cinema nazionale, per ora non certamente in grado di soddisfare l'intensa richiesta delle sale di proiezione ci si è dovuti rivolgere altrove. Persistendo notevoli difficoltà per l'importazione di film italiani e francesi — difficoltà che suppongo prevalentemente valutarie — la Jugoslavia ha bussato agli attrezzatissimi uffici d'esportazione delle

diverse Case americane. Alla mia domanda sui motivi che inducevano alla importazione di film di così deprimente livello artistico ed anche tecnico, mi si è risposto che sono quelli che l'ufficio di controllo ritiene « meno nocivi ». Ho chiesto più tardi, ad alcuni membri del Circolo degli scrittori perché non si provvedesse all'importazione di quelle opere americane che, oltre ad essere tra le più significative prodotte da Hollywood, sono di tale contenuto ed aspirazione da renderne perfettamente possibile, se non consigliabile, la proiezione in un paese che si conferma a democrazia socialista. Per esempio quelle di Dmytryk oppure il Wellmann di *Story of G. I. Joe* (« I forzati della gloria »). Ho potuto così constatare che anche in questo ambiente — nel quale ho comunque riscontrato una apertura culturale veramente notevole — di tali registi si ignorano persino i nomi. Dunque Tarzan e Alì Babà. Le pellicole italiane serie finora presentate sono tre: *Roma, città aperta* di Rossellini, *Il sole sorge ancora* di Vergano, *Caccia tragica* di De Santis. A Zagabria uno studente affermava che De Santis rivela tuttora « influssi borghesi », ma nonostante la buona volontà dell'interprete non sono riuscito a farmi spiegare esattamente il perché.

Sofka, di Radoch Novakovic, presentato al Festival di Venezia lo scorso agosto, è, con *Na svoji zemlji* (« Terra natale ») di France Stiglic, presentato a Cannes nell'autunno successivo, il solo film jugoslavo conosciuto in occidente: e, dal punto di vista artistico, è probabilmente anche il migliore; ma in Jugoslavia sono in pochi a dir questo. In generale, e in ogni ambiente, ho sentito fare all'opera di Novakovic vivaci critiche, appunto perché si distacca da quella immediata, semplice descrizione di vicende recentissime o contemporanee che costituisce l'unico, uniforme

tono delle altre otto pellicole sinora prodotte: sei dedicate alla esaltazione della guerra partigiana, due che documentano l'edificazione del socialismo nel paese. Per rendersi conto del valore del tutto relativo e non soverchiamente indicativo di queste opere, occorre ricordare che nessun film era mai stato prodotto nella vecchia Jugoslavia, né mai si era pensato di poterne produrre. Le vere origini del cinema jugoslavo risalgono dunque al 1942, allorché, durante la conquista di Mrkonjicgrad, venne catturata la macchina da presa di un corrispondente di guerra tedesco. Si dice che, con questa macchina da presa e con pochi rotoli di pellicole, fu costituito un reparto cinematografico presso il comando dell'Armata jugoslava di liberazione: la maggior parte dei documentari allora girati andò perduta durante la guerra partigiana. Oggi, è stata costruita presso Belgrado la cinecittà di « Zvezda » (stella) e le insufficienze tecniche hanno assunto un aspetto meno grave: Alla scuola di regia, recentemente istituita nella capitale, i corsi sono tenuti da coloro i quali prima della guerra erano semplici operatori dilettanti. Questo spiega in parte la natura di registi jugoslavi, uno solo dei quali (Nikola Popovic) ha vissuto per un certo periodo nell'Unione Sovietica. Ci troviamo dunque in presenza di una cinematografia che sta muovendo i primi e faticosissimi passi, per la quale due potrebbero essere i pericoli più immediati e più gravi, tenute anche presenti la tendenza dell'assunto e la natura degli argomenti affrontati: il pericolo della imitazione e quello della retorica. Per quanto ho potuto constatare, nulla mi fa supporre che questi pericoli siano immanenti o per lo meno probabili. E' tutto quanto per ora si può chiedere ai registi, agli operatori, ai soggettisti ed agli attori che lavorano per il giovane cinema jugoslavo. Il resto lo dirà il futuro. Quando a Venezia venne presentato *Sofka*, un critico commentò perentoriamente (e unicamente): « Gli jugoslavi sanno fare i film come io so fare la torta di mele ». Può darsi che tra qualche anno quel critico si accorga di saper fare la torta di mele.

GIORGIO GALLI



A sinistra: una inquadratura tratta dal film jugoslavo « Na svoji zemlji » (« Terra natale ») di Stiglic. A destra: da « Sofka », di Novakovic.



L'attrice Cécile Aubry in «Manon». Questo film, premiato all'ultima Mostra veneziana con il Leone di San Marco, ha dato l'avvio a nuove polemiche in seguito alla nota decisione presa in un primo tempo dalla censura nei suoi confronti; ora l'opera di Henri-Georges Clouzot, naturalmente in più parti tagliata dalle forbici degli pseudo moralisti, sembra che venga quanto prima proiettata sui comuni schermi italiani.

MOLTO GIÀ si è scritto, anche su questa rivista, sulla censura cinematografica, e molto, purtroppo, si scriverà ancora, vista la piega che sta prendendo nel nostro paese «l'intervento moralizzatore» di questo ufficio. È recente, e a tutti noto, il caso di *Adamo ed Eva* che segue quelli molto più significativi di *Gioventù perduta*, *Le diable au corps* e *Manon*. E se il film di Germi, date le particolari condizioni politiche del tempo, riuscì a circolare in Italia, mercé la ferma campagna della stampa cinematografica, quelli di Autant-Lara e di Clouzot restano (e resteranno, temiamo, per un pezzo) patrimonio di pochi. Chi scrive è naturalmente contrario alla censura, il più fiero nemico di ogni libertà, la quale è circondata in Italia da una atmosfera strana, di incertezza e oscurità non sempre diradata dagli articoli su ricordati. Vi è una legge che regola la censura e dovrebbe rinserarla entro limiti ben definiti. Ma allora, come mai *Adamo ed Eva*, cui la competente commissione aveva dato il regolare nulla-osta, dopo alcune brevi apparizioni venne improvvisamente ritirato? (Non intendiamo naturalmente difendere il film di Mattòli su un piano artistico). È necessario avere un buon senso di orientamento, nella selva della legislazione italiana, per riuscire a trovare quel filo conduttore che, partendo dalla legge 25 giugno 1913 n. 185 (la quale per prima «autorizza il Governo ad esercitare la vigilanza sulle pellicole cinematografiche»), ci conduca fino alla legge 29 dicembre 1949 n. 950, che disciplina ancora una volta la produzione cinematografica italiana. Ritengo inutile narrare le fortunate traversie legislative del nostro cinema che, non so per quale dono della provvidenza, è riuscito finora a salvarsi, seppure mal concio, dalla congerie di provvedimenti leggi e decreti che gli sono piombati sulle spalle da

VICOLO CIECO

quella lontana data del 1913. Restringiamo l'esame a quello che riguarda più propriamente il nostro problema, e senza soffermarci sulle leggi ormai non più vigenti (tra le quali a titolo informativo ricordo, per i funebri effetti conseguiti, la legge 10 gennaio 1935 n. 65, che sottopose la cinematografia nazionale al controllo del Sottosegretariato stampa e propaganda), vediamo brevemente come è regolata in Italia la censura cinematografica.

Caduto il fascismo, tutta la materia cinematografica venne regolata dal D.L.L. 5 ottobre 1945 n. 678; ma, come sempre in Italia, tale assetto durò poco, e la legge 16 maggio 1947 n. 379 rielaborava ancora l'argomento. Poiché tale legge, per quel che ci riguarda, è ancora in vigore (la nuova legge del 29 dicembre '49 citata dispone, all'art. 28, che «nulla è innovato alle vigenti disposizioni concernenti il nulla-osta per la proiezione in pubblico e per la esportazione dei film»), è su di essa che soffermeremo la nostra attenzione. Istituito (art. 2) un Ufficio centrale per la cinematografia «alla diretta dipendenza della Presidenza del Consiglio dei Ministri», ufficio che (comma 4 art. citato) «esercita le attribuzioni demandate allo Stato dalle disposizioni concernenti la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche», la legge dispone (art. 14): «Il nulla-osta per la proiezione in pubblico dei film e per l'esportazione è concesso dall'Ufficio centrale per la cinematografia, previa revisione dei film stessi da parte di speciali commissioni di primo e secondo grado,

secondo le norme del regolamento annesso al R.D. 24 settembre 1923 n. 3287. È in facoltà del produttore di sottoporre la sceneggiatura alla preventiva approvazione dell'Ufficio centrale per la cinematografia. Le commissioni di primo grado per la revisione cinematografica sono così composte: a) da un funzionario dell'Ufficio centrale per la cinematografia, Presidente - b) da un Magistrato dell'Ordine Giudiziario - c) da un rappresentante del Ministero dell'Interno. - La commissione di revisione cinematografica di secondo grado è composta: a) dal Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, o per sua delega dal Capo dell'Ufficio centrale per la cinematografia, Presidente - b) da un Magistrato dell'Ordine Giudiziario - c) da un rappresentante del Ministero dell'Interno. - Le commissioni suddette sono nominate con decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri». Questo articolo, come si vede, si presta ad alcune considerazioni non del tutto prive di importanza: in primo luogo, esso segna una strapotenza del potere esecutivo (cioè del Governo) che, oltre ad avere il diritto di scelta di persone ad esso gradite, esercita tale diritto nominando due funzionari del medesimo potere esecutivo (a e c), mettendo in minoranza il rappresentante del potere giudiziario (b), unico che possa dare garanzie di indipendenza e obiettività. Con quale tranquillità di giustizia ognuno può arguire. In secondo luogo si può osservare che, non contento di questo strapotere, la legge non riserva direttamente alle commissioni suddette la facoltà di concedere il nulla-

osta, ma tale potestà è data all'Ufficio centrale stesso, diretta emanazione della Presidenza del Consiglio, e composto esclusivamente di funzionari (l'ufficio decide udito il parere delle commissioni, e quindi, senza obbligo — la legge non lo dice — di adeguarsi a questo parere). Per inciso infine notiamo che il decreto del Presidente, di cui all'ultimo capoverso dell'articolo, non è pubblicato, per cui non conosciamo i nomi dei componenti le commissioni: ulteriore contributo alla oscurità di cui sopra, in questo campo.

I criteri che la commissione di revisione deve seguire, sono indicati dal regolamento (richiamato dalla Legge del '47) annesso al R.D. 24 settembre 1923 n. 3287, ed esposti nell'art. 3 che dispone: « Il nullatà per le pellicole da rappresentarsi in pubblico non può essere rilasciato quando si tratti della riproduzione: a) di scene, fatti e soggetti offensivi del pudore, della morale, del buon costume e della pubblica decenza; b) di scene, fatti e soggetti contrari alla reputazione ed al decoro nazionale e all'ordine pubblico, ovvero che possano turbare i buoni rapporti internazionali; c) di scene, fatti e soggetti offensivi del decoro o del prestigio delle istituzioni o autorità pubbliche, dei funzionari ed agenti della forza pubblica, del regio esercito o della regia armata, ovvero offensivi dei privati cittadini, e che costituiscano comunque l'apologia di un fatto che la legge prevede come reato, ed incitano all'odio tra le varie classi sociali; d) di scene, fatti o soggetti truci, ripugnanti e di crudeltà, anche se a danno di animali, di delitti e di suicidi impressionanti; di operazioni chirurgiche e di fenomeni ipnotici e medianici ed in generale di scene, fatti e soggetti che possano essere di scuola e incentivo al delitto ». Questo articolo desta un lieve senso di perplessità nell'attento lettore: un buon cinquanta per cento dei film americani che ogni giorno si proiettano sui nostri schermi, costituisce una palese e continua violazione del comma d; non ho bisogno di citare titoli per dimostrarlo.

Molti altri film di varia nazionalità sono in aperto contrasto con il disposto del comma c. Né vogliamo esaminare a fondo i commi a) e b) (la reputazione e il decoro nazionale, e soprattutto l'ordine pubblico e il buon costume). È a tutti noto che la difesa dell'ordine pubblico e del buon costume è uno dei principi fondamentali dell'ordinamento giuridico italiano, valevole in ogni caso anche senza bisogno del regolamento citato (art. 31 disposizioni preliminari al Codice Civile); ma non è possibile nascondersi che questi due termini, se la loro interpretazione non è quella giurisprudenziale rigidamente dettata dalla nostra Suprema Corte, consentono, a coloro che li maneggiano, la più ampia e completa libertà di agire indiscriminatamente e con ogni arbitrio. (Recente e clamoroso esempio in Francia: nell'ottobre scorso vennero vietate le proiezioni di *Miciurin* di Dovzhenko, film che narra la vita del celebre scienziato sovietico e tratta dei metodi di produzione di fiori e frutta, perché poteva turbare l'ordine pubblico. « La scoperta di nuove qualità di ciliegi », domanda beffardamente l'*Ecran Français* (N. 226 - 31 ottobre 1949), « mette in pericolo l'ordine pubblico? »). Se si volesse bandire un referendum tra i lettori, invitandoli ad applicare rigidamente l'art. 3 ad ogni film in circolazione, ne verrebbero risultati indicativi e divertenti: poiché, tranne forse *Pastor Angelicus* e i documentari turistici, nessun film, per innocente che sia, si troverebbe — io credo — del tutto privo di fotogrammi cui appigliarsi per intervenire con l'art. 3.

Superato questo formidabile sbarramento, si potrebbe pensare che tutto sia finito e che il film possa iniziare tranquillamente la propria circolazione. Ma, siamo in Italia: dove, se una legge non è complicata, non pare ai nostri Soloni degna di essere chiamata tale. Così le traversie del film non sono finite. Non per fare ad ogni costo insinuazioni ma il regolamento "de quo" è una legge fascista; ed ha quindi, per i buongustai, anche un altro articolo: il 14, il

quale dice testualmente: « Il Ministro può in qualunque momento, sia di propria iniziativa sia a seguito di reclamo di autorità, di enti pubblici, di privati o ad istanza di rappresentanze diplomatiche, richiamare le pellicole, anche se munite di nulla-osta e ordinarne una revisione straordinaria innanzi alla commissione di appello ». Così, il gioco è fatto: spiacciando colà dove si vuole ciò che si vuole, ogni (?) cittadino può buttare a gambe all'aria le disposizioni del competente ufficio. Come si vede ancora un ennesimo potere di intervento dell'esecutivo. (Una volta, nella notte dei tempi, la Repubblica Italiana aveva una Costituzione, nella quale un articolo — il 33 — affermava che « l'Arte e la Scienza sono libere ». Una volta, nella notte dei tempi). I motivi per i quali il Ministero dell'Interno (o la Presidenza del Consiglio) può prendere il gravissimo provvedimento? Non si sa, poiché su di essi la legge nulla dice. Arbitrio? Pare, ed elevato all'ennesima potenza. Poiché tutto ha vagliato la competente commissione con quella poderosa arma "bonne à tout faire", costituita dall'art. 3. Quindi più nessuna possibilità dovrebbe esserci di vietare la circolazione del film. E, si noti, neppure ad opera della Magistratura, poiché se violazioni del Codice Penale vi fossero state, il Magistrato che siede nella commissione le avrebbe fatte rilevare ed avrebbe agito di conseguenza. Ma, prescindendo per un istante dall'assurdità della norma, resta pur sempre un mistero cercar di comprendere come sia stata applicata la legge nel caso di *Le diable au corps* che, si tenga ben presente, era già stato sottoposto alla revisione della commissione di appello. Il regolamento del '23 sovverte ogni norma, non solo giuridica ma logica; quelle stesse tre persone che avevano deciso una volta in un senso, sollecitate da interventi estranei si rimangiarono tranquillamente la propria decisione. Brillante esempio di coerenza e di dirittura morale. Il regolamento del '23 e la legge del '47 più volte citati, di fronte anche ad una superficiale analisi giuridica e logica, si appaiono privi di ogni principio, se non altro di buon senso. E, soprattutto, costituiscono una terribile arma in mano a qualsiasi Governo; se, Dio ce ne scampi, vi fosse qualcuno che intendesse instaurare nel nostro Paese una dittatura, rossa bianca o nera, per quanto riguarda il settore cinematografico, non avrebbe certo bisogno di spendere tempo o fatica per leggi liberticide. Troverebbe già belli e pronti gli strumenti che gli consentirebbero di far circolare in Italia solo quei film, rossi bianchi o neri, a lui graditi.

E' necessario (e qualsiasi cittadino di buon senso e che abbia a cuore il nostro cinema lo capisce) trasformare radicalmente la legge italiana che regola la censura cinematografica e, ammesso e non concesso che essa sia indispensabile, farne una legge democratica, soggetta alle più ampie garanzie per i privati e soprattutto sottoposta al controllo ed al governo della Magistratura. Altrimenti i produttori (adeguarsi o perire!) di fronte all'incombente minaccia, metteranno in liquidazione il nostro cinema ritornando (e taluni purtroppo l'hanno già fatto) alle commedie pseudo brillanti, ai telefoni bianchi, agli elefanti di Scipione, alle vite dei Santi o dei Luciani Serra. E del cinema italiano, resterà, forse, il ricordo delle « Storie ».

GIORGIO MOSCON



Una delle opere più censurate del mondo: « Ekstase » (« Estasi », 1933) di Gustav Machaty. Famosa la lettera di protesta che l'allora marito di Hedy Kisserowa, fabbricante di cannoni, scrisse a Mussolini dopo la proiezione di questo film alla Mostra Internazionale di Venezia.

LEWIS MILESTONE

MILESTONE è, indubbiamente, un regista americano: per cultura, per formazione intellettuale e ideologica. Egli è, pertanto, uno dei pochi cineasti hollywoodiani di origine europea, che di essa non rechino impronta nelle loro opere. Nato a Chisinnov (Russia) il 30 settembre 1895, a sedici anni egli abbandona il suo paese natale insieme a due coetanei. I primi anni di vita americana non sono facili per Milestone; egli riesce, tuttavia, attraverso notevoli sacrifici economici, a frequentare la università. Ma qualche mese più tardi, attratto pure egli dal miraggio di agevoli successi e cospicui guadagni in campo cinematografico, lascia New York e si stabilisce a Hollywood, dove si impiega come montatore. Nel '27, dopo aver anche lavorato in qualità di assistente e di sceneggiatore, Milestone dirige il primo film. Questo regista non ha mai dato al cinema un vero « capolavoro », un'opera di classe assolutamente e definitivamente superiore. Tuttavia, nella sua produzione, che costantemente si è mantenuta — e si mantiene — su un piano di dignità artigiana e di serietà tecnica, affiorano di tanto in tanto esempi di buon cinema, provvisti di valori artistici e culturali di un certo rilievo. Dunque: se Milestone non possiede una personalità spiccata, al tempo stesso egli è qualche cosa di più di un onesto artigiano, di un ottimo mestierante, e qualche cosa di meno di un artista.

The Cave Man, Seven Sinners, The New Klondyke, Two Arabian Nights («Una notte in Arabia»), *The Garden of Eden, Tin Pan Alley* sono i titoli dei primi film di Milestone: di essi, il solo *Two Arabian Nights* (1927) si può ricordare, in virtù di un certo gusto nel narrare una vicenda convenzionale e leggera, *The Racket* (1928) s'inserisce nella corrente dei grandi « film gangster » muti (i tre film sociologici di Josef von Sternberg — *Underworld, The Dragnet, The Docks of New York* — *Alibi* di Roland West, ecc.) per sicurezza stilistica e per l'impegno naturalistico delle descrizioni ambientali: chiara è l'impostazione polemica dell'opera. Milestone denuncia la noncuranza e la negligente superficialità delle autorità di polizia nei confronti delle bande di fuorilegge e dei « rackets », cioè delle organizzazioni di ricatto, di estorsione illegale e di corruzione sistematica dilaganti nelle grandi città. È il periodo dei primi sintomi della crisi economica del '28, in cui si andavano precisando le responsabilità del gangsterismo, in cui si cominciavano a individuare i commercianti clandestini di liquori e i fabbricanti di birra dietro alle bande di gangsters e agli autori materiali dei delitti. *The Racket* è un film che rimane isolato, nella carriera di Milestone. Ma tutti i suoi film di valore, del resto, rimangono isolati, non potendosi essi inserire in « cicli » e in gruppi di film di analoga tendenza (salvo forse i film bellici della seconda guerra mondiale) come accade per altri registi americani dell'epoca (la trilogia del film gangster di von Sternberg, ecc.). Dopo un convenzionale *Betrayal* (« Tradimento », 1929), basato sulla recitazione di Emil Jannings (il film originariamente doveva essere muto, ma al termine delle riprese viene sonoriz-

zato), Milestone dirige un pregevole film sull'aviazione. Fra i film di vita aviatoria, che in quel periodo iniziale del cinema sonoro (1929-1931) hanno un momento di grande popolarità, i più notevoli per doti spettacolari e per ricostruzione ambientale sono *Dawn Patrol* (« La squadriglia della aurora », 1930) di Howard Hawks, *Hell Divers* (« I demoni dell'aria », 1931) di George Hill, *Flight* (« Diavoli volanti », 1939) e *Dirigible* (1932) di Frank Capra, *Sky Bride* (« Ala infranta », 1932) di Stephen Roberts; ad essi si aggiunge ora il film di Milestone: *Hell's Angels* (« Gli angeli dell'inferno », 1930), diretto in collaborazione col produttore Howard Hughes, non ancora dedicatosi al lancio di Jane Russell. Alcune scene del film, ad esempio quella della caccia al dirigibile tedesco, e i brani di battaglie aeree sono esempi di grande bravura tecnica (il merito, però, spetta in gran parte a Tony Gaudio, operatore delle riprese aeree). Contemporaneo a *Hell's An-*

woodiano: evidentemente entrano in gioco il fattore spettacolo, il movimento di migliaia di uomini e di centinaia di cannoni. Tuttavia, la stucchevolezza e la scarsa veridicità di queste scene vengono in parte attenuate da un intelligente e misurato effetto ottenuto in sede di montaggio: ai campi lunghissimi e ai carrelli effettuati su masse in movimento, Milestone (o chi per esso) contrappone primi piani di mitragliatrici che sparano in continuazione, e che con il loro ritmico, cadenzato crepitio fanno in certo senso da paraurti alle roboanti visioni di combattimenti. All'attivo del film sono pure gli episodi che ritraggono la vita delle retrovie, e alcune notazioni psicologiche che sono impostate con senso delle proporzioni e con acutezza. Un'idea dell'imponenza spettacolare del film, della realizzazione delle sue parti meno felici, si potrà averla leggendo queste dichiarazioni di Carl Laemmle, produttore di *All Quiet on the Western Front*: « Non ci vollero



Da « A Walk in the Sun » (1946), film che testimonia in Milestone un certo coraggio nel presentare la psicologia di alcuni soldati americani sbarcati in Italia durante l'ultima guerra.

gels è *All Quiet on the Western Front* (trad. lett.: « All'ovest niente di nuovo », 1930). Questo film rappresenta uno dei tentativi più avanzati e più sinceri che gli americani abbiano fatto in favore della pace universale. È un vero peccato, quindi, che intenzioni così positive si perdano in parte in una realizzazione non sempre all'altezza del tema proposto dagli autori (Milestone, gli scenaristi Maxwell Anderson, Dell Andrews, George Abbott, il produttore Carl Laemmle), che in definitiva è identico al tema contenuto nel romanzo di E. M. Remarque da cui il film è tratto. Se *All Quiet on the Western Front* segna per Milestone un sensibile progresso in merito alla stringatezza della regia e all'abilità di subordinare il dialogo alle immagini nonché alla capacità di inserire gli attori nello spirito della vicenda, d'altra parte la polemica e l'immediatezza del film risultano compromesse dallo stile retorico e magniloquente che spesso affiora e che si rivela soprattutto nelle scene di battaglia. In questi episodi di combattimenti, di imponenti scontri armati, il film non è più realistico: su di esso vengono a pesare le esperienze di decenni di cinema avventuroso e spettacolare holly-

meno di 300.000 dollari per costruire gli impianti necessari e per trasformare una tenuta di 400.000 metri quadrati in un campo di battaglia. La distruzione degli impianti ad opera dei bombardamenti ci costò 250.000 dollari. Utilizzammo dieci tonnellate di polvere, sei tonnellate di dinamite e seimila bombe. Questa messa in scena spettacolare costò la vita d'un uomo. Inoltre costruimmo nove chilometri di rotaie e treni speciali: convogli di truppe e treni-ospedali. Infine, se ricordate, vi erano pure villaggi tedeschi interamente ricostruiti, trincee e rifugi sotterranei ».

Al film *All Quiet on the Western Front* fanno seguito il trascurabile *New York Nights* (« Notti di New York », 1930) interpretato da una Norma Talmadge ormai in declino, e *Front Page* (1931), pure prodotto da Howard Hughes, che per certi aspetti si può considerare l'opera più compiuta di Milestone. *Front Page* è un film sulla vita giornalistica, sulle attività e sui costumi dei grandi quotidiani; è una satira abbastanza violenta, seppure in alcuni punti gratuita e scarsamente motivata, dei sistemi pirateschi e sensazionalistici adottati,



Da « *All Quiet on the Western Front* » (1930): l'opera maggiore di Milestone e uno dei tentativi più avanzati e sinceri che gli americani abbiano fatto in favore della pace e della fratellanza.

in America, dalla cosiddetta stampa "gialla". Tratta da un dramma di Ben Hecht e Charles Mac Arthur (che ne curano anche la sceneggiatura), l'opera è essenzialmente d'atmosfera: l'ambiente e i personaggi di contorno costituiscono la spina dorsale, la ossatura stessa del lavoro: semmai, sono gli avvenimenti ad essere subordinati all'ambiente. Tale impostazione "mentale" di *Front Page*, che in virtù di una regia secca e essenziale diventa anche impostazione stilistica, crea la premessa per una descrizione di ambienti, di tipi, di notazioni marginali che forse non trova precedenti nella produzione di quegli anni: le telefonate ininterrotte, cadenzate e distribuite nell'economia del film da un montaggio audio-visivo geniale; l'attività febbrile, nevristica, agonistica degli uffici redazionali; le sfuriate periodiche del direttore

e dei redattori responsabili, sempre alle prese con una mezza dozzina di telefoni e di segretarie; le corse pazze dei "reporters" alla caccia di notizie sensazionali, esplosive, magari inventate di sana pianta; il ritmico ritorno del rumore delle rotative e dei titoli di testa a caratteri cubitali: tutte queste cose creano una suggestione da cui difficilmente ci si libera nel corso del film. *Front Page*, che riporta un considerevole successo finanziario, è un modello di regia "a scatti", di suggestione creata col montaggio, cui molti registi s'ispirano in seguito nei loro film "giornalistici", ottenendo comunque risultati assai meno soddisfacenti. *Front Page* segna l'inizio di una lunga crisi per Milestone: dopo questo film realizza opere spettacolari, d'avventure: ora garbatamente parodistiche come *Hallelujah, I'm a Bum!* (1933).

FILMOGRAFIA

1926: *The Cave Man*, con Myrna Loy e Mat Moore; *Seven Sinners* (*Parata dei peccatori*), con Clive Brook e Patsy Ruth Miller. - 1927: *The New Klondyke* (*All'avventura*), con Thomas Meighan e Lila Lee; *Two Arabian Nights* (*Una notte in Arabia*), con William Boyd e Louis Wolheim. - 1928: *The Garden of Eden* (*Eden Palace*), con Corinne Griffith e Douglas Fairbanks jr.; *The Racket*, con Thomas Meighan e Marie Prevost. - 1929: *Betrayal* (*Tradimento*), con Emil Jannings e Gary Cooper. - 1930: *All Quiet on the Western Front*, con Lew Ayres e Louis Wolheim; *Hell's Angels* (*Gli angeli dell'inferno*), con Ben Lyon e Jean Harlow (in collaborazione, principalmente con H. Hughes). - *New York Nights* (*Notti di New York*), con Norma Talmadge e Gilbert Roland (in collaborazione con J. Wray). - 1931: *Front Page* (*Cronaca nera*), con Adolphe Menjou e Pat O'Brien. - 1932: *Rain* (*Pioggia*), con Joan Crawford e Walter Huston. - 1933: *Hallelujah, I'm a Bum!*, con Al Jolson e Madge Evans (in collaborazione con C. Erskin che diresse solo la prima parte). - 1934: *The Captain Hates the Sea*, con John Gilbert e Wynne Gibson. - 1935:

Paris in Spring (*Una notte al castello*), con Tullio Carminati e Ida Lupino. - 1936: *Anything Goes*, con Bing Crosby e Ida Lupino; *The General Died at Dawn* (*L'oro della Cina*), con Gary Cooper e Madeleine Carroll. - 1939: *Of Mice and Men* (*Uomini e topi*), con Burgess Meredith e Charles Bickford. - 1940: *Lucky Partners* (*Il ponte dell'amore*), con Ginger Rogers e Ronald Colman. - 1941: *My Life with Caroline*, con Ronald Colman e Anna Lee. - 1942: *Edge of Darkness*, con Errol Flynn e Ann Sheridan. - 1943: *The North Star* (*Fuoco a Oriente*), con Walter Huston e Dana Andrews. - 1944: *The Purple Heart* (*Prigionieri di Satana*), con Dana Andrews e Richard Conte. - 1945: *The Strange Love of Martha Ivers* (*Lo strano amore di Martha Ivers*), con Barbara Stanwyck e Van Heflin. - 1946: *A Walk in the Sun*, con Dana Andrews e Richard Conte. - 1947: *Arc of Triumph* (*Arco di trionfo*), con Ingrid Bergman e Charles Boyer. - 1948: *No Minor Vice* (*Fra moglie e marito...*), con Dana Andrews e Lilli Palmer. - 1949: *The Red Pony* (*Il cavallino rosso*), con Myrna Loy e Robert Mitchum.

Paris in Spring (« Una notte al castello », 1935) e *Lucky Partners* (1940), ora drammatico-passionali, come *Rain* (« Pioggia », 1932) tratto dal racconto di Somerset Maugham, *The General Died at Dawn* (1936), *Of Mice and Men* (« Uomini e topi »), discutibile e piatta riduzione del noto romanzo. Il migliore film da lui diretto in questo periodo è *Night of Nights*, sulla vita degli attori di teatro, che segue quel notevole *Stage Door* (« Palcoscenico », 1937) di Gregory La Cava, senza raggiungerne la profondità psicologica. Allo scoppio del conflitto armato Milestone s'inserisce nella corrente dei registi e degli sceneggiatori che vedevano la guerra come una dura e dolorosa necessità e non come uno sfogo di avventure.

Report from Russia (1942), realizzato dal grande documentarista olandese Joris Ivens e prodotto da Milestone, è un documentario a metraggio normale che espone gli sforzi compiuti nell'Unione Sovietica per fronteggiare l'invasione nazista: comprende immagini bellissime e brani condotti con stile esemplare, che naturalmente recano l'impronta di Ivens e non quella di Milestone. *The North Star* (« Fuoco a Oriente », 1943) è invece un film a soggetto che racconta la resistenza di un gruppo di partigiani sovietici alle truppe tedesche. Pur senza staccarsi da un piano di dignità artigianale, il film avvince in virtù di una sua semplicità e di un suo alito di sincerità, e contiene pur esso alcune scene di grande efficacia. Assai più impegnativi e validi artisticamente sono, al contrario, i due film di Milestone sulla guerra combattuta dalle truppe americane sui fronti del Pacifico (*The Purple Heart*, 1944) e del Mediterraneo (*A Walk in the Sun*, 1946). Il primo (che in Italia giunse col titolo di *Prigionieri di Satana*), narra un episodio della guerra aerea contro il Giappone, e precisamente il primo bombardamento su Tokyo, e la condanna a morte illegale degli aviatori che in quell'occasione vennero abbattuti. Senza cadere in una gratuita esaltazione nazionalistica, Milestone espone gli avvenimenti con spietata semplicità. *A Walk in the Sun* seguono le vicende di un gruppo di soldati americani che sbarcano in Italia, e che per la prima volta si trovano a contatto con un popolo straniero e con costumi diversi dai loro. Anche qui, uno stile incisivo e secco dona spesso alla vicenda un sapore realistico, umano. Un maggiore approfondimento psicologico e sociale rivela il primo film diretto da Milestone nel dopoguerra: *The Strange Love of Martha Ivers* (« Lo strano amore di Martha Ivers », 1945), che raggiunge, nella descrizione di un ambiente corrotto e sensuale di cittadina provinciale, una coerenza di stile inferiore solo a quella di *Front Page*. A questa coerenza di stile, e alla precisione con cui sono delineati i personaggi (soprattutto quelli secondari, interpretati da Elizabeth Scott e da Kirk Douglas), si contrappone la gratuità psicologica e la convenzionalità d'emozioni del mediocre *Arc of Triumph* (« Arco di trionfo », 1947). La mediocrità del soggetto da un lato, e l'evidente distacco spirituale del regista dalla vicenda narrata dall'altro, impediscono al film di raggiungere una sua autonomia artistica.

TOM GRANICH

UNA PENTALOGIA PICCOLO BORGHESE

IL TEMPO, col suo scorrere, vale a stabilire le proporzioni dei valori e, insieme, a circoscrivere certi cicli creativi. E' così che oggi l'opera di Mario Camerini ci appare sotto una luce un po' diversa rispetto a qualche anno fa, una luce che si potrebbe dire definitiva. In quanto l'attività di Camerini appartiene ad un ciclo che si può ragionevolmente ritenere concluso. Il regista ha fallito tutte le sue più recenti prove: l'evasione verso il costume (*La figlia del capitano*, 1947) non ha ripetuto i felici esiti umoristici o evocativi di *Figaro e la sua gran giornata* (1931) o di *Una romantica avventura* (1940); l'inserzione entro un modo più o meno apertamente « neorealistico » (*Due lettere anonime*, 1945) ha denunciato una scarsa convinzione da parte di Camerini; il ritorno a toni aggiornati di una commedia piccolo-borghese con punte drammatiche (*Molti sogni per le strade*, 1949) non ha riservato che lo stanco sfruttamento di motivi ormai spremuti. Del resto, già gli ultimi anni di attività del regista, prima della frattura determinatasi nella vita del nostro cinema con gli anni conclusivi della guerra, aveva fatto intuire la crisi di sostanziale inaridimento cui egli andava incontro. Camerini non aveva più niente da dire. La commedia cedeva a sterili tentazioni suggerite dalla lezione americana (*Centomila dollari*, 1939-40), il dramma mancava, non certo di pudore, ma di un suo più preciso mordente (*Una storia d'amore*, 1942); quel mordente che aveva reso memorabili i primi minuti di *Rotaie* (1929). Con *Rotaie* la vocazione drammatica di Camerini si era esaurita. Del resto, anche quella volta gli era mancato il fiato per una tenuta costante. Ma i segni di un felice assorbimento dei mezzi espressivi del « kammerspiel » erano in quell'opera apprezzabili. Poi, Camerini cambiò strada. E dobbiamo dire che ha dimostrato una sua coerenza, pur se talvolta si è indugiato dietro a suggestioni eclettiche. Che lo hanno condotto quasi sempre fuori strada, anche se il mestiere non ha, in genere, mancato di salvarlo. E tali suggestioni si sono fatte più fitte con gli anni recenti, sottolineando l'incerto brancolare del regista alla ricerca di una ispirazione nuova, quella primitiva essendo ormai sfruttata completamente.

Non è ora mia intenzione rifare intero il cammino di Camerini, né riferirmi a tutto quanto di positivo egli ha consegnato alla storia del nostro cinema. Ché si imporrebbe, ad esempio, un discorso su *Batticuore* (1938), film che recava il segno di un'ispirazione di umore vagamente clairiano e che tra tutti quelli di Camerini si distingue per una intonazione decisamente antirealistica, per una vena più sottile e iridescente. Né in questo momento mi interessa il periodico ricorrere di un Camerini drammatico, sia pure a fior di pelle. Voglio invece ricordare il Camerini tipico, quello che fece, fino ad un certo punto, stile e "scuola", nel quadro del nostro primo cinema sonoro. Entro la cui arruffata improvvisazione portò l'impronta di una probità artigiana, di un equilibrio sennato sebbene un po' miope, di una accortezza lodevole anche se aliena da ogni pur minimo gesto coraggioso. Dire che Camerini ebbe il coraggio della mediocrità sarebbe espressione equivocabile. Diciamo che ebbe il coraggio della modestia, che applicò fedelmente il principio secondo cui la virtù sta nel mezzo. In un cinema dedito al rifacimento di assurde operette viennesi, in un cinema dedito allo sfruttamento integrale delle commedie ungheresi o dei loro epigoni nostrani, in un cinema navigante nell'anonimo luccore di mondi artificiali, Camerini ebbe l'ostinato buonsenso di introdurre una nota che suonava, fino a un certo punto, autentica. Volle essere la voce della piccola borghesia italiana, o di un proletariato dalle aspirazioni piccolo-borghesi, e riuscì in tal modo ad esprimere qualche cosa che aveva una rispondenza nella vita del nostro paese. Non per nulla le trombe del regime d'allora squillarono in favore di un'altra opera di Camerini, inopinatamente inserita in mezzo a quell'epopea del quieto vivere, a glorificazione di un'impresa bellica; mentre se nessuno si mosse decisamente contro il pacato cantore delle commesse fu probabilmente solo perché si comprese che i suoi film erano tra i pochi dignitosi che circolassero. Dignitosi in virtù di un linguaggio alieno dalle soluzioni non dico ardite ma risentite, quanto misurato, esatto, chiaro; in virtù di un'indagine psicologica elementare ma puntuale, dove la commozione era temperata dall'ironia vigilante di un sorriso. Tutto questo, oggi, non lo si può dimenticare, e non si può dimenticare che De Sica si formò (e intendo come regista) alla "scuola" di Camerini, come abbon-

dantemente dimostrato i suoi primi film, da *Rose scarlatte* (1940) a *Un Garibaldino al convento* (1943). Perché in Camerini è individuabile un mondo, sia pure minuscolo, e un modo, sia pure modesto. Quel mondo e quel modo che gli consentivano il suo talento acuto ma tutt'altro che geniale e vittima di mille remore, e il clima entro cui si trovava ad operare, di facilità, di ignoranza, di assoluta mancanza di fermento creativo da un lato, di mortificante e paralizzante soggezione morale dall'altro. Né con questo si vuol insinuare che, in diverso ambiente e in diverse circostanze, Camerini sarebbe stato un altr'uomo. Egli fu quale la sua educazione, la sua mentalità, l'aria che respirò lo fecero essere. "Rara avis", allora, per tutti i motivi indicati; guercio in paese di orbi, potrebbe affermare qualcuno oggi, che ci sentiamo tanto più ricchi di allora, in fatto di talenti cinematografici. Ma quel qualcuno sarebbe ingeneroso; nessuno penserebbe di rimproverare a Gozzano di non esser stato Carducci.

Per venire al nostro discorso, voglio dire che nell'opera di Camerini è enucleabile un gruppo di cinque film, che possono costituire l'oggetto di un unico discorso, in quanto essi respirano un'aria comune, sono frutto di un'ispirazione univoca, senza contare che nascono dalla collaborazione delle stesse persone, ed es-



Lia Franca e Vittorio De Sica in «Gli uomini che mascalzoni!», (1932).





De Sica e Assia Noris nel film « Darò un milione » (1934) di Camerini.



senzialmente del regista col suo interprete (Vittorio de Sica) e, in genere, col suo sceneggiatore (Ivo Perilli) di fiducia. Il primo, come spesso accade, è anche il più importante. Quando esso uscì, nel 1932, "mala tempora" correavano, per il nostro cinema. Il quale altro non ebbe da opporre alla selezione straniera presentata a quella prima mostra veneziana, che costituì il punto di incontro delle esperienze compiute in tutto il mondo in conseguenza della rivoluzione del sonoro. E' inutile ricordare quei film, a tutti noti, di fronte ai quali *Gli uomini che mascalzoni!* faceva un po' l'effetto del parente povero. Ma il film di Camerini era forte della sua dimessità, che escludeva però ogni adulterazione. Nel mondo del nostro cinema quella Milano, percorsa dalla scanzonata bicicletta di un de Sica — esemplare di un'umanità minuta e riconoscibile — era un fatto nuovo. Quelle strade, quella fiera campionaria, che si animavano di una gente, la quale aveva tutto il sapore del quotidiano, recarono un brivido nuovo e, umilmente, rinnovatore. Pur che, per carità, non mi facciate dire ora che Camerini ha percorso il "neo-realismo", che sarebbe falso, la sua posizione di fronte alla realtà essendo timida, ombrosa, per mille versi legata a certe convenzioni di uno spicciolo romanticismo, riconducibile alla narrativa per commesse, quelle medesime che animano il mondo dei suoi film. Ma diciamo pure, senza far torto a nessuno, che certe scoperte, in questo campo, da Camerini fatte nel 1932, Jacques Becker, che non è poi l'ultimo venuto, le ha candidamente rifatte nell'anno di grazia

GLI UOMINI CHE MASCALZONI: regia di Mario Camerini; soggetto di Aldo De Benedetti; interpreti: Vittorio De Sica, Lia Franca, Cesare Zoppetti; produzione Cines, 1932.

DARÒ UN MILIONE: regia di Mario Camerini; soggetto di Cesare Zavattini e Giacì Mondaini; interpreti: Vittorio De Sica, Assia Noris, Luigi Almirante, Gemma Bolognesi; produzione Novella Film, 1934.

MA NON È UNA COSA SERIA: regia di Mario Camerini; soggetto tratto dall'omonimo lavoro di Pirandello; interpreti: Vittorio De Sica, Elisa Cegani, Assia Noris, Elsa De Giorgi; produzione Colombo Film, 1935.

IL SIGNOR MAX: regia di Mario Camerini; soggetto di Amleto Palmieri; interpreti: Vittorio De Sica, Assia Noris, Rubo Dalma, Giovanni Barella; produzione Astra Film, 1937.

GRANDI MAGAZZINI: regia di Mario Camerini; soggetto di Camerini e Ivo Perilli; interpreti: Vittorio De Sica, Assia Noris; produzione Era Film-Amato, 1939.

1947: *Antoine et Antoinette* insegna. La schermaglia sentimentale del garzoncello e della commessa rientrava, "grosso modo", in un repertorio di schemi fissi; ma quel garzoncello e quella commessa e le garrule compagne di questa e il suo bonario padre autista di tassì, dalla cordialità ben ambrosiana, attingevano la sfera di una verità fresca e immediatamente percepibile. Con quel film, in fondo, Camerini si avvicinò ai modi di un cinema, "popolare", in quanto rispondente ad una mentalità in ciò che essa ha di più elementare ed ineliminabile. *Parlami d'amore, Maria!* divenne, naturalmente, l'emblema di una aspirazione sommersa alla felicità, ma una felicità quotidiana e raggiungibile, nella sua modestia, perciò tanto più degna di rispetto di quella prospettata dai paradisi artificiali di Hollywood.

Con *Darò un milione* (1934) Camerini incontra Zavattini (per l'occasione unito con Giacì Mondaini). Un incontro che avrebbe potuto riuscire altrimenti fecondo. Ma se Camerini, invece di essere Camerini, fosse stato de Sica. Avete capito cosa voglio dire. *Darò un milione* fu un buon film, ma diede la prova a chi non ne fosse convinto "a priori" che Camerini non aveva i numeri per diventare un Clair italiano, sia pure molto minore. Le remore si fecero avvertire tanto più forti in quanto egli si trovò a collaborare (o a contrastare) con talenti la cui fantasia tendeva ad impennarsi ad ogni momento. Mentre la sua si rifiutava ostinatamente di prendere ala, di levitare, di osare. *Darò un milione* fu così il risultato di un compromesso. Tra un'invenzione estrosa ed una realizzazione acuta, precisa, ma tendente al concreto, al borghese. Lo spunto era maliziosamente fecondo e si colorava, secondo un discorso caro a Zavattini, di una sua moralità. Un miliardario disgustato della vita si getta a mare per farla finita, ma viene salvato da un poveraccio. Al quale egli espone le proprie pene, dichiarandosi disposto a dare un milione a chi, compiendo un atto veramente generoso, gli ridia fiducia nell'esistenza. Dopo di che, muta di panni con il povero, e si immerge nella vita della città, dove si scatena la gara della carità pelosa. Ora, un avvio del genere poteva consentire le soluzioni più impensate, più bizzarre, più libere. Ma Camerini, che non si sentiva sicuro di sé perdendo i contatti con la più certa realtà di tutti i giorni, frenò, contenne la fantasia degli scenaristi. Se la sequenza in cui i poveri vengono fermati, aggrediti, soffocati dalla interessata generosità del loro prossimo riuscì gustosa, a nessuno sfuggì come essa rappresentasse una compressione sbrigativa di possibili sviluppi di assai più agile lena. Camerini si affrettò a prendere terra intessendo il romanzetto sentimentale che gli era caro. E questa volta, accanto al de Sica buon ragazzo e pieno di calore, malgrado i suoi milioni, era per la prima volta Assia Noris, che si sostituì alla gentile Lia Franca del film precedente e che inaugurò, con la sua bionda grazia di "ingenua", una coppia rimasta obbligatoria e, nel suo genere, esemplare. Per fortuna lo scenario aveva provveduto a Camerini un ambiente inconsueto da sfruttare, quello del circo, dove la ragazza lavorava. E anche qui, sebbene rigorosamente contenuti, non mancarono i segni di una fantasia più svincolata. Come in quella mossa scena dell'apparecchiatura della tavola da parte di clowns acrobati e giocolieri.

Se le intenzioni si perdettero in parte per la strada, *Darò un milione* fu tuttavia una prova positiva e costituì un passo avanti per il regista, arricchito nella sua vena, magari suo malgrado. Ma ci si spiega come Zavattini abbia potuto rimaner deluso dall'esperienza e non riconoscere per proprio quel racconto che circoscriveva, impoverendola, la sua invenzione. Con il film successivo Camerini si affrettò a cambiar binari, ad abbandonar le suggestioni pericolose della fantasia e ad ancorarsi di nuovo ad una realtà da poter tutta toccar con mano. Non solo, ma si appoggiò anche ad un testo solidamente collaudato, quale poteva essere la

commedia *Ma non è una cosa seria* di Luigi Pirandello. Si trattava, come ognuno sa, di un Pirandello gradevole ed epidermico, paradossale sia pure, ma per nulla problematico. E anche il paradosso era ormai stato assorbito e scontato dal pubblico, lungo tre lustri di carriera teatrale del lavoro. *Ma non è una cosa seria* (1935) fu un'illustrazione diligente dell'originale pirandelliano e costituì una nuova pagina della cameriniana commedia dei sentimenti. Ma i personaggi erano pur presi a prestito, e il brillante Memmo Speranza, se condivideva con i protagonisti precedenti e con quelli successivi il volto non sofisticato di De Sica, apparteneva d'altronde ad una diversa sfera d'umanità, meno trepida, meno commossa. Anche se il finale lo riscattava, così come l'eroe di *Darò un milione* era riscattato (ma quello fin dall'inizio) dalla sua programmatica rinuncia all'oziosità dell'esistenza di miliardario. *Ma non è una cosa seria* fu così un'opera solo corretta, che confermò come Camerini fosse alieno dal concedersi avventure.

Il signor Max (1937) continuò — riprendendo più apertamente il filo de *Gli uomini che mascalzoni!* — il ciclo piccolo-borghese. Con un'ambizione di più: quella di far risaltare la bontà, la sanità del mondo cantato dal prosastico aedo cinematografico, per virtù di contrasto con il fatuo e viziato snobismo di un inutile mondo altoborghese. Un mondo che veramente esisteva (come esiste) e contro cui mosse poi De Sica, con le taglienti pagine ironiche di *I bambini ci guardano* (1943) e con i definitivi cenni di *La porta del cielo* (1944), di *Ladri di biciclette*. Camerini incespì contro la difficoltà dell'inserimento di questa nuova vena entro la sua ispirazione fondamentale. De Sica giornalista aveva una credibilità di cui non era dotato il De Sica uomo di mondo. Ma più ancora era la cornice che mancava, l'ambiente di una società che il film coglieva attraverso tratti di convenzione. L'occasione era fallita; allo stesso modo che sfasata nella sua genericità era la polemica antiborghese condotta in quel torno di tempo dalla propaganda del partito al governo. (Una propaganda verso cui *Il signor Max* costituiva forse atto di omaggio, pur essendo conseguente con i presupposti del regista, incompatibili — come s'è detto — per "quietismo" pantofolaio con gli "slogans" dominanti). Non è a dire, del resto, che Camerini avesse centrato il film per quanto concerne il giuoco puro e semplice, quello imperniato sul motivo millenario dei sosia. Gli era venuta meno, per quello, l'agilità che lo doveva sostenere un anno dopo in *Batticuore*, che, rinunciando all'avvio realistico, si librava su un filo fantastico tra di operetta e di favola.

Anno 1939: il cerchio si chiude. *Grandi magazzini* segna il completo ritorno ai modi di *Gli uomini che mascalzoni!*, allo stesso ambiente, agli stessi personaggi. Esaurite le diverse variazioni sul tema dell'amore piccolo-borghese, quel tema che si incentrava sull'aspirazione verso una pace familiare, magari dolcemente ironizzata (si veda la famiglia della ragazza in *Il signor Max*) ma pur vagheggiata, Camerini si ritrova a "piétiner sur place", ri-



Inquadratura tratta dal film «Il signor Max» (1937) di Camerini.

facendo se stesso. Intatta restando la pulizia del racconto, intatta la fragranza della recitazione degli inamovibili De Sica e Assia Noris, la fantasia, anche entro i noti limiti cameriniani, era esaurita. Il tema-base non era tale da consentire un'ulteriore ripetizione. O un'ulteriore variazione (a meno di non possedere l'estro che a Camerini è mancato). Acquisita una simile consapevolezza, Camerini tenta, una dopo l'altra, con vario successo, come s'è visto, le strade più dissimili, appoggiandosi al costume o al dramma, tentando perfino di gonfiare il proprio respiro, distaccandosi comunque sempre più (e ritorni episodici non fanno che confermare in misura grave l'esaurimento di una fonte d'ispirazione) dal clima che aveva fatto la sua fortuna. Su quella strada era già pronto chi doveva raccogliere l'eredità, per condurla a ben più rilevanti sviluppi; quel De Sica che, come attore, mai, bisogna pur proclamarlo, aveva raggiunto tanta immediata comunicativa come sotto la guida di Camerini, eccellente direttore d'interpreti, con il suo pudico orrore per la retorica. Se oggi Camerini sopravvive a se stesso, se oggi quel suo mondo, pur ancora autentico, ci sembra insufficiente ad esprimere l'ansia e l'urgenza di motivi umani affiorati attraverso il succedersi degli avvenimenti, non sarebbe lecito dimenticare un contributo di umile ma sostanziale civiltà, di cui la pentalogia piccolo-borghese rimane istruttiva testimonianza.

GIULIO CESARE CASTELLO



Due inquadrature di «Grandi magazzini» (1939). Questo film segna il completo ritorno di Mario Camerini ai modi di «Gli uomini che mascalzoni!»

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* CATTIVO

SBAGLIATO

*** ATTO DI VIOLENZA (Act of Violence)

Regia: Fred Zinnemann - Soggetto: da un racconto di Collier Young - Sceneggiatura: Robert L. Richards - Fotografia: Robert Surtees - Scenografia: Cedric Gibbons e Hans Peters - Musica: Bronislaw Kaper - Interpreti: Van Heflin (Frank Enley), Robert Ryan (Joe Parkson), Janet Leigh (Edith Enley), Mary Astor (Pat), Phyllis Thaxter (Ann), Berry Kroeger (Johnny), Taylor Holmes (Gavery), Harry Antrim (Fred), Connie Gilchrist (Martha), Will Wright (Pop) - Produttore: William H. Wright - Produzione: M. G. M., 1949.

NELLA produzione cinematografica americana, la M. G. M. è la casa maggiormente conformista, nel senso che, a differenza di altre, ha costantemente puntato, e in particolar modo in questi ultimi tempi, su opere commerciali quasi mai provviste di valori artistici o comunque culturali. Desta pertanto una certa meraviglia il fatto che sia proprio la M. G. M. la produttrice di *Act of Violence* («Atto di violenza», 1949): un film che si allontana dalle pellicole a serie dei soliti mestieranti per inserirsi, sia pure nei limiti che vedremo, in una cinematografia media ideale e spiritualmente nobile: in quel considerevole artigianato al quale si riconducono uomini come Dmytryk e Huston, Dassin e Zinnemann. E del resto quest'ultimo, regista del film in esame, è legato al nome di un altro "ribelle", Paul Strand, sceneggiatore e operatore di *Redes* (1935), cioè dell'opera, almeno stando alle nostre conoscenze dirette, più singolare e importante del cinema messicano: e tale opera porta non soltanto la firma di Muriel Gomez ma anche quella, appunto, di Fred Zinnemann. Dicono che questo regista, di origine viennese, parta dal concetto shakespeariano secondo il quale il mondo sarebbe un immenso teatro, e gli uomini semplici attori. Comunque sia, sono evidenti in lui una cultura europea e, nonostante certe deviazioni che infirmano *Act of Violence* e altre sue recenti opere, un desiderio di andare contro corrente, di scegliere temi di un significato umano notevole. *Redes* ad esempio è, in certo senso e sotto certi aspetti, *La terra trema* avanti lettera: i protagonisti dell'una e dell'altra opera sono i pescatori e la loro condizione, ed entrambe segnano l'inizio di una rivolta, nella prima però non individuale, contro le ingiustizie sociali. *Act of Violence* fa parte, invece, della filmografia riguardante il problema del reduce: invero esigua e comunque raramente significativa. Di tale problema Zinnemann cerca infatti di impostare tre interessanti aspetti: due sono quelli che fanno capo a Frank Enley, ex prigioniero il quale deve la vita al tradimento, cioè alla morte di molti suoi compagni; ritornato in patria, non soltanto riesce a costruirsi una nuova vita e una famiglia ma anche a farsi acclamare eroe. Il terzo aspetto è costituito dall'«odio implacabile» che guida la mano di Joe Park-

son: odio diverso da quello che spinge il sergente a uccidere l'ebreo nel film di Dmytryk (*Crossfire*, 1947). Anche Joe, come l'ex sportivo di Wyler (*The Best Years of Our Lives*, 1946) è un minorato di guerra, ma diverso è il suo dramma: anzitutto il problema, per questo reduce, si identifica nella vendetta, nel desiderio costante di uccidere chi ha tradito.

Il reduce non viene dunque visto come elemento puramente decorativo, alla stessa stregua di quanto accade in molti altri film. Gli assunti di partenza non trovano però una risoluzione adeguata: la qual cosa si deve ricercare nel fatto che i tre aspetti del problema, e in particolar modo quello del falso eroe, non vengono elaborati sul piano particolare e complesso che investono: cioè in una visione storicistica di avvenimenti e di fenomeni, tale da giustificare più intimamente le ragioni specifiche determinanti il dramma. I moti vivi che generano in Joe l'idea della vendetta e i conseguenti rapporti umani, sono più teoricamente enunciati che criticamente suggeriti: si vedano le parti riguardanti il primo colloquio di Joe con Edith e le confessioni parziali e totali di Frank alla moglie: queste sequenze, più che avere un ruolo chiave introspettivo, assumono una funzione da scena-madre. Infatti Zinnemann sviluppa *Act of Violence* sulla falsariga del "giallo" o meglio del "thrilling": nella prima parte, ad esempio, è soprattutto intento a creare un'atmosfera di mistero, una tensione ad effetto: mostra, senza spiegarci la ragione, la caccia all'uomo: Joe che si arma, che raggiunge una tranquilla cittadina di provincia, che attende Frank, lo pedina, lo insegue. Le sequenze accennate e la loro disposizione nel tempo sono, appunto, in rapporto diretto a questa tensione e a questa atmosfera. I motivi della vendetta diventano, così, non tanto particolari quanto generali, non tanto legati ad un problema specifico quanto a fattori comuni ad altri drammi: passionali, ad esempio, o, appunto, "gialli".

È soprattutto su un piano generale (e non su quello particolare di partenza), che si debbono dunque ricercare i valori psicologici di *Act of Violence*; e invero su tale piano essi risultano considerevoli, in particolar modo nella seconda parte. Le sequenze in cui Frank cerca una evasione dalla sua coscienza e dalla vendetta di Joe, errando senza meta lungo le strade periferiche di Los Angeles, non sono documentarie nel senso comune della parola: il "reportage" indaga e carpisce significati intimi, rispecchia una condizione umana e una crisi suggerite, tra l'altro, da un materiale visivo e sonoro efficace, se non sempre originale. Le inquadrature della galleria ricordano infatti certi momenti, di intonazione diversa e maggiormente poetici, racchiusi in *The Quiet One* di Sidney Meyers: si sentano, nell'uno e nell'altro film, le voci e i rumori deformati dall'eco. Né arida docu-

mentazione è ad esempio la casa della prostituta, dove Frank trova un momentaneo rifugio: le scenografie e il montaggio nel quadro non soltanto contribuiscono a fissare la dolorante umanità di questa figura femminile (la migliore del film), ma anche a maggiormente stabilire la vera natura di Frank. Il quale, dopo aver eliminato ogni scusa che cercava di addurre a giustificazione del suo tradimento, è pronto di nuovo a tradire, sia pure in uno stato semiosciente e per ragioni soltanto in parte analoghe a quelle di un tempo; alla fine però si fa uccidere da chi doveva, per suo mandato, eliminare Joe. Al raggiungimento dei valori accennati contribuiscono due dei più sensibili ed espressivi attori del cinema americano: Van Heflin e Robert Ryan, quest'ultimo della scuola di Pare Lorentz; Mary Astor, nella parte della prostituta, offre una delle migliori interpretazioni della sua lunga carriera di attrice.

* L'IMPERATORE DI CAPRI

Regia: Luigi Comencini - Soggetto: Teresa Ricci Bartoloni e Gino De Santis - Sceneggiatura: Metz, Marchesi e Comencini - Fotografia: Giuseppe Caracciolo - Scenografia: Carlo Egidi - Musica: Felice Montagnini - Interpreti: Totò (Il cameriere), Yvonne Sanson (Sonia), Marisa Merlini (Baronessa von Krapfen), Alda Mangini (Emanuela), Laura Gore (La moglie), Mario Castellani (Asdrubale Stinchi), Nerio Bernardi (Osvaldo), Galeazzo Benti (Dado della Baggina), Pina Gallini (La suocera), Lino Bobby (Roby, il cognato), Nino Marchetti (Geremia il profeta), Enrico Glori (Il maggiordomo) - Produttore: Carlo Ponti - Produzione: Lux Film, 1949.

LUIGI Comencini, come Alberto Lattuada e Giuseppe De Santis, è arrivato alla regia dalla critica: e da una critica attenta volta a creare una seria coscienza del problema filmico, un movimento culturale e artistico: il suo nome è peraltro legato alla Cineteca Italiana e alla Mostra del Cinema organizzata, nel 1940, dalla Triennale di Milano. Tutta una attività, questa, che non si può conciliare con l'indifferenza e i risultati di *L'imperatore di Capri* (1949). Le ragioni che hanno condotto Comencini ad una simile esperienza pratica, sono soprattutto da ricercarsi sul piano di una organizzazione produttiva, la quale in genere "controlla", più o meno opportunamente, i registi e in particolar modo coloro i quali sono ai primi contatti diretti con la macchina da presa. Tali "controlli" che, si intende, riguardano i film a soggetto e non i cortometraggi, nel caso di *L'imperatore di Capri* sono stati probabilmente più rigorosi che non per *Proibito rubare* (1948); e, certo, in seguito all'insuccesso commerciale di questa prima opera diretta da Comencini. La quale, invero neppure artisticamente notevole, parte comunque da un nobile assunto e, presa nel suo insieme e con tutti i suoi difetti, ha un suo valore, è indicativa di certe possibilità riscontrabili, ad esempio, nella sequenza degli "scugnizzi" che rubano la borsa degli orologi: i ragazzi sono visti con occhio attento e sensibile, come nel poetico documentario *Bambini in città*, realizzato dallo stesso regista nel 1946; prima di sceneggiare il *Daniele Cortis* di Mario Soldati (1947).

Nessuna orma di valori umani ed espressivi lascia invece intravedere *L'imperatore di Capri*. Sembra quasi che, al

suo secondo film a soggetto, Comencini abbia già alzato le braccia; ma forse è più giusto pensare che egli, piuttosto che rimanere inattivo, abbia accettato di dirigere un'opera non rispondente alle sue possibilità e al suo gusto, e il cui probabile successo commerciale gli potesse permettere però un'ulteriore attività di ben altro livello e natura. E del resto i sintomi del suo stato d'animo trovano una documentazione abbastanza chiara in una intervista, pubblicata proprio da *Cinema*, nella quale egli metteva in evidenza come il film comico italiano, nato sulla base di una macchina per far quattrini, trovi la sua origine nel successo delle riviste, e come l'esperienza neorealistica non abbia ancora influito su questo genere in quanto i produttori preferiscono battere la vecchia strada. Egli concludeva, pertanto, che il suo film sarebbe stato "falso" nel senso che, sulle tracce della vecchia maniera, non avrebbe ammesso né personaggi, né situazioni, né ambienti "veri", ma soltanto parodie (*Cinema*, anno II, numero 19, 31 luglio 1949). In queste dichiarazioni sono già i limiti entro i quali *L'imperatore di Capri* si muove, e, nello stesso tempo, la condanna del film. Il povero cameriere napoletano e la moglie, la suocera oppressiva e il cognato sfruttatore, il Bey di Agapur e la fatalissima Sonia, la contessa tenebrosa, il maggiordomo geloso e gli ambienti stravaganti di Capri, così come vengono presentati, appartengono infatti al teatro cosiddetto minore: cioè alla rivista e non al vero cinema comico, alla parodia da avanspettacolo o da vignetta umoristica e non alla satira critica.

Del resto qualcosa di simile a *L'imperatore di Capri* era stato precedentemente portato sul palcoscenico di varietà, proprio da Totò: il quale, osservava sempre Comencini nell'intervista accennata, non è logico, ma illogico, rompe la battuta, non è mai un personaggio: comunque sia, ci sembra affatto discutibile che una «vicenda la quale abbia protagonista questo attore non possa essere che la storia di Totò in rapporto a qualcosa». Questo accade, come appunto in *L'imperatore di Capri* e in tutte le altre pellicole interpretate da Totò, quando il regista rinuncia ad ogni sua personalità, e non si adopera a contenere l'esuberanza degli attori in rapporto diretto all'economia artistica dell'opera che intende creare.

MISCELLANEA

E' EVIDENTE che abbiamo parlato di *L'imperatore di Capri* nel tentativo di individuare certe cause che hanno condotto Comencini a realizzare un'opera così negativa; e tale tentativo era imposto dal nome stesso del regista. Altri film, per diverse ragioni, meriterebbero ora una trattazione più o meno particolareggiata, anche perché sono su un piano superiore. Ad esempio *Sword in the Desert* («Spada nel deserto», 1949): singolare per il coraggio con il quale affronta un problema vivo: la lotta condotta in Palestina dall'armata ebraica della resistenza. George Sherman, sino ad oggi quasi sempre legato a mediocri "westerns", ha tenuto la polemica antinglese su termini piuttosto controllati e obbiettivi, senza cadere negli schemi falsi ed estremisti riscontrabili ad esempio in *Ohm Krüger* (1941) di Hans Steinhoff; lo



Janet Leigh e Van Heflin in una inquadratura di «Act of Violence» («Atto di violenza», 1949), film diretto da Fred Zinnemann e che intende impostare tre interessanti aspetti del reduce.

stesso Sherman non è riuscito d'altra parte a dare alla nobiltà del soggetto una adeguata dignità artistica, quale ad esempio un regista come John Huston (e il richiamo non è casuale) avrebbe potuto raggiungere. L'opera, peraltro provvista di vigorose sequenze iniziali, non risulta così costantemente sincera, ad un certo punto segue quasi tracce da film d'avventura, e i personaggi si riducono a figure, le quali poggiano soprattutto sulla recitazione di Chandler, McNally e Dana Andrews. Interessante sul piano del costume è invece *Margie* («Margie», 1946), un film tipo *Junior Miss* («Donnina d'America», 1945) e che presenta alcuni aspetti psicologici della vita provinciale di giovani liceali appartenenti alla passata generazione «yankee». La commedia del costume era più evidente nell'opera di George Seaton, più intimamente rappresentata la vita familiare e più ricchi i tipi le notazioni gustose le trovate ora satiriche ora ironiche: esisteva soprattutto l'impostazione di uno specifico

problema sociale: quello riguardante le "fans" ancora ingenua nella loro adolescenza, le quali cercano di comportarsi e di agire come gli eroi dei film preferiti. Comunque anche *Margie*, diretto dal King di *State Fair* («Montagne russe», 1933), si sviluppa con gustosa vivacità, e in esso non mancano figure tratteggiate con mano arguta e delicata: si vedano quelle della protagonista (Jeanne Crain), della compagna (Barbara Lawrence) e del giovanotto ridicolmente impellicciato. *High Sierra* («Una pallottola per Roy», 1941), diretto da Raoul Walsh e tratto dall'omonimo romanzo di W. R. Burnett, si inserisce infine in quel capitolo del film "gangster" riguardante gli aspetti buoni del fuorilegge, provvisto di una sua moralità e di amara consapevolezza delle proprie colpe dalle quali cerca inutilmente di evadere, magari insieme con la complice cui è legato da umana compassione. In questo film, nel complesso mediocre, è avvertibile l'apporto di John Huston, sceneggiatore in collaborazione.

GUIDO ARISTARCO

Da una delle sequenze iniziali di «Sword in the Desert» («Spada nel deserto», 1949); film sulla lotta condotta in Palestina dall'armata ebraica della resistenza. Regia di George Sherman.



CIRCOLI DEL CINEMA

I CINECLUB, di qualunque tipo e in qualunque località sorgano, hanno sempre in comune due elementi fondamentali: si propongono lo sviluppo e la diffusione della cultura cinematografica, e non hanno alcuno scopo di lucro. Ma, al di là di questi due principi generali, esistono molte possibilità di differenziazione tra un circolo e l'altro a seconda della città o della località in cui sorgono, del numero e della composizione sociale dei soci, delle capacità dei dirigenti, del genere di attività che svolgono. Tutti questi fattori incidono fortemente sulla caratterizzazione dei vari circoli, e si può senz'altro dire che esistono oggi, in Italia, diversi « tipi » di cineclub, considerando naturalmente queste distinzioni con una certa elasticità. E' però evidente quanto diverso sia il carattere di un circolo di una grande città, con un limitato numero di soci (intellettuali, studenti, ecc.), che svolge la sua attività, magari in una cornice mondana o « snob » presentando film in anteprima in lingua originale e film d'archivio aventi talvolta un limitato interesse filologico, da un circolo sorto pure in una grande città ma con scopi di divulgazione e quindi con un pubblico largo, misto, popolare. C'è poi il particolare e importantissimo ruolo assolto dai circoli del cinema nelle piccole città di provincia, dove il semplice fatto che un simile tipo di associazione esista e la sua attività, costituiscono una vera e propria rivoluzione culturale, una rottura del torpore intellettuale di questi centri. E ancora, bisogna tener presenti le caratteristiche e la funzione di quei cineclub sorti in alcuni paesi di poche migliaia di abitanti, dove spesso costituiscono l'unico (o quasi, insieme alla biblioteca popolare) centro di vita culturale.

Questi sommari esempi sono indicativi dell'ampiezza e della complessità dell'azione che oggi il movimento dei circoli del cinema svolge nel campo della cultura cinematografica. Da gruppi di studiosi che si riuniscono per conoscere e discutere in modo approfondito opere e problemi, a circoli che raccolgono la parte migliore del pubblico cinematografico normale trasformandola, attraverso una continua opera di miglioramento del gusto e del senso critico, in una schiera sempre più numerosa di « spettatori qualificati », destinati ad influenzare altro pubblico, a guidarlo, a far sentire la voce e l'opinione cosciente del « consumatore » di pellicole. E' tutta una gamma di azioni culturali che si estrinsecano in modi diversi.

Si immagini, dunque, quanto multiforme e differenziata debba essere l'attività della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema che tutte queste iniziative riunisce, coordina e controlla. Bisogna tener presenti tutte le diverse necessità, comprendere le varie situazioni locali, soddisfare, nei limiti del possibile e con il massimo equilibrio, le più contrastanti esigenze. C'è il circolo che vorrebbe proiettare soltanto film accessibili a un vasto pubblico per svolgere meglio la sua prima opera di divulgazione popolare; c'è invece il club che vorrebbe dedicare le sue proiezioni a cicli di studio su un determinato periodo della storia del cinema, con la necessità quindi di chiedere un determinato numero di film d'archivio. C'è il circolo che chiede alla F.I.C.C. indicazioni bibliografiche elementari per introdurre i suoi soci alle prime basi della cultura cinematografica e c'è il cineclub che chiede materiale di studio difficilmente reperibile e che comporta talvolta un paziente lavoro di raccolta e di elaborazione.

Al di sopra di tutto, c'è l'esigenza di coordinare e di controllare tutte le iniziative, di assicurare e di garantire la non commercialità, di creare le migliori condizioni per il consolidamento e lo sviluppo del movimento, con particolare attenzione all'aiuto e alla guida da prestare alle nuove iniziative che sorgono.

Tutto ciò, in una situazione generale tutt'altro che favorevole. Esistono, nel campo cinematografico, interessi industriali e commerciali molto forti che sono quasi sempre in antitesi con qualsiasi intrapresa culturale. Ma talvolta si prospetta anche una possibilità di intesa, di collaborazione su di un particolare punto o problema. Da ciò la necessità di saper lottare, ben valutando le proprie forze e quelle dell'avversario, ma anche di sapersi trovare e mantenere degli alleati. Tutti i circoli che hanno svolto una certa attività hanno avuto incontri e scontri con produttori, con distributori, con esercenti di sale e ben conoscono la importanza della politica da seguire. Vi sono le difficoltà burocratiche: disposizioni legislative e fiscali che regolamentano rigidamente ogni attività cinematografica ma che ignorano o intralciano l'opera culturale dei cineclub; intralci doganali che impediscono il libero e rapido scambio delle opere cinematografiche per diritti d'autore sulle opere cinematografiche per cui si incontrano difficoltà talvolta insormontabili nel difendere o nel salvare un determinato film dalla distruzione o dall'arbitrario travisamento. Infine, ma fondamentale, la mancanza di mezzi finanziari per provvedere adeguatamente alla conservazione, alla riproduzione e quindi alla distribuzione dei classici del cinema e di tutte le opere che interessano l'arte e la cultura cinematografica. A tutto questo bisogna aggiungere, e non sono poche, le esigenze organizzative dei vari circoli e della Federazione.

I soci e i dirigenti di tutti i circoli del cinema devono rendersi conto di questa si-

CINEMA: numero speciale (37, 38, 39) di « L'Amour de l'Art », Paris, 1949.

DURANTE il Festival di Cannes, la rivista *L'Amour de l'Art* ha dedicato un numero speciale al cinema, insistendo in modo particolare, attraverso numerosi articoli, sui rapporti tra quest'ultimo e le arti in genere. In apertura, Michel Fourré-Cormery, direttore generale del Centro Nazionale di Cinematografia, con l'articolo *Films d'art en France* analizza il cinema come mezzo di diffusione e di conoscenza delle arti plastiche e figurative; mentre Jean Cocteau (*La Poésie au cinéma*) compone un acuto elzeviro polemico sui rapporti tra cinema, poesia, pubblico e sogno. Penetrando più acutamente in uno degli aspetti caratteristici del cinema, il disegno animato, Christiane Desroches Noblecourt, conservatore del Museo del Louvre, (*Le film et l'écran au temps des pharaons*), rintraccia in alcuni dipinti egiziani (« Lottatori » della Tomba n. 15 a Béni Hasan), che ritraggono su striscie le fasi successive di una determinata azione, l'idea base della scomposizione del movimento e paragona i dipinti, così come si presentano all'osservazione, ad alcune « bandes » di Emile Reynaud, riscontrandovi una identica idea informatrice. Su un argomento analogo (*Simultanéité et mouvement dans les arts d'Extrême-Orient*) si intrattiene Jeannine Auboyer, descrivendo i due tipici procedimenti dei quali si avvalgono gli artisti orientali per rappresentare, con i mezzi figurativi, la continuità e simultaneità di alcune azioni. I due procedimenti, a causa del tentativo ideale di ottenere uno svolgimento dell'azione nel tempo e nello spazio, hanno alla base un concetto quasi cinematografico della rappresentazione.

BIBLIOTECA

L'articolo, documentato da molte illustrazioni, si chiude con un accenno alle caratteristiche ombre cinesi. Ai rapporti che possono intercorrere tra quadro e inquadratura, presa quest'ultima come elemento a se stante, dedica un articolo Germain Bazin (*Images, mirages, réalité*), sviluppando il concetto dell'impostazione che alla figura danno il pittore e il regista, specialmente per quanto riguarda la composizione dei volumi e dei piani. Lo scritto è corredato da un materiale fotografico interessante, scelto con criterio di analogia e opportunamente presentato. Da alcuni felici accostamenti, sembra addirittura che l'ispirazione dei rispettivi autori, del quadro e dell'inquadratura, abbia attinto alla stessa fonte. (Al riguardo noi ricordiamo uno studio documentato di Domenico Purificato su alcuni numeri di *Cinema* vecchia serie).

Paul Haesaerts, l'autore dell'interessante cortometraggio *Rubens*, dedica pure un articolo (*Art plastique et cinéma*), ai rapporti tra cinema e pittura. Partendo dal presupposto che la pittura ha notevolmente influenzato il cinema, specialmente nella composizione dell'inquadratura e che quest'ultima ha in più casi acquisite le qualità estetiche del quadro ispiratore, Haesaerts caldeggia la creazione di film che siano lo sviluppo temporale e spaziale di azioni contenute, allo stato materialmente statico, nelle opere di pittura e propone una specie di disegno animato a colori il quale, anziché raccontare le comiche avventure di Mickey Mouse, do-

vrebbe narrare *La caduta di S. Paolo sulla Via di Damasco* di Caravaggio. Un breve cenno alle possibilità del colore, da Maurice Barry con l'articolo *Cinéma et Couleur*, rilevando in modo piuttosto generico, le esigenze estetiche del nuovo mezzo espressivo; mentre, sull'importanza del trucco degli attori, specialmente nella creazione di personaggi storici, si intrattiene Fernand Ledoux (*Personnages et maquillage*), rifacendosi, di preferenza, alle opere pittoriche quali elementi di documentazione. Liliane Guerry (*Le fantastique*), sul parallelo cinema e pittura, suggerisce l'interesse che potrebbe avere lo studio e la composizione dell'elemento fantastico, citando esempi sia nel campo cinematografico che delle altre arti; l'operatore Henry Alekan (*Perspective et profondeur du champ*) analizza, con un costante riferimento alla pittura, l'impiego dei mezzi tecnici di espressione cinematografica, quali il « panoramico » e il « flou ». M. P. Zagred (*Quelques types humains*), in una curiosa composizione, presenta fotografie di attori e inquadrature di film, corredandole di brani lirici e di prosa tolti da Baudelaire, Villon, Molière, Rostand, La Bruyère, Ezéchiel, De Musset; a *Modes et Vedettes* dedica un brillante articolo Jean Audibert. A corredo del concetto del cinema, come mezzo di diffusione delle altre arti, alcune pagine del fascicolo sono dedicate al documentario su Van Gogh di Alain Resnais, con fotogrammi numerati sulla scorta della sceneggiatura; altre pagine sono riservate ad un ricchissimo elenco internazionale di film dedicati ad opere d'arte. Il fascicolo contiene altri scritti.

OSVALDO CAMPASSI

tuazione, per poter efficacemente collaborare con la F.I.C.C. al suo miglioramento. Bisogna che tutti conoscano gli elementi costitutivi di questa situazione; bisogna che sappiano perché il tal film non è più reperibile, perché i film concessi dalla Cineteca lo sono in numero insufficiente, perché la circolazione dei film d'archivio è soggetta a determinate regole e limitazioni. Dal canto suo con tutti i mezzi, la Federazione cerca di mettere i circoli nelle migliori condizioni per il loro lavoro: la compilazione del primo « catalogo-repertorio » nelle sue varie parti e le « schede bibliografiche » di un primo gruppo di film, ne sono la prova; così come è costata un notevole sforzo l'organizzazione iniziale della distribuzione dei film della Cineteca, per l'allestimento dei servizi tecnici necessari e per l'impossibilità di soddisfare tutte le richieste. Dal canto loro, i circoli devono considerare che molto dipende dalla collaborazione che essi presteranno alla F.I.C.C. se sarà possibile superare presto certe difficoltà e insufficienze. Da questa rubrica, nei prossimi numeri, cercheremo di trattare diffusamente dei vari argomenti che riguardano in particolare i problemi organizzativi della cultura cinematografica. E faremo appello a tutti: non soltanto ai dirigenti dei cineclub, che in parte già conoscono la situazione, ma a tutti i soci dei circoli del cinema italiani e a tutti i cineamatori in genere, perché si crei una larga base di discussione e di popolarizzazione. Soltanto così sarà possibile, al movimento culturale cinematografico, di continuare nel suo sviluppo e nella sua lotta per il buon cinema.

VIRGILIO TOSI

SENIGALLIA - In questa cittadina il Cineclub è stato inaugurato con una conferenza su Lineamenti di storia del cinema e della tecnica cinematografica tenuta da Pier Francesco Paolini. Successivamente il Circolo ha proiettato Breve incontro, Ivan il Terribile, La grande illusione, Sciuscià.

SIENA - Il Cineclub ha proiettato Cinema Primitivo e Topi grigi, The Quiet One e Gioventù perduta.

SORTENNA (Pineta) - Il Circolo del Cinema, costituitosi tra i degenti del locale sanatorio, ha proiettato Spasimo, Il traditore e Sanguis sulla sabbia.

SUZZARA - Al Circolo del Cinema è stata proiettata l'antologia della Cineteca Italiana Nascita di Charlot.

TORINO - Il Cineclub ha proiettato un programma di pupazzi e disegni animati cecoslovacchi, Charlot soldato, Un palmo di terra, Occupe-toi d'Amélie... (in anteprima), e, in una serata dedicata a E. Dmytryk, Anime ferite ed una selezione da Eravamo tanto felici, Missione di morte, Odio implacabile.

TRIESTE - Al « Circolo della Cultura e delle Arti » (Sezione Spettacolo) Virgilio Tosi ha parlato sulla produzione mondiale di film di pupazzi e di disegni animati; a questa conferenza è seguita la proiezione di alcuni cortometraggi cecoslovacchi e canadesi; sono stati inoltre proiettati Charlot soldato, Il duello di Cretineiti, Nel Paese degli Armadilli di Buster Keaton, Admiral Nakhimov di Pudovkin, Wozzeck di Klaren, disegni animati educativi di Disney.

VENEZIA - Il Circolo del Cinema « Francesco Pasinetti » ha terminato con grande successo e notevole risonanza culturale il ciclo di proiezioni dedicato al « Film del dopoguerra », nel corso del quale sono stati presentati film di tutte le nazioni, tra i quali: Paisà, Der Apfel ist ab di H. Kautner, Chapkovy Povidky di M. Fric, Le corbeau di H. G. Clouzot. Contemporaneamente sono stati proiettati vari film di interesse culturale nelle Sezioni di Studio e nelle sezioni speciali (ragazzi, lavoratori, sanatorii). Dopo questo ciclo chiusosi l'8 gennaio colla proiezione di Ladri di biciclette, sono stati presentati, in gennaio, un programma di documentari inglesi, ed un programma di disegni animati canadesi.

VERONA - Il Circolo del Cinema ha proiettato Assunta Spina, Der Apfel ist ab e Critic and Film Series.

VOGHERA - Il Circolo di Cultura, che aveva iniziata la sua attività con la proiezione di Il corvo ha successivamente presentato Ivan il Terribile, Il fantasma galante.

NOVARA - Il Circolo « Francesco Pasinetti » ha presentato l'antologia Nascita di Charlot.

PADOVA - Il « Centro cinematografico universitario » ha presentato Tobacco Road, Il barone di Münchhausen, cortometraggi cecoslovacchi a colori, Cinema primitivo (antologia) e Topi grigi (due episodi), Ossessione di Visconti, Der Apfel ist ab di Kautner.

PARMA - Sono stati presentati Idolo infranto di Reed, Critic and Film Series e Un palmo di terra di Bán.

PESCARA - Il « Circolo Abruzzese del Cinema » ha proiettato Giorni perduti di Wilder, Paisà di Rossellini e, in anteprima, Gente così di Cerchio.

PERUGIA - Al locale Cineclub doveva essere

centrale di Sguridi, l'antologia Cinema primitivo e i Topi grigi, La terra trema di Visconti e Spasimo di Sjöberg.

MANTOVA - Il circolo ha presentato in gennaio Sciuscià, Charlot soldato e Nel paese degli armadilli, Un palmo di terra di Frigyes Bán.

MEZZANO (Ravenna) - Il circolo « Amici del cinema » ha presentato finora La falena di Cáp, Ragazze sole di Decoin e Nascita di Charlot, antologia a cura di Luigi Rognoni e Gianni Comencini.

MILANO - L'associazione « Amici della Cineteca Italiana » ha presentato in gennaio: Der Schatz (1923) di Pabst, Indonesia Calling (1945) di Ivens, Roma città libera (1946) di Pagliaro, Gösta Berlings Saga (1923) di Stiller, con



Carole Lombard e W. Powell in « My Man Godfrey » (« L'impareggiabile Godfrey », 1936) di La Cava: film significativo sul piano della commedia cinematografica, presentato al cineclub Perugia.

proiettato l'ormai famoso Le diable au corps che però veniva proibito dalla Questura. Malgrado le insistenze dei dirigenti del circolo, la proiezione non poté essere effettuata. Per superare l'ostacolo, il circolo perugino si accordò allora con il vicino cineclub di Cortona dove la proiezione poté avvenire regolarmente alla presenza dei soci dei due circoli (da Perugia erano stati trasportati con torpedoni). Inutile commentare questo ennesimo incidente. Ancora una volta bisogna invitare le autorità competenti a diramare le necessarie disposizioni per garantire il regolare svolgimento dell'attività culturale e privata dei circoli del cinema. Nella sua sede normale, il circolo perugino ha poi presentato La grande illusione, L'impareggiabile Godfrey e Spasimo.

PISA - Al Cineclub sono stati proiettati Ossessione, Assunta Spina, L'impareggiabile Godfrey, la coda del diavolo, Fari nella nebbia ed un programma di documentari inglesi.

RAVENNA - Il « Circolo Ravennate del Cinema » ha proiettato Critic and Film Series.

REGGIO CALABRIA - Il Circolo del Cinema « Sequenze » ha presentato Strada sbarrata di W. Wyler, Giotto di Emmer e Legittima difesa di H. G. Clouzot. (in anteprima).

ROMA - Al « Circolo Romano del Cinema » è stato inaugurato l'anno sociale colla proiezione del film The Quiet One di Meyers, avvenuta l'8 gennaio. Successivamente sono stati presentati Berliner Ballade di R. A. Stemmle, Breve incontro di D. Lean.

FORLÌ - Al circolo è stata presentata Assunta Spina.

GENOVA - Il circolo del cinema di Genova - Valpolcevera ha proiettato il 16 gennaio Assunta Spina.

IMOLA - Il cineclub ha proiettato l'antologia Cinema primitivo e due episodi dei Topi grigi.

LUCCA - Il 15 gennaio il circolo ha presentato Spasimo di Sjöberg.

MASSA MARITTIMA - Il « Circolo culturale del cinema » ha presentato Nelle sabbie dell'Asia

Greta Garbo.

NAPOLI - Il « Circolo napoletano del Cinema » ha programmato nel dicembre scorso Naissance du Cinéma di Lehnhart e Wozzeck (film tedesco della zona orientale in anteprima) di G. Klaren. Nel mese scorso sono stati proiettati: Charlot soldato, Nel paese degli Armadilli di Buster Keaton, Christmas Carol di K. Zeman, un episodio di Spalick, di J. Trnka, Aleksandr Nevskij, Berliner Ballade di R. A. Stemmle (in anteprima), Ostatni etap di W. Jakubowska.

ANCONA - Il cineclub ha iniziato il suo primo anno sociale con Il corvo. Ha poi proiettato Ivan il Terribile (che ha provocato vivaci polemiche tra i soci), L'istinto degli animali e Breve incontro. Le proiezioni sono state precedute da introduzioni del prof. Ghedini. Il cineclub ha già superato i quattrocento soci.

AREZZO - Dopo l'anteprima di Il mulino del Po, il Circolo ha presentato Critic and Film Series.

BERGAMO - Al circolo « La cittadella » sono stati presentati: Ciapaiev e Critic and Film Series.

BOLOGNA - Il « Circolo bolognese del cinema » ha proiettato tra l'altro: Roma, città aperta, XX secolo, Amore e fortuna, La finestra socchiusa (anteprima) e Assunta Spina (1915). Tra i documentari: The River, The City, L'amorosa menzogna, Za Kvola Kvakusa (cortometraggio polacco di marionette), Esperienza del cubismo di Glauco Pellegrini.

BRUSCIA - Al cineclub sono stati presentati: Nascita di Charlot (antologia) e Critic and Film Series.

CATANZARO - Il « Circolo catanzarese del cinema » ha proiettato: La casa degli incubi, La grande promessa e Film and Reality.

FIRENZE - Al « Cineclub Primi Piani » sono stati presentati: I cavalieri del Texas di King Vidor, Les Visiteurs du soir di Carné nell'edizione italiana, alcuni cortometraggi di pupazzi e disegni animati cecoslovacchi, Il traditore di J. Ford.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

EDOARDO SCAMERONI (Genova). «Ho visto Cinesport n. 52 con l'incontro Italia-Austria. La proiezione è stata accompagnata da parecchi motivi musicali. Io desidero conoscere il titolo del primo pezzo suonato». Così mi scrivi. La ricerca non è stata difficile. La colonna sonora di quella puntata di Cinesport reca sei pezzi musicali; nell'ordine: Ricordi d'Ungheria di Romolo Arena; Wenn die Garde Marschliert di Raymond; Al Luna Park di Fogliani; La maga di Gilarini; Florida di Molina e Dàl, dàl, goal di Ravasini. Ringrazio quelli di Cinesport per la collaborazione.

NERIO TEBANO (Taranto). «Che ne diresti di un film prodotto da Cinema con la partecipazione di tutti i lettori e i simpatizzanti della rivista? Anni fa un caso del genere si ebbe in Francia col film di Renoir, La Marsigliese, e perché la stessa cosa non dovrebbe riuscire in Italia?». Così incomincia la tua lettera, piena di fervore come tutte le altre che hai mandato a me e a quanti tengono le rubriche di corrispondenza sui giornali cinematografici. Il tuo candore, la tua condizione di ignaro in materia di produzione sono davvero commoventi. Come pensi di poter trovare i fondi per girare un film? Con le sottoscrizioni? Allora non sei al corrente dell'esiguo numero di adesioni raccolte dagli incaricati nel '45 quando si supponeva di poter realizzare — mediante sottoscrizio-

ni — un film tratto da Uomini e no di Vittorini. E non hai mai pensato che il finanziamento di La Marsigliese è stato eseguito, in buona parte, dall'allora potente Fronte Popolare? Comunque un progetto ti sta a cuore ed è proprio per questo che hai proposto la sottoscrizione: «Qui si tratta di ridare all'Italia un film che le appartiene: Umberto D. di Zavattini, che De Sica dovrebbe andare a girare a Londra». Dal giorno in cui hai imbucato la lettera ad oggi molte idee sono state modificate, nel mondo del cinema, e non è escluso che Umberto D. venga realizzato un giorno con la regia dello stesso Zavattini. Quanto al Soldato Smateck penso che tu alluda a quel racconto di P. M. Pasinetti, il fratello di Francesco, pubblicato nel volume L'ira di Dio. «In questo racconto ci sono tutti gli elementi cinematografici. Si direbbe che P. M. Pasinetti, scrivendolo, abbia tenuto conto dell'eventualità di portarlo sullo schermo» tu aggiungi. Ebbene, questo non è un merito; assolutamente. Con gli stessi intendimenti sembra che scriva anche Graham Greene i cui romanzi hanno un «taglio» cinematografico, lo spirito del «treatment», eppure il procedimento non giova alla realizzazione del film: se è un Lang o un Ford a dirigere, il film avrà una sostanza; se lo dirigerà Mattoli l'opera tratta da Greene ne avrà un'altra. Il romanzo scritto

alla maniera del cinema, può, se mai, togliere molte preoccupazioni allo sceneggiatore e mettere in pace il cuore dell'autore del libro che non riesce a sopportare il cambiamento del sesso di un personaggio (è il caso, per esempio, del film His Girl Friday tratto da Ben Hecht e MacArthur) operato dai riduttori solo perché la metamorfosi è più gradita ai produttori. Da queste colonne esprimo, come se eseguiessi una commissione, la tua solidarietà a Chiarini per Patto col diavolo. Ti domandi: «Cos'è questa congiura del silenzio contro Isa Miranda la nostra più brava attrice, la più sensibile, la più umana?». Lascio la risposta ad un titolo di René Clair: il silenzio è d'oro.

MARIO QUARGNOLO (Udine). Nessuna Tosca è mai stata diretta da Dreyer. Per quegli altri paragrafi non ti posso accontentare, almeno per ora. Ho delle informazioni, ma imprecise, Marcel Carné non ha mai rivelato la sua data di nascita, e credo che in Italia solo Antonioni e il portiere dell'Albergo Hassler di Roma la conoscano. Prova a scrivere a Michelangelo Antonioni, viale di Villa Massimo 24, Roma; trattandosi di una comunicazione in via privata penso che egli ti accontenterà.

BEPPE AIELLO (Palermo). Bene per le ricerche. Io ho catturato qualche buona informazione e te la comunico in tutta urgenza raccomandando la pazienza nell'attesa degli altri dati. Il regista del Raffles del 1930 è George Fitzmaurice; di Un angolo di paradiso è David Butler; di La spia B. 28, Karl Freund (noto soprattutto come operatore; hai visto L'isola di corallo, recentemente?); i produttori di Il sogno di Schönbrunn sono Schultz e Vuellner; Contropelo è di Hal Roach. Del Die Dreigroschenoper di Bert Brecht e Kurt Weill esistono due edizioni fonografiche, entrambe sotto etichetta Telefunken, stampate in Germania prima dell'avvento del Nazismo. Le matrici furono distrutte. La prima è un unico disco di cm. 30 intitolato Aus «Die Dreigroschenoper» e comprende una scelta dei «songs» più importanti. La seconda edizione è in quattro dischi da 25 cm, e comprende i seguenti «songs»: La ballata di Mackie Messer, Jenny dei pirati, La ballata del cannone, Il duetto d'amore di Polly e Mac Heath, Finale dell'atto primo ossia Delle contraddizioni della vita umana, L'addio di Polly e Mac Heath, La ballata del ruffiano, La ballata del viver bene, Duetto tra Lucy e Polly, detto Della gelosia, Finale del secondo atto, ovvero Come può vivere l'uomo?, L' inutilità dell'umano tormentarsi. Nei dischi i «songs» però non seguono lo stesso ordine del libretto di Brecht (nel film omonimo di G. W. Pabst le musiche hanno sofferto di qualche taglio); tutte le canzoni sono collegate, mediante didascalie esplicative, dalla voce di uno speaker, Kurt Gerron, il quale racconta la storia mutando l'ordine delle ballate. I dischi sono in vendita in Italia; però pare che in Austria, a Vienna, sia offerta qualche copia ai clienti degli antiquari. I quattro dischi del Die Dreigroschenoper sono un'autentica rarità. In Italia credo ne esistano solo cinque copie (di cui tre a Milano: coll. Ballo, coll. Leydi, coll. Veronesi). Pabst, arrivando nella città lombarda, ha chiesto di poter sentire queste musiche. E giacché ho citato Pabst, faccio conoscere ai lettori il sunto di una lettera che Carl Vincent ha inviato alla redazione di Cinema. Poiché avevo annunciato il racconto di un'avventura successa a Pabst, avventura

di cui la Storia del cinema del Vincent era protagonista, lo scrittore belga mi fornisce gli elementi più attendibili. Pabst raccontò in un albergo di Venezia, due anni fa, di essere stato liberato da molte note che le truppe russe di occupazione in Austria gli stavano infliggendo proprio per una «storia» della cinematografia. I soldati sovietici s'erano installati nella villa del regista e procuravano al padrone di casa tanti fastidi, cosa del resto inevitabile in simili circostanze. Un giorno, un ufficiale sfogliando l'edizione originale della storia del Vincent, su un tavolo dello studio, scorse la prodigiosa rassomiglianza dell'anfronco con una fotografia del volume. «Nulla di prodigioso», disse Pabst, perché quello sono io». L'ufficiale si interessava di cinematografo e sapendo di trovarsi di fronte a G.W.P. non mancò di esprimere la sua ammirazione (evidentemente, entran-

La nostra redazione cerca i seguenti numeri di «Cinema» vecchia serie: 14, 17, 28, 52, 164, 167.

do in quella casa, non aveva letto il nome del proprietario sulla targhetta della porta). Tosto i soldati furono trasferiti altrove e — come nel finale di una favoletta — la pace tornò in casa Pabst.

MARIO BONFIGLIO (Dairago). Per questa iniziativa non voglio darti nessun consiglio. Non si può giudicare una istituzione, ancora agli inizi dell'attività, anche se i programmi sembrano mirati dalla facilità. Gli esterni del film Anni difficili, secondo le informazioni di amici siciliani, sono stati girati a Modica. Maria Cebotari era la moglie di Gustav Diessl. Entrambi sono morti di recente. L'attività della Cebotari era nota soprattutto in campo lirico anche se ella è stata la protagonista di qualche film. Lavorò in Italia dal '38 al '42, specialmente sotto la guida di Carmine Gallone, infaticabile manipolatore di focacce musicali.

FRANCO (Pesaro). No: il motivo che tu hai sentito nel film inglese Racconto d'amore non è il Concerto di Varsavia di Adinolfi (questo Bignami del jazz sinfonico), bensì la Rapsodia della Corno-vaglia di Hubert Bath. Per la musica in genere, usata come commento ai film, hai delle frasi felici e delle intuizioni critiche che meriterebbero un adeguato sviluppo in un saggio. Perché non provi a scrivere un articolo che non sia osservazione, ma che racchiuda delle osservazioni che altri ancora non hanno formulato? Se il pezzo sarà buono, Cinema lo pubblicherà volentieri. Per i problemi del cineclub devi scrivere a Tosi che su questa rivista tiene una rubrica.

GIUSEPPE MOSCATELLI (Genova). Indirizza all'amministrazione di Sequenze, Via San Biagio 4, Parma.

LUDOVICO LEONI (Farnese). Non ho visto quel film, e credo che mai lo andrò a vedere. Di Tony Dexter si sa pochissimo: le riviste americane per «i fanatici» non l'hanno ancora preso in considerazione; si parlerà di lui quando avrà inizio la campagna pubblicitaria del produttore Small che ha in animo di far interpretare alla sua «scoperta» un film biografico su Rodolfo Valentino.

SERGIO CAVALIERE (Bisceglie). Film, soggetto e sceneggiatura di Umberto Barbaro è uscito nel 1939 a cura di Bianco e Nero, prima su un numero della rivista intitolata appunto Bianco e Nero, poi in vo-

INTERESSA GLI SCHEDATORI

E' NOTO che, per diverse ragioni, fra cui importantissima la mancanza di materiale sicuro di consultazione, in Italia manca uno schedario cinematografico veramente completo. E' nostra intenzione costituirlo, per metterlo a disposizione di tutti gli studiosi di cose cinematografiche, ma per far ciò ci occorre la collaborazione dei molti schedatori italiani.

Dal n. 33 di Cinema inizieremo la pubblicazione dello schedario di attori e registi noti. Chiediamo ai nostri lettori d'inviarci i dati in loro possesso per i nomi che annuncieremo anticipatamente, di mano in mano; così, riunendo dati di diversa fonte, sarà possibile compilare delle schede complete.

In ogni puntata dello Schedario daremo i nomi dei lettori che vi hanno maggiormente contribuito. Alla fine dell'anno, verrà assegnato un premio di L. 50.000 al lettore che avrà mandato il maggior numero di dati, e di L. 20.000 al secondo.

I primi nomi di cui ci occuperemo sono quelli di: **BUD ABBOTT, WALTER ABEL, RENÉE ADORÉE, BRIAN AHERNE, HANS ALBERS, LUCIANO ALBERTINI.**

Le loro schede verranno possibilmente pubblicate tutte nel numero 33, quindi preghiamo i lettori di volerci inviare sollecitamente i dati in loro possesso; non oltre il 15 febbraio 1950. In ogni numero, poi, daremo i nomi degli attori di cui ci occuperemo un mese dopo.

Dialogo fra due critici giovanissimi

Primo critico: Olé!
Secondo critico: Calma, amico. Come mai tanta confidenza?
Primo critico: Ma sentilo! Che ti piglia?
Secondo critico: (Tace e guarda in alto, con aria assente).

Primo critico (Decisamente perplesso): Non scherzare. Senti, ci conosciamo da anni, siamo sempre stati in confidenza, non è ancora passata una settimana da che abbiamo pubblicato la nostra prima critica. E adesso mi guardi in questo modo! Ti vuoi spiegare?

Secondo critico (Tace sempre, e guarda ora a destra, ora a sinistra. Indi si contempla la punta delle scarpe).

Primo critico (Colto da un atroce sospetto): Di' un po'... su che giornale scrivi?

Secondo critico (con calma sovrumana): Sull'*Oren ereirroc*.

Primo critico (barcolla): Buon Dio! Mi... come dire... mi rallegro...

Secondo critico: Sì?

Primo critico: Cioè, non solo mi rallegro, ma ne sono felice. Forse mai sono stato tanto felice. Anzi, certamente non sono mai stato tanto felice. L'*Oren ereirroc*! Che giornale illuminato! Illuminato è la parola. Non ce n'è altre. E le tue critiche gli daranno ancor più lustro, e fama, e susciteranno la ammirazione dei buoni e degli onesti.

Secondo critico: Davvero?

Primo critico: Certamente, certamente! Non esito a dire che la tua collaborazione sarà, per quel giornale, un fatto decisivo. Mi hanno assicurato che già ha aumentato la tiratura.

Secondo critico: Si fa quel che si può, figliolo; così, modestamente.

Primo critico: Leggerò avidamente quel che scriverai. Hai già pubblicato?

Secondo critico: No. Non mi spiego come la tiratura sia aumentata.

Primo critico: L'ansia, o mio ottimo amico! L'ansia, e l'attesa. Un'attesa spasmodica.

RIDER'S INDIGEST

Secondo critico: Non può essere diversamente.

Primo critico: L'ho sempre sostenuto. E dimmi, hai pronto un pezzo?

Secondo critico: Sì. Una cosuccia da nulla, buttata giù in un quarto d'ora. Ma al direttore, che si direttore piace.

Primo critico: Non dubito, ne sarà entusiasta. Un uomo dai gusti così fini! Nutrito di classici! Permetti che legga? Sai, devo molto migliorare, quindi bisogna che mi ispiri a modelli superiori.

Secondo critico: Scrivi su qualche giornale?

Primo critico: Purtroppo no.

Secondo critico: Tieni, leggi.

Primo critico (Legge, sobbalza): Eh no!

Secondo critico: Cosa?!

Primo critico: Non sono d'accordo!

Secondo critico: Ah! Ah!

Primo critico: Abbi pazienza. O non hai visto il film di cui parli, o non ne hai capito un accidente. Per esempio, quel personaggio non vuol affatto dire che...

Secondo critico: Giovanotto, modera i termini.

Primo critico: Ma non mi lasci neanche parlare.

Secondo critico: Smettila.

Primo critico: Ma insomma...

Secondo critico: Conosco molte persone influenti.

Primo critico: Volevo dire che...

Secondo critico: Ne conosco per lo meno una dozzina.

Primo critico: Però...

Secondo critico: E un paio, molto in alto. Hai capito? Molto in alto! E tu, quante persone influenti conosci?

Primo critico: Mah... due... tre...

Secondo critico: Non saranno mica il tale e il tal altro, per caso?

Primo critico (con speranza): Sì, appunto!

Secondo critico: Mi fai ridere. Non conta nulla. Le mie, oltre a essere numerose, sono straordinariamente importanti.

Primo critico: Sì.

Secondo critico: Molto dipende da esse.

Primo critico: Certo, certo.

Secondo critico: Si può dire: tutto dipende da esse.

Primo critico: Sissignore.

Secondo critico: E, se così posso dire, le mie critiche rispecchiano il loro pensiero.

Primo critico: Spero che vorrà perdonarmi le sciocche insinuazioni di poco fa.

Secondo critico: Abbiamo grandi compiti dinnanzi a noi, e la gente attende le nostre parole come se fossero pane.

Primo critico: Eccellenza, sinceramente mi professo suo ammiratore ed estimatore. La sua critica che ho letto poco fa, è magistrale. Dovrebbe raccogliarla in volume.

Secondo critico: E' un'idea.

Primo critico: Un aureo volume che illumini le coscienze, Eccellenza! E' indispensabile. Pensi ai destini del mondo, ceda, acconsenta a pubblicare in volume quella sua critica.

Secondo critico: Forse lo farò.

Primo critico: Eccellenza, potrò avere l'onore di rivederla?

Secondo critico: Telefona alla mia segretaria. Sai quanto io sia legato agli amici d'infanzia. Però non ti posso promettere nulla.

Primo critico: Riverisco, Eccellenza, riverisco.

Secondo critico: Ciao, ragazzo, e portati bene!

O. D. F.

lume. Puoi chiedere la nuova edizione del libro (Soggetto e sceneggiatura), alle Edizioni dell'Ateneo, via Adige 80-86, Roma.

MASSIMO ZAMBONELLI (Persiceto). Sono lieto di rileggerli. Per il caso «miglior film e miglior regia», un autentico paradosso dei festival internazionali, leggi la risposta a Gustavo Pecci, pubblicata sul n. 27 di Cinema. Scrivimi più sovente.

NINO ZILLI (Parma). La tua critica a Il terrore corre sul filo sarebbe apprezzabile se venisse intesa come una lettera privata al regista Litvak: Anatole (chiamiamo familiarmente) gradirebbe le osservazioni, gli acuti rimproveri, i giusti elogi a certe scene, i suggerimenti davvero intelligenti. Ma quando si scrive per il pubblico non bisogna dimenticare il fatto più importante: «la chiarezza». Costicché il tuo scritto essendo pieno di intenzioni critiche, deve avere anche delle conclusioni critiche, diciamo così, di pubblica utilità. Il difetto sta tutto nella costruzione dell'articolo: parte con l'inventario dei particolari da elogiare, e questo davvero non va. Cerca, caro Zilli, di riordinare le idee, di elaborare una architettura migliore per il saggio, e ne ripareremo. Di Lida Baarova s'è parlato molto nella seconda metà del 1945: «E' stata rapata e messa in prigione a Praga»; «S'è suicidata gettandosi da una finestra»; «No, è ancora viva e spazza le strade della

città tra il dileggio», erano le voci contrastanti. All'attrice nessuno voleva perdonare l'abbandono del marito Gustav Fröhlich per divenire l'amante di Goebbels. Le ultime notizie alle quali stento a credere danno la Baarova come sposata ad un ufficiale dell'esercito americano e attualmente abitante negli Stati Uniti.

CARLO ROSELLI (Roma). Di quel critico ho avuto tempo e modo di disgustarmi: sono d'accordo con te in tutto. Non ho visto Yvonne la Nuit ma di questo film Cinema ha dato un succinto giudizio. Tu fai notare il seguente anacronismo: «Al finale, la vicenda riprende i personaggi del 1918 e li trasferisce al '40. Ce lo dice un primo piano in cui si vede la copertina della pratica della Questura di Roma contenente l'incartamento di Yvonne. C'è scritto: Anno 1940 - Regia Questura di Roma ecc. Da questo primo piano all'ultima scena trascorrono idealmente poco più di 24 ore. Qui vediamo Totò che sottobraccio ad Olga Villi si allontana per una stradina della vecchia Roma. Su un muro in calce è scritto "Votate P. S. I."». Io non ho nulla da obiettare (forse Amato, sì); devo farti notare però che il termine «primo piano» si addice alle persone; della copertina di un incartamento è più giusto dire «particolare». Gustosa la poesia satirica. Il titolo originale di La cavalcata del terrore di Roy Rowland è Romance of Rosy Ridge.

IL POSTIGLIONE

CULTURA DELLA "DIVA"





Miss Italia

GINA LOLLOBRIGIDA
RICHARD NEY
CONSTANCE DOWLING
LUISA ROSSI
CARLO CAMPANINI
LUIGI ALMIRANTE
e con
UMBERTO MELNATI

un film lux

PRODOTTO DALLA ATA
diretto da
DUILIO COLETTI



Cinque destini di donna sullo sfondo di una celebre gara di bellezza