

CINEMA



EPID. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **39**

NUOVA SERIE - 30 MAGGIO 1950

Catania, 28 maggio 1950

Caro « Cinema »,

la cosa che sto per dirti è senza dubbio di grande importanza. Non credo che Sperduti nel buio sia andato perduto: giacché ricordo di averlo visto tre anni or sono al cinema « Sala Roma » (sala di prima categoria) e poi ancora due anni fa al cinema « Corsaro » (locale di terza o quarta categoria) di questa città. Pertanto credo che una copia di detto film dovrebbe trovarsi in uno dei tanti polverosi « magazzini » delle agenzie-noleggio di Catania.

Cari saluti.

Giuseppe T. Catalfamo

Ringraziamo G. T. Catalfamo dell'interessante segnalazione e lo preghiamo di farci pervenire notizie più particolareggiate.

Sesto Fiorentino, 10 maggio 1950

Caro « Cinema »,

nel 1948, in visione privata e per beneficenza, vidi Henry V di Laurence Olivier in edizione originale; naturalmente, benché non fossi in grado di afferrare tutto il testo shakespeariano, il film mi entusiasmò e mi lasciò un ricordo graditissimo. Ti assicuro che di recente sono tornato alla « prima » dell'edizione italiana, a Firenze, con un certo batticuore, perché temevo chissà quali manomissioni (tanto in Italia ci siamo abituati), invece tutto andò liscio e constatato con piacere che l'integrità del film era stata rispettata. Ora, a distanza di pochi giorni, Henry V viene proiettato nel mio paese privo di numerosissimi brani: mancavano la morte di Falstaff, quasi tutte le scene con Bardolfo, Pistol ecc., e l'intera scena fra Caterina di Francia e la nutrice, quando la principessa decide di imparare l'inglese. Ora ti chiedo se una simile cosa possa essere permessa ad una casa distributrice, tanto più che, in questo caso, non si tratta di un film-rivista o di una avventura di Tarzan, ma di una delle opere più perfette che lo schermo abbia mai creato. Sono a conoscenza, anche diretta, che qualche direttore di sala si onora di sforbicare le copie del film in proiezione, specie nelle giornate festive, ma che una agenzia distributrice possa disporre di « copie tagliate » per le proiezioni in seconda visione, questo mi giunge assolutamente nuovo e paradossale. Mi domando inoltre che cosa ne penserebbe Laurence Olivier. E tu, caro Cinema, che cosa ne pensi?

Renato Parenti

Concordiamo con te, naturalmente.

Roma, 28 aprile 1950

Egregio Direttore,

nella rivista da lei diretta, è apparso un interessante articolo dal titolo: I doppiatori hanno fretta, articolo che affronta coraggiosamente problemi e aspetti di quella particolare attività

LETTERE

cinematografica che dalla fine del muto ha acquistato sempre maggiore importanza e nella quale a detta degli stessi cineasti stranieri, noi in Italia abbiamo avuto un sicuro primato. Sembra, secondo l'articolista, che tale nostro primato vada oggi perdendo di consistenza, data la scarsa cura e la approssimazione con cui il doppiaggio viene fatto e la fatale usura di alcune fra le più note voci, che richiederebbero un serio esame sulla possibilità di immissione di forze nuove a scapito forse dei seri interessi economici di coloro che ancor oggi sono considerati gli assi del ben remunerato ma quasi oscuro mestiere. Più oltre, sempre nell'articolo in esame, si cita un'altra organizzazione di doppiaggio, la O.D.I., sorta appunto per intervenire in questa opera di svecchiamento e di migliore distribuzione di lavoro, organizzazione che troverebbe vita difficile e sarebbe costretta ad un ruolo del tutto secondario. Tale giusta, ma solo in parte, asserzione come l'altra che mi affretto a citare e cioè che la O.D.I. sarebbe formata da attori, freschi ma mancanti di mestiere e appesantiti da una tecnica teatrale, mi hanno spinto, approfittando della sua cortesia, a chiarire per il mondo del cinema e per i suoi lettori in genere, i seguenti punti:

1) Le difficoltà che la nuova organizzazione di doppiaggio (che annovera tra i suoi migliori attori come Nino Besozzi, Guglielmo Barnabò, Camillo Pilotto, Roldano Lupi, Arnoldo Foà, Nico Pepe, Ivo Garrani, Ubaldo Lay, Giorgio Di Lullo, Elena Da Venezia, Nella Bonora, Anna Proclemer, Ave Ninchi, e tanti altri nomi di attori e di attrici, noti sia nel mondo del teatro che in quello della radio), ha dovuto superare per una sua prima affermazione nel campo del doppiaggio, sono state non tanto di natura tecnica quanto di sistematico scetticismo proprio da parte degli uffici edizione delle massime case cinematografiche estere che, per motivi vari e non sempre giustificati, non hanno mai ritenuto prendere in considerazione l'urgente necessità di svecchiare e rinnovare il doppiaggio del loro film. A onor del vero, chi per prima ha sentito questa saturazione, è stata la produzione italiana, che si serve da tempo e con piena soddisfazione delle nuove voci offerte dalla O.D.I., apprezzandone inoltre il notevole vantaggio anche economico.

2) Quanto al « tono » tecnico dei doppiatori aderenti alla O.D.I., ben lontano dalla mecca-

nica perfezione di coloro che formano il massimo organismo C.D.C., sarà bene precisare che appunto in tale meccanica perfezione tecnica oggi si rivela il più grave sintomo di decadenza di quel tipo di doppiaggio divenuto così freddo mestiere dove la personalità del personaggio da doppiare si annulla in un cliché fonico di tipo unico.

Concludendo, non saremo certo di quelli che vogliono sostenere che il doppiaggio sia un'arte, ma nemmeno di quelli che intendono avvilirlo ad un metodico e monotono ritmare di parole a tanto al minuto.

Ringraziandola della cortese ospitalità, la saluto con stima.

(O.D.I. L'Amministratore Delegato)
G. Giannuzzi Savelli

Venezia, 1 maggio 1950

Egregi signori,

se l'autostrada per i laghi non passa all'Ortica (o negli altri luoghi dove risiedono i poveri) la ferrovia passa invece per Lambrate, ed è viaggiando in ferrovia che ho potuto vedere il gruppo di baracche di legno e bandone che De Sica ha costruito per girarvi il suo film. La povertà è quella che è e noi tutti lo sappiamo. De Sica è padronissimo di rappresentarla come vuole e crede. Peggio per lui e ancora peggio per coloro che hanno tirato fuori i quattrini se anche i poveri, che vanno anch'essi al cinema, preferiranno non rivedersi nella loro triste realtà. Se si fa però del realismo o meglio del verismo, bisogna essere consequenziali e non fabbricare una povertà più povera di quella che è, una povertà retorica come quella del villaggio di bandone di De Sica. Questo è ciò che volevo dirvi. Vorrei dirvi pure che, per fare della poesia, non è indispensabile cercarla tra le vecchie ciabatte e i bidoni arrugginiti di un terreno di pubblico scarico dell'estrema periferia di Milano. Strana Milano dove De Sica potrebbe anche accorgersi che talvolta anche i poveri, che non sono i « barboni » e cioè i rottami umani irricuperabili, marciano in Lambrate. Vorrei dirvi anche che la povertà non è una classe sociale chiusa, stagna di infelici e di oppressi ma è uno stato nella quale si entra ma si può anche uscire, uno stato del quale una società veramente civile deve preoccuparsi per aiutare l'individuo ad uscirne ma dal quale non potranno mai uscire pienamente i veri « barboni ». Vi prego di voler cortesemente pubblicare su Cinema con riferimento al pezzo I poveri disturbano.

Con distinti saluti,

Dott. Riccardo Ricci

Pubblichiamo, « cortesemente ». Ma peggio per il dott. Ricci, che intende giudicare un'opera prima di averla vista; e peggio ancora per la confusione di idee che dimostra di avere sulla realtà della vita e sui problemi dell'arte.

UN REFERENDUM SU «GIORNO DI FESTA»

DOMENICA 7 maggio, alle ore 10, al cinema « Odeon » di Milano, organizzata dal Gruppo lombardo giornalisti cinematografici ha avuto luogo una proiezione con referendum del film Jour de fête (« Giorno di festa ») di Jacques Tati. Degli spettatori che hanno riempito la cartolina-referendum, il 66,7 % ha dato del film un giudizio positivo, il 19,6 % un giudizio favorevole con riserva, il 13,7 % un giudizio negativo.

GIUDIZI FAVOREVOLI: « Finalmente un film comico semplice e genuino... ho riso come da anni e anni non mi accadeva di fare » (Ginetta Grassi casalinga); « Il film mi è piaciuto molto. Io sono impiegata e vado di rado al cinema, perché costa molto, ma mi piacciono i film morali, come questo, dove non vi sono quelle sdolcinature e stupidaggini che non fanno ridere ma fanno nausea ». (Antonietta Oldrini, impiegata); « Jour de fête è un film comico, umano, intelligente. Il piglio col quale è narrata la pigra vita di un pacifico paese della provincia, scossa all'improvviso dall'arrivo del chiasoso carrozzone della fiera; è tipicamente clariano (l'idillio alla finestra; la ragazza che si toglie le scarpe dopo il ballo; il bimbo incantato alla vista dei cavalli di legno) sono degni dei momenti più felici di Sous les toits de Paris. La figura della vecchia dalla capretta (personaggio irrealista e quasi da fiaba) con il contrappunto delle sue osservazioni mi è sembrata un'ottima « trovata », anche perché è stata usata con arguta discrezione. Tati poi è più che un attore, più che un « mimo », per me è già una

« maschera » del cinema » (Alfredo Barberis, studente); « Finalmente un buon film comico che può senza pentimenti venir affiancato alle vecchie comiche dei grandi! Nella sua stupenda semplicità, Giorno di festa è una girandola continua di trovate, che non cercano il pretesto del film, ma che partecipano quasi con logica al film stesso. Un film che nello stesso tempo è uno squarcio di vita paesana, ed in cui la figura del postino e la sua bicicletta hanno una descrizione ed uno svolgimento veramente ammirevoli. Un film buono e umano, dove anche le burle hanno un sapore di indulgente affettuosità. Peccato che la vecchietta con la sua pur simpatica capretta dia un po' fastidio, fermando inutilmente qua e là il ritmo del film, che non ha necessità di una presentatrice » (Sergio Ferrario, studente in ingegneria).

GIUDIZI FAVOREVOLI CON RISERVA: « Finalmente un buon film e un intelligente film comico. L'opera risente della povertà di mezzi, di una certa discontinuità e mancanza di ritmo causa l'origine di cortometraggio. Indovinato il commento musicale. Il pericolo per Tati è di esaurirsi e di sterilizzarsi in una comicità puramente clownesca, mentre le possibilità del genere comico sono nel legame con una realtà: canzonatura, satira o parodia (nel nostro caso la vita del piccolo paese). Non conosco l'edizione francese, ma la versione italiana è poco conveniente » (Giuseppe Gola, impiegato tecnico); « Una comicità sana, popolare, istintiva — per me più sostantiva di quella del grande Charlot, perché meno cerebrale. La critica al meccanicismo ed al provincialismo è fatta con

un senso di bontà e poesia che commuove, ed è perciò molto efficace. Dopo questo film si può dire a uno « è provinciale come il portalettere » oppure « non voglio diventar matto come il portalettere ». Non sfiora i problemi sociali della vita attuale, ed è solo questo che a me dispiace, perché penso che l'arte cinematografica non deve estraniarsi da questo problema » (L. Barbetti, meccanico).

UN GIUDIZIO NEGATIVO: « Ottimo film per ragazzi sino a 12 anni. Ma per noi, Sant'Idio! L'ingenuità dello spunto e di quasi tutte le « trovate » è assolutamente inaccettabile. E come se non bastasse, perché l'hanno finito di rovinare con quel po' po' di doppiato? » (A. P.).

GIUDIZIO DI UNO SPETTATORE CHE SI E' CONFUSO: « E' stata una delle rivelazioni più espressive del decadentismo cinematografico e marcatamente di quello umoristico. Non è senza motivo, ed è doloroso, che la cinematografia italiana è cronicamente regressiva, cedendo il passo a quelle straniere » (M. Masino).

UNO SPETTATORE « POETA »: « Una risata schietta e sonora, un profumo agreste che innamorava: — leggera e fresca come sorgente... — malizie ingenue d'umile gente! — Con la sua bici il lungo Tati — valica i colli, corre nei prati; — tra buoni villici, porci e galline, — le sue avventure non han più fine. — In tanta smania di « cose vaste » — quel « bicchier d'acqua » forse fa gola, — è l'arte semplice che ti consola! » (Carlo Torricella, artigiano).

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume III

FASCICOLO 39

Anno III - 30
Maggio 1950

Questo fascicolo contiene:

Lettere	Seconda di copertina
Un referendum su "Giorno di festa"	Seconda di copertina
Cinema/gira	290
b.	
Passaporti necessari	293
GASTONE TOSCHI	
Clown e "spazio vuoto"	294
OSVALDO CAMPASSI	
Riverberi di un filone d'oro	297
CLAUDIO VARESE	
Dessi, il film e la Sardegna	300
JOSE FUEMBUENA	
Lotta in Spagna per un cinema nazionale	301
F.D.G.	
Come nasce l'ambiente	303
NADIR GIANNITRAPANI	
La natura del pubblico americano (Inchiesta)	306
ITALO DRAGOSEI	
Cinque attori del tempo perduto	309
LUIGI CAGLIO	
Sostegni pericolosi	311
O.D.F.	
Rider's indigest	312
GIULIO CESARE CASTELLO	
Retrospective: "Addio, giovinezza!", "Sissignora", "Gelosia", "Le sorelle Materassi", "Il cappello da prete"	313
GUIDO ARISTARCO e VICE	
Film di questi giorni	316
V. T.	
Circoli del cinema	318
C.F.V.	
Biblioteca	319
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	320

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. 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'amministratore
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: Rosalind Russell e Loretta Young in uno studio della Columbia.



Elena Varzi in « Il cammino della speranza ». Questo film, diretto da Pietro Germi, verrà presentato alla Mostra Internazionale di Venezia.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Francesco, giullare di Dio (Amato), regista Roberto Rossellini, interpreti autentici frati e Aldo Fabrizi; Il cammino della speranza (Rovere-Lux), regista Pietro Germi, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Sava Urgi, Sava Arcidiacono, Franco Navarra, Francesco Tomolillo; Alina (Acta Film), regista Giorgio Pastina, interpreti Amedeo Nazzari, Gina Lollobrigida, Doris Dowling, Otello Toso, Juan De Landa, Carlo Ninchi, Oscar Andriani.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Miracolo a Milano (P.D.S.-Ende), regista Vittorio De Sica, interpreti Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Arturo Bragaglia, Guglielmo Barnabò, Francesco

Golisano, Brunella Bovo, Flora Cambi, Alba Arnova, Anna Maria Canena, Erminio Spalla; Cronaca di un amore (Villani-Fincine), regista Michelangelo Antonioni, interpreti Massimo Girotti, Lucia Bosè, Ferdinando Sarmi; La sposa non vestiva di bianco (Humanitas Film), regista Mario Baffico, interpreti Floria Marsetic, Antonio Ciffariello; La luce che non si spegne (Scat), regista Gennaro Balistreri, interpreti Silvana Jachino, Checco Durante, Giovanni Grasso, Gabriele Ferzetti; E' più facile che un cammello... (Cines-Pathé), regista Luigi Zampa, interpreti Jean Gabin, Elli Parvo, Mariella Lotti, Paola Borboni, Carrette, Antonella Lualdi, Marga Cella, Dante Maggio, Elena Altieri, Pietro Verna, Aristide Baghetti; Gli inesorabili (ex Il segreto delle Madonie, Fono Roma), regista Camillo Mastrocinque, interpreti Ros-

sano Brazzi, Claudine Dupuis, Charles Vanel, Carla Calò, Giovanni Grasso, Fedele Gentile, Eduardo Ciannelli; Eroi e briganti (Brosio-Lux), regista Mario Soldati, interpreti Amedeo Nazzari, Maria Mauban, Jacqueline Pierreux, Paolo Stoppa, Giuseppe Porelli, Enrico Viariso, Virgilio Riento, Ada Donini, Guido Celano; Romanzo d'amore (Forges Davanzati-Lux), regista Duilio Coletti, interpreti Daniel Darrieux, Rossano Brazzi, Harry Hardt, Vira Silenti, Augusto Mastrantoni; Dodici (Theodoli), regista Mario Mattoli, interpreti Walter Chiari, Carlo Campanini, Enzo Biagiotti, Isa Barzizza, Silvana Pampanini, Yvonne Sanson, Nino Marchetti, Aroldo Tieri, Nyta Dover e le squadre di calcio della «Juventus» e della «Roma»; Prima comunione (Universalia), regista Alessandro Blasetti, interpreti Aldo Fa-

brizi, Andreina Mazzotti, Ludmilla Dudarova, Enrico Viariso, Ernesto Almirante, Lauro Gazzolo, Gaby Morlay, Lucien Baroux, Jean Tissier, Dante Maggio; Taxi di notte (Gallone), regista Carmine Gallone, interpreti Beniamino Gigli, Virginia Belmont, Philippe Lemaire, Carlo Ninchi; La stella del circo (Tipo Film), regista Aldo Molinari, interpreti Felga Lauri, Anna Vita, Maria Piazzai, Sergio Raimondi, Domenico Tosi, Luigi Massimo, Luciano Brancucci; Sambo (P.R.O. - Pontinia Film), regista Paolo W. Tamburella, interpreti Nando Bruno, Lauro Gazzolo, Paolo Stoppa, Ave Ninchi, Arturo Bragaglia, Dina Galli; Ritorno (Sud Film), regista Rate Furlan, interpreti Marisa Merlini, Nico Pepe, Clara Auteri, Gabriele Ferzetti; L'edera (Cines), regista Augusto Genina, interpreti Columba Dominguez, Roldano Lupi, Juan De Landa, Gualtiero Tumiati, Francesco Tomolillo, Franca Marzi, Nino Pavese, Giuseppe Spadaro.

A Venezia...

...si stringono i tempi. L'Argentina comunica che invierà Paura, dall'omonimo romanzo di Richard Wright, diretto da Pierre Chenal. Francia, Inghilterra e Belgio hanno per ora comunicato solo l'elenco dei cortometraggi. La Polonia non parteciperà.

Il Comitato tecnico...

...ha riconosciuto degni del premio suppletivo dell'8 % altri otto film: Ho sognato il Paradiso, Paolo e Francesca, Miss Italia, Totò cerca moglie, Santo disonore, La strada buia, Vent'anni, La bellezza del diavolo. Il film Passione fatale è stato escluso dalla programmazione obbligatoria.

La società distributrice...

...del film Nel regno dei cieli, di Duvivier, annuncia che, «per ragioni di opportunità», detto film non sarà programmato nella città di Roma per tutta la durata dell'Anno Santo.

Contrariamente...

...a quanto si era ventilato negli ultimi tempi, Léonide Moguy realizzerà a Roma, anziché a Parigi, il suo prossimo film Domani è un altro giorno. Il soggetto, che è dello stesso regista, riconosce che all'origine della maggior parte dei suicidi si trova l'egoismo della vita moderna e la solitudine che ne deriva. Ormai, dopo quattro mesi di lavoro, la sceneggiatura è quasi terminata, ad opera dello stesso Moguy e di Domenico Mèccoli, con la collaborazione di Sara Gasco e Giorgio Prosperi. Hanno prestato la loro opera di consulenti il prof. Nicola Perrotti e il dott. Antonio Miotto.

Ridotto appositamente...

...nel formato 16 mm., il film Sciuscià, di De Sica, sarà trasmesso per televisione dalle stazioni nordamericane.



Columba Dominguez e il figlio del pittore Rivera a Roma. La Dominguez interpreterà la parte di Anesa in «L'edera», di Grazia Deledda. Il regista sarà A. Genina.



Un vezzo dilagante...

...è quello di cambiare i titoli dei film a seconda dei luoghi di programmazione per renderli più seducenti e più adatti al pubblico locale. Poiché in proposito esiste un articolo della legge di P. S. che vieta, senza l'autorizzazione degli organi competenti, qualunque modifica di titoli, l'ANICA ha invitato i suoi associati a non insistere nell'arbitrio.

Nutrito l'elenco...

...dei film di prossimo inizio: Il nido di Falasco, dal romanzo di Luigi Ugolini, sceneggiatura di Gaspare Cataldo e Alberto Vecchietti, regia di Guido Brignone; Il voto, regia di Mario Bonnard, interpretazione di Grazia Maria Francia, Doris Duranti e Giorgio di Lullo; La strada, sceneggiatura di Giuseppe Mangione, Benevenuti e Pavolini, interpretazione di Isa Miranda; Ladri di stelle, sceneggiatura di Giuseppe Mangione e Guglielmo Santangelo, regia di Flavio Calzavara; Persiane chiuse, regia di Gianni Puccini, interpretazione di Clara Amici, Fosca Freda, Giulietta Masina, Anna Maria Bottini, Bianca Doria, Giuliana Pinelli; Marianna Sirca, regia di Giorgio Pastina; Il leone di Amalfi, regia di Pietro Francisci, interpretazione di Milly Vitale, Elvy Lissiak, Antonio Crast, Carlo Ninchi, Mario Ferrari; Il diavolo in convento, sceneggiatura di Gilberto Govi, Gabriele Varriale, Vincenzo Talarico, Paolo Campanella, regia di Nunzio Malasomma, interpretazione di Gilberto Govi.

Samuel Goldwyn, durante...

...il suo breve soggiorno romano, ha annunciato di avere «un grandioso progetto di film sull'Europa di oggi». Interrogato se produrrà film in Italia, ha risposto di non poterlo né ammettere né escludere. Comunque, se lo farà, non sarà certo solo perché i costi di produzione sono minori. Inoltre, Goldwyn ha auspicato la revisione del Codice Hays ed ha definito ridicola la campagna moralistica scatenata in America contro Rossellini e la Bergman.

Gran lavoro...

...durante il 1949 per la Commissione di censura cinematografica di primo grado istituita presso la Direzione Generale dello Spettacolo. Essa, infatti, ha esaminato ben 1583 film così ripartiti: italiani: 84 lungometraggi (di cui 16 riedizioni), 314 cortometraggi (di cui 4 riedizioni), 250 attualità, 303 cortometraggi pubblicitari; stranieri: 525 lungometraggi, 47 cortometraggi, 60 attualità.

A giorni...

...verrà proiettato in tutta Italia Arrivederci Trieste, primo documentario sulle atrocità eseguite nella Zona B del T.L.T.

Leonardo De Mitri...

...passerà ad aumentare il numero dei registi dirigendo Angelo fra la folla. La sceneggiatura (di Vinicio Marinucci, Gaetano Carancini, Giorgio Prosperi, Sandro Paternostro), è quasi terminata. Fra gli interpreti già impegnati figurano: Umberto Spadaro, Angelo (il piccolo mulatto protagonista del Mulatto di De

Robertis), Dante Maggio, Mariella Lotti e Isa Pola.

Allo scopo di sviluppare...

...secondo un piano organico il collocamento all'estero della produzione italiana, opportunamente selezionata, si è costituita presso l'ANICA, sotto la presidenza dell'avv. Eitel Monaco, l'UNITALIA, organizzazione analoga a quella che, per la Francia, è l'UNI-France. In particolare, l'UNITALIA si interesserà di realizzare e incrementare tutte le manifestazioni e le iniziative dirette allo sviluppo culturale, tecnico ed artistico del cinema italiano all'estero, di sviluppare gli scambi cinematografici e di documentare i progressi tecnico-artistici della produzione italiana.

Il Centro Didattico Nazionale...

...con sede in Firenze (Via Buonarroti, 10), allo scopo di dare impulso e incremento alla cinematografia scolastica a carattere didattico, ha bandito un concorso a 5 premi di 200 mila lire ciascuno. I film concorrenti dovranno rispondere ai seguenti requisiti: 1) L'argomento potrà essere tratto da uno degli insegnamenti compresi nei programmi vigenti per le scuole medie ed elementari; 2) I film potranno essere tanto muti quanto sonori, ma sempre in formato 16 mm.; 3) Dovranno essere di lunghezza non inferiore a 150 metri utili e le didascalie dovranno essere brevissime; 4) Dovranno rappresentare effettivi sussidi didattici ai vari insegnamenti previsti dai programmi e non essere semplici documentari; 5) Do-



Enzo Staiola, il piccolo attore di «Ladri di biciclette», al suo arrivo a San Remo: farà la parte di "sciucsià" in un film con George Raft.



L'arrivo di Stan Laurel a Parigi, dove l'attore interpreterà «Atollo K». Sotto una delle maschere si nasconde il viso del regista Leo Joannon.

vanno offrire la possibilità di illustrare una lezione o un particolare aspetto della lezione stessa. I film concorrenti dovranno pervenire al Centro Didattico Nazionale non oltre il 20 agosto.

Si terrà...

...dal 6 al 12 giugno a Firenze, in occasione dell'assemblea dell'UNESCO, il Congresso internazionale

del CIDALC (Comité International du Cinéma d'Enseignement et de Culture). Il congresso si propone di studiare in particolar modo i rapporti fra «Cinema e gioventù» nella discussione dei tre temi seguenti: 1) Cinema e morale; 2) Cinema e suo ruolo sociale; 3) Cinema come linguaggio universale e mezzo di comunicazione internazionale. Parteciperanno al congresso i rappresentanti dei comitati CIDALC nazionali già costituiti, e cioè francese, belga, svizzero, italiano, austriaco, egiziano, lussemburghese, venezuelano, nonché i rappresentanti dei paesi delle Nazioni Unite, che ancora non hanno costituito i propri comitati. Il comitato italiano, presieduto da Luigi Chiarini, è così composto: Annibale Scialoja, S. E. T. Mameli, C. L. Raghianti, Gianni De Tomasi, G. Lo Savio, Antonio Petrucci, Luciano Emmer, Valerio Mariani, Enrico Fulchignoni, Alessandro Bonsanti, Claudio Varese, Corrado Alvaro, Ferruccio Ullivi, Vitaliano Brancati, Idebrando Pizzetti, Roman Vlad, Diego Fabbri, Glauco Viaggi, Mario Verdone.

Roberto Paoletta...

...ha recentemente tenuto, per conto del Centro Sperimentale di Cinematografia e dell'Istituto di Magistero dell'Università di Roma, una conferenza sul mito di Tristano e Isotta nella storia del cinema.

CINA

Gli stabilimenti «Nord Oriente»...

...hanno realizzato, nel 1949, quattro film a soggetto: Il ponte, Ritorno al reggimento, Figlia della Cina e La scintilla. Il piano di produzione per il 1950 comprende 15 film a soggetto, e un numero non ancora precisato di disegni animati e di film scientifici. La «Nord Oriente» inoltre doppiierà 30 film.

Su soggetto di Cei-ben-Cen...

...il «Cinestudio statale» di Scian-gai ha realizzato un film sulla lotta



Il cinema americano continua ad attingere al cinema europeo. Ecco Cécile Aubry, l'interprete di «Manon», accanto ad Hathaway e a Power.



A sinistra: Karl Ludwig Diehl. L'attore tedesco è giunto a Roma per partecipare ad un film italiano. A destra: Carette, Dante Maggio e il regista Luigi Zampa durante una ripresa di «E' più facile che un cammello...».

dei contadini cinesi durante la rivoluzione di Taipinsk.

FRANCIA

Continua la polemica...

...sull'utilità o meno delle co-produzioni. Una recente inchiesta svolta dal quotidiano Combat non vi ha aggiunto alcuna particolare illuminazione. In sostanza, i produttori risultano sempre incerti; registi, attori e tecnici sono sempre contrarii perché si sentono minacciati nel loro lavoro dall'invasione degli stranieri. Soltanto la Confederazione del cinema è nettamente favorevole alla co-produzione. Secondo detta Confederazione, sarebbe ingiusto condannare il principio informatore

della co-produzione. Tutto il problema sta nel farne buon uso. D'altra parte, l'industria cinematografica francese non è in condizioni brillanti e non può infischiarci degli apporti stranieri.

I rappresentanti dell'industria...

...si sono dimessi dalla Commissione di censura a causa di una modifica legislativa che aggiunge un rappresentante dell'Associazione delle famiglie. Essi sostengono che, con questo nuovo elemento, si viene a rompere il precedente equilibrio, procurando difficoltà all'industria ogni volta che non si tratti di film strettamente convenzionali e conformistici. Una tale situazione potrebbe aggravare le già precarie condizioni del credito. In appoggio alla protesta dei rappresentanti dell'industria, sono entrate in agitazione le categorie tecniche della produzione.

Orson Welles...

...è stato citato per un milione di franchi di danni e interessi per aver trascurato di supervisionare la versione inglese del film Portrait d'un assassin. E' stato citato inoltre per la restituzione dei cinque milioni e mezzo di franchi anticipatigli sui diciannove pattuiti.

GRAN BRETAGNA

Secondo un «libro bianco»...

...sul reddito nazionale, pubblicato alla vigilia della presentazione al Parlamento del bilancio per l'esercizio 1950-51, i frequentatori del cinema hanno speso, nel 1949, 105 milioni di sterline, 7 milioni in meno che nel 1948. I sostenitori della riduzione della tassa sugli spettacoli ne hanno tratto nuovi argomenti per la loro tesi; ma, con disappunto dei produttori e degli esercenti, il Parlamento ha deciso di mantenere la tassa all'aliquota attuale.



Per metà inglese...

...e per metà americano sarà il capitale di un Consorzio cinematografico anglo-americano, promosso da Douglas Fairbanks jr., per la produzione annua di 4-6 film di alta qualità.

La Direzione...

...del IV Festival Internazionale Cinematografico di Edimburgo (20 agosto-2 settembre) ha diramato gli inviti a partecipare alla manifestazione. Anche l'Italia è stata invitata. Alle tre manifestazioni precedenti, l'Italia aveva partecipato con tre film di Rossellini: Paisà (1947), Germania, anno zero (1948), Miracolo (1949).

Ecco i migliori...

...film di produzione nazionale, secondo i critici britannici: 1) Scott of Antarctic, di Charles Frend; 2) The Small Back Room, di Powell e Pressburger; 3) The Passionate Friends, di David Lean; 4) The History of Mr. Polly, di Anthony Pelissier; 5) The Floodtide, di Frederic Wilson; 6) The Queen of Spades, di Thorold Dickinson; 7) Passport to Pimlico, di Henry Cornelius; 8) Whisky Galore, di Alexander Mackenzie; 9) Kind Hearts and Coronets, di Robert Hamer; 10) The Third Man, di Carol Reed; 11) The Spider and the Fly, di Robert Hamer.

GERMANIA OCCIDENTALE

Si sta organizzando...

...un Istituto di arte cinematografica tedesca, sotto la direzione di Hans Wilhelm Lavies, autore di un almanacco cinematografico proibito dal nazismo perché conteneva nomi di autori ebrei.

Il Presidente...

...del Comitato parlamentare per il cinema, la stampa e la radio, dott. Vogel, si recherà prossimamente a Roma per prendere contatto con l'industria cinematografica italiana. Non è improbabile che, in tale occasione, siano gettate le basi di un accordo cinematografico italo-germanico analogo a quello italo-francese.

Una «Settimana del film tedesco»...

...sarà tenuta, dal 1° al 7 settembre, in tutti i cinema (circa 4 mila) del territorio della Repubblica di Bonn e dei settori occidentali di Berlino. Gli incassi della prima giornata verranno devoluti per la costruzione di case per i tedeschi cacciati dai territori annessi da altri Paesi.

Per combattere...

...l'invasione della produzione straniera, è stato richiesto il finanziamento di una produzione annua di 50-60 film. Il Ministro delle Finanze si è dichiarato pronto a stanziare, a tale scopo, 20 milioni di marchi per l'esercizio in corso. Dati i mezzi a disposizione, si consiglia da più parti di limitarsi ad una produzione artistica.

MONGOLIA INTERNA

Mongolia combattente...

...è il titolo dell'ultimo film prodotto dal «Cinestudio della Mongolia» (Continua in terza di copertina)

Passaporti necessari

CI SCRIVE un italiano residente in Argentina: « Per noi, in tutto il Sudamerica, fu motivo di gioia vedere il successo di alcuni film italiani che confermavano l'intelligenza e la vitalità della nostra Patria in un momento difficile. Ma la gioia durò poco, e adesso vediamo quasi con disappunto la pubblicità per i film italiani: sono venute pellicole d'un livello talmente basso, così mal dirette, mal interpretate e stupide che già il prestigio cinematografico italiano in Sudamerica si può dire appartenga al passato... ».

Ci scrive un connazionale dall'Egitto: « ...ma dove sono i nostri grandi film di cui leggiamo sui giornali il successo internazionale? Qui si è visto poco, e quel poco quasi sempre pessimo, robetta insufficiente anche per le popolazioni dell'interno, che qui sono di bocca buona. Ma perché continuate a mandarci questa roba che ci umilia di fronte agli stranieri...? ».

Abbiamo ricevuto lettere d'ugual tenore anche da vari altri Paesi, e scorrendo gli elenchi dei nostri film venduti all'estero, dobbiamo riconoscere che i corrispondenti delusi hanno ragione d'esserlo, e che è già tardi per prender provvedimenti drastici in tale campo, ma se si continua a non prenderne il prestigio della « nouvelle école italienne » svanirà tanto rapidamente che all'estero finiranno col credere non sia mai esistito.

Questa non è un'epoca eccessivamente felice per noi. I nostri scienziati, costretti alla più vergognosa indigenza in confronto ai miliardi di cui dispongono i loro colleghi d'altri Paesi, non hanno alcuna possibilità di seguire il progresso convulso della scienza, e tanto meno di precederlo; i nostri pittori, costantemente indecisi sul tipo di pittura che più facilmente può trovare acquirenti, decorano i locali notturni di Roma e litigano a ogni Mostra, fra il profondo disinteresse del pubblico italiano: figurarsi poi quello straniero. I nostri prosatori sono scarsamente esportati, i nostri poeti tendono al capolavoro d'una sola parola, preferibilmente incomprensibile, e giorno verrà in cui pubblicheranno volumi in carta a mano, numerati, composti di duecento fogli bianchi, e d'un duecentunesimo al centro del quale è scritto in carattere Pastonchi: « IO ». Ci restava quindi una sola attività artistica dotata d'una fisionomia riconoscibile, e riconosciuta in tutto il mondo come d'avanguardia: il cinema. Con dieci film abbiamo tenuto vivo in cinquanta nazioni il rispetto per l'intelligenza italiana. E non bisogna credere che questa sia soltanto una soddisfazione morale fine a se stessa; mandare all'estero buoni film significa interessare milioni di persone al nostro Paese, significa invogliare gente a visitare le nostre città, significa esportare più merci, perché sebbene ciò sembri illogico, perfino la vendita delle automobili o di oggetti essenzialmente meccanici può essere facilitata dal successo d'una cinematografia. Il giorno in cui l'America farà il conto di quanto della sua potenza commerciale all'estero è dovuta a Hollywood, rimarremo tutti stupiti.

Avevamo dunque in mano un'ottima carta, e la stiamo giocando nel peggior modo possibile, come ci accade troppo spesso. Non si può dar torto a un produttore se, avendo dei film di scarto in magazzino, e trovando uno straniero imprudente disposto a comperarli, glie li vende; se non lo facesse sarebbe un cretino. Ma bisogna ad ogni costo che non gli sia consentito di farlo. Noi detestiamo le eccessive ingerenze statali, ma in questo campo soltanto lo Stato può frenare un'esportazione rovinosa, e lo deve fare nell'interesse generale. Che da noi si producano ogni

anno trenta o quaranta film idioti è già abbastanza triste, ma impedirlo è difficile. Facile invece, e necessario, è impedire che tali sciocchezze invadano Paesi stranieri, nuocendo al buon nome della nostra cinematografia, e dell'Italia in generale. Vorremmo perciò che si istituisse un permesso d'esportazione, un marchio da concedere con avarizia, e soltanto a quei film che lo meritano. Intendiamoci, non alludiamo ai capolavori, che nascono assai raramente; ma vorremmo che un film, per aver il permesso di portare la voce e il volto d'Italia fuori dai nostri confini, sia almeno dignitoso. Non si deve arrivare a una produzione « fatta per l'estero », che sarebbe falsa sotto ogni aspetto; ma i nostri film che hanno avuto maggior successo in tutto il mondo, furono proprio film tipicamente italiani, da *Vivere in pace* a *E' primavera...*; film intelligenti e ben fatti, niente più.

E' inutile indicare esempi d'altre Nazioni; però ci sia consentito di dire che in Francia fu negato il permesso d'esportazione verso la Germania a circa trecento film francesi, con un danno economico rilevante, ma con grandissimo vantaggio generale. E citiamo il caso opposto; gli Stati Uniti, mandandoci indiscriminatamente chilometri di pellicola, composti di pochi film buoni e molti pessimi, hanno perso in due anni l'aureola di cui la loro cinematografia era circondata. Ora il nostro pubblico sa che è più facile trovare un film americano brutto che trovarne uno bello; diffida, sta attento, e in molti casi si astiene. Così gli americani hanno guadagnato qualche dollaro o qualche lira in più durante tre o quattro anni, ma cominciano già a perdere quegli stessi dollari e quelle stesse lire grazie ai minori incassi conseguiti recentemente dai loro film; e più ancora perderanno in avvenire.

Nel nostro Paese spesso non giova la nostra esperienza, è quindi fuori luogo chiedere che giovi quella altrui; tuttavia ripetiamo che si tratta di cosa estremamente importante. Gli uomini politici ci diranno che non hanno tempo da perdere con una piccolezza come la cinematografia, assai meno importante di altre industrie o di altri problemi; ma l'importanza psicologica del cinema è grandissima e molte volte sono proprio piccole cose a provocare le grandi. Amici inglesi, ad esempio, ci raccontarono che il successo personale ottenuto da Sforza durante la sua prima visita del dopoguerra a Londra, non fu dovuta alla politica del ministro, bensì alla sua singolare abilità nel lasciar cadere il monocolo direttamente dall'orbita sinistra nel taschino della giacca; grazie a tale ingenuo giochetto, forse l'Italia ottenne facilitazioni che un ministro abile, ma privo di monocolo, non avrebbe ottenuto.

Da noi funziona già una commissione incaricata di assegnare i rimborsi ai film; la stessa commissione potrebbe giudicare sulle opere più o meno degne di varcare i confini; e questo ci gioverebbe in ogni senso, rialzando il livello di tutta la nostra cinematografia, dato che pochi produttori rinunzierebbero in partenza ai proventi dell'esportazione. E noi continueremmo ad avere almeno una voce nostra, dignitosa e intelligente, in Paesi che purtroppo ci conoscono soltanto attraverso la propaganda fatta dai nostri nemici durante la guerra, o grazie alle cartoline dove una colomba bianca svola su un cuore rosso, col Vesuvio nero in fondo.

CLOWN E 'SPAZIO VUOTO,



Hardy e Laurel hanno combinato assieme quella disarmonia e quei contrasti sufficienti a dare, a prima vista, il senso del ridicolo fisico.

DA *Polymnie ou les Arts Mimiques* di Jean Prévost: « Je ne voudrais point dire trop de mal des diverses exhibitions qui ont voulu, avant le cinéma, donner aux modernes une impression de l'art mimique. Cet art n'a jamais pu se reformer... Ce rétrécissement de l'expression ». Il lamento di Jean Prévost o rimpianto dell'arte mimica aveva una sua speranza nel cinema. Bisogna dire che Prévost si ingannava. Egli aveva ancora, della pantomima, un'idea sublime: credeva con Mayerhold che fosse lo spettacolo dell'estrema tensione spirituale, perché « le parole muoiono ». Dalla morte delle parole, il cinema trasse un ampio significato visivo, un'espressione drammatica, una forza comica, sottintesa nella definizione di pura azione scenica. Il silenzio creava un'atmosfera di vita fantastica, bizzarra, dove erano possibili strane comunicazioni tra gli uomini con l'attore, che però perdeva la sua realtà fisica e immediatamente acquistava invece un'apparenza più che umana, o men che umana, anima di luce o spirito grottesco. Sublime o ridicolo il mimo traeva, da quel silenzio che per altri sarebbe stato un ostacolo di incomprensione, una suggestione invece di potenza, una risorsa di grandi effetti e forse un successo proprio in ragione inversa del contegno umano. Le grandi tragedie sono silenziose, e il dolore muto impone sempre rispetto. L'essenza poi del riso sta nell'assenza della realtà. Non per nulla i grandi comici dello schermo esistevano al tempo del cinema muto. La comicità allo stato puro si riscontra nella pantomima, nell'arte dei « clowns » che creano lo spettacolo da se stessi. Il tema del « clown » è se stesso. Henri Bergson trovò nei « clowns » la spiegazione della forza del riso o « vis comica », che né Hecker, né Kraepelin e neppure Lipps erano riusciti a dargli. Ciò gli accadde due volte soltanto in vita sua, ma tutt'e due le volte in un circo equestre. Erano, la prima volta, due pagliacci i quali senza dire alcuna parola né fare altro movimento che non fosse quello di correre, imbottiti com'erano e rigonfi e obesi, s'urtavano l'uno con l'altro in fretta, sempre più in fretta, e da quell'urto poi rimbalzavano per giravolte, e salti acrobatici, in tonfi leggeri, soffici e quasi aerei, rotondi ed elastici: davano l'impressione di essere palle di gomma. L'altra volta, due comici invece risecchiti, lenti nei gesti, attoniti e trasecolati, si davan giù bötte da orbi sulla zucca, e ad ogni colpo era uno schiocco come d'abete sul fuoco, lo schianto d'un meccanismo segreto, il rumore sordo d'una randellata sopra un'asse piallata finché, nell'ultimo scontro dei bastoni, s'ingroviagliarono nelle braccia, l'uno contro l'altro, e così rimasero come due alberi scheletrici, tristi e pesanti e legnosi: due pezzi di legno. In entrambi i casi, dunque, alla natura umana e viva si era sovrapposta una apparenza straordinaria e assurda: una forma di cose. L'opposto alla realtà faceva ridere — gli uomini come lievi palle di gomma o come duri fantocci di legno. Uomini umiliati nella loro caratteristica fisica

e approssimati piuttosto a una « rerum natura ». Scaduti dalla dignità umana e perciò ridicoli, perché l'umiliazione fisica fa ridere, come un paradosso della realtà, appunto per un senso di ridicolo fisico. Il quale ridicolo fisico trova riscontro in un paragone a qualcosa di non umano, di meccanico. « Du mécanique plaqué sur du vivant ». Sovrapposizione della forma di una cosa al nostro corpo. « Mécanique »... « vivant ». Da questa prima frase suggerita a Bergson da uno spettacolo di clowns, egli trasse una regola per la frequenza del ridere. « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique ».

Questa legge universale del riso che Bergson scoprì per caso e a fatica, i comici la sanno per tradizione. Essi devono apparire dissimili dalle creature umane, devono piuttosto figurare le cose. Il grasso e il magro simili alla palla e al palo di legno sono elementi di comicità. Assorbono forse le proprietà dei corpi e le tramutano, nel loro aspetto, in virtù gioconde o in energie stizzose? Se così fosse, bisognerebbe pensare a una elasticità proprietà prospera e serena, a una legnosità potenza dura e ostile. Comunque, Oliver Hardy e Stan Laurel hanno combinato assieme quella disarmonia dei contrasti sufficiente a dare, a prima vista, il senso del ridicolo fisico. Prima ancora, in *The Gold Rush* (« La febbre dell'oro », 1925), Charles Spencer Chaplin aveva trovato nel bandito Black Larsen il doppio della sua apparenza di stenterello. Ancor prima, e separatamente, Roscoe Arbuckle detto Fatty ripeteva il motivo comico del pancione e delle brache tese sino allo spasimo dell'abbottonatura, mentre Buster Keaton s'affidava all'estremo opposto del riso shakespeariano che volge al grottesco malinconico, d'umor nero. Il Pierrot inglese, come lo conobbe Baudelaire in William Frederick Waller, clown appunto shakespeariano, arrivava come la tempesta e cadeva come un sacco. Giovan Battista Auriol, cui poco mancò che Jules Janis non dedicasse, invece che a Debureau, la sua *Histoire du Théâtre à Quatre Sous* stava ritto come una candela, a testa bassa sul collo d'una bottiglia. Lo stesso Debureau era agile e muto come un serpente (ma Sacha Guitry che gli prestò il suo aspetto, e le sue parole, non volle saperlo). I comici non devono sembrare veri; l'inverosimiglianza eccita il riso. Un naso rosso muove il riso perché non sembra vero, sembra infatti dipinto. Il rosso è l'allegria dei « clowns ». Il vermiglio del beone diffonde una sensazione d'euforia di cui i comici approfittano e imitano in una loro fantasia ebbra e balorda. Un pomodoro è il naso spampanato di Alberto Fratellini che si accocchia un'impronta di biacca attorno allo stampo della bocca ingrossata a labbro cavallino. Un bitorzolo pomposo e affocato è la proboscide di Rivel, spagnolo, che dilunga nel contorno delle guance e del mento e poi spiaccica sulla fessura di salvadanaro della bocca la pennellata di coc-

ciniglia. Altrove, dove l'esperienza della beatitudine irreal del vino è meno sentita e addirittura inconcepibile, il riso s'ispira ad altro colore e a forme diverse. Bronett Calle, danese, diluisce il tono d'un pastello sopra la prugna del naso e immalinconisce come l'antico principe di Danimarca prolungando il suo cattivo esempio sino allo svedese Nils Pope di *Pengar* (« La coda del diavolo »). Il tedesco Carow smalizia piuttosto con gli occhi che ripetono lo strabismo roteatorio di Ben Turpin. L'austriaco Tanti ficca soltanto la punta del naso nel barattolo della vernice ma affonda l'intera faccia nel sacco della farina. Deburau che veniva dalla Boemia, ed era romantico come uno tzigano, preferiva perciò il riflesso pallido della luna, e alla farina dei maccheroni la polvere di riso delle signore. La cipria gli rendeva possibile il singhiozzo di Gwynplaine, gli dava quello stupore incommensurabile del Pierrot ch'è una idiozia sollucherata del sentimento, gli conferì infine come un segno di privilegio quella distinzione che poi Max Linder tramutò, con ilarità cordiale, in eleganza.

La cipria di Deburau tornata farina bianca dopo il periodo del circo romantico sfarfallò col suo pulviscolo di madia, a suon di schiaffi dalla faccia di George Footit che invitava Chocolat a dare la replica di mano. Chocolat era nero di nome e di fatto, e quel suo colore bruno opposto al bianco costituiva un'altra delle disarmonie di contrasto: il grasso e il magro; il bianco e il nero. La faccia d'un negro è una cosa seria perché il colore è suo, naturale, della pelle ma contrapposto a un viso bianco, nel confronto immediato, la caratteristica d'una razza sembra invece un'alterazione, un accrescimento di colore, una falsificazione, una maschera. Tutte le volte in cui si dimentica l'uomo per ravvisarne soltanto un aspetto insolito, l'unica reazione alla deformazione della realtà è il riso, per il contrario del vero. Il contrario dell'uomo è il « clown », come il contrario del viso è la maschera. Per non sembrare uomini, i « clowns » si mettono in maschera. Ritornano a un'altra epoca di vita, nell'infanzia dello spirito, attraverso un carnevale. Anche i loro vestiti devono essere stravaganti, strampalati, artificiali. Tom Matthews, per distinguersi da un Arlecchino e non sembrare il Grimaldi veneziano che nel Settecento faceva sbellicare dalle risa i londinesi nel teatro di Philip Astley, inventò il vestito a sacco. Grock, nel cinema (in *Anima di clown* derivata da *Quick* con Liane Haid e diretto nel 1932 da Boese) e sulla pista si strappava le maniche per accingersi a suonare il piano, ancora abbondante nella giubba ma già stretto nei tubi di stufa dei calzoni e con certe scarpacce che cavava con un calcio e le infilava in un balzo. Larry Seymour, in quelle comiche senza mai una conclusione che variavano da *Ridolini e la mano nera* a *Ridolini e i poliziotti*, prima di acciambellarsi in quei salti mortali che erano i suoi lazzi di pagliaccetto bene educato ammiccava furbo e provando un passo di danza si aggiustava le bretelle dei pantaloni striminziti. Nei casi estremi si dava una toccata leggera sul copricapo duro che gli si inzucava fino a renderlo cieco ma non si ammacava nelle cadute precipitose. Il cappelluccio duro di Seymour assomiglia a quello di Chaplin, di Hardy e di Laurel,



Le deformazioni della comune misura provocano il riso: e la particolare supereleganza di Linder si tramuta spesso in cordiale ilarità.

è un elemento comune del guardaroba buffonesco, è una caratteristica della comicità inglese e americana. Max Linder si attecchiva al cilindro e alle conseguenti leggi dell'eleganza e Georges Milton, quando credeva d'eguagliarlo, innalzava la piccola statura con un trofeo di tuba; per Petrolini era un segno esteriore di estetica e di decadenza mal combinata. Ma per Chaplin il cappelluccio duro e rotondo non era soltanto un oggetto di vestiario, era addirit-



La bombetta di Charlot aveva una parte prestabilita: era il simbolo di quella umanità e di quella rispettabilità che gli venivano negate.

tura una parte della sua persona, di quell'aspetto fisico che si era andato componendo sino a parere l'eterno vagabondo che cerca la sua Terra Promessa. La funzione comica del cappello in Chaplin ha una sua parte prestabilita: come pretesa d'eleganza e simbolo di mestiere solenne stabilisce subito un contrasto con l'apparenza misera di tutto il resto. Siamo ancora nella serie dei contrari: il grasso e il magro, il bianco e il nero, il cappello rigido e le scarpe rotte. Questo cappello faceva parte d'un altro ambiente e addirittura d'un altro mondo, dove non si raccoglievano le cicche ma si fumavano i buoni sigari odorosi fruscianti al fiuto nella lieve foglia secca e fragrante, dove nei giorni diacchi gli uomini rialzavano il collo di pelliccia anziché il sottile risvolto d'una giacchetta smilza. La bombetta di Charlot era la reliquia d'un rispetto umano, d'una rispettabilità che gli mancava. Il fallimento del borghese in un pellegrino insoddisfatto è il tema di Chaplin: questo ometto solitario, questo povero diavolo visto in contrapposizione al mondo beato degli altri. L'escluso aveva la sua grande giornata solamente nel finale di *The Gold Rush*, nel sogno fatto immagine di Charlot ricco ed elegante, e perciò amato e rispettato, dopo l'incomprensione nei suoi approcci sentimentali in *The Circus* (« Il circo », 1928), in *The Pawnshop* (« Charlot usuraio », 1916-17) e l'impossibilità in *A Dog's Life* (« Vita da cani », 1918), in *The Pilgrim* (« Il pellegrino », 1923) di far parte, come tutti gli altri uomini, della società o di una famiglia. E' la stessa infelicità di Kafka: la mancata "delizia del vivere comune". Come Kafka, Chaplin ebreo orientale — se è vero che il suo cognome non sia altro che la storpiatura di Chaliapin — si avvicinava al borghese occidentale con la magnifica facoltà d'intenderlo e la buona, docile volontà di farsi capire simile a lui ma respinto dall'indifferenza, restava a guardare la felicità degli altri, attraverso un vetro che lo separava, come un affamato che guardi nella vetrina d'un rosticciere.

L'idea di "girare" *The Circus* venne a Chaplin dalla vista di un carrozzone di nomadi in uno di quei quartieri poveri che gli ricordavano Whitechapel o Limehouse, se non che comprato tutto il materiale del circo, girate che ne ebbe poche scene si accorse in tempo che continuando a quel modo ne sarebbe venuto fuori un film e un circo quali ce ne sono tanti, per cui il pubblico non si sarebbe divertito e non avrebbe riso, perché l'ispirazione data dal circo e riprodotta tale e quale era così vera, che veniva perciò a mancare quell'accrescitivo di falso e di artificiale, quella forza dei contrasti e la violenza dei paradossi, quella catastrofe insomma della natura e della naturalezza che costituiscono, come si è visto, l'essenza di ogni buon ridere. E Chaplin rimediò al pericolo del melodramma, ed evitò la demoralizzazione del pagliaccio tradizionale: « E voi piuttosto che le nostre povere - Gabbane d'istrioni, le nostre anime - Considerate, poiché noi siamo uomini... ». (Leoncavallo, *I pagliacci*) nell'unica maniera che gli fosse consentita, spostando cioè l'attenzione dagli uomini e dall'anima sopra di sé. L'ispirazione fu lui stesso, non il circo, e la dimostrò poi in vari modi. « Un pagliaccio non deve solo



Keaton si affidava all'estremo opposto del riso shakespeariano, che volge al grottesco melanconico.

saper fare l'idiota per divertire la gente», diceva Francesco Fratellini quando, con i fratelli, fu chiamato da Jacques Copeau a dirigere la scuola di recitazione del «Vieux Colomier». «Dev'essere acrobata, danzatore, prestigiatore e cavallerizzo, ciarlatano e un pochino musicista... E questo è niente se l'artista non trova in sé la ispirazione e quella, cari miei, non c'è nessuno che la possa insegnare». Ai nuovi comici, manca la vera ispirazione: quella che Petrolini chiamava, senza esagerazione, l'arte della sua recitazione. La recitazione di Petrolini era arte in quanto, anche dove non era l'autore, tuttavia aggiungeva sempre qualcosa di suo, almeno nel teatro. Riempiva, come diceva, lo «spazio vuoto»: ossia, come la fenditura in una materia compatta, quella dissociazione di idee, di sentimenti, che allontana nei momenti di stanchezza il pubblico dall'attore. «L'attore che meriti questo nome oltre al bagaglio d'immagini e di battute comiche prestabilite, deve avere una sensibilità dell'ambiente in cui lavora, un senso speciale che non è altro se non il talento dell'attore». In questa frase di Petrolini si distingue il mestiere (che si vale del «bagaglio d'immagini e di battute comiche prestabilite») dal «talento» (ovvero le risorse improvvise dell'ingegno), nel dominio del pubblico, nel controllo dell'ambiente. Petrolini ebbe il senso esatto dell'ambiente, finché rimase sulla scena, ma non fu altrettanto attor comico o «clown» all'antica nei film poiché, mancato in essi il contatto vivo con il pubblico e come una collaborazione in atto che gli stimolasse l'estro nelle improvvise manchevolezze che gli si rivelavano, credette di dover fissare semplicemente, nella pellicola, l'interpretazione teatrale senza tener conto che questa invece, nella riproduzione cinematografica, poteva richiedere altri effetti; e sbagliò nel calcolo di prevedere la sensibilità del suo pubblico. Nel film, gli effetti sono immu-

tabili, quando appaiono allo spettatore, dato che essi risalgono all'interpretazione, già avvenuta, dell'attore che non partecipa più fisicamente alla rappresentazione sullo schermo, come invece sulla scena, non domina ancora il suo pubblico, non può diventare anche, contemporaneamente, autore e innovatore delle scene mancate. Lo «spazio vuoto» di Petrolini era l'interruzione del ritmo. La materia dell'azione rimaneva inerte e il contenuto prestabilito sovrabbondava non mutabile in vivacità ritmica. Nel teatro, come nel cinema, le disfunzioni ritmiche hanno tutte il medesimo vizio d'origine: mancanza di una particolare sensibilità teatrale o cinematografica. Il «clown», anche se mutato di aspetto nella discendenza teatrale e filmica, è sempre una creatura d'istinto, e non un attore per educazione; se recita come un attore di professione, sbaglia; se sviluppa la sua commedia, con procedimento istintivo, ritrova nell'ispirazione il ritmo. Ma la «sceneggiatura di ferro» gli indebolisce la forza comica, lo annienta.

Quando Eisenstein alla «sceneggiatura di ferro» opponeva la «novella cinematografica» pensava soprattutto al regista, ma nello stesso tempo, evidentemente, non tralasciava di considerare anche gli effetti dell'improvvisazione sugli interpreti. «La progressione e il ritmo dei momenti emozionanti» valgono tanto per il regista, quanto per gli interpreti. L'ispirazione era per Eisenstein in quel procedimento istintivo, nel costruire il film, e per cui non esclusa niente affatto la premeditazione della trama e degli effetti, nelle tre cartelle della «novella cinematografica» egli si valse però, nel procedere del film, di una successione regolare di ritmo, e quindi di una progressione d'invenzione. Il ritmo, fonte di ispirazione e progressione di invenzione, era già stato capito da Petrolini, quando rivelava il pericolo degli «spazi

vuoti». E' strano come Eisenstein e Petrolini, così dissimili fra loro per formazione ed espressione artistiche, siano poi giunti alla medesima conclusione sull'efficacia dell'attore, a distanza di vent'anni l'uno dall'altro, quasi con le stesse parole. In un articolo, poco prima della sua morte, Eisenstein infatti scriveva che, nelle questioni riguardanti il teatro, l'aveva in modo speciale interessato il problema delle relazioni e delle connessioni tra spettatore e spettacolo: «Dal preciso istante in cui si opera una "separazione" tra lo spettatore e il creatore... esiste e si sviluppa la tendenza a "coprire" la breccia, a "gettare un ponte" attraverso lo spazio che separa lo spettatore dall'attore». Lo «spazio vuoto», Petrolini lo riempiva, fra tanti modi, con un suo speciale «slittamento»: usciva dalle dimensioni della finzione scenica passando, per un momento, in quelle della realtà. Gettava — anche lui — un ponte, tra palcoscenico e platea, per farvi passare sopra, idealmente, lo spettatore. Ma questa tregua tra finzione e realtà, questo sconfinamento dall'assurdo dell'azione e della immagine ridicola, questa passerella tra la idiozia assoluta e la realtà quotidiana non duravano a lungo. Come Chaplin che si era accorto del circo troppo vero e si era gettato senza perdere più tempo nel giro frenetico della lucida bizzarria in-contrastata, anche Petrolini ritornava a tempo nello «spazio scenico» dove prendeva a calci la logica. Nel comico, all'assurdità meccanica formulata da Bergson deve corrispondere un'assurdità mentale.

L'esasperazione del ritmo meccanico è il compendio di tutta la comicità. Da un tormento della vita moderna ne sarebbe dunque conseguita una consolazione del riso, che però tende a diminuire. Fin dal 1929, Hans Richter in *Film-Gegner von Heute, Film-Freunde von Morgen* (Berlin, Reckendorf) denunciava nei film di Chaplin una diminuzione della comicità, da attribuirsi alla trama troppo definita. L'invenzione, fantasia cara a Charlot, si è fatta da allora sempre più seria e ha perduto la sua poesia. I comici hanno sciupato un loro senso di ingenuità, hanno forse rinunciato all'estro dell'improvvisazione propria. Sono stati anche abituati male, perché insomma trattati troppo bene. Non devono più creare una parte o addirittura uno spettacolo. La sceneggiatura, per il comico che non vi abbia partecipato ma che piuttosto la subisca — per inerzia, per facile adattamento, per stanchezza o indifferenza, poiché il successo è assicurato e la rappresentazione già costruita — rende il comico soltanto un attore che ripete. Voluto tale, forse, dai gusti del pubblico che lo ha già classificato in un aspetto, e in tal modo gli invecchia la fantasia, gli determina una abitudine mentale, una forma evidente e fissa, una recitazione regolare che esclude l'ispirazione. Si può chiamarlo: il mestiere dell'attor comico, dove vien meno ogni partecipazione viva alla creazione d'un tipo e del soggetto. Dopo la morte di Footit e la partenza dei Fratellini per l'Inghilterra, Firmin Genier nel crepuscolo della sua vita di grand'attore si costringeva, per ridere, ad ascoltare le tragedie. Oggi, dopo la morte di Petrolini e la serietà di Charlot, noi pensiamo a una gioia del riso, sempre più lontana, come una infanzia felice.

GASTONE TOSCHI

Riverberi di un filone d'oro

NEGLI ANNI che vanno dal 1936 al 1938, nella produzione americana, si determina un filone d'oro di una certa consistenza, rappresentato, principalmente, da tre film: *Dodsworth* (« Infedeltà », 1936) di William Wyler, *Stella Dallas* (« Amore sublime », 1937) di King Vidor e *Holiday* (« Incantesimo », 1938) di George Cukor. Purtroppo questo filone, quantitativamente, si esaurisce presto, lasciando qualche riverbero su alcune opere minori. Le caratteristiche dei tre film citati non sono oggetto di eccessiva espansione, soprattutto perché elementi storici di vasta portata, quali la guerra e il dopoguerra, recano altre necessità e altre ideologie più pressanti e, inevitabilmente, più attuali. Osservando lo sviluppo storico e artistico del cinema americano, nelle sue grandi linee e nei suoi autentici valori di punta, noi ci accorgiamo che dopo *Dodsworth*, *Stella Dallas*, *Holiday* si verifica effettivamente una frattura netta e improvvisa, che determina una zona di provvisorietà e di incertezza. Dobbiamo giungere fino a Kazan, Dassin, Dmytryk per poter ricomporre un movimento artistico e ideologico di un certo interesse. Ma ormai troppe cose sono accadute, e il nuovo filone aureo assume valori completamente diversi e con il vecchio non ha riferimento alcuno. I nuovi registi acquistano a poco a poco un linguaggio acre, violento ed essenzialmente polemico; i loro pensieri hanno sempre un deciso riflesso collettivo e si rivolgono ad argomenti scottanti, sentiti attraverso un umano realismo ed una sincera comprensione. Invece, i film del periodo che gravita attorno al 1938 sono tutti immersi in una strana apatia, quale bonaccia caratteristica che precede la tempesta. Gli argomenti hanno un sapore strettamente individuale e il loro significato collettivo è appena appena tratteggiato, con una sorta di timore prudenziale. Prende una consistenza estrema la formula del tutto bello e del tutto piano, attraverso una lucida perfezione. Ed è così generale questa tendenza, che neanche Wyler, Cukor e Vidor, nei tre film in esame, riescono a liberarsene in modo decisivo, specialmente nei particolari consuetudinari. La loro emancipazione si manifesta piuttosto in senso lato, attraverso il linguaggio sempre aderente alla materia, sulla scorta della concomitanza dei fatti, tenuti in costante tensione. L'evasione e il conseguente acquisto di una fisionomia ben definita, l'allegorico filone d'oro, è ottenuta appunto attraverso una concentrazione vitale degli elementi narrativi, elementi che possono essere anche singolarmente discutibili, ma che diventano positivi appena incastrati gli uni negli altri, quasi in un poetico « puzzle ». Dalle nostre parole, avendo noi insistito sugli elementi narrativi e sui fatti, può sembrare che i film in discussione siano orientati decisamente verso l'accezione visiva, con l'impiego del sonoro secondo i canoni classici del fonofilm, senza alcuna indulgenza al fascino o alla suggestione delle soluzioni dialogiche. Invece così non è. Nei tre film, la derivazione letteraria e teatrale si sente profondamente, e i dialoghi hanno una eccessiva impor-

tanza in tutto il traliccio narrativo. Sono dialoghi perfetti, crudi, saldamente legati gli uni agli altri sulle fondamenta delle immagini. L'indulgenza è superata attraverso una sorta di necessità che rende indispensabile tutto quanto si ascolta in relazione all'immagine. Il concetto rigoroso del fonofilm non subisce una deviazione, bensì una nuova interpretazione appassionata, che si può senz'altro accettare in considerazione dei risultati positivi ottenuti. Gli argomenti e le idee suggeriti dal dialogo creano una realtà che si innesta

sull'immagine con inevitabile proprietà, senza alcuna divergenza o sfocatura. Di solito, nei film mediocri, una delle tare maggiori è costituita dall'impiego del dialogo come elemento risolutore di situazioni che richiedevano una invenzione visiva; nei tre film in esame il dialogo, in alcune circostanze, si sostituisce effettivamente alla soluzione visiva; ma mantiene una stretta relazione con l'immagine generatrice, al punto da determinare una nuova possibilità espressiva, omogenea e insostituibile. I sentimenti dei personaggi sono sistematicamente espressi attraverso il dialogo e rimarrebbero entità gratuite a carattere addirittura anticinematografico, se l'immagine, che dà corpo ad essi, non fornisse quegli elementi positivi atti a far sussistere,



Barbara Stanwyck ai tempi di « Stella Dallas » (« Amore sublime », 1937) di King Vidor: film che, con « Dodsworth » (« Infedeltà », 1936) di William Wyler e « Holiday » (« Incantesimo », 1938) di George Cukor, costituisce « un filone d'oro di una certa consistenza » nella cinematografia americana.



Fotogrammi tratti da « Cavalier of the West » (« I moschettieri del West », 1931) di Cahn.

in una quasi chimica combinazione, nuovi valori spaziali e temporali rigorosamente cinematografici. Al concetto teorico dell'immagine come unico elemento creatore, unitamente al dialogo in posizione di complementare necessità, si sostituisce il concetto del dialogo e dell'immagine fusi in un nuovo mezzo espressivo, altrettanto ricco e rigoroso. Mentre sul piano materiale si scopre che l'attuazione di questo secondo mezzo espressivo trae origine da imposizioni di carattere extra-artistico, quali le necessità commerciali di fornire uno spettacolo piano e di sicura e facile comprensione, in sede estetica, sulla scorta dei risultati ottenuti, si deve senz'altro ammettere la sussistenza e quindi la possibilità generica di un linguaggio a sé stante, completo e positivo. L'impiego di un tale linguaggio ha le sue profonde radici nella sceneggiatura e richiede, condizione assoluta, che quest'ultima costituisca una sola entità con la regia, anche in fase preventiva. Tutti i valori del film cosiffatto, e in modo particolare i valori psicologici, derivano unicamente dalla perfetta coesione delle parti, fuse in una unica vena ispirativa, che crea quelle condizioni ideali affinché dialogo ed immagine si comportino reciprocamente come in un circuito elettrico si comportano l'induttore e l'indotto, dando origine ad una nuova energia dotata di un potenziale caratteristico. Questo nuovo potenziale è appunto il linguaggio di *Dodsworth*, *Stella Dallas*, *Holiday*.

« *Dodsworth* » (dal romanzo omonimo di Sinclair Lewis, att.: Walter Huston e Ruth Chatterton) racchiude la tragedia dell'uomo perduto innamorado della moglie che lo tradisce: e il dolore è così forte che, quando la donna pentita vorrebbe ritornare, egli non può più accoglierla. William Wyler pone il fulcro del suo racconto sulla disperazione dell'uomo, e usa ortodossamente quel linguaggio che abbiamo ora esaminato, attraverso un dialogo denso di significati, incastonato nell'immagine non meno persuasiva e tagliente. La sequenza nella quale il protagonista con accorate parole cerca di convincere la moglie a non abbandonarlo, si impone soprattutto perché anche le inquadrature diventino essenziali, con il loro significato spaziale e temporale.

Così in *Stella Dallas* (da un racconto di Olive Higgins, att.: Barbara Stanwyck, Ann Shirley e John Boles) King Vidor inserisce vitalmente nel film i dialoghi, come parti essenziali del racconto e ottiene un'atmosfera tesa e satura di significato. *Stella Dallas* è la storia di una donna di bassa e discutibile condizione sociale che ha sposato un giovane ricco e altolocato. Dopo qualche tempo, quando già è nata una bambina, a causa della diversità di condizione e di educazione, si crea nella famiglia una situazione insostenibile, per cui il divorzio diventa l'unica soluzione. La donna se ne va portando con sé la figlia, la quale, fattasi poi signorina e venuta in contatto con l'ambiente paterno, avverte la enorme differenza esistente tra il padre e la madre. Quest'ultima intuisce il tormento della figlia e, con uno spirito di sacrificio dettato dal suo grande amore materno, finge di

trascurare la figlia stessa sì da spingerla, inesorabilmente, verso il padre. Per lei non resterà che il disprezzo e la miseria. Il tema, evidentemente, non è molto originale; ma l'analisi delle situazioni e dei sentimenti è così spietata che i personaggi acquistano una propria vita e danno al racconto il respiro delle grandi cose. Formidabile è la sequenza finale, nella quale la donna, ormai addolorata e sfatta, guarda da una finestra in casa del marito dove la figlia, ignara del sacrificio materno, si gode una completa felicità. *Holiday* (da una commedia di Philip Barry, att.: Katharine Hepburn, Gary Grant e Lew Ayres) mette in contatto la vita monotona di una ricca famiglia americana, priva di aspirazioni e piena di noia, con lo spirito di avventura di un giovane che si sta costruendo, con la sua inesauribile intelligenza e con la sua anima candida, un interessante avvenire, impostato più sulla validità del sentimento che sul calcolo gretto. Il contatto è creato dall'amore del giovane per una delle due ragazze che, con un fratello e i genitori, costituiscono la ricca famiglia. All'atto del fidanzamento il giovane dichiara che non intende assolutamente godere dei beni della moglie, ma desidera continuare la strada che si è tracciata per costruirsi qualche cosa di suo e, soprattutto, a modo suo. Questa dichiarazione stupisce la fidanzata ed i genitori: essi non riescono a comprendere il giovane e trovano privo di buon senso il suo intendimento. La rottura è inevitabile e il giovane se ne andrebbe se improvvisamente la sorella della fidanzata, Linda, una ragazza strana, sensibile e dai sentimenti puri, incoraggiata dal fratello a lei molto vicino, non prendesse apertamente le difese del giovane, palesando il suo amore nascosto. La conseguenza è un nuovo fidanzamento, questa volta felice. I sentimenti, le situazioni, i contrasti esistenti tra i personaggi e le relative soluzioni sono ottenute specialmente con le confessioni dei personaggi stessi e, quindi, con il dialogo; ma, con assoluta ortodossia, anche l'immagine, contemporaneamente, crea gli stati d'animo. Si veda il giovane fratello sempre annoiato, privo di ideali, costantemente in abito da sera con il bicchiere di « whisky » in mano; si veda la sorella, Linda, sensibile ad ogni ideale, di preferenza chiusa nella sua camera da gioco, come una bambina: le loro parole acquistano un senso positivo appunto perché dette in quelle determinate condizioni e in quel determinato ambiente. L'abito da sera, il « whisky », i giocattoli sono elementi di un materiale plastico indiscutibile. Punto per punto, inesorabilmente, dal tutto piano e tutto bello, attraverso la concentrazione dei fatti, sulla scorta di un dialogo ispirato e chiarificatore, il linguaggio prende consistenza e autonomia. E crea la realtà dell'artista.

Queste considerazioni ci sono venute spontanee alla lettura di uno strano film minore, proiettato in un cinema secondario a doppio programma. Si tratta del film *Cavalier of the West* (« I moschettieri del West », 1931) di Edward L. Cahn, un western « sophisticated », vale a dire privo di quell'abbandono alle situazioni elementari e alle costruzioni semplici, che pongono il « western » eroico su un piano del tutto di-

verso e caratteristico. In *Cavalier of the West* ci sono personaggi complessi e situazioni complicate, approfondimenti ed analisi preziose per cui il "western" è soltanto una condizione ambientale e non una presa di posizione. Ed è per questo che a noi interessa. Il film racconta le vicende di un gruppo di uomini che si sono dedicati alla instaurazione della legge là dove non esistono che istinti ed egoismi, nell'ovest dei cercatori d'oro, dei "cow-boys" dei "saloons" e delle baracche di legno. Guidati da un capo coraggioso e idealista (Walter Huston), che crede nella giustizia e nella civiltà, attraverso cazzotti e sparatorie, cavalcate e persuasioni, essi mettono in atto il loro proposito, finché cadono tutti, ad uno ad uno combattendo e distruggendo la più feroce banda di malfattori. Su questa ossatura materiale di fatti, il film scende in profondità, chiarisce i sentimenti dei personaggi, ricercando una giustificazione intima al loro modo di agire, sia nel bene che nel male. I fatti non sono sommati gli uni agli altri con il solo scopo di creare un'azione, ma escono da una meditazione, da una costruzione intima che ha il suo convincente scopo dichiarato. Ci sono nel film lunghe sequenze a inquadrature fisse, nelle quali i personaggi parlano dei loro ideali, del loro scoraggiamento, del loro desiderio di giustizia; poi ci sono altre sequenze, altrettanto lunghe, in cui i fatti materializzano questi ideali e questi desideri o giustificano questi scoraggiamenti; il tutto in una concentrazione ideale e in una compenetrazione assoluta. Ricordiamo la sequenza del colloquio del capo con un condannato a morte salvato dal linciaggio. Le parole sono così umane ed hanno un senso così elevato e generalizzatore, che il condannato si convince serenamente, nella sua tragedia, di dover morire perché ha infranto la legge. E sarà un grande esempio, che i fatti dimostreranno poi materialmente. I primi piani dei due uomini hanno l'evidenza delle parole e creano il linguaggio filmico. E ricordiamo ancora la sequenza durante la quale i "moschettieri", chiusi in una camera dell'albergo, appena dopo l'uccisione di un loro compagno, attesi fuori dai nemici più irriducibili, sentono che il coraggio viene loro a mancare e cominciano a dubitare della riuscita della loro missione. Il morto, le finestre sbarrate, i pochi metri quadrati della camera nella quale si muovono, sono tutti elementi che fanno blocco con l'esposizione dei loro sentimenti. Poi verrà la reazione al dubbio e alla paura: saranno le parole del capo a rompere quel cerchio di scoraggiamento e la sparatoria finale, nella quale essi troveranno la morte con i nemici della legge, sarà tutta una silenziosa materializzazione di quelle parole essenziali ed esteticamente insostituibili.

Questo film ha effettivamente un suo linguaggio, precedente sicuro di *Stella Dallas*, *Dodsworth* e *Holiday*. E questo contatto è così marcato che ad un certo punto sorge il dubbio che la tendenza imposta dai tre film discussi, non sia poi stata una manifestazione tanto isolata, e che abbia avuto anche riflessi su film dello stesso periodo: film che forse, per motivi vari, sono sfuggiti alla nostra attenzione. La casuale scoperta di *Cavalier of the West* è, ripetiamo, sintomatica in pro-



Sopra: da « *The Best Years of our Lives* » (« I migliori anni della nostra vita », 1946) di Wyler, dove è possibile trovare influenze di « *Dodsworth* ». Sotto: da « *Brute Force* » (1947), di Dassin.

posito: e sarà necessario approfondire la nostra supposizione perché, ad un esame più attento e meno generalizzante, anche in film successivi, pur con leggere variazioni su un unico tema, possiamo rintracciare l'influenza di quel filone d'oro. Basti pensare a *The Best Years of our Lives* (« I migliori anni della nostra vita », 1946) di Wyler per un senso e a *The Lost Weekend* (« Giorni perduti », 1945) di Wilder per un altro, film questi che caratterizzano, su un piano diverso dai Kazan, Dmytryk, ecc., il più recente cinema america-

no. D'altronde, anche il Duvivier di *La fin du Jour* (1931) aveva cercato di concentrare, in un unico linguaggio espressivo, l'immagine e la parola creatrice di atmosfere. Nello sviluppo storico-estetico del cinema, molti argomenti si presentano ancora incerti nella loro definizione; ma è appunto questo stato di cose che creano un costante interesse verso tutti quegli elementi che si prestano alla scoperta. E gli elementi si possono trovare anche in un modesto film quale *Cavalier of the West*.

OSVALDO CAMPASSI



DESSI, IL FILM E LA SARDEGNA

DI GIUSEPPE Dessì abbiamo recentemente parlato su Cinema (numero 32), a proposito del suo ultimo libro *Il Principe Lui*, pubblicato nella "Medusa degli Italiani" di Mondadori. Di questo scrittore la critica, da Pancrazi a Contini, a Benco, ha messo in rilievo la trasfigurazione moderna di una Sardegna profondamente sentita e meditata nei suoi romanzi, da San Silvano a Michele Bescchino. Ci siamo rivolti per incarico di Cinema a Giuseppe Dessì, e gli abbiamo posto queste domande:

— « Quando ti è nato l'interesse per il cinema (cioè in che momento, e per quale "riferimento" spirituale o biografico-spirituale, o in rapporto allo svolgimento della tua arte?) ».

— « Il cinema mi ha sempre molto interessato, e molto presto. Non saprei precisare quando questo interesse cominciò, se con lo stimolo alla fantasia nei primissimi anni, o dopo, con vere e proprie opere d'arte, e con quali precisamente. Tra i molti bei film che vidi, nessuno soddisfece mai interamente il mio gusto. Quando si comincia a interessarsi del film come opera d'arte, si diventa esigenti. Nessuna arte come il cinematografo sembra accessibile anche alle critiche del profano. Forse solo il melodramma in Italia fu sentito con tanta immediatezza e con una familiarità che rassentava il giudizio tecnico. Divenni dunque esigentissimo e gustai il film per frammenti, come la letteratura, non appena cessai di abbandonarmi infantilmente alla narrazione o mi sottrassi allo stimolo che spesso il cinema, come la musica, esercita sulla fantasia, (suscita cioè in noi stati d'animo che si staccano dall'opera che ascoltiamo o guardiamo). Ma si può dire che veramente mi sia staccato completamente da questo modo infantile di interessarmi al cinema? Quando mi divertivo veramente, cedevo ancora a quell'antica suggestione. Quanto al modo più rigoroso e consapevole, credo che sia cominciato con la lettura di un libretto di Pudovkin sul

montaggio, tradotto in italiano, credo nel '33-'34. Mi vergogno di queste citazioni imprecise, ma ora non posso fare altrimenti. Leggendo quel libretto, mi parve di aver capito veramente ciò che il film potrebbe essere; e mi nacque anche il desiderio di lavorare per il cinematografo come soggettista. Scrisi infatti, allora, un soggetto sulla Sardegna. Ti dirò che, pensando a quel soggetto cinematografico e fantasticando sulla sua realizzazione, il problema narrativo si complicava per certi aspetti e si semplificava per certi altri; e ero portato a concepire il racconto in modo più realistico di quando scrivevo. Comunque, poiché non andò al di là della prima stesura del soggetto (che nessun regista e nessun produttore vide mai...), è inutile parlarne ».

— « Come intendi il cinema (più figurativo o narrativo?) e quali film preferisci, quali registi? ».

— « Questa tua seconda domanda è più imbarazzante. Il cinema non può rinunciare a certi valori figurativi per essere narrativo; ma se penso a certi teorici della pura visibilità, dico senz'altro: narrativo! L'ultimo film di Rossellini, per esempio, ha, secondo me, il difetto (che è anche il difetto di *Il miracolo*) di essere poco narrativo, in confronto a Roma, città aperta. Se Rossellini si fosse abbandonato di più al racconto, avrebbe fatto un vero capolavoro. Ora, a Stromboli certa staticità viene dall'insistenza con cui immagini o paesaggi vengono descritti dall'obiettivo a scapito della rapidità del racconto. Per essere precisi, però, qui l'insidia non viene soltanto dalla consapevolezza dei valori figurativi, ma da frammenti che fanno pensare a veri e propri documentari per l'oggettività realistica che sembra aver valore in sé e che contrasta con altri intenti perseguiti con altrettanto impegno ma con minore scioltezza, e che formano il dualismo del film di Rossellini. Figurativo è il vecchio Don Chisciotte di Pabst; dove c'erano bellissimi e statici frammenti. Il bello del ci-

nema è il movimento. Il movimento lo senti poeticamente René Clair in *Il milione*, dove l'obiettivo è preso in un vortice che svela il segreto delle lunghe fughe su per le scale, attraverso le vetrate e i lucernai. Nel mio ricordo, luce (tecnica fotografica) e movimento erano, in quel film perfettamente fusi. E' uno dei più bei film che mi sono rimasti impressi. Qui il movimento è altra cosa che nei westerns; è un ritmo che aiuta sì il racconto, ma lo allarga anche ad altri significati. Altri registi, altri film? Ladri di biciclette, *Il silenzio è d'oro*... Ma per ognuno ci vorrebbe un discorso a parte.

— « Che cosa pensi dei film sardi che conosci, che cosa pensi di documentari o di film sulla Sardegna, rispetto alla Sardegna? ».

— « Ho scritto il testo della colonna sonora di un breve documentario di Fiorenzo Serra su Tonara, un paese della Sardegna, come sai. Con questo giovane documentarista agli inizi, ma dotato certamente di ottime qualità, ho molto fantasticato di documentari sulla Sardegna. Soprattutto di documentari. Se fossi ricco vorrei, per mio conto, fare un esperimento. Ma soltanto la possibilità di impiegare a mio modo i mezzi cinematografici, mi darebbe modo di esprimere ciò che sento cinematograficamente della Sardegna. Soltanto in un secondo tempo penserei al racconto. Bisognerebbe che dei bravi documentaristi lavorassero la Sardegna prima che continuino a rovinarla i registi improvvisati che la considerano come un facile deservito. L'opera dei documentaristi avrebbe questo vantaggio fra l'altro: impedire agli avventurieri di ripetere la solita sciocca Sardegna folcloristica. La Sardegna è ben altra cosa, e deve entrare nella cultura per ben altra strada. Io potrei suggerire una quantità di temi per documentari; ma lo farei solo a un patto: dirigerli io stesso. Perché sarebbe difficile trasmettere ad altri l'esaltazione che mi dà, per esempio, un qualunque pezzo di terra sarda, dove io sento e posso individuare la contemporanea presenza della preistoria e della storia di oggi. Ma è un discorso molto lungo e complicato ».

— « Per quale ragione o con quali intenti di approfondimento o di sviluppo artistico, di esplorazione del tuo mondo artistico, espressivo e sentimentale desidereresti vedere realizzata in film una tua opera? ».

— « Mi piacerebbe, per poter dire ciò che non ho detto scrivendo. Ma per quanto vedere realizzata una propria opera in film sia una aspirazione ben comprensibile, io vorrei scrivere piuttosto soggetti nuovi e continuare poi a collaborare col regista fino alla realizzazione. Tra i miei libri, vorrei vedere tradotto in film Michele Bescchino.

CLAUDIO VARESE

— « A Dessì, che da tempo riconosce al cinema dignità d'arte, piacciono in particolar modo film come *Le silence est d'or* di René Clair.





Gli attori Jorge Mistral e Pepin Martin Vazquez in « Currito de la cruz », uno dei migliori film prodotti in Spagna; regista Luis Lucia.

C-22

LA GUERRA civile sopraggiunse, nel 1936, quando il nostro cinema non era ancora uscito da un periodo di prolungata infanzia. La produzione spagnola non poteva valersi che di metodi primitivi e rudimentali, pur lasciando intravedere sino da allora le possibilità di un qualche progresso. Infatti gli stabilimenti di Hollywood e di Joinville avevano soppresso la produzione in lingua spagnola, ma il pubblico si era ormai talmente abituato a sentire i film doppiati in questa lingua, che per accontentarlo si decise — nel mondo cinematografico — di riprendere, in mancanza di meglio, la lavorazione il più possibile accurata di film spagnoli che, se ancora scadenti, venivano però sempre bene accolti e permettevano buoni incassi. Di quell'epoca, che si può definire l'età "eroica" del cinema spagnolo, ben poco è rimasto nel ricordo. Tutt'al più si potrà accennare a *Don Quintín el amargao* (tr. lett. "Don Quintino amareggiato"), una commedia che traeva lo spunto dalla vita madrilenà, ma realizzata da Luis Marquina, e specialmente da Luis Buñuel, al quale si dovevano le scene ambientali di maggior risalto e che ricordavano, in certo modo, la maniera del miglior Buñuel, quello per intenderci di *Le chien andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930). Accanto a *Don Quintín el amargao* v'era posto soltanto, in quegli anni, per *Patricio mirò a una estrella* (tr. lett. "Patrizio guardò una stella") di José Luis Saenz de Heredia, che in quella prima prova non esente da difet-

LOTTA IN SPAGNA per un cinema nazionale

ti, dimostrava tuttavia una certa personalità.

Appena finita la guerra civile, il nuovo governo emanò subito provvedimenti rivolti alla protezione del film nazionale, ma non riuscì a tenersi lontano da due gravi errori. Il primo riguardava l'importazione dei film e il conseguente doppiaggio, che furono l'una e l'altro in misura sproporzionata alla produzione spagnola. Il doppiaggio delle pellicole provenienti da Hollywood, raggiunse in breve tempo una tale perfezione che al nostro pubblico non parve vero di applaudire le attrici americane, ch'erano state sempre le sue preferite, le quali adesso parlavano uno spagnolo che si adattava meravigliosamente persino al movimento delle loro labbra. Naturalmente, tale perfezione andava a scapito della produzione nazionale che, provvista di scarsa tecnica e priva di abili registi, non poteva in alcun modo reggere al confronto straniero. Il secondo errore favorì la diversione da un provvedimento che, in origine, era stato adottato per la protezione

del cinema spagnolo. Praticamente il provvedimento era impostato su queste basi: ogni pellicola spagnola veniva sottoposta al giudizio di una commissione che, in fatto di film, ne sapeva molto meno di un ragazzino delle scuole elementari. Comunque, questa commissione doveva decidere se la pellicola in visione rientrasse nella prima, nella seconda oppure nella terza categoria. La prima categoria che comprendeva i film destinati all'estero, offriva il vantaggio non tanto dello sfruttamento all'estero, quanto quello invece di ottenere, quale premio, la possibilità d'acquistare due film stranieri. Per la seconda categoria, il premio si riduceva a un solo permesso di importazione, mentre alla terza categoria non veniva assegnato alcun premio. Ora accadeva che, tra un film nazionale anche di prima categoria e un film americano, il pubblico spagnolo preferisse quello americano. Perciò i produttori sapevano già in partenza che il loro film, anche se ottimo, non avrebbe mai apportato molto guadagno, però lo facevano egualmente, perché quel film che in Spa-



A sinistra: Rivelles e Juan Calvo in «Don Quijote de la Mancha» di Rafael Gil. A destra: da «El fantasma y Doña Juanita», dello stesso Gil.

guna non andava portata indirettamente un guadagno superiore al suo costo — con la concessione dei due permessi d'importazione — anche se restava in magazzino. Infatti i film spagnoli costavano un milione di pesetas, ma vendendo due permessi di importazione si ottenevano due milioni di pesetas. Naturale quindi che i produttori cercassero in ogni modo di ottenere la qualifica di prima categoria per il loro film. Gli affari sono affari, ma chi ci rimetteva in tutta questa faccenda era proprio il cinema spagnolo, che non faceva progressi. E non li fa neppure oggi, dato che i metodi sono rimasti sempre

quelli: i soliti metodi che ben conosciamo.

Per fortuna, non tutti i produttori, in Spagna, hanno la stessa mentalità affaristica. Fra tanti film sprecati che in questi ultimi anni sono stati fatti, alcuni si salvano da un pietoso oblio: in particolar modo quelli diretti da José Luis Saenz de Heredia. Questo regista non ha avuto bisogno di influenze politiche, né di manovre oscure per ottenere una posizione di privilegio: le sue opere denotano interessanti qualità, una buona conoscenza del linguaggio cinematografico. Egli ha ottenuto successo con *El destino se disculpa*

(tr. lett. «Il destino si scusa»), lavoro ricco di finezza e di spirito ironico, che rivela anche un profondo significato umano. Altri suoi film confermano queste qualità: *Mariona Rebull*, *Las aguas bajan negras* (tr. lett. «Le acque scendono nere») e specialmente *La mies es mucha* (tr. lett. «La messe è molta») che descrive la vita dei missionari in India. Dopo José Luis Saenz de Heredia, viene un altro bravo regista: Rafael Gil, che però alterna a prove decisive periodi invece di sconcerto e di incertezze. I suoi primi film erano piuttosto comici come

Continua in terza di copertina

A sinistra: da «Las aguas bajan negras» di Saenz de Heredia. A destra: da un film dello stesso regista, «La mies es mucha» («La messe è molta»).



COME NASCE L'AMBIENTE

«THE CLOTHING of te action», l'abito di cui si veste l'azione cinematografica: così è stata definita la scenografia da Roger Manvell. Definizione un poco banale, ma suggestiva, che possiamo far nostra in questo caso, presentando una serie di bozzetti, impressioni e schemi dai quali si svilupparono gli elementi compositivi di alcuni film particolarmente interessanti. A rigor di termini, si tratta di una rassegna della scenografia britannica degli ultimi anni, e come tale — per il suo valore illustrativo — dovrebbe essere accolta. Ma il significato potrebbe anche essere più ampio, giacché proprio dagli esempi che qui si adducono nasce l'occasione di un bilancio meno affrettato del solito di uno degli aspetti fondamentali dell'opera cinematografica. Certo, non lo tenteremo in questa nota (sarebbe materialmente impossibile); ci limiteremo bensì a indicarne i punti salienti e a precisare in quale direzione si orientino gli scenografi nel collaborare al risultato complessivo del film. Da osservare subito che la posizione di quasi tutti i "production designers" qui rappresentati, è dichiaratamente polemica. Ad essi, e per questo solo fatto, non si attaglia che assai male l'appellativo di scenografo qual'è comunemente inteso, anche in una parte della produzione cinematografica di rilievo. Quando Francesco Pasinetti, dopo avere individuato nello scenografo il «progettista e talvolta il realizzatore delle costruzioni sceniche nel loro insieme e nei particolari», ricordava che «la sua attività è ovviamente svolta in perfetta concordanza con quella del regista e dell'operatore», inquadrava tale attività in confini ben definiti, e logicamente accettabili, ma entro i quali i nostri penserebbero di essere come in prigione. Se si potesse, infatti, raffigurare il contributo dei coautori all'opera come una scala sulla quale disporre, ad altezze diverse, regista, operatore, attori, scenografo e via dicendo, costoro pretenderebbero di essere al sommo di essa, in una posizione dominante al pari di quella del regista, se non più. Ognuno di essi ripropone la propria collaborazione al film negli stessi termini con cui la propone — per fare un esempio solo — Lazare Meerson per *La Kermesse héroïque*, nel modo cioè più esteso, più direttamente e originariamente creativo che sia possibile immaginare. Molti di questi scenografi giunsero in Gran Bretagna da vari paesi europei negli anni in cui le esperienze tedesche (Wiene-Reiman, Lang ecc.) dimostravano una forza di espansione fortissima, e combatterono una battaglia, spesso vittoriosa, per imporre la propria assolutistica concezione del linguaggio cinematografico. Alfred Junge rivendicò il diritto dello scenografo a stabilire egli stesso le inquadrature del film, e furono subito con lui Ernő Metzner e Oscar Werndorff. Altri seguirono più tardi, dal Meerson ad André Andrejev, a Ferdinand Bellan. I valori della composizione figurativa furono portati al centro dell'attenzione, e chi meglio di uno scenografo avrebbe potuto estrarli dalla realtà,

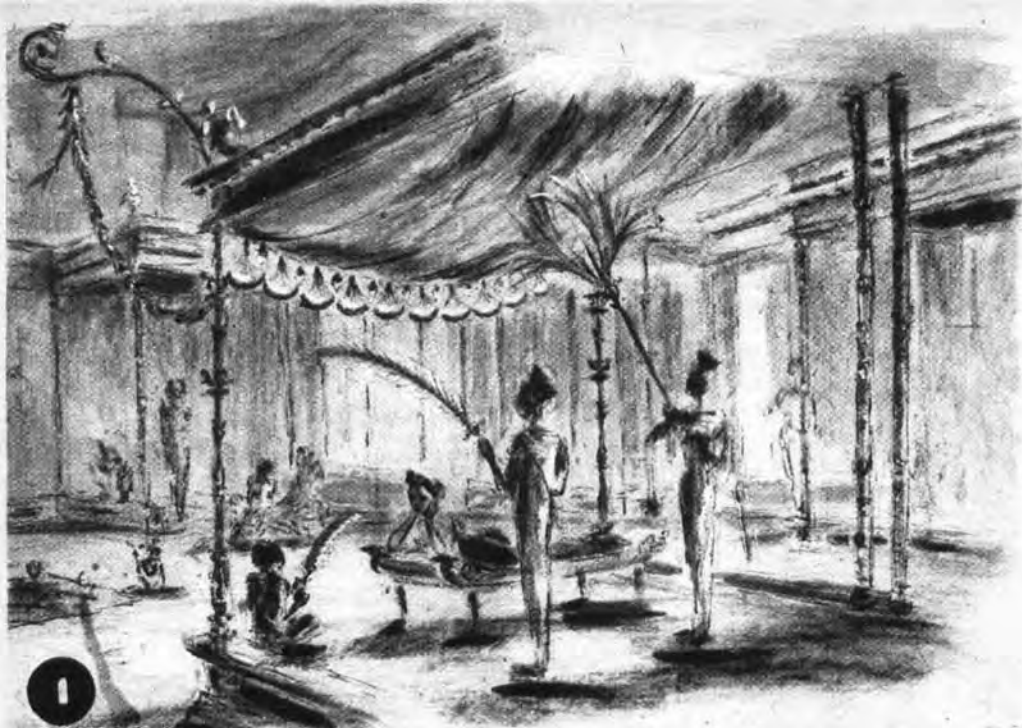
orchestrando in un ritmo che nascesse dal movimento delle linee e delle masse nel quadro? Di questa impostazione del problema scenografico, il cinema britannico ha fatto tesoro nelle sue opere più importanti. Venuto meno il rigorismo programmatico, per l'esaurimento dello slancio "rivoluzionario" dei primi assertori, restarono vive le esigenze basilari allora

formulate e si diffusero a poco a poco in un ambiente favorevole, fra gente disposta ad apprezzarle. Se ne fece una questione di gusto e di proporzioni, ed i registi furono i primi a meditarvi: ognuno ne ricavò le conseguenze che meglio si adattavano alla propria sensibilità, e che più l'arricchivano. Oggi, di questo lungo processo di assimilazione, si citano i risultati più vistosi, un *Henry V*, un *Hamlet*, ma sarebbe opportuno non dimenticare i tentativi collaterali non sempre riusciti o svoltisi su piani diversi: *Great Expectations* («Grandi speranze», 1946) per esempio, *A Matter of Life and Death* («Scala al Paradiso», 1945-46), *The Red Shoes* («Scarpette rosse», 1947-48). «Il film», tor-



Il più prezioso collaboratore di Olivier per «Hamlet» (1947) fu, accanto all'operatore Desmond Dickinson, il pittore Roger Furse. In «Hamlet», la scenografia ha valore determinante per la definizione stilistica della tragedia: «Olivier», scrisse lo stesso Furse, «voleva un ambiente cupo come una caverna, quasi avesse le apparenze del sogno», e ciò lo si è ottenuto appunto in virtù di una collaborazione fra il regista e il "production designer": collaborazione ideale mirabile.





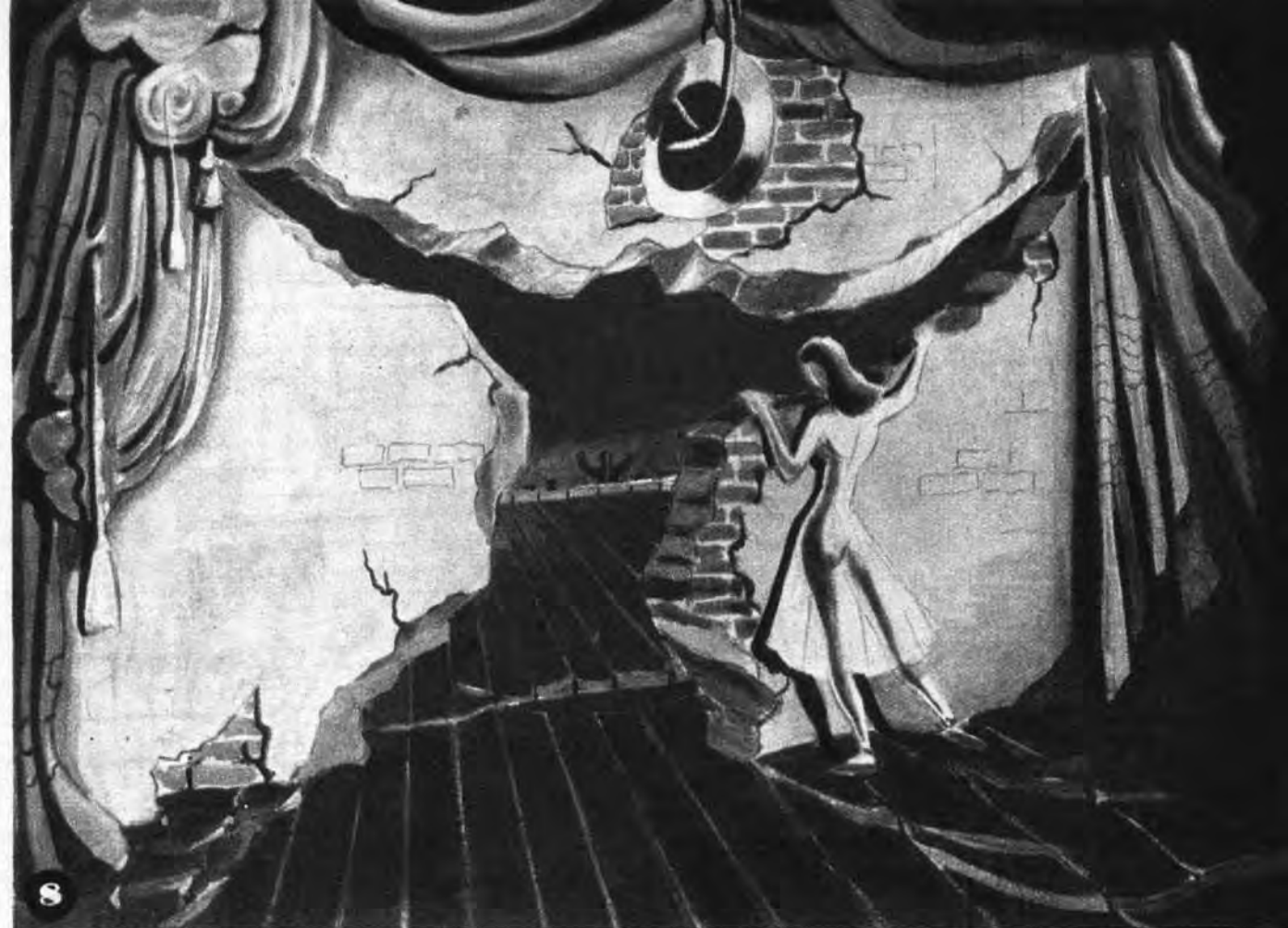
1
niamo alla definizione del Manvell, « possiede una propria forma di composizione. E' un quadro delimitato da una cornice rettangolare. Ma, invece di trovarci dinanzi all'isolato valore del quadro statico progettato dall'artista per esprimere la propria sensibilità nei confronti della composizione immobile, troviamo nel film le molteplici possibilità di una composizione in movimento, che si sviluppa da uno stadio all'altro dentro la cornice stabilita. Lo scenografo deve perciò tracciare una composizione mobile nei limiti della cornice; deve cioè, letteralmente, stabilire uno "schema di azione". Ciò lo si può notare per una certa misura in tutti i film, ma è soltanto nei film composti da artisti sensibili al fascino delle forme in movimento che lo si trova nell'espressione più alta e significativa ». Fra questi artisti possiamo ricordare Paul Sheriff (per Henry V), Roger Furse (per Hamlet), Hein Heckroth (per The Red Shoes), Ralph Brinton (per Odd Man Out), lo Junge già citato (per A Matter of Life and Death). Essi hanno tentato — secondo l'espressione di un loro collega, Edward Carrick, il figlio di Gordon Craig — di contribuire, con un apporto di vitale importanza, allo sviluppo dell'arte cinematografica. Risalendo dagli schemi — che costituiscono il punto di partenza, l'intuizione prima del ritmo compositivo — agli ambienti, alle inquadrature e alle azioni cui hanno dato origine, in una parola al film realizzato, si vedrà, per

ognuno, quanta parte di esattezza il giudizio contenga.

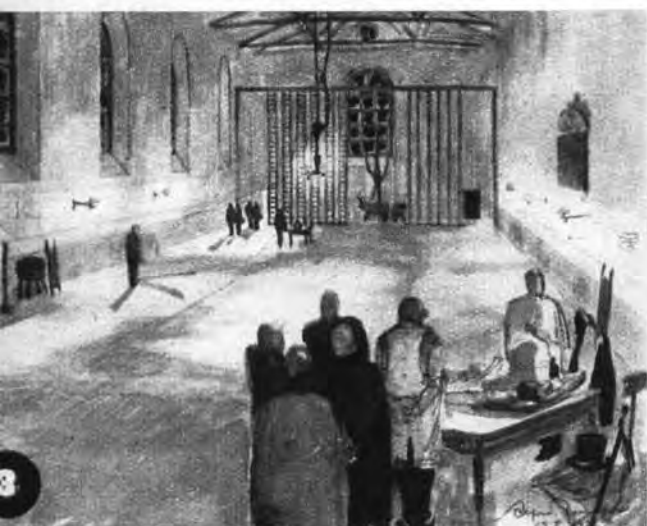
F. D. G.

Gli originali dei bozzetti qui presentati fecero parte di una mostra organizzata dalla « Society of British Film Art Directors and Designers » al « Victoria and Albert Museum » di Londra. Edward Carrick li ha poi pubblicati in un volume (Art and Design in the British Film) uscito alcune settimane fa per i tipi dell'editore londinese Dennis Dobson.

Di « Caesar and Cleopatra », (« Cesare e Cleopatra » 1944), diretto da Gabriel Pascal, si può dire che i veri autori siano stati gli scenografi e costumisti Oliver Messel, John Bryan, Hein Heckroth e Ferdinand Bellan. Un intero manipolo, come si addiceva alle smisurate ambizioni del film. Messel, pittore baroccheggiante e pletorico, ne fu il capo e l'ispiratore ed ebbe modo di sbizzarrirsi come meglio credette (1). - L'atmosfera tesa e inquieta della città irlandese di « Odd Man Out » (« Fuggiasco », 1946), di Reed, ha trovato in Ralph Brinton un interprete quanto mai efficace. « Quello era », disse un critico britannico, « l'ambiente ideale per un film sapientemente diretto ». Ed è raro, infatti trovare in uno scenografo un'aderenza così piena al tema (2). - Alfred Junge ha dietro le spalle una lunghissima carriera, in Germania (dove iniziò l'attività di scenografo nel 1920), in Francia e in Gran Bretagna. Il suo lavoro si è sempre ispirato ad una chiara visione estetica del cinema. « Non contano le possibilità tecniche; contano l'idea e la concezione del film come tutto unico — egli ha scritto — e lo spirito e l'intelligenza che le sorreggono ». In « The Life and Death of Colonel Blimp » (3), « A Matter of Life and Death » (4 e 5), ha forse dato il meglio di sé: in tutti e



tre questi film, e nel secondo soprattutto, la sua personalità è riconoscibilissima. - Ai confini fra un realismo minutamente preciso e il melodramma a grande effetto, « Oliver Twist » (1947) di David Lean, rappresenta una esperienza minore ma non trascurabile del cinema britannico del dopoguerra. John Bryan, che disegnò le scene del film, è forse il responsabile principale dei difetti e dei pregi che vi si riscontrano, giacché ogni cosa ruota intorno alla impostazione da lui data agli ambienti. S'è detto di lui che è uno scenografo della scuola romantica (6 e 7). - L'avanguardismo di Hein Heckroth sa un poco di vecchiume, ma non è escluso che ancora possa sfociare in tentativi spettacolarmente brillanti. Egli è uno specialista in scenografie da balletto, ed è proprio nelle ardite sequenze di balletto in « The Red Shoes » (« Scarpette rosse », 1947-48), che ha rivelato meglio se stesso, la sua tenace avversione ad ogni realismo, la sua stretta parentela con un Gordon Craig o un Adolph Appia. « The Red Shoes » fu per lui, e per Powell e Pressburger, un'esibizione di raffinatissimo stile (8). - Al suo acuto senso del colore (dinanzi al quale il disegno acquista un'importanza secondaria), Paul Sheriff deve l'eccezionale risultato della scenografia di « Henry V » (1943-44). Si tratta indubbiamente d'una delle conquiste più singolari del cinema in questo campo, oltretutto di un'opera di altissimo valore culturale (9 e 10).



LA NATURA DEL PUBBLICO AMERICANO

(INCHIESTA DI N. GIANNITRAPANI)



Fra « Senza pietà », « Gentleman's Agreement » (sopra) e « Pinky » (sotto), l'americano medio sceglie gli ultimi due, salvo poi a dimostrarsi scontento e scettico: egli magari si diverte, ma sa bene che il problema razziale è ben diverso da quello che appare nei due film di Elia Kazan.

NEW YORK, maggio.

QUANDO Arnheim, da questa stessa rivista, scriveva che l'americano medio era « un consumatore di idee e di opinioni », aveva intuito la realtà delle cose, ma non diceva — forse per innata gentilezza d'animo — tutta la verità. La verità è anche un'altra. Esiste nell'americano medio uno squilibrio mentale della medesima natura di quello che potrebbe colpire un selvaggio, il quale venisse sottoposto a un rapido processo di incivilimento. Come, in tal ca-

so, le limitazioni alla sua natura non gli sembreranno necessarie, tanto meno logiche, e si manifesteranno in lui come "costrizioni"; come lo spirito d'iniziativa si indebolirà in lui a tal punto da renderlo quasi impotente a sottrarsi alle imposizioni o semplicemente ai suggerimenti dall'esterno, così, allo stesso modo, dovremo giudicare l'americano medio piuttosto un "nervoso consumatore", anzi, e meglio, un consumatore accanito. E' quel candidato che non finirà mai di stupirsi delle mera-

viglie che il mondo organizzato gli offre, e delle quali non può fare a meno sino a dimenticare l'innata possibilità di scoprire, sotto l'incanto della bella apparenza, l'inganno. Su tale ingenuo stupore speculano i De Mille. E' poi l'esempio tipico dell'uomo libero al quale sia stato offerto in cambio d'alcune limitazioni il solito piatto di lenticchie: la macchina per lavare i panni o i piatti, quella per asciugarli, quella televisiva. La macchina, ancora la macchina, sempre la macchina. Ma non perciò l'americano smetterà di vantarsi del mondo in cui vive. E' l'uomo fondamentalmente sano che ricerca il divertimento più intenso con minor sacrificio della sua paga. E siccome è un conto che sa fare molto bene, poiché per tutta la vita deve fare i suoi conti con i pagamenti rateali, ben presto capisce che il divertimento più intenso col minor sacrificio pecuniario è ancora, e soltanto, il cinema.

La questione del sacrificio minore ossia del prezzo minore è una delle ragioni che inducono alla scelta. Un'altra ragione, molto importante anch'essa, è quella che il pubblico americano è un pubblico curioso: vuole conoscere, vuole imparare. Solo al cinema può imparare, ed è un insegnamento che non richiede molta pazienza e neppure troppa applicazione.

Imparare è quasi vivere. Senza i furiosi inseguimenti nel "Far West" e le inevitabili sparatorie, senza i morti e i feriti e il trionfo della giustizia — lo spettatore ogni volta è un ammazzasette, un superuomo, soprattutto un giustiziere e la catarsi dovrebbe funzionare, — la vita monotona di ogni giorno, dove la disciplina imposta a se stessi raggiunge effetti paradossali e disumani, condurrebbe a costruire ben poche abitazioni, fuori dei manicomi, per i non impazziti. Il nostro popolo è ottimista per natura, dicono i produttori. E aggiungono che sarebbe inutile negarlo, dal momento che lo ha detto anche Capra. Non si può quindi togliere il lieto fine: altrimenti, per questa gente, sarebbe come andare contro la realtà. Con una simile mentalità, non è poi tanto assurdo se il *National Board of Review*, che è l'unica organizzazione fra tante che difenda il buon senso nel cinema, si attiri frasi del genere: « ...la sua menopansa intellettuale gli ha fatto scegliere, tra i dieci film migliori di quest'anno, quattro pellicole minori, prevalentemente della infelice sinistra, impregnate dei contenuti amari dell'arte piagnucolante di un mondo sconfitto ». A parte il fatto che il testo non sia molto felice — lo ha scritto il compilatore dell'*International Motion Picture Almanac* — resta pur sempre l'altro fatto innegabile che, in appena quattro o cinque righe, il suddetto compilatore è riuscito a mettere insieme il mondo sconfitto e i comunisti, e a dare una definizione del cinema (« contenuti amari dell'arte piagnucolante ») che, per molti, costituirà una vera e propria, per quanto ingrata, rivelazione. Forse il concetto di arte non è molto chiaro per un





Il popolo americano è ottimista per natura, dicono i produttori hollywoodiani; e aggiungono che sarebbe inutile negarlo, dal momento che lo ha detto anche Capra: i film del quale hanno un grande successo. Sopra: da « *It's a Wonderful Life* » (1946). Sotto: « *State of the Union* » (1947).

autore di almanacchi, ma non è tanto lui che in tal caso ci interessa, quanto e piuttosto tutti coloro che, bene o male, coscientemente o incoscientemente, gli hanno suggerito o magari approvato i suoi accostamenti al mondo sconfitto e la sua definizione di contenuti amari. Tutti, indistintamente, sono poi quelli che così facendo impongono a Hollywood questa e non un'altra produzione. D'altra parte, il pubblico si sarebbe ormai talmente abituato alle medesime storie cinematografiche da non volerne altre, quasi che la finzione fosse divenuta la sua realtà, e la vera vita invece una cosa così strana, così strampalata, da sembrare impossibile. E sarebbe il caso di dire che molti hanno perduto il controllo della realtà e non sanno più in qual mondo vivano. Dall'Europa giunge una realtà diversa. Alla fine dello spettacolo, gli americani sono convinti di essere stati per due ore "dall'altra parte della foresta". Poi hanno visto *La corona di ferro* e in quella storia hanno ritrovato un po' di Hollywood. Ma sono eccezioni: nei film europei, in genere, gli americani trovano la natura e la vita, ma non ne sono entusiasti e rimangono titubanti. Si domanda il perché. Forse, o senza forse, esiste un complesso freudiano di colpa in tutta questa gente, confessato o piuttosto inconfessato, giustificato oppure ingiustifi-





Da « La corona di ferro » (1941) di Alessandro Blasetti: di fronte a questo film, gli americani non si sono sentiti "dall'altra parte della foresta": vi hanno ritrovato, infatti, un po' di Hollywood.

cato. Ma un'Europa, come la vedono al cinematografo, gli americani non vorrebbero mai vederla. E quando la vedono sospirano e poi dicono: « Speriamo in un futuro migliore per tutti ». La qual cosa non sarebbe di buon gusto dirla a proposito di *Gentleman's Agreement* (« Barriera invisibile », 1947) o di altri simili film.

In fondo, quando un americano si pone la domanda se esiste o se debba esistere un'arte cinematografica nazionale, riflesso della vita del Paese, imposta la questione sui termini della finzione e della realtà. La risposta, però, non gli viene da quei film che avrebbero dovuto condurlo sulla strada della verità. Fra *Senza pietà* (1947) e

Pinky (« Pinky la negra bianca », 1949), l'americano sceglierà *Pinky*, salvo poi a dimostrarsi scontento e scettico. Non è certamente con l'allusione ad un matrimonio fra un dottore bianco e una ragazza negra che si può convincere il pubblico a vedere i film cosiddetti "veri". Il pubblico magari si diverte a vedere *Pinky*, ma quando esce scuote la testa e poi dice: « La verità è un'altra ». E Kazan dimostra d'avere sbagliato un'altra volta la sua battaglia sul piano razziale. Al cinema, abbiamo detto, l'americano impara e vive: ma dipende da quello che vede. Molti mi avevano assicurato che non sarebbero mai andati a vedere questo o quel film europeo: « *Too sad... Troppo triste* », mi

dicevano, ed io rispondevo che la vita era così. Andò poi a finire che quegli stessi mi raccontarono persino i particolari della storia dolorosa per confermarmi, o confermare a se stessi, che avevano ragione e che il film era davvero troppo triste. Il troppo triste non basta dunque più a tenerli lontani dallo spettacolo della tristezza, anche se ciò non voglia affatto dire che sia, per gli americani, una lezione di vita. Può essere una specie di conforto, più o meno, vedere che al mondo c'è chi vive peggio di noi, anche se manca qualcosa, o molto, alla nostra perfezione di vita. Ma può anche essere una specie di volontà di purificazione, quel desiderio sentito come una necessità di immergersi in una corrente tumultuosa di vita piuttosto che bagnarsi soltanto i piedi, o neppure quelli, nei fossatelli ben curati e ordinati dei film troppo convenzionali. Dopo tutto, mi sembra che l'americano medio abbia sviluppato senza accorgersi, e per colpa dei falsi eccitamenti che a lungo andare danno soltanto insoddisfazione, una mentalità di "amplexus interruptus". Se così fosse, soltanto un ritorno alla realtà nuda e cruda potrebbe riportarli a una pratica energica e più naturale. In quanto a Ford, ha ragione se insiste con i "westerns".

Purtroppo la produzione europea alla quale questo mio discorso va dedicato non oltrepassa le venti o trenta pellicole: poche per un mercato americano; pochissime per un popolo americano che va al cinema solo e in quanto lo accontenti. Rimane però da vedere se si accontenterà ancora e sempre, e quali ripercussioni interne abbia questo accettare, ora cordiale e ora ostile, il prodotto offerto o imposto.

NADIR GIANNITRAPANI



A sinistra: da « Mr. Blandings Builds His Dream House » (« La casa dei nostri sogni », 1948) di H. C. Potter, tipico film "brillante" e a lieto fine. A destra: da « Unconquered » (« Gli invincibili », 1947): con opere come questa Cecil De Mille specula sull'ingenuo stupore del pubblico.

VORREI PARLARE del mio vecchio cinema, scrivere un'apologia di cinque attori: tre uomini e due donne. Ho cercato invano i loro nomi negli almanacchi e nelle storie del cinema, ma nessun biografo o nessuno storico li ricorda: ed io mi trovo nell'impossibilità di parlare con cognizione profonda; dovrò limitarmi a qualche paginetta di trascurabili appunti. Forse ci sarà tra i lettori qualcuno che, come me, è legato da rispettoso affetto alle mute figurine del cinema di trent'anni fa: qualcuno che avrà vissuto le mie ansie e le mie passioni e saprà comprendere e perdonare.

RICHARD TALMADGE

Nato sotto la malefica influenza di una cattiva stella, ero predestinato alla "riforma" nel servizio militare; refrattario ad ogni genere di sport, sapevo fin da ragazzo che mi sarebbe stato negato il piacere di servire la Patria in una caserma di Piacenza o di Vipiteno. Il mio affetto per Richard Talmadge detto "Bambú", fu quindi improvviso, spontaneo, totalitario. Dopo i primi film, "Bambú" divenne il mio angelo custode, protettore, maestro, guida e fratello. La notte, prima di addormentarmi, pregavo per papà, per la mamma e per "Bambú"; scongiuravo il Signore di fare sempre primeggiare il mio eroe, di farlo uscire vittorioso da ogni inganno, da ogni maleficio, da ogni agguato. Non mancavo di augurare morte e dannazione ai suoi nemici e a tutti coloro che avrebbero soltanto pensato di fargli del male. Forse per questo "Bambú" era sempre vittorioso: se la cavava sempre senza un graffio, perché nelle sue pericolose avventure era sempre accompagnato dalle preghiere di un bambino. Ed è certo colpa mia se, col tempo, "Bambú" è precipitato dal cielo dei beati nel limbo dei malvagi.



CINQUE ATTORI DEL TEMPO PERDUTO

Il film sonoro aveva cominciato a far strage degli attori di un tempo; Corinne Griffith era scomparsa, John Gilbert si faceva inutilmente operare alla laringe, Richard Talmadge aveva interpretato un film sonoro che s'intitolava *L'erede dei Zorro* e, malgrado apparisse notevolmente ingrassato, con la classica pancetta dei benestanti quarantenni, se la cavava ancora a meraviglia, era sempre l'allegro e sorridente eroe di una volta. Rassicuratomi della sua costante fortuna, lo lasciai alle sue avventure, sicuro che avrebbe potuto continuare a vivere senza l'appoggio delle mie preghiere. In quell'epoca ero al mio primo "flirt" con una ragazzetta dalle trecce bionde, mia vicina di casa, che dimostrava di volermi bene. Travolto dal primo amore, non potevo star dietro a "Bambú" con le preghiere e le opere di bene e così il mio eroe scomparve dalla circolazione; non si fece più vivo, non apparve più sullo schermo dopo quella fortunata esibizione nei panni di Zorro. Forse s'era ritirato dal cinema, forse era morto; troppo occupato ad amareggiare, non ebbi il tempo di occuparmi del mio eroe e finii per dimenticarlo. Non più di tre anni fa, a distanza

di molto tempo dal primo amore e dalla passione per "Bambú", il suo nome è riapparso all'improvviso nel "cast" di un mediocre film di avventura. Richard Talmadge era in coda a tutti, uno degli ultimi, secondari attori. L'ansia di un tempo si ridestò in me e attesi con trepidazione che "Bambú" si rifacesse vivo con un salto, una piroetta, un gesto qualsiasi che ricordasse l'eroe di una volta. Ma niente di tutto questo; l'eroe di una volta s'era imbastardito, era invecchiato, la sua mole era aumentata; il suo ruolo si riduceva a quello di un vile "gangster" che tentava di colpire a tradimento il protagonista della vicenda. Due pugni e "Bambú" rotolava per terra, spacciato. E spacciato per sempre era anche il mio affetto per un vecchio eroe, un giovane sportivo, agile, dal sorriso incantatore, per il quale, un giorno, avrei dato anche la vita.

UBALDO MARIA DEL COLLE

Sul piano di "Bambú", ma con un pizzico di sentimento napoletano e di passionalità mediterranea, era Ubaldo Maria del Colle, attore e direttore di scena, compagno ideale di Leda Gys e di altre "fremen-

ti eroine del bel tempo che fu. Del Colle rappresentava per me l'ideale latino, l'uomo forte, bello, adorato dalle donne, che riusciva a vincere le avversità col suo sorriso, che trionfava su tutto e su tutti, anche su Emilio Ghione. Il suo nome era legato ai migliori tempi del cinema italiano; i suoi personaggi avevano qualcosa del "guappo" napoletano e del cavaliere "antiquo"; le sue donne erano tutte scarmigliate, avevano capelli e occhi neri, denti bianchissimi e tentavano qualche volta di colpirlo a pugnolate alle spalle. Ma Ubaldo Maria del Colle non si lasciava mai sorprendere né dalle donne, né dai "guagliune 'e malavita": sapeva prendere a schiaffi fior di delinquenti e sapeva baciare sulla bocca carnosa le femmine più perverse, strappando mugolii di soddisfazione alla platea. Ubaldo Maria del Colle arrivò al mio paese in una mattina d'estate del 1932, quando già il film sonoro imperversava nel mondo. Papà gestiva il locale cinema-teatro ed era un accanito avversario del sonoro. Quando il "direttore artistico" Ubaldo Maria del Colle gli disse che avrebbe voluto proiettare un suo vecchio film, cantando lui stesso una canzone che avrebbe fatto impallidire il sonoro e Al Jolson, papà fu felice e si accordò subito col celebre attore napoletano. Del Colle venne a pranzo a casa nostra e, insieme, rievocammo i tempi passati, le glorie del vecchio cinema, gli uomini di una volta: «la Borelli ha sposato il senatore Cini, Leda Gys ha sposato Gustavo Lombardo



Linda Pini.

e vive a Roma; Emilio Ghione è stato ricoverato in un sanatorio». Quanta amarezza intorno a quella tavola da pranzo, quanti rimpianti, mentre il film sonoro sghignazzava alle nostre spalle. Alla sera, accompagnato dal pianoforte, Ubaldo Maria del Colle cantò le sue canzoni a commento del film *Vedi Napule e poi muori*. Non avevo avuto il coraggio di assistere allo spettacolo e me ne ero andato a far baldoria con gli amici in una vecchia osteria frequentata abitualmente da carrettieri e manovali delle ferrovie. Volevo dimenticare.

DOLORES COSTELLO

Bionda, pallida, soffice, occhi chiari, Dolores Costello fu la prima donna che amai incoscientemente, senza rendermene conto. Se un giorno anch'io avessi potuto sposarmi, avrei scelto una donna come Dolores Costello. Fossi stato un temerario, avrei addirittura sognato di strappare quella candida colomba dalle mani di John Barrymore. Ma siccome Barrymore era un uomo che stimavo moltissimo ed era anche stato l'interprete di *Don Giovanni*, non arrischiavo pensieri irragionevoli e limitai la mia ammirazione giovanile fino al punto di sognare tutta per me un'altra donna bionda, fatta a immagine e somiglianza della Costello, che non avesse comunque legami di parentela con Barrymore. Amavo la famiglia Barrymore — con Dolores, John I° e John II° — di un grande, rispettoso affetto e mi sarebbe anche piaciuto essere adottato dal grande John pur di vivergli accanto. Poi i due sposi ideali, che avevo conosciuto insieme nel *Mostro del mare* (storia di un marinaio che perde una gamba nella caccia alle balene e si dà all'alcool), cominciarono a litigare, divorziarono e finirono col distruggere, ai miei occhi ingenui, quella che consideravo una famiglia ideale; e Dolores fu dimenticata perché volevo troppo bene a John, ero del suo partito, insomma.

LINDA PINI

A contrasto con la bionda bellezza di Dolores Costello stava la bruna Linda Pini, bellezza italiana. Tre anni fa, dopo circa venti anni di assenza, Linda Pini s'è ripresentata al pubblico su un palcoscenico di rivista. Cantava delle vecchie can-

zoni e la gente applaudiva più del necessario, forse perché tutti quegli spettatori erano dei suoi contemporanei o forse erano stati suoi ammiratori. I giovani entrati in teatro per ammirare le gambe delle ballerine, non si rendevano conto di tanti applausi per una bella signora che non mostrava nemmeno la caviglia. Ma noi, quella sera, non cercavamo le caviglie di Linda Pini: cercavamo i nostri venti anni: eravamo là per questo, volevamo dare un'occhiata al passato, volevamo rivivere i tempi lontani del piccolo cinematografo dove si proiettavano i film con Linda Pini. Che ci importava delle gambe delle ballerine, dal momento che su quel palcoscenico, commentati dalle nostalgiche canzoni di Linda Pini, sfilavano i nostri ricordi?

GIOVANNI RAICEVICH

Se "Bambù" era l'astuzia, Del Colle la guapperia, Dolores e Linda l'amore, Giovanni Raicevich rappresentava la forza, senza altre spiegazioni. Tarchiato, pieno di muscoli, non bello, ma capace di spezzare in due un tronco d'albero e di lanciare una cassaforte dalla finestra, Raicevich non era simile a Tarzan, ma rassomigliava più a uno di quegli elefanti che accorrono



Giovanni Raicevich.

sempre al richiamo di Tarzan. E Tarzan, nei sogni della fanciullezza, ero io. Non m'importava nulla che Raicevich non fosse bello, che avesse i capelli spartiti diligentemente da una riga: tanto, le donne finivano sempre per cadere fra le sue braccia e la sua forza era una garanzia formidabile; si poteva contare su di lui proprio come Tarzan conta sull'aiuto degli elefanti e come il cittadino rapito dai banditi conta sull'aiuto della Polizia. Raicevich era una specie di Celere avanti lettera, che accorreva al momento giusto per mazzolare di santa ragione — e senza l'aiuto di manganelli — i tanti "cattivi" che infestavano il mondo cinematografico privo della parola. Ho rivisto Raicevich non più di un anno fa. Veniva ogni settimana nella tipografia dove si stampava un mio giornale e faceva incetta di settimanali sportivi e cinematografici. Sessantenne, alto più del previsto, ancora dritto, dalla figura imponente, infagottato in un ampio cappotto, con un largo cappello simile a quelli che portano i "cow-boys", Giovanni Raicevich, campione mondiale di lotta libera, esule istriano, legionario fiumano, volontario di guerra, rappresenta ancora l'eroe ideale di un tempo, l'eroe che ha i piedi sulla terra ed ha in tasca le carte in regola; un uomo che non ha sciupato la sua forza. Forse dimenticato dai giovani che frequentano lo stadio e dai ragazzi che ammirano Tarzan e Burt Lancaster, Giovanni Raicevich è rimasto ancora legato agli idoli di un tempo, ha ancora il cuore di un fanciullo. Ora che il suo nome non riempie più i cinematografi né le sale di atletica, il vecchio campione e attore si fa la sua passeggiata mattutina fino alla cucina della carta stampata e, su quei fogli color seppia in rotocalco segue le avventure dei suoi successori, di tutti coloro che riescono ancora, con la loro forza e il loro sorriso, a elettrizzare la folla. Credendo di non essere riconosciuto, un giorno mi tese la mano e disse: « Sono stato celebre anch'io, come questi »; e mi mostrò la fotografia di un "boxeur". Gli risposi che lo sapevo e che anch'io ero stato un suo "tifoso". Non seppi dire altro. Negli occhi suoi e nei miei brillava una lacrima.

ITALO DRAGOSEI

RETROSPETTIVA A ROMA

NELLA prima quindicina di giugno avrà luogo, a Roma, la « Seconda mostra retrospettiva del cinema » organizzata dalla Cineteca Italiana, con la collaborazione del Circolo romano del cinema. Il programma della Mostra comprende 12 serate, nelle quali verranno presentati i seguenti film, alcuni dei quali inediti in Italia:

- 1) **VECCHIO CINEMA ITALIANO** (L'influenza di D'Annunzio):
Gli amori di Emone e di Antigone (1908), di Mario Caserini, con Amleto Novelli;
La donna nuda (1914), di Carmine Gallone, con Lyda Borelli;
Cenere (1916), con Eleonora Duse.
- 2) *Le crime de monsieur Lange* (1936), di Jean Renoir.
- 3) *L'agenzia delle modelle* (1916), Keystone Comedie;
Fatty portalettere (1917), con Roscoe Arbuckle e Buster Keaton;
Isn't Life Wonderful? (1924), di David Wark Griffith.
- 4) *Il diario di una donna perduta* (1929), di G. W. Pabst, con Louise Brooks;
Crisi (1928) di G. W. Pabst, con Brigitte Helm.
- 5) *La rivolta dei pescatori* (1935), di Erwin Piscator;
Le monde de Paul Delvaux (1948), di Henri Storck - Documentario.
- 6) **GIOVANNA D'ARCO NELLA STORIA DEL CINEMA MUTO** - Selezioni tratte dai film:
Giovanna d'Arco (1905), anonimo della Pathé-Frères;
Joan the Woman (1917), di C. B. de Mille;
La passion de Jeanne d'Arc (1928), di Carl Th. Dreyer;
La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc (1929), di Guy de Gastine.
- 7) *Il testamento del dr. Mabuse* (1932), di Fritz Lang.
- 8) *Pathé, giornale del 1910*;
Scene della guerra 1914-1918;
L'incrociatore Potemkin (1926), di S. M. Eisenstein.
- 9) *Le million* (1931), di René Clair.
- 10) *Dura lex* (1926), di Lev Kuleshov.
- 11) *Il ladro di Bagdad* (1924), di Raoul Walsh, con Douglas Fairbanks.
- 12) **OMAGGIO A ERICH VON STROHEIM**
Femmine folli (1922).

SOSTEGNI PERICOLOSI

NELL'APRILE del 1947, in occasione di un festival inteso ad illustrare gli aspetti fondamentali della sua personalità di musicista, Arthur Honegger, ospite della Radio della Svizzera Italiana, apparve anche in un cortometraggio che il cinegiornale svizzero dedicò all'avvenimento artistico. Esprimendosi nel vernacolo zurigano che gli è familiare e caro (anche se è nato a Le Havre) e in francese, il compositore fece brevi dichiarazioni in cui sono condensate le direttive alle quali egli si attenne nello scrivere le musiche per oltre una trentina di film. Secondo Honegger la musica «apporta al film una parte proporzionata alla competenza musicale del regista». «Dal punto di vista tecnico», continuava il compositore, «la partitura deve piegarsi alle esigenze della sonorizzazione e non presentare un tessuto sinfonico troppo serrato. Spesso lo spettatore non discerne neppure la presenza della musica, ed è ciò che occorre, giacché essa deve integrarsi all'azione drammatica per intensificarla. Ciò non è d'ostacolo alla sua qualità e non impedisce che si possa, all'occasione, sentirla sola». E' quanto accadde nel corso di quel festival, quando sotto la direzione di Hermann Scherchen venne offerta ai radioascoltatori una vibrante versione del brano *Le vol sur l'Atlantique*. La testimonianza di Honegger ci sembra particolarmente autorevole

in quanto denota in un musicista acclamato, che deve la sua fama in gran parte ad un'attività svolta fuori dell'ambito cinematografico, una netta percezione della parte assegnata al musicista quale artefice in subordine delle fortune del film. Honegger in sostanza riconosce nel regista l'agente numero uno che ha funzione primaria in quel processo che tende al raggiungimento di determinati obiettivi attraverso la creazione filmica. Dalla proposizione che egli enuncia è possibile trarre alcune considerazioni che, se possono lusingare l'amor proprio del regista, in pari tempo debbono rinvigorire in quest'ultimo la coscienza della sua responsabilità. Per quanto Honegger non lo dica espressamente, nel suo pensiero la musica adempie il compito di ancella in confronto dell'immagine. Questa posizione spiega anche il fatto che egli, nell'accennare alla sua attività di compositore al servizio della cinematografia, riferisce senza ombra di scandalizzata suscettibilità istruzioni impartitegli da cineasti in questa forma: «preparatemi 80 metri di musica patetica, 50 metri di musica scanzonata, 65 metri di musica idillica». (Un altro musicista svizzero, Robert Blum, che ha eseguito gli spartiti per quasi tutti i film a soggetto della "Praesens", ci confidava qualche anno addietro questa ordinazione del "Cinegiornale": «30 metri di musica sul tema:

I classici della musica possono essere alleati del regista, ma tendono d'altra parte non poche insidie, contro le quali egli si deve premunire.

“un consigliere federale visita una fabbrica di tessuti”», e trovava perfettamente naturale una simile formulazione).

Portato a considerare la bacchetta uno scettro, il compositore che lavora per il film, quando ha compreso l'essenza del cinema, rinuncia alla sua sovranità artistica a favore del regista. Qualche purista, avvezzo a giudicare in base a schemi gerarchici che relegano in un gradino infimo il cinema, parlerà di rinunciatarismo da parte del musicista. Altri potrà insinuare che Honegger dietro la maschera dell'umiltà nasconde la furberia di colui il quale, una volta fornita la merce commessagli (che in questo caso può essere paragonata alla parte, sia pure importante, di una macchina), lascia che chi è preposto al montaggio della macchina stessa, si cavi d'impiccio. Noi troviamo invece che nelle norme che riportavamo più sopra non solo si precisano responsabilità, ma si danno chiari lineamenti alle singole sfere di competenze. Del resto una divisione dei compiti fra musicista e regista, tale da non ammettere interferenze da parte del-



Da «*Mademoiselle Docteur*» (1937): questo film costituisce un esempio positivo di collaborazione tra regista (Pabst) e musicista (Honegger).

l'uno nel campo d'azione dell'altro e viceversa, non esclude ma esige una reciproca collaborazione. Naturalmente agli effetti della meta cui mira il film in una simile collaborazione, la parola decisiva secondo noi spetta al regista, il quale deve fondere l'apporto del compositore con altri, sì da tramutarlo in uno dei coefficienti di un'atmosfera che s'intende creare giovandosi di tutte le risorse a disposizione del cineasta. Esempi di collaborazione con esito pienamente persuasivo fra regista e compositore sono stati quelli offerti da Pabst e lo stesso Honegger in *Mademoiselle Docteur* (1937) e da vari film in cui Jean Renoir si è giovato delle prestazioni musicali di Joseph Kosma. Si pensi a quell'inno, alla gioia di vivere che accompagna in *Une partie de campagne* (1946) la sequenza della giovinetta che si inebbia di sole e d'aria sull'altalena; al commento musicale della sequenza che in *La grande illusion* (1937) sottolinea la peregrinazione degli ufficiali francesi prigionieri di guerra da un "Lager" all'altro di una Germania grigia e ostile. Il nome di Kosma ci richiama peraltro alla memoria esempi di una collaborazione che non ha potuto eliminare gli effetti di una disparità di livello fra il musicista e il regista. In *D'hommes à hommes*, film di Christian-Jaque in cui Jean-Louis Barrault impersona Henri Dunant, il fondatore della Croce Rossa, non sempre l'immagine è pregnante come esigerebbe la sostenutezza del discorso musicale che integra il fattore visivo. Considerazioni analoghe ci sono state suggerite dal film laureato dalla giuria di Locarno, *La ferme des sept péchés* (1949) dove Kosma si palesa una volta di più compositore provveduto. Vi è qualche regista che ha creduto di conferire maggiore prestigio ad un suo film ricorrendo

per il commento musicale ai classici. Tre anni addietro, assistendo in una sala luganese ad un film svedese di Rune Carlén, fummo gradevolmente colpiti all'inizio dal primo tempo d'uno dei tre quartetti contenuti nell'op. 59 di Beethoven; e prima che la parola "Slut" spiccasse sullo schermo, si poterono gustare anche brani tolti da quartetti di Schubert, di Mendelssohn e di Dvorak. Di quel film rammentiamo il titolo italiano (*Gioco serio*) e, consultando una scheda siamo in grado di segnalare John Ekam, Olof Widgren ed Eva Dahlbeck fra gli interpreti di punta, accanto alla Lindfors. Non pensiamo di recare offesa a Rune Carlén se diremo che, assistendo a quel lavoro, avemmo la sensazione di dividere la nostra attenzione fra due piani: uno sul quale procedeva la musica, e un altro (non quello più alto) su cui si snodava la vicenda.

I classici della musica possono essere dei sostegni per un film, al cui linguaggio crescono nerbo e potere di suggestione, ma sono alleati che minacciano di soverchiare chi ne invoca il soccorso, quando le risorse di cui egli è provvisto sono scarse. Quando il musicofilo si duole che, per le esigenze del racconto filmico, si debba interrompere l'esecuzione d'un brano particolarmente prestigioso, lo spartito d'un classico fa l'impressione d'un reparto accorso ad aiutare una truppa la cui scarsa efficienza era un dato di fatto preesistente all'inizio dell'azione. Il rispetto, anzi la cordiale ammirazione che nutriamo per Vittorio De Sica, non ci vieta di rammentare un caso in cui una grande musica è stata nelle sue mani un mezzo controproducente. In *La porta del cielo* (1944) la composizione in cui si produce il pianista è un pezzo di suggestivo effetto: le "variazioni sinfoniche per piano e orchestra" di

César Frank. Ma provammo un vivo disappunto quando, dopo le prime battute, il solista cessa di suonare e l'esecuzione viene troncata: temiamo che anche la reazione di altri musicofili sia stata identica alla nostra. I classici della musica non solamente sono alleati che il regista deve fare scendere in campo in casi rarissimi, ma tendono altresì insidie contro le quali ci si deve premunire. Se vi è una creazione monumentale che ispira riverenza anche a chi non ha una raffinata sensibilità musicale è l'*Incompiuta* di Schubert. Non ci pare che abbia avuto una trovata felice Billy Wilder o chi per esso, quando interpolò al commento musicale di *Double Indemnity* («La fiamma del peccato», 1944) un brano di questa composizione. C'è in essa il riflesso di una grande sofferenza, ma c'è anche un anelito di liberazione, di evasione dalla sfera della materia: ora il sentire uno squarcio di tale musica imbevuta di luminosa spiritualità, mentre sullo schermo uno sciagurato dominato dal fluido nefasto promanante da una donna si avvia a commettere un delitto quanto mai odioso, lascia sconcertato. Se Billy Wilder (posto che sia stato lui a fare la scelta) ha voluto in tal modo lasciare trasparire una nostalgia per la sua Vienna, dobbiamo dire che il suo moto d'affetto per la città danubiana gli ha suggerito una scelta di scarsa opportunità. Non sarà mai raccomandata sufficiente cautela ai registi nel loro commercio coi giganti della classicità musicale. Agli stralci sconvenienti (non funzionali, dirà qualcuno) da composizioni entrate a fare parte del più fulgente patrimonio musicale dell'umanità, preferiamo come minor male il non commendevole costume di coloro che c'infliggono il supplizio delle più trite melodie di Chopin o di Ciaikovski suonate al piano da ragazze in vena di sentimentalismo. **LUIGI CAGLIO**

UNA NOTIZIA terribile ha sconvolto, per alcune ore, la vita pacifica e laboriosa delle popolazioni del Nord: i cronisti del Corriere della Sera ignorano l'esistenza dell'ascensore! Difatti, recensendo Una notte a Casablanca, un anonimo collaboratore dell'autorevole quotidiano ha scritto che il tesoro, sul quale il film s'impenna, era nascosto "in un sotterraneo". I lettori che già avevano visto il film, allibiti, per alcuni giorni hanno evitato l'uso dell'ascensore, dato che ricordavano chiaramente che, in Una notte a Casablanca, il famoso tesoro stava in un ripostiglio segreto tra il quinto e il sesto piano, e che Harpo lo scopriva grazie a un guasto dell'ascensore, inavvertitamente fermatosi tra un piano e l'altro. Solo reiterati interventi delle maggiori autorità cittadine hanno potuto dissipare l'equivoco, e permettere ai lettori del Corriere della Sera di tornare a servirsi, in tutta tranquillità, dell'ascensore della cui esistenza, per un attimo, avevano dubitato.

POCHI critici si sono occupati del nuovo Mayerling francese. Uno che se n'è occupato è Volpone, del Candido, il quale però s'è ben guardato dal giudicare il nuovo punto di vista espresso dal film

RIDER'S INDIGEST

circa le cause del famoso fattaccio. Assai più pateticamente, Volpone ha paragonato il film a quello girato, sullo stesso argomento, anni fa, da Litvak, per concludere che certamente le spettatrici avrebbero rimpianto il Charles Boyer d'un tempo, nonché avrebbero sospirato: «Mais où sont les nieges d'antan?». Dato che di Boyer si tratta, era forse meglio dire: «Mais où sont les veines d'antan?», poiché anche nei suoi periodi di maggior fulgore Charles Boyer affidava tutte le sue capacità interpretative a una famosa vena frontale che, nei momenti passionali, si inturgidiva. Ma il fatto è un altro. Un'inchiesta, condotta velocemente tra le spettatrici del film, ha portato alla conclusione che, di esse, solo lo 0.0003% aveva sentito nominare, una volta, da piccolo, il poeta francese François Villon.

NEL numero 36, Cinema ha pubbli-

cato un bell'articolo-biografia di Francesco Pasinetti, a firma dello stesso Pasinetti. E perché l'ha pubblicato? «Per commemorare il suo ricordo». Bella scoperta! E che cos'altro voleva commemorare?

NEL numero 37 di Cinema tal O.D.F. ha scritto dell'esistenza di un libro dal titolo Il muro e la pelle. Elementari ricerche ci permettono di smascherare l'ignoranza di O.D.F., il quale probabilmente voleva parlare di Il muro di Jean Paul Sartre e di La pelle di Curzio Malaparte. A meno che non volesse sostenere l'esistenza di Jean Paul Malaparte e di Curzio Sartre, oppure di Jean Paul Curzio Sartre-Malaparte, il che, in confidenza, sarebbe eccessivo.

È USCITO nuovamente, dopo le sue avventure con la censura, Adamo ed Eva. Sapete com'è il materiale pubblicitario del film? E' "veramente ottimo", come scrive il quindicinale Spettacolo, entusiasmandosi per un «manifesto che rappresenta una grande foglia di fico, molto evidente, che si può considerare una trovata pubblicitaria». Eros vegetale, direbbe l'amico Pietro Bianchi.

O. D. F.

RETROSPETTIVE

ADDIO, GIOVINEZZA!

Regia di F. M. Poggioli. Scenario basato sulla commedia omonima di Sandro Camasio e Nino Oxilia. Interpreti: Maria Denis, Adriano Rimoldi, Carlo Campanini, Carlo Minello, Bianca Della Corte, Clara Calamai. - Prod. I.C.I.-SAFIG, 1940.

SISSIGNORA

Regia di F. M. Poggioli. Scenario basato sul romanzo omonimo di Flavia Steno. Interpreti: Maria Denis, Leonardo Cortese, Evi Maltagliati, Emma e Irma Gramatica, Rina Morelli. - Prod. ATA, 1941.

GELOSIA

Regia di F. M. Poggioli. Scenario basato sul romanzo *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana. Interpreti: Luisa Ferida, Roldano Lupi, Elena Zareschi, Ruggero Ruggeri, Wanda Capodaglio. - Prod. Cines Universalcine, 1942.

LE SORELLE MATERASSI

Regia di F. M. Poggioli. Scenario basato sul romanzo omonimo di Aldo Palazzeschi. Interpreti: Emma e Irma Gramatica, Massimo Serato, Clara Calamai. - Prod. Cines Universalcine, 1943.

IL CAPPELLO DA PRETE

Regia di F. M. Poggioli. Scenario basato sul romanzo *Il cappello del prete* di Emilio De Marchi. Interpreti: Roldano Lupi, Lyda Baarova, Carlo Lombardi. - Prod. Cines Universalcine, 1943.

VERRA' ANCHE il momento di riconoscere a Ferdinando Maria Poggioli un più equo posto nella recente storia del nostro cinema. Ormai, i suoi film è dato vederli retrospettivamente. E non solo perché il regista è morto, nel 1944 (mentre, cioè, si chiudeva una pagina e se ne apriva un'altra, per il film italiano), ma anche perché le sue opere sono dominate da un gusto che le consegna senza possibilità d'equivoco ad un'epoca trascorsa. Un'epoca di compromesso, di evasione, di ricerca in direzioni prevalentemente antirealistiche. Una fonte cospicua di ispirazione

per il nostro cinema, intorno al 1940, fu la letteratura, specie ottocentesca, ed anche il teatro. Dove i registi italiani trovarono dei contenuti, che la realtà circostante escludeva, o quanto meno trovarono delle occasioni, dei pretesti di indole decorativa, dei fecondi avvisi di natura formale o addirittura formalistica. I nomi e i titoli sono noti ad ognuno: Mario Soldati e *Piccolo mondo antico* (1940), *Malombra* (1942), opere di una morbidezza divenuta troppo presto compiaciuta e sterile, oltre che superata dal decoro storico, come dimostrarono *Le miserie del signor Travet* (1945), *Eugenia Grandet* (1946), *Daniele Cortis* (1947). Al fogazzarismo, peraltro consapevole e fine, da uomo di lettere scaltrito, di Soldati (pronto tuttavia ad assimilare anche Bersezio o Balzac), fece riscontro il demarchismo di Alberto Lattuada, regista ancor più permeato, ai suoi esordi, di preoccupazioni formali, compositive, pittoriche: *Giacomo l'idealista* (1942). Anche in Lattuada il gusto decorativo permase, al di là dell'epoca sua propria, pur alternandosi con esperienze crudamente veristiche o assorbendo addirittura certi interessi del neorealismo: *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), *Il mulino del Po* (1949). Ancor oltre, fino al decadentismo, si spinse Renato Castellani, col levigatissimo *Un colpo di pistola* (1941) e il barocco *Zazà* (1943). Al Fogazzaro di Soldati, al De Marchi, al D'Annunzio e al Bacchelli di Lattuada corrispondevano Puckin e — oltre i margini della letteratura ufficialmente riconosciuta — un grosso drammaturgo di successo, il Berton. Ma Castellani ebbe il buon gusto di fermarsi a tempo, e di mutare, seguendo i tempi, rotta. Anche Poggioli si fermò a tempo, ma purtroppo non per volontà sua, bensì perché la sua ora mortale giunse troppo presto, quand'egli aveva solo quarantasette anni. Non ci azzarderemo perciò a congetturare quali sarebbero state le sue reazioni di fronte alla situazione e all'atmosfera mutate, qualora la salute lo avesse soccorso. Possiamo invece osservare come, sorte avversa aiutando, la sua opera ormai chiusa ci appaia di singolare coerenza, se non di costante livello estetico. Anzi tutto è bene chiarire un punto: Poggioli non fu propriamente un formalista, come il primo Castellani, il primo Lattuada. E non fu nemmeno un letterato al cinema come Soldati. Le sue origini erano di natura robustamente tecnica,



Luisa Ferida e Roldano Lupi in « Gelosia » (1942). Questo film, basato sul romanzo « Il marchese di Roccaverdina » di Capuana, rimane forse l'opera più importante di Ferdinando M. Poggioli: regista cui bisognerà riconoscere un più equo posto nella recente storia del nostro cinema.



Emma e Irma Gramatica in « Le sorelle Materassi » (1943); tratto da Palazzeschi, il film risulta al di sotto delle possibilità del regista.

ché egli aveva cominciato come aiuto regista e come montatore. E i suoi stessi studi non stavano a suggerire alcuna tendenza culturalistica. Ai quarti di nobiltà letteraria di Soldati, alla laurea in ingegneria di Castellani, a quella in architettura di Lattuada egli opponeva pratici studi di economia e commercio, la più prosaica, se vogliamo, delle facoltà universitarie. Pure, anche Poggioli, come i registi citati, si orientò verso la letteratura, se pure con intendimenti un po' diversi. Ma quale letteratura? Lontani dal suo temperamento Fogazzaro con la sua tortuosa e inquieta problematica, lontano dalle sue intenzioni il divertimento decorativo, basato su di un'opera letteraria come su di un mero pretesto. Poggioli sceglie, senza discriminazione dalla narrativa come dalla drammaturgia, e non va talvolta per il sottile. Anche Castellani non aveva disdegnato un « mélo » quale *Zazà*, ma se ne era valso come occasione a dei preziosi e soffocanti ghirigori di marca sternerberghiana. Se Poggioli si sofferma su *Addio, giovinezza!* o su *Sissignora* è, invece, perché ci crede. Se no, non si metterebbe neppure all'opera. Questa caratteristica, di convinzione nel proprio lavoro, mi sembra una delle più felici e indicative di una proba coscienza artigianale. Non so perché, Poggioli,



Lyda Baarova in « Il cappello da prete » (1943); opera di impegno psicologico modesto, ma non priva di coerenza narrativa e di altri pregi.

in questo senso, mi fa pensare ad un regista tanto diverso da lui e come lui scomparso: Jacques Feyder.

Non è mia intenzione, ora, rifare il cammino di Poggioli passo per passo. Vi sono opere che si possono vantaggiosamente trascurare, da quell'*Arma bianca* (1936), che gli servì di esordio ed annunciava un gusto, ancora scolastico, del costume, a *La bisbetica domata* (1942), di chiaro, ma libero, riferimento a modelli shakespeariani (la bisbetica moderna, però, era Lilia Silvi...), a *La morte civile* (1942), testimonianza di un'aspirazione a far del cinema « popolare », sia pure in un senso da arena è prendendo a prestito i temi dalla più divulgata e letterariamente sprovveduta drammaturgia. *La morte civile*, in fondo, non disdiceva a chi aveva già creduto nei ben più pallidi e schematici eroi di *Addio giovinezza!*. Per la sua prima opera di impegno Poggioli aveva infatti posto le mani sul più risaputo e dolcemente (fino alla stucchevolezza) filodrammatico dei copioni. Un bel coraggio, se vogliamo. Cercar di dare una credibilità, un peso a personaggi come Mario, Dorina, Leone, bazza domenicale di tutti i dopolavori, contribuire ad una ancor più universale diffusione di un testo inesistente, al di là delle sue epidermiche e simpatiche effusioni goliardiche e nostalgiche, senza peraltro avviarsi a discendere al livello delle sue quotidiane esecuzioni alle ribalte. Era una specie di scommessa, e Poggioli la vinse. Evocò con mezzi appropriati un'epoca, un clima, un'aura: Torino degli studenti e delle sartine, con la sua festa delle matricole, le sue mattane, i suoi brevi amori, le sue sospirose passeggiate lungo un Po pigramente grigiargento, sotto gli alberi placidamente complici del Valentino. Nel film di Poggioli si trovava precisamente un'atmosfera, un suggerimento d'ambiente, quello che la commedia costringe lo spettatore ad indovinare, non senza buona volontà, attraverso l'eco di un canto goliardico di bisboccia. E si trovavano pure dei personaggi, delle figurine tratteggiate con affettuoso calore, con pungente credibilità, la Dorina di Maria Denis, sopra tutto, il Mario di Adriano Rimoldi, che rimasero forse le due interpretazioni più azzeccate di questi attori. Maria Denis era al centro anche del successivo *Sissignora* (1941), storia con qualche pretesa psicologica più accentuata, con qualche punta drammatica più decisa, ma presa a prestito da una scrittrice non più eletta, se pur più attiva, dei bravi Camasio e Oxilia: Flavia Steno, giornalista esperta e "feuilletonista" fecondissima, che aveva con quel romanzo conseguito uno dei suoi più cospicui successi. La figura della servetta, calata dal paesello in città, dove rimane vittima della propria ingenua bontà e della cattiveria altrui, aveva riscosso larga simpatia in quegli strati minuti di lettori, che seguivano la scrittrice prima ancora sulle colonne del quotidiano che non sulle economiche edizioni Sonzogno. Una volta di più Poggioli ebbe il coraggio della propria scelta, e si propose di affinare la propria materia narrativa, chiamandosi intorno sceneggiatori provveduti e magari di chiaro nome letterario, come Emilio Cecchi. Il film, tuttavia, gli riuscì a mezzo. *Sissignora* non ritrovò l'equilibrio, modesto, ma limpido, dell'opera precedente. Proponeva un personaggio tutt'altro che comune, ne indagava l'elementare struttura psicologica con una certa acutezza (e Maria Denis era ancora una volta una interprete idonea e bastevolmente non sofisticata). Ma le svolte drammatiche del racconto risentivano di una certa durezza, di una certa convenzione, di una certa mancanza di più distesa analisi umana. Preoccupati di un personaggio, forse gli sceneggiatori avevano un poco trascurato gli altri. E, rispetto ad *Addio, giovinezza!*, *Sissignora* non finiva di persuadere anche sotto un altro aspetto: quello ambientale. La Genova di quest'ultimo film era forse materialmente più visibile, ma spiritualmente meno riconoscibile che non la Torino del film precedente. Si era già sulla strada, indicata dall'esperienza documentaristica del decennio 1930-40 (cui anche Poggioli aveva partecipato), della scoperta delle città (portata a ben più sostanziali conseguenze nel dopoguerra); ma ancora un po' entro i limiti della cartolina illustrata in movimento e sia pure con l'immissione di personaggi entro la cornice. Genova rimaneva ancora da scoprire come fatto visivo. E dobbiamo dire che per rivelarla il francese Clément di *Le mura di Malapaga* ha fatto qualche cosa di più.

Dopo il ricordato *La morte civile*, Poggioli nobilita il proprio gusto di regista, a suo modo, letterario, e si rivolge alla narrativa veristica dell'ultimo ottocento: *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana è il testo da lui prescelto. Dalla rielaborazione di quella materia intrisa di presupposti naturalistici, cui non era estranea la lezione zoliana, ma pur solidamente ancorata alla realtà della terra siciliana, nacque un film, *Gelosia* (1942), che

rimane forse l'opera più importante, se non più compiuta, di Poggioli. Anche questa volta la sceneggiatura non aveva sostenuto a sufficienza il regista. Il personaggio, feudalmente egoistico, del marchese, non risultava approfondito nella sua ricca, aspra e poi sconvolta fisionomia. Più definita e persuasiva appariva invece la figura di Agrippina Solmo, la contadina che consacra, senza rimpianto, con animalesca fedeltà di schiava, la sua gioventù rigogliosa all'egoismo di lui. Merito anche di una Luisa Ferida stupenda, nella sua primitiva e calda incandescenza di creatura alteramente e appassionatamente umile. Così, più che la storia del rimorso del marchese per il delitto da lui compiuto, il film era la storia dell'amore silenzioso, ostinato e disinteressato di Agrippina. Dietro alla quale si proiettava, appena intuita, una Sicilia feudale scabra e bruciata dal sole. Ricordo certo biancore accicante di pareti, su cui la figura nera di Agrippina si stagliava in una mestizia chiusa (indice non di un compiacimento decorativo, ma di una consapevolezza dei valori formali). E, d'altro canto, ricordo la suggestiva presentazione di Zosima, la donna un giorno amata e ora prossima a sfiorire, che il marchese si risolve a sposare per convenienza, e della sua famiglia ormai colpita dalla miseria: figure, nella loro durezza di contorni, rappresentative di una mentalità, di una concezione dei rapporti sociali. Mancava, nel film, un più completo sviluppo narrativo; ma alcune punte drammatiche erano colte dal Poggioli con vibrata densità, con realistica composità, cui si aggiungeva il senso attento della composizione. *Le sorelle Materassi* di Aldo Palazzeschi sembravano dover offrire al regista occasioni di prim'ordine. E invece il film omonimo (1943) risultò frettoloso e scialbo, al di sotto delle possibilità dimostrate da Poggioli. Anche questa volta gli venne meno una sceneggiatura che cogliesse la giusta chiave in cui interpretare quell'arte bizzarra ed estrosa; e forse lo paralizzò la presenza dominante di due magnifiche commedianti come le sorelle Gramatica, spiegabilmente invitate ad interpretare le figure delle Materassi; forse ancora gli rimase estraneo il granello di gioconda pazzia che circola per le pagine dello scrittore fiorentino. Certo si è che il film fu una esposizione non più che diligente di fatti. Ne rimase assente il timbro caratteristico di Palazzeschi, di quel Palazzeschi in particolare, fatto di esuberanza farsesca e di segreta amarezza; ne rimase assente l'atmosfera di quella Toscana campagnola e pettegola, su cui lo scrittore si era tanto amorevolmente diffuso nelle prime e mirabili pagine del suo romanzo; ne rimase assente gran parte della più inconsueta e stimolante sostanza umana, risultando mancato il complesso personaggio del rovinoso nipote Remo (Massimo Serato: un manichino), assenti o quasi le figure del succosissimo contorno, non rifinite in sede di scenario le psicologie così sottilmente contrastanti delle due protagoniste. Ma dopo questo film solo esteriormente corretto Poggioli ne diede subito un altro, che doveva rimanere il suo ultimo e che è forse il più finito tra quelli da lui presentati: *Il cappello da prete* (1943), dal romanzo quasi omonimo di Emilio De Marchi, il De Marchi già scoperto cinematograficamente da Lattuada. Questo film offriva anzi tutto una coerenza narrativa che lo distingueva da quelli che lo avevano preceduto. Il suo impegno psicologico era, in fondo, modesto; pure, esso approdava a qualche cosa di più che a un racconto giallo, seguendo il tormento del barone di Santafusca, assassino occasionale per bisogno, ossessionato dalla consapevolezza di non aver distrutto il cappello rivelatore del prete usuraio da lui ucciso, che lo condurrà alla confessione del delitto. Vi era una acuta osservazione di reazioni umane. E vi era, come nella pagina del delitto, con quella figura nera di don Cirillo, ambigualmente stagliata su uno sfondo di assoluto biancore, una puntuale cadenza narrativa, sostenuta da una evidente consapevolezza del valore del primo piano e da quel senso plastico della composizione, che era stato tra i pregi più rilevanti di *Gelosia*.

La storia breve di Poggioli regista finì qui. In lui, come s'è visto, il bisogno di appoggi letterari per il racconto, fu di natura schiettamente narrativa, al di fuori di ogni preoccupazione calligrafica. Figure e fatti da raccontare gli occorreavano, umani, concreti, schietti; cui applicare un delicato o vigoroso umore realistico, in genere proiettato indietro nel tempo e immerso in una suggestiva architettura compositiva, lontana peraltro da ogni edonismo. Poggioli non rivoluzionò né precorse nulla; ma, da buon artigiano, seppe spremere succhi fecondi da scenari di origini romanzesche o drammatiche ed equilibrare la ricerca di clima e di « costume » con le esigenze del racconto. Gli venne meno qualche volta la lena, qualche altra il sostegno narrativo sufficiente-



Clara Calamai in « Addio, giovinezza! » (1940): primo film significativo di F. M. Poggioli e che riesce ad evocare un'epoca e un ambiente.

mente elaborato. Ma sempre lo salvò la naturale dignità, unita ad un alacre intuito del mezzo espressivo. Su quella strada, avrebbe potuto darci, che so, un buon *Demetrio Pianelli* cinematografico, tanto per citare un romanzo del suo De Marchi, che più volte venne progettato di adattare per lo schermo. Su altra via, non mi arrischiere a dire quali avrebbero potuto essere le sue possibilità. Né, d'altro canto, come osservavo all'inizio, simili induzioni sarebbero più utili a nulla.

GIULIO CESARE CASTELLO



Rina Morelli e Maria Denis in « Sissignora » (1941): l'elementare struttura psicologica della protagonista viene indagata con una certa acutezza.

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* CATTIVO

SBAGLIATO

IL COMPROMESSO adottato dalla censura italiana, dopo l'esperimento di *Manon*, continua a funzionare più o meno indisturbato: cosicché non pochi film in lingua originale — e tutti francesi — sono apparsi sugli schermi milanesi, tra i quali spicca, nel suo splendido isolamento, *Le diable au corps*: opera di cui si è tanto parlato, e anche su *Cinema*, che sembra quasi retrospettiva e comunque non di tale attualità da essere rianalizzata in questa sede. Ci limitiamo pertanto a ribadire brevemente l'importanza che il film è venuto ad assumere nel cinema del dopoguerra, e in particolare in quello francese. E' possibile mettere in dubbio, discutere il valore sociale di *Le diable au corps*, come qualcuno ha fatto, e molto acutamente: il Viazzi, ad esempio (1). Ma se è vero, in un certo senso almeno, che Autant-Lara vuole « idealizzare, giustificare moralmente i suoi personaggi », trasportandoli dalla natura originaria (cioè letteraria) di "enfants terribles" a quella di "gosses adorables"; se è vero che questa idealizzazione rientra in concezioni borghesi, è altrettanto vero che dai personaggi, o almeno da certi loro atteggiamenti, scaturisce una documentazione della ipocrisia a tali concezioni connaturata, sicché si può parlare anche di una critica se non altro oggettiva: si veda, ad esempio, la signora Grangier che costringe la figlia a passare la notte con il fidanzato; o il finale dove di fronte a Marthe morente che invoca François, la stessa signora Grangier dice a Jacques che quello è il nome del figlio; e si veda la vigliaccheria del protagonista, specie quando, dinnanzi all'uomo che ha tradito e che accorre accanto al capezzale della donna, riesce solo, rimanendo anonimo, a farsi accendere la sigaretta: ed è proprio dopo questa scena (già preparata psicologicamente da quella in cui François va ad aprire tremante la porta, credendo di trovarsi di fronte il marito di Marthe) che lo spettatore comincia ad avere qualche dubbio sul "gosse adorable", e il sentimento di simpatia che egli aveva per François subisce qualche colpo. Anche se in misura minore rispetto al romanzo di Radiguet, nel film risulta insomma « uno stato d'animo della borghesia francese dinnanzi alla Guerra Mondiale): quello stato d'animo che appare ancora una volta nella signora Grangier la quale, allontanando François dall'infermeria, grida: « On vous apprendra à respecter la femme d'un soldat ». In questo senso la vicenda non è "fuori della storia", ma nella storia, comunque in una verità. Che poi il "diavolo in corpo", la sensualità e i contatti carnali siano trattati con estremo pudore, è fatto che appartiene ad una sensibilità poetica: tale pudore non presuppone per principio la giustificazione dell'atto nei due giovani amanti, e tale sensibilità è strettamente legata alla forma nella quale si concretizza, ad una purezza stilistica che rappresenta quel messaggio di cui parlava Paoletta da queste colonne, e

che trova, nella Francia del dopoguerra, il corrispondente in *Le silence est d'or* di Clair. Nel caso di *Le diable au corps* non è possibile parlare di "trucco", come in *Manon* di Clouzot: l'impiego dei mezzi espressivi è pienamente giustificato dalla sua funzione spirituale. Valga per tutti l'esempio mirabile, e ci sembra non ancora messo nel dovuto risalto, di quelle dissolvenze visivo-sonore, di quelle sfocature di immagini e di suoni sulle quali poggia, stilisticamente e umanamente, il racconto, cioè i vari episodi rievocati dal protagonista: da François davanti allo specchio di Marthe si passa all'incontro dei due giovani nel Liceo-ospedale; dal pontone alla chiesa, dalla chiesa al particolare della ragazza che si lava le mani e si mette l'anello nuziale; ancora dal pontone alla chiesa; dalla chiesa all'annuncio della capitolazione tedesca e all'armistizio; e l'ultimo passaggio dal passato al presente, dalla morte di Marthe alla funzione funebre, è resa attraverso l'inquadratura del caminetto (camera di Marthe) che non si dissolve ma si stacca sulla "M" d'oro dell'apparato funebre, all'esterno della chiesa. Ed è proprio questo ritorno del caminetto che giustifica artisticamente la sequenza, presa in se stessa piuttosto banale, sia pure nei suoi movimenti di macchina simbolici, del primo contatto carnale dei due giovani amanti. Questo impiego di mezzi espressivi appartiene ad un regista creatore, come ad un regista di acuta vivezza si addice l'osservazione crudemente vera, e ricca di contrasti, della gioia per la fine della guerra non trattenuta di fronte ad una funzione funebre.

*** B A S T O G N E (Battleground)

Regia: William A. Wellman - Soggetto e sceneggiatura: Robert Pirosh - Fotografia: Paul C. Vogel - Scenografia: Cedric Gibbons e Hans Peters - Musica: Lennie Hayton - Consulenza tecnica: tenente colonnello H. W. O. Kinnard - Interpreti: Van Johnson (Holley), John Hodiak (Jarvess), George Murphy (« Papà » Stazaki), Ricardo Montalban (Rodriguez), James Whitmore (il sergente maggiore Kinnie), Douglas Fowley (Kipp Kipton), Marshall Thompson (Layton), Jerome Courtland (Abele Spudler), Don Taylor (Standifer), Bruce Cowling (Walowicz), Guy Anderson (Hansen), Richard Jaeckel (Bettis), Denise Darcel (Denise), Scotty Beckett (Hooper), Leon Ames (il cappellano), Thomas E. Breen (Dottore), Jim Arness (Gaby), Brett King (Tenente Teiss), - Produttore: Dore Schary - Produzione: Metro Goldwyn Mayer, 1949.

BATTLEGROUND (« Bastogne », 1949) viene ad alimentare quel campo di interessi e di preferenze, da parte di certa critica e di molti spettatori, il quale ha creato da qualche tempo una specie di "fenomeno" Wellman, cioè il fatto di considerare questo regista uno dei più grandi del cinema americano e le sue opere di elevato valore

artistico. Che William A. Wellman sia un autore significativo, e che alcuni suoi film siano più che degni di attenzione, è fuori di dubbio: ma significativo e degni di attenzione non a tal punto da poter affermare ad esempio, con Richard Griffith, essere *Story of G. J. Joe* (« I forzati della gloria », 1945) « uno dei capolavori del cinema sonoro » (2). Sono anche gli equivoci del genere che alimentano « quel malumore o diffidenza di cui uomini di fine gusto danno segno sovente verso il cinematografo »: il fatto, cioè, di sopravvalutare opere e registi, di parlare d'arte con facilità e di fronte a film che arte non sono, ma piuttosto artigianato: inteso, converrà ancora una volta subito chiarire, nella accezione più nobile della parola, come termine critico non negativo ma positivo. In una futura e rigorosa storia del cinema intesa come storia dell'arte, non ci sarà posto per gli Hathaway o i Siodmak, i Dassin o gli Huston, i Kazan e i Dmytryk, ma per i Chaplin e gli Eisenstein, i Dreyer e i Dovzhenko, i Visconti e i Clair: e anche in questi casi occorrerà andar cauti, fare cioè di alcune opere una opportuna revisione sulla base della critica storica. Una simile premessa — la distinzione tra arte e artigianato — ci sembra dunque indispensabile per valutare un film come *Battleground*: le sopravvalutazioni possono essere umanamente giustificate se, al di fuori di ogni emozione ricordata in tranquillità, noi ci lasciamo influenzare dal fatto che viene pubblicato, e con costante monotonia, un numero così grande di pellicole assolutamente mediocri e "mercantili", da farci apparire quelle al di sopra di una tale mediocrità e "mercantilismo" più belle del loro reale valore; e anche dal fatto, nei giovanissimi, che il Wellman di *The Ox-Bow Incident* (« Alba fatale », 1943) e di *Yellow Sky* (« Cielo giallo », 1948) costituisce quello che per i meno giovani rappresentava ad esempio il *Cimarron* (« I pionieri del West », 1931) di Wesley Ruggles: cioè l'apparizione di un "western" dignitoso, dalle intenzioni psicologiche, e non di maniera e con i soliti luoghi comuni. Anche in *Yellow Sky* esistono conflitti di prammatica, ma certi stati d'animo sono ben tratteggiati e risolti, ed efficacemente espresse la violenza delle passioni e l'arsura del paesaggio; l'inseguimento iniziale e la marcia nel deserto dei sei fuori legge hanno peraltro un valore linguistico: lo stesso che si avverte in *The Ox-Bow Incident*, film ancor più interessante in quanto contempla il caso inconsueto nel cinema, ma non nella vita americana, del linciaggio; e per di più di un linciaggio di innocenti. Pertanto si può parlare, in questo secondo caso, di un coraggio maggiore dimostrato da Wellman di fronte ad una realtà quotidiana: quel coraggio — comunque sempre controllato, cioè limitato da fattori contingenti — che pone *Battleground* tra le poche opere accettabili prodotte da Hollywood sul recente conflitto, e in particolar modo su certe operazioni della terza guerra mondiale. In tale senso, e anche per l'unità narrativa raggiunta, il film è superiore a *Story of G. J. Joe*, dove accanto a buone sequenze, a psicologie esatte, a pezzi emotivi di sicuro effetto e privi di retorica (i soldati, ad esempio, che danno l'ultimo saluto all'ufficiale morto) si trovano episodi e caratteri troppo schematici e di maniera: ti-

pico esempio la figura dell'italiana, falsa almeno quanto i fascisti con la divisa fuori ordinanza di *The Walk in the Sun* di Milestone. La francese di *Battleground* riesce invece ad inserirsi nella vicenda, e non come elemento più o meno decorativo ma determinante nello sviluppo di alcuni rapporti interni tra personaggio e personaggio. Sicché questo film, nei confronti di *Story of G. J. Joe*, costituisce un avanzamento; la maggiore costruzione psicologica e umana, e l'unità narrativa raggiunta, trovano senza dubbio le premesse in una sceneggiatura omogenea e ricca di particolari e osservazioni eloquenti, la quale non a caso è di Robert Pirosh (il Pirosh di *I Married a Witch* e coproduttore di *Le silence est d'or*). I "forzati della gloria", i protagonisti, sono ancora i fanti; ma non quelli che, reduci dalla Tunisia, avanzano in Italia sino a Cassino: il "terreno di battaglia" sono, questa volta, le colline di Bastogne, dove nell'inverno del '44, prima che la città venisse accerchiata dai tedeschi, giunse la 101^a Airborne Division; e un sergente di tale unità fu appunto il Pirosh. Il film ricostruisce dunque una fase della grande controffensiva delle Ardenne: dall'arrivo dell'"avio-trasportata" (e arrivo, in verità, su camions) alla liberazione da parte delle armate di Patton. Tale ricostruzione, però, non segue tanto le varie operazioni specifiche quanto la vita di alcuni soldati: il loro logoramento fisico e spirituale. E nel fissare atteggiamenti interni si determina una posizione, da parte degli autori, antimilitaristica e antierica, almeno in un certo senso. L'eroismo è visto come fatto inconscio, che può avere come prefazione immediata un sentimento opposto, la determinazione della fuga: così capita appunto a Holley; e c'è, nella recluta, l'orrore e la paura di morire senza che il suo corpo lasci segni di identificazione alcuna; e proprio per questa paura, nei momenti di maggiore pericolo, va ripetendo ai compagni vicini il proprio nome. Né mancano, nel dialogo e nei commenti dei soldati, atteggiamenti critici o polemici contro la guerra e gli alti comandi: e all'inizio, quando il sergente maggiore entra nella tenda ad annunciare che non si va a Parigi bensì al fronte, Holley ancora a letto e con le spalle rivolte alla macchina, fa una parodia con evidenti allusioni a George S. Patton jr., comandante la Terza Armata, e al generale McAuliffe, comandante la 101^a Airborne. Naturalmente gli atteggiamenti critici contro gli alti comandi vengono spesso visti con occhio americano; proprio come è vista da Ralph Ingersoll, il direttore del quotidiano newaiorchese *P. M.*, la battaglia delle Ardenne nel suo *Top Secret* (3); egli, americano, non perde occasione di mettere in luce il compatriota generale Bradley a tutto scapito dell'inglese maresciallo Montgomery. Qualunque sia l'esatta versione storica della battaglia, la critica e la polemica, in senso lato, esistono nel film: ed esiste soprattutto il fatto "umano": suggestivi, in tale senso, sono ad esempio i pezzi riguardanti il soldato californiano contento come un bimbo all'apparizione della prima neve (e poco importa se questa non si ferma mai sulle persone) il quale in seguito gioca con palle di ghiaccio, al "baseball". Un elemento naturale (la neve) diventa così materiale plastico, alla stessa stregua di quelle scarpe che rimangono accanto alla buca del

soldato morto Abele Spudler. In funzione umana è impiegato anche il sonoro: il rumore, quasi a "leit-motiv" della dentiera del soldato Kipp Kipton suggerisce una atmosfera macabra, di morte imminente, analoga in un certo senso (e fatte le dovute proporzioni) allo svolazzare dell'upupa foscoliana nella funerea campagna; e si ascolti la filastrocca cadenzata dell'inizio, che ritorna alla fine, quando i soldati lasciano Bastogne: una sequenza, se vogliamo, "di repertorio", (come certe dissolvenze incrociate verso la fine) ma non retorica: la retorica semmai interviene, a rompere l'accennata unità narrativa e psicologica, nella preghiera del cappellano (ma ancor più retorico l'appunto, a tale sequenza, fatta dalla critica americana: «è inutile parlare ai veterani sulle finalità della guerra»; così affermando, essa dimostra di non aver capito lo spirito del film) e l'"episodio delle corna": cioè dei tedeschi che chiedono ai soldati americani che cosa intendesse dire McAuliffe con quella strana risposta quando gli proposero di arrendersi. Wellman non riesce a sintetizzare questa volta il carattere del nemico, e cade nello schematicismo e nel luogo comune: si veda in proposito il particolare del saluto duro e impeccabilmente militare dei primi, al quale risponde quello "trascurato" dei secondi.

MISCELLANEA

SU UNO degli altri film pubblicati in lingua originale, avemmo occasione di riferire da Venezia: si tratta di *Au royaume des cieux* (1949) nel quale, dopo la parentesi di *Panique* (1947) e di *Anna Karenina* (1948), il compromesso americano e la originaria posizione di Duvivier si risolvono in una specie di "pessimismo-ottimismo" ben diverso, ad esempio, da quello di *Tales of Manhattan* («Destino», 1942) o di *Flesh and Fantasy* («Il carnevale della vita», 1944): in questi due film esistono conclusioni vincolate alla speranza di natura puritana; in *Au royaume des cieux* c'è una speranza nella vita, ma con una evasione contraria alla legge (si veda la detenuta che riesce a fuggire con l'uomo che ama). In una casa di correzione femminile si svolge anche un altro film presentato in lingua originale: *La cage aux filles* (1950) di Maurice Cloche; ma se in Duvivier il tema della rieducazione è pretesto per raccontare una storia in un particolare ambiente e con particolari personaggi, che si inseriscono, sia pure con la variante accennata, nella sua visione tradizionale di regista francese, in questa seconda opera tale tema vuole essere al centro di ogni interesse, nasce e si sviluppa con un intento prettamente polemico e propagandistico nel sostenere la necessità di metodi moderni e sociali per rieducare le minorenni sviate: la necessità, ad esempio, di studiare caso per caso le varie psicologie e i vari stati d'animo delle corrette, di dar loro una casa e non una prigione. Purtroppo Cloche, che non manca di certe doti (buona, ad esempio, la caratterizzazione del piccolo paese, con quelle lunghe scalinate con riferimento diretto alle corse della protagonista), cade nella facile retorica e non riesce a sostenere validamente la sua tesi, anche perché questa tesi non poggia su una visione del tutto reale del problema. Sicché *La cage aux filles*, oltre all'accennata caratterizzazione

ne del paese, si regge in virtù di Danièle Delorme: una giovane attrice ricca di doti espressive. Almeno altrettanto brava si dimostra Geraldine Brooks in *Ho sognato il paradiso* (1950) di Pástina, film per il quale, però, non è neppure il caso di parlare di problema impostato, tanto la vicenda, e l'attualità delle "persiane chiuse" cui essa vuole essere legata, servono alla bassa speculazione commerciale. A un falso e vieto moralismo si affida *Donne senza nome* (1950) di Géza Radányi, opera così provvista tra l'altro di colpi di scena e di forti tinte melodrammatiche, da suscitare dubbi (anche in considerazione di tanti altri film negativi dello stesso regista) sulla paternità di *Valahol Európában* («E' accaduto in Europa», 1947): alla quale comunque non è estraneo lo scomparso Béla Balázs. Infine ci sarebbe da parlare di *Berliner Balade* («Ballata berlinese», 1949) di R. A. Stemmler; ma per questo film, come già per *Au royaume des cieux*, rimandiamo il lettore alle nostre cronache da Venezia.

GUIDO ARISTARCO

(1) g. v.: *Le diable au corps*, in *Bianco e Nero*, Roma, anno IX, numero 8, ottobre 1948.

(2) Paul Rotha e Richard Griffith: *The Film Till Now*, London, Visione Press, 1949.

(3) Ralph Ingersoll: *Segretissimo*, Milano, Gentile, 1946.

*** UNA NOTTE A CASABLANCA (A Night in Casablanca)

Regia: Archie Mayo - Soggetto e sceneggiatura: Joseph Fields e Roland Kibbee - Interpreti: Groucho Marx (Ronald Kornblaw), Harpo Marx (Rusty), Chico Marx (Corbaccio), Sig. Rumann (Il conte Ofefferman), Lisette Veree (Beatrice Reiner), Frederick Gierman (Kurt), Harro Meller (Emile), Charles Drake (Pierre Delbart), Louis Collier (Annette Renard), Lewis Russell (Il governatore generale Galoux), Dan Seymour (Brizzard, capitano della polizia) - Produttore: David L. Loew - Produzione: United Artists, 1946.

A NIGHT in Casablanca («Una notte a Casablanca», 1946) è, dei film dei Marx giunti in Italia, forse il migliore. Le pellicole interpretate dai Marx, sono suscettibili di infinite interpretazioni, e in questo forse risiede il loro carattere surrealistico. La formula surrealistica della poesia "aperta", cioè sviluppabile in tutte le direzioni, a seconda del gusto, del temperamento, delle attitudini del lettore, sta proprio al centro del cinema dei Marx. E in *A Night in Casablanca* certuni troveranno solo dei motivi comici, altri vi troveranno motivi satirici, altri ancora gli elementi di una ideologia specifica; vi sarà infine chi mediterà sull'insegnamento filosofico che da certi "gags" dei Marx pare derivare. Ma queste larghe possibilità di ricezione, fallirebbero completamente se non vi fosse alla loro base un minimo comune denominatore elementare, che è poi quello che salva il film: il fatto che, effettivamente, *A Night in Casablanca* è un film comico, per la quasi stravagante coincidenza che è un film che fa davvero ridere. Questo è un primo elemento a favore del film, e a favore dei Marx. Se lo consideriamo stravagante, è perché oggi, in genere, i film cosiddetti comici non fanno ridere affatto. Questo, invece, sì; e la cosa finisce coll'essere, paradossalmente, quasi stupefacente. Abbiamo detto che le ragio-

ni della comicità dei Marx sono molteplici. Non crediamo che esse costituiscano una metafisica. L'uso di questa parola è diventato davvero eccessivo. Basta che in qualche film appaia una qualche stranezza, una qualche illogicità, che subito si dice «ecco un film metafisico». Grave errore. Metafisico non vuol dire illogico, assurdo, stravagante. Non basta sovvertire la logica comune, per fare della metafisica. La metafisica dovrebbe trattare dell'essenza delle cose: i Marx invece distruggono le cose, e sarà difficile dimostrare che l'essenza delle cose risieda nella loro distruzione. Ecco che, quasi inavvertitamente, è venuto alla luce il termine centrale dei film dei Marx, e di questo *A Night in Casablanca* in particolare: il senso e la realtà della distruzione. Il cinema dei Marx è intimamente pervaso di questo senso, e vi trova tutta la sua estrinsecazione. In *Go West* (intelligentemente tradotto in Italia con *I cow-boys del deserto*, quasi che solitamente i "cow-boys" vivessero sulla Quarantaduesima strada) una sequenza era davvero culminante della tendenza dei Marx, e profondamente simbolica per tutta una parte del nostro mondo contemporaneo: la sequenza del treno, che i fratelli distruggono per alimentare la locomotiva. Mentre il resto di *Go West* era tenuto su un piano piuttosto mediocre, e con tono alquanto stanco, quasi tutto *A Night in Casablanca* è sul piano di quella acuta e fortissima sequenza ferroviaria. In genere i film dei Marx sono di una completa extra-temporalità. Questo invece, incontra la storia. La vicenda si svolge a Casablanca, ed è imperniata sulla ricerca di un tesoro rubato dai nazisti in Francia. S'intende che non per questo i Marx pretendono di atteggiarsi a campioni della democrazia, e a difensori degli ideali di libertà. Ma il pretesto è, per loro, più che sufficiente. Dal senso della libertà al libertarismo, il passo è, per loro, semplice. Una volta compiuto, ecco che si ritrovano nel loro mondo: il mondo dell'assurdo, dell'illogico, il mondo della distruzione. Di quando in quando, elementi satirici provvedono a mantenere i necessari contatti con la realtà che sta alla base del soggetto: i "gags" riescono a susseguirsi con una certa consequenzialità, e sono sempre alimentati da una fantasia fervida (salvo nei momenti di plagio: Harpo durante il duello, che riprende due motivi ormai "classici", uno di Chaplin e l'altro di Harold Lloyd). Vi sono, è vero, i soliti momenti tradizionali (il "numero" del pianoforte, e il "numero" dell'arpa), ma stavolta, per fortuna, si inseriscono nel film senza rottura. E, provvidenzialmente (e contrariamente a quanto di solito avviene nei film dei Marx) la "second-story" non è sviluppata e accentuata. Il film ne trae gran vantaggio, perché permette ai Marx di "rimanere più a lungo sulla scena". "Sulla scena", abbiamo detto. Vogliamo forse dire che il film è "teatrale"? Neppure per idea. *A Night in Casablanca* sul palcoscenico sarebbe irrealizzabile, se non altro perché la distruzione di un palcoscenico (e di un teatro) sarebbe alquanto difficile. Ma il film dà un'altra buona smentita alle teorie del "cinema cinematografico". Quel che conta in questo film diretto da Mayo, sono gli attori: quel che dicono, e quello che fanno. E dicono cose spiritose, e fanno cose divertenti.

VICE

CIRCOLI DEL CINEMA

CONVEGNO NEL SUD

IL CONVEGNO dei circoli del cinema toscani ed umbri segna un passo in avanti nell'allargamento e nello sviluppo del movimento italiano dei circoli del cinema. Ancora maggiore rilievo acquista l'avvenimento se si considera che esso si è svolto nell'Italia meridionale, rivalutando così una volta di più ed in maniera molto impegnativa questa parte del nostro Paese, troppo spesso trascurata o tenuta in sottordine. Vogliamo considerare di buon auspicio (e anche come buon segno d'organizzazione) il fatto che il primo convegno regionale o interregionale di circoli del cinema si sia svolto nel Sud: dovrebbe significare l'inizio di un processo di consolidamento delle associazioni già esistenti, e una migliore possibilità di buona crescita per quelle nuove iniziative che certo si avranno e che dovrebbero portare l'Italia meridionale ad avere una "densità" di circoli del cinema almeno molto vicina a quella dell'Italia settentrionale. Il convegno, indetto a cura della F.I.C.C. e del circolo del cinema "Sequenze" di Reggio Calabria, si è svolto in questa città nei giorni 13 e 14 maggio, ed erano stati invitati a partecipare non soltanto i circoli membri effettivi o provvisori della Federazione, ma anche quelli che erano in fase di costituzione o ancora allo stato di comitati promotori. Scopo preciso del convegno era quello di esaminare tutta una serie di problemi organizzativi e culturali, la cui impostazione e risoluzione potevano migliorare e rafforzare la situazione dei circoli esistenti e già funzionanti, mettere al corrente dal punto di vista organizzativo-culturale i circoli costituenti e fornire alla F.I.C.C. suggerimenti ed indicazioni perché assolvano nel miglior modo possibile al compito di coordinare e di aiutare i cineclub dell'Italia meridionale.

Erano presenti i rappresentanti del Circolo Napoletano del Cinema, del Circolo del Cinema di Salerno, oltre quelli del tanzarese del Cinema, del Circolo del Cinema "Lumière" di Messina, del Circolo del Cinema di Salerno, oltre quelli del Circolo "Sequenze" di Reggio Calabria. Partecipavano pure ai lavori delegati del Film Club Napoli (non membro della F.I.C.C.) e dei Circoli di Ragusa, Villafranca Tirrena, Trapani, di recente costituzione. Per mandato, erano rappresentati i Circoli di Ponticelli (Napoli), i comitati promotori di Comiso e Agrigento. Il Circolo del Cinema di Bari, membro provvisorio della F.I.C.C., pur avendo aderito alla iniziativa, non ha potuto inviare delegati coincidendo le date del convegno con l'inizio ufficiale della sua attività. La Federazione Italiana era rappresentata dal Segretario Generale (che ha tenuto la presidenza effettiva del convegno), da Niccolò Numeroso, membro del consiglio direttivo con particolare riguardo all'Italia meridionale, e da Enrico Rossetti, membro del consiglio direttivo. Grazie all'iniziativa del Circolo di Reggio Calabria, il locale Municipio ha offerto una cordiale ospitalità a tutti i delegati, nel miglior alber-

go cittadino, con contorno di trattenimento danzante e di enormi manifesti e striscioni affissi per tutta la città per salutare i convegnisti. L'ordine del giorno dei lavori comprendeva in primo luogo le relazioni di ogni circolo del cinema. Sulla base di uno schema predisposto e che prevedeva i più importanti punti di discussione, i vari delegati hanno avuto modo di esporre sotto tutti gli aspetti la situazione del loro circolo, lo stato dei rapporti con la F.I.C.C., le loro proposte, critiche e suggerimenti per un miglior funzionamento. Molto interessante, ma troppo lungo, sarebbe il riassumere le varie relazioni. Ci limitiamo a ricordare alcune delle esigenze e delle proposte avanzate: richiesta alla F.I.C.C. di potenziare l'attività di preparazione di materiale culturale d'informazione e di orientamento sui film; richiesta di una trasmissione radio settimanale dedicata ai Circoli del cinema; richiesta di un accentramento dei servizi federali a Roma per far cessare lo stato di inferiorità dei circoli dell'Italia meridionale, che ricevono i film gravati di enormi spese di trasporto e spesso in ritardo; richiesta di conferenze culturali organizzate dalla F.I.C.C. per una intera regione; richiesta di far pressioni sui circoli perché effettuino regolarmente dibattiti sulla loro attività e sulla produzione cinematografica. Oltre a ciò, l'esigenza generale di un più equo trattamento da parte della S.I.A.E., i cui agenti non seguono ancora una linea comune, e la richiesta urgente di un chiarimento da parte delle autorità centrali a quelle periferiche per evitare ulteriori incredibili incidenti provocati da questori o da commissari, che arbitrariamente impongono la sospensione dell'attività di associazioni private.

Dopo le relazioni, il Segretario generale della F.I.C.C. ha svolto un ampio intervento, nel quale sono stati passati in rassegna ed illustrati nella loro fase di sviluppo o di soluzione tutti i principali problemi che interessano oggi la vita e il potenziamento dei circoli del cinema e della loro organizzazione federale. Sono state annunciate le più recenti iniziative prese dalla F.I.C.C. per ottenere per i circoli importanti gruppi di film e per realizzare il regolare approntamento di materiale culturale informativo e d'orientamento. Infine, sono state messe in luce le prospettive di sviluppo, e nello stesso tempo, i pericoli di interventi estremi, assolutamente ingiustificati e tendenti a limitare o addirittura ad impedire il libero svolgimento di queste attività culturali. Dopo l'apertura delle discussioni, anche sul tema particolare dei collegamenti e delle possibilità di circuiti tra i circoli dell'Italia meridionale, sono stati approvati, a chiusura del convegno, alcuni ordini del giorno: il primo, per riaffermare la solidarietà con la F.I.C.C. e per invitare tutti i circoli a legarsi sempre più strettamente alla loro organizzazione federale che, sola, può garantire una seria linea di sviluppo culturale. Altri, non meno importanti, per richiedere l'accentramento degli uffici federali in Roma (anche per ragioni geografiche) e l'istituzio-

ne di un centro interregionale in Reggio Calabria per la circolazione più rapida e meno costosa del film. Infine, un ordine del giorno di protesta per le situazioni create in alcune città, come Salerno e Firenze, a seguito di illeciti interventi delle autorità di P. S. per impedire o diffidare l'attività di circoli del cinema; con la richiesta urgente di chiarimenti alle autorità centrali, e con il mandato alla F.I.C.C. di promuovere l'azione che si rendesse necessaria per la tutela dei diritti della libertà della cultura e dell'arte. Nella mattinata del giorno 14, ai numerosissimi soci del Circolo "Sequenze", il Segretario della F.I.C.C. ha tenuto una conversazione dal titolo: "Critica cinematografica e organizzazione culturale". (La stessa conferenza, talvolta seguita da dibattito, è stata tenuta, nei giorni precedenti o susseguenti il convegno, anche a Catanzaro, Messina, Palermo). Ai «convegnisti» la F.I.C.C. ha presentato le prime copie dell'opuscolo: *Che cosa sono i circoli del cinema*. Per mancanza di tempo, il convegno ha rinviato a verbale, per una diffusione sotto forma di opuscolo, i due temi previsti e riguardanti: "Come presentare un film ai soci di un circolo del cinema e come dirigere un dibattito pubblico sul cinema"; "Compiti di un dirigente di circolo del cinema".

V. T.

LA STAMPA quotidiana del 30 aprile, nei suoi resoconti parlamentari informava che nella seduta al Senato del giorno precedente, l'on. Andreotti, rispondendo a una interrogazione del sen. Lamberti (che chiedeva di impedire ai circoli del cinema di proiettare film senza visto di censura), aveva annunciato una circolare con disposizioni tendenti a richiamare i circoli del cinema a una più stretta osservanza delle leggi vigenti. Vivamente preoccupata da queste dichiarazioni, la Presidenza della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema ha chiesto con urgenza adeguati chiarimenti all'on. Andreotti, ed ha esteso i suoi motivi di preoccupazione alla Federazione Nazionale della Stampa, al Sindacato Giornalisti Cinematografici, alla Federazione Italiana Lavoratori Spettacolo, al Sindacato Registi e Sceneggiatori, per una azione comune di difesa del diritto di libertà di espressione, rappresentazione ed educazione artistica. Nella sua lettera al Sottosegretario alla Presidenza, la F.I.C.C. precisava i seguenti punti: 1°) La Federazione riunisce associazioni di carattere privato, così come altri Enti culturali, e non può tollerare altri interventi dello Stato che non siano quelli previsti dalle leggi ordinarie che interessano la sua particolare attività; 2°) La Federazione ha sempre goduto e intende godere di quella naturale eccezione alla regola che riguarda i pubblici spettacoli e cioè l'esenzione dalla censura delle opere cinematografiche presentate ad unico ed esclusivo scopo culturale, al suo pubblico assolutamente privato; e non può quindi che avvertire nei propositi dell'on. Sottosegretario una minaccia alla libertà della cultura; 3°) La Federazione intende sottostare a quelle sole norme della legge ordinaria (codice penale) che, tutelando i doveri della morale, non intacca i diritti costituzionalmente garantiti della libertà di espressione e diffusione delle opere d'arte e di cultura; 4°) La Federazione afferma per ultimo che nessun cedimento è avvenuto nel suo ambito, né del suo originario e costante carattere culturale, né del suo carattere privato, e contesta ogni affermazione contraria. Alcuni Circoli del Cinema, informati dalla stampa locale delle dichiarazioni dell'on. Andreotti, hanno protestato contro il tenore delle stesse inviando ordini del giorno o lettere.



Claire Trevor e T. Mitchell in «Stagecoach» («Ombre rosse»), diretto da Ford nel '39.

BIBLIOTECA

RAYMOND QUENEAU et JEAN QUEVAL: «Rendez-vous de juillet». - JEAN COCTEAU et ANDRÉ BAZIN: «Orson Welles». - I e II volume della collezione «Le cinéma en marche» delle edizioni Chavane, Paris, 1950.

CON QUESTI due volumetti ha inizio una nuova collana di libri sul cinema che, senza scostarsi dagli schemi tradizionali delle ormai numerose edizioni in materia, presenta una certa novità in fatto di dimensioni: 64 pagine di testo, una ventina di fotografie formato tasca. Il primo è dedicato al film *Rendez-vous de juillet* di Becker, presentato la scorsa estate a Cannes, vincitore del Prix Delluc per il '49, e non ancora apparso in Italia. Consta, secondo quella che pare la formula della collezione, di due scritti dovuti alla penna di autori diversi. Raymond Queneau cerca di fornire le ragioni ideali e morali che hanno dato origine al film; Jean Queval redige i ritratti di Becker, dei suoi principali collaboratori e degli attori, oltre ad abbondanti descrizioni dei luoghi e del modo in cui il film venne realizzato. Si tratta dunque di un'opera informativa, che mette in luce alcuni interessanti aspetti della storia del film. Più interessante è senza dubbio il secondo volumetto della collana, dedicato ad Orson Welles. La figura di Orson Welles, che è venuta ad oc-

cupare gli schermi in questi ultimi anni sia come attore che come autore, è una delle più discusse che il cinema abbia mai avuto. Le polemiche si sono sovrapposte e susseguite nei confronti di quest'uomo che, nei suoi film e nelle sue interpretazioni, palesa, accanto ad una indubbia genialità, altre qualità non altrettanto facilmente definibili e delineabili. Di fronte allo sbalordimento che film come *Citizen Kane* e *The Magnificent Amberson* han provocato, si è levata subito la voce di chi ha urlato di sdegno, che ha denunciato i film come un pericoloso gioco di un viziato «enfant terrible». Da allora è sempre difficile trovare un discorso sereno, una critica obiettiva su Orson Welles. Non è sereno neanche Cocteau nella sua prefazione: si preoccupa di trovare e proclamare i punti di contatto fra sé e il suo amico americano per pronunciare una specie di apologia dei propri lavori. André Bazin ci offre invece uno scritto più meditato e sereno. Anche nel suo saggio il tono apologetico non manca di farsi vivo ogni qualvolta il rigore critico cede ad un discorso più generico; ma nel complesso non sono pochi i brani in cui sono svolte e documentate alcune intelligenti osservazioni sulla figura e sullo stile del Welles. Osservazioni che si snodano da un'analisi dei primi due film dell'Americano, i soli che, in definitiva, presentino un certo valore per la critica. Il ritratto complessivo dell'uomo e dell'artista, se era nei propositi dell'edizione, non è stato raggiunto, e nemmeno una completa rivalutazione.

C. F. V.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

RUGGERO MAGRI (Bologna). Da quando ho notato che la psicanalisi è passata al servizio dei giovani intraprendenti (che la praticano per giustificare un divano estremamente comodo da offrire alle amiche in visita) ho smesso di interessarmene. Comunque, dato che chiedi il mio parere, penso che a proposito di *Spellbound* ("Io ti salverò") Peppino Fiori abbia ragione.

R. P. B. DE LEMOS (Genova). Grazie dell'elenco dei film di Hitchcock realizzati tra il 1922 e il 1925. Lo tengo a disposizione di Turconi (non di Claudio Varese come tu erroneamente hai scritto). Ma credo che egli ne sia già al corrente ed abbia volutamente ommesso quelle opere ritenendole di scarsa importanza.

EMILIO PANTANI (Teramo). Mick Carter, Master Detective è del 1939. Enzo Fiermonte ha interpretato Spie fra le eliche nel 1943. E' questo il titolo del film cui tu alludi? Quanto a *No Minor Vices* di Milestone, non posso dirti nulla avendo perduto il film sia in prima visione che alla periferia. Se lo riaccufo non me lo lascio scappare. Leggo, nella tua lettera, un accenno al «monologo del marito che medita la vendetta e le sue diverse applicazioni»; a questo proposito, hai visto *Unfaithfully Yours* («Infedelmente tua») di Preston Sturges?

GLAUCO VIAZZI (Milano). Il collaboratore di Cinema, Davide Turconi, mi ha inviato la replica alla tua lettera, e mi prega di ospitare il testo in questa rubrica. Sono sempre dell'idea che una polemica privata (specialmente sull'argomento «donne-registe») è più utile di un dibattito pubblico. Ma mi vedo costretto a far largo alla paginetta di Turconi, per correttezza giornalistica. Mi auguro comunque che la «storia» finisca qui. Ecco: «Caro Postiglione, mi spiace che Viazzi abbia preso cappello. Non mi son mai sognato di pretendere che il suo articolo dovesse essere un catalogo delle donne registe. Dato che la qualifica di sola regista del cinema americano da lui attribuita alla Arzner poteva indurre in errore il lettore, ho pensato che non fosse inutile — in base ai primi riferimenti capitati — sottoporlo a rettifica: la sua affermazione, E' vero che non essendo Viazzi filologo non era strettamente tenuto ad accorgersi che scrivendo «sola regista» escludeva che ve ne potessero essere altre, per mediocri che fossero: ma quando si incorre, e può accadere a chiunque, in espressioni inesatte, non si dovrebbe poi stizzirsi se

qualcuno si azzarda a rettificare. E sempre perché non è filologo, non mi formalizzerò se ha storpiato *Deren* in *Daren* e *Craigie* in *Crigie*; o forse la colpa è del proto. (Si capisce. Nota del "Postiglione"). Ho anche ricordato il cinema inglese perché Viazzi nell'articolo aveva menzionato quello italiano e quello uruguayano che, in materia di donne registe, sono ancora più poveri dell'inglese. (Che guaio. Nota del "Postiglione"). Non ho citato *Maya Deren* perché i suoi film — come certo anche Viazzi sa — sono stati realizzati in formato ridotto (16 mm.) e l'articolo sulle donne registe si riferiva invece a quelle che hanno realizzato film a formato normale. Comunque, io dico, dato che Viazzi l'ha ora tirata in ballo, perché non l'ha ancora menzionata anche nell'articolo? L'opera della *Deren* — che tra l'altro si è valsa anche di una donna operatore, *Hella Heyman* — sia come realizzazione (*Mesher of the Afternoon*; *At Land*; *A Study in Choreography for Camera*; *Ritual in Transfigured Time*), sia come enunciazione teorica (*An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*), benché di piccola mole, ritengo sia di importanza certo maggiore di varie fra le registe ricordate da Viazzi nell'articolo. O forse Viazzi non è d'accordo su questa valutazione? Oppure vorrebbe classificare la *Deren* fra le registe russe perché nata in Russia? Ho poi ommesso di citare *Blue Scar*, perché già citato proprio da Viazzi stesso, sia pure storpiando il nome della regista in *Graigie* (E' il proto! Nota del "Postiglione"). Nel suo articolo sul Festival Cecoslovacco. E infine mi meraviglio che gli abbia fatto così effetto il tuo annuncio di un secondo articolo sui treni nel cinema, dato che questo secondo articolo era già stato chiaramente annunciato nella conclusione del primo? O forse pure Viazzi non legge Cinema? E spero che non prenda ancora cappello anche per questi interrogativi. La lettera — che lascio nella sua forma integrale — è chiusa dai saluti e dalla firma (Davide Turconi). Ricambio i saluti.

P. G. RICOLFI (Casale Monferato). Sì, il tuo scritto sui movimenti di macchina (che avevi scritto molti anni or sono e avevi mandato a me a testimonianza del tuo amore giovanile per il cinema), quel tuo scritto è andato a finire, per errore, tra quelli del primo Premio Pasinetti. Ti prego di scusare. Cari saluti.

VINCENZO BADINO (Ovada). Mi trasmettono la tua lettera e la risposta — dovendo rispettare l'an-

ticamera imposta a tutte le comunicazioni di questa rubrica — può essere pubblicata solo oggi. L'idea mi sembra buona, anche se tu non scendi nei particolari. Prova a scrivere al capo della produzione dell'Universal Film - Via del Traforo 146 a Roma, o, sempre a Roma, alla Lux Film, via Po 36, Augusti.

ANTONIO FRASCARELLI (Perugia). Per il libro di Barbaro, Soggetto e sceneggiatura, indirizza pure le tue richieste alle Edizioni di Bianco e Nero, via Adige 80. Ti invieranno il volume contro assegno, se tu lo vorrai.

EMILIO PERRONE (Roma). Ford mi è sempre piaciuto, e sono arrivato a fornirgli in cuor mio — forse con una punta di sentimentalismo — delle giustificazioni persino per i film con Shirley Temple bambina (Alle frontiere dell'India) e Shirley Temple adulta (Il massacro di Fort Apache); gli ho perdonato, sempre in cuor mio, la via del tabacco e Com'era verde la mia vallata, e mai ho voluto pensare ad un Ford irritato dalle lusinghe del «western», perché «western» di ricetta io non voglio considerare quei film completi che s'intitolano Sfida infernale, The Three Godfathers (che verrà in Italia, col titolo «In nome di Dio», forse in omaggio all'Anno Santo) e She Wore a Yellow Ribbon. Però che il genere «western» lo tenti sovente, è un fatto indubitabile. Da il cavallo d'acciaio a Ombre rosse, al recentissimo *Wagon Master*, Ford ha fatto di frequente la sua ricomparsa nella famosa Monument Valley, dove i Navajos ormai lo considerano uno dei loro e giovandosi di molti elementi tradizionali (inseguimenti, sparatorie, bar affollati da malviventi, bestiame in libertà, ecc.) ha composto le sue opere. Quegli ingredienti in mano ad un John Ford o ad un Lewis Seiler si trasformano in piatti anonimi da catalogare al massimo come «prodotti di scelto western»; in mano a Ford diventano film che del creatore portano chiaro il segno, anche nelle sequenze meno felici. Ho visto *The Long Voyage Home*; molto bello, d'accordo. Ma in quel particolare clima, preferisco ancora *The Informer* («Il traditore»). Non mi è piaciuta affatto *La via del tabacco* («Tobacco Road») pur interessandomi sotto alcuni aspetti: d'accordo per la fotografia, Arthur Miller ha fatto miracoli. Mi scrivi di Jean Vigo: oltre a *Zéro de conduite* e a *L'Atalante* ho visto *Taris*, un cortometraggio dedicato ad un nuotatore di cui Campassi, nel suo libro edito da Poligono, scrive: «Il ritmo puro, Una visione estatica di armonie formali spinte al loro superlativo». *Taris* è del 1932; del 1929 è il primo lavoro cinematografico di Vigo, un cortometraggio intitolato *A propos de Nice*. Non so nulla della programmazione in Italia del film di Meyers *The Quiet One*. Ti posso invece assicurare che gli importatori di Les enfants du paradis di Carné non commettono nessun misfatto intitolando l'edizione italiana: Il boulevard del delitto; è nient'altro che la traduzione del titolo della prima parte del lunghissimo film, ovvero Boulevard du Crime. La seconda parte s'intitola *L'homme blanc*.

SALVATORE PENNISI (Piedimonte Etneo). Quegli articoli erano apparsi su un numero di Cinema, vecchia serie, ma non è improbabile che un giorno o l'altro tu li veda ricomparire raccolti in un volumetto o in un numero unico. Grazie delle tue idee espresse a proposito del Premio Pasinetti; anche se formulano critiche severe a Cinema, esse ci sembrano interessanti e persino utili.

EROS ORTANI (Trento). Vuoi diventare regista? Scrivi al Centro

Sperimentale di Cinematografia di Roma (via Tuscolana km. 9); chiedi chiarimenti, bandi, informazioni ecc. Ti accontenteranno. E' buona regola, per chi aspira alla regia, passare alcuni anni come aiuto, assistente e così via. Ho un amico che ha tentato la regia senza alcuna pratica (e nota che è un bravo teorico); mi dicono che ora non sa come montare i pezzi girati del suo primo film, che si trova insomma in un mare di guai per aver peccato di presunzione.

SILVANO M. (Padova). La tua causticità è poco felice, questa volta. Cinema non ha mai pubblicato notizie d'indole matrimoniale che riguardano i «divi», gli «astri», ecc. Gli articoli di Fentini dall'estero indulgono, è vero, alla cronaca, ma è cronaca necessaria. Non lasciarti dominare dal complesso della «turbis eburnea», e pensa che un vero Vasari potrebbe servire al cinema.

CORRADO MALASPINA (Trevi- so). Grazie delle proposte, ma non vedo i «riempitivi» in Cinema. Vuoi essere più preciso, per favore?

NERIO TEBANO (Taranto). Buono il tuo articolo sul Sud Letterario: l'ho letto e l'ho conservato. Dal momento che sei così in buoni rapporti con la gente di Cinecittà perché non mandi a loro le proposte che invece vorresti veder pubblicate su Cinema? Perché non provi a ridurre a forma di «treatment» il lungo racconto di P. M. Pasinetti Il soldato Smatek di cui mi scrivi così frequentemente? Per Riso amaro un po' di ragione ce l'hai: De Santis era al suo secondo film, ed aveva già risolto molti problemi, soprattutto tecnici, che altri registi avrebbero rimandato alla decima o alla ventesima prova. In questo senso, ripeto, ti do ragione: sul piano tecnico, bada.

FRANCO VEDOVELLO (Legnago). Per Vulcano, o meglio per alcuni episodi del film, il regista Dieterle s'è giovato di brani degli eccellenti documentari realizzati da Fosco Maraini per la Panaria Film.

BRUNO GALBIATI (Sesto). Non ho avuto finora notizie di un'agenzia del tipo da te indicato. Rivolgiti alle case di produzione di Roma: rimando anche te alla risposta data a Vincenzo Badino di Ovada.

M. BONF (Torino). Giusta obiezione la tua, ma noi di Cinema pensiamo sempre ai nostri lettori come a persone che sanno leggere e capire. Quest'anno a Venezia credo parteciperò tutte le nazioni che già avevano aderito nel 1949. Eccezione fatta per la Polonia. Nessuno meglio della Direzione della Mostra ti può dare una precisa, aggiornatissima risposta.

GIAN CARLO MARTELLI (Marmora). La mancanza di cultura cinematografica (mancanza cioè di «ricordi» classici) non ti impedisce di giudicare un film, se tu hai il senso critico sviluppato, la sensibilità ipercutita e amore per il cinema. Altrimenti, dimmi, come potremmo prendere sul serio certe critiche scritte da uomini di cultura, magari letterati, che però ignorano i capolavori? Leggiamo i loro articoli perché negli autori è nato quell'interesse per il cinema che li spinge — con l'aiuto dell'intelligenza — a dire cose importanti e giuste. La critica «comparativa» è lodevole, apprezzabile ma non insostituibile.

FORTUNATO PASQUALINO (Caltagirone). Darei un milione per avere la tua sicurezza! Quel progetto puoi proporlo alle case di produzione italiane (ti avverto però che la tua — De Unamuno a parte — non è una idea nuova). Leggi la risposta a Vincenzo Badino di Ovada.

IL POSTIGLIONE

Viaje sin destino (tr. lett. « Viaggio senza destinazione »), *El hombre que se quiso matar* (tr. lett. « L'uomo che volle uccidersi »), *Huella de luz* (tr. lett. « Impronta di luce ») ai quali seguì *El fantasma y doña Juanita* (tr. lett. « Il fantasma e Giovannina »); una storia romantica narrata con felici risultati. Dopo questo successo, forse influenzato dal cinema italiano, Gil si dedica piuttosto a lavori con intendimenti realistici: *El clavo* (tr. lett. « Il chiodo ») e *La fé* (tr. lett. « La fede »). Appunto in tale periodo, Gil commette un grave errore, psicologico e artistico, quando vuol dare nel *Don Quijote* un aspetto umano e comune, di pover'uomo, all'immortale eroe di Cervantes. Subito dopo Gil ritorna al successo con *Una Mujer cualquiera* (tr. lett. « Una donna qualsiasi ») e *La calle sin sol* (tr. lett. « Strada senza sole »), ma non riesce ad evitare un lavoro assai mediocre, *Mare nostrum*, nonostante l'interpretazione di Maria Felix, l'attrice messicana che apparirà anche nell'altro film di Gil: *La noche del sábado* (tr. lett. « La notte del sabato »), tratto dal dramma di Jacinto Benavente. Accanto a questi due registi, si possono citare: Ricardo Gascón, che ha diretto tra l'altro *Don Giovanni di Serrallonga*; Luis Lucia, che ha diretto *Currito de la Cruz*, forse l'unica pellicola sulla corrida di tori che abbia un certo valore; infine Antonio Roman, il quale si fa notare soltanto con *Los últimos de Filipinas* (tr. lett. « Gli ultimi delle Filippine »). Arturo Ruiz Castillo, con *El Santuario no se rinde* (tr. lett. « Il santuario non si arrende ») ripete con poca convinzione e ancor meno credibilità *Sin novedad en el Alcazar* (tr. lett. « Senza novità nell'Alcazar »). Carlos Serrano de Osma, poi, con *Embrujo* ritorna al cinema sperimentale. Si distacca da tutti questi, per il genere di film prescelto, Giovanni de Orduña, attore anche cinematografico il cui film *Locura de amor* (tr. lett. « Pazzia d'amore ») ha avuto un enorme successo popolare e ha procurato i più lautí guadagni ai suoi produttori. E' un dramma di grande effetto, ma senza alcuna pretesa d'arte, che però piace alla massa, anche per l'interpretazione di Aurora Bautista. Altrettanto dicasi di *Pequeñeces* (tr. lett. « Piccolezze »). Il cinema spagnolo non può contare su molti valenti attori. I migliori provengono dall'estero: Arturo Vilar è nato in Portogallo, Maria Felix nel Messico. Fernando Fernan-Gomez deve ancora trovare un regista che lo faccia degnamente figurare. Alfredo Mayo e Jorge Mistral devono i loro successi soltanto alla bella presenza. Fra le attrici si notano: Rosa Salgado, Mery Martin e Carolina Jimenez che meriterebbero parti più impegnative. Aurora Bautista, grande attrice, rischia di rimanere sacrificata, con Orduña, in parti troppo convenzionali.

Tale è la situazione del cinema spagnolo. Sarebbe azzardato voler prevedere un enorme progresso a breve scadenza. Ma, senza con ciò peccare di troppo ottimismo, non è meno vero che, in tutte le manifestazioni di intelligenza e di sensibilità, la Spagna ha sempre ottenuto una posizione ragguardevole e quale non dovrebbe sfuggirle neppure nel mondo del cinema.

JOSE FUEBUENA

Olivetti Studio



(Continuazione dalla pag. 292)

Interna, basato su un soggetto di Van-Juan-Tshi, e impostato sul tema della lotta contro lo scioglimento.

NUOVA ZELANDA

Anche a Christchurch...

...si terrà, nel prossimo ottobre, un Festival internazionale cinematografico limitato ai documentari sonori in formato 16 cm. Potranno parteciparvi i film prodotti fra il 1° gennaio 1946 e il 30 giugno 1950. Hanno già dato la loro adesione i seguenti Paesi: Austria, Belgio, Canada, Danimarca, Francia, Gran Bretagna, India, Italia, Paesi Bassi, Stati Uniti, Svezia, Svizzera.

ROMANIA

Il primo film a soggetto...

...della cinematografia statale romena è stato diretto da Paul Cheliescu. Si intitola *La valle risanante*, e tratta della costruzione di una ferrovia per opera di giovani delle città e delle campagne.

U. S. A.

Sospesa...

...o, tanto meno, ridotta, la campagna svolta dai

lavoratori del cinema contro le produzioni all'estero. Infatti, i capi dei sindacati che tra l'altro avevano minacciato il boicottaggio di tali produzioni e anche rappresaglie politiche, si sono lasciati convincere da Eric Johnston, recentemente rieletto presidente della M.P.A.A., Johnston ha sostenuto che la produzione all'estero (che questo anno si aggirerà fra i dodici e i diciassette film) è necessaria sia per recuperare i crediti congelati, sia per non perdere i mercati stranieri che sono indispensabili, dato che un terzo del reddito lordo dei film americani viene appunto dall'estero.

La produzione di film...

...a colori è in aumento. Contro i 50 dell'anno scorso, se ne prevedono quest'anno circa 80, realizzati per la maggior parte in technicolor e per il resto in cinecolor, tricolor ed altri sistemi.

E' in corso di studio...

...un piano per il finanziamento della produzione indipendente. Tale piano prevede la costituzione di un fondo di due milioni di dollari, mediante emissione di obbligazioni da parte di Wall Street che, in cambio, si riverserebbe una serie di controlli che andrebbero dagli argomenti dei film ai sistemi di contabilità.

Vittorio Gassmann in "Il fuorilegge", che
Aldo Vergano ha diretto per la Roma Film

