

CELESTINO



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **102**

NUOVA SERIE - 31 GENNAIO 1953

ANNO NUOVO MOSTRA NUOVA?

NELLO SCORSO NUMERO abbiamo già dato notizia che la Biennale di Venezia ha fissato le date della XIV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica e ne ha approvato il Regolamento, che, nei confronti di quello precedentemente in vigore, ha subito varie modifiche.

E' stato innanzi tutto ridotto il numero dei film che saranno presentati, limitati a un massimo non superiore ai 3 per ciascun Paese che ne produce oltre 100 all'anno, a non più di 2 per ciascun Paese che ne produce da 50 a 100 all'anno, e a non più di 1 film per ciascun Paese che ne produce meno di 50.

Ogni Nazione è libera nella scelta delle opere da inviare, a condizione che siano state prodotte entro i 12 mesi precedenti l'inizio della Mostra e che non siano naturalmente già state presentate ad altre manifestazioni cinematografiche. A regolare l'ammissione dei film verrà istituito un Comitato di 6 esperti, nominati dal Presidente della Biennale e scelti fra persone di particolare competenza che non siano direttamente interessate alla produzione e al commercio di film.

Questo Comitato, presieduto dal Direttore della Mostra, avrà il compito di scegliere i film da ammettere, nel caso che i Paesi invitati ne presentassero un numero superiore a quello previsto, e di escludere eventualmente quelli che non fossero di tale valore da poter figurare in una Mostra d'Arte o che potessero ledere un sentimento nazionale.

Spetta pure al Comitato di invitare, occorrendo extra quota, film di eccezionale valore artistico, anche se presentati ad altre competizioni. Speciali impegni incombono ai membri del Comitato Esperti, attraverso un severo regolamento interno, che fissa le modalità dei lavori del Comitato, alle cui riunioni potrà assistere anche un rappresentante della Federazione Internazionale delle Associazioni di Produttori di Film, che però non avrà in alcun caso diritto di voto.

Interessante innovazione è quella dell'art. 6) che stabilisce come tutti i film debbano essere presentati in edizione originale muniti di sottotitoli in lingua italiana e che solo eccezionalmente il Comitato Esperti possa ammettere film con sottotitoli in francese.

Altra importante aggiunta è quella che fra le norme che regolano l'iscrizione dei film, impone ai produttori di inviare, insieme alle indicazioni tecniche filmografiche, una dichiarazione con la quale si impegnano, in caso di premiazione, a precisare nella eventuale pubblicità, l'esatto titolo del premio conseguito e la motivazione relativa. I concorrenti dovranno inoltre inviare il certificato di iscrizione al Pubblico Registro Cinematografico Internazionale.

La Giuria sarà composta quest'anno di 7 membri, nominati dal Presidente della Biennale, i quali dovranno impegnarsi a non manifestare pubblicamente il loro giudizio sui film in concorso e seguire per le proprie riunioni le modalità stabilite da un regolamento interno.

Anche il numero dei Premi da attribuire è stato complessivamente ridotto. Essi cioè consistono nel Primo Gran Premio Leone d'Oro di San Marco, che verrà assegnato con motivazione, ed in altri 5 premi (altrettanti Leon d'argento) a disposizione della Giuria che potrà aggiungervi, se del caso, i due premi per la migliore interpretazione femminile e maschile, intitolati al nome di Giuseppe Volpi, fondatore della Mostra.

Non sono ammesse visioni anticipate dei film in concorso prima della presentazione in pubblico, salvo quelle per il Comitato Esperti o quelle eventualmente indispensabili per i membri della Giuria.

Per la prima volta il Regolamento stabilisce che non verranno presentati in nessun caso film fuori concorso, pur riservandosi la Mostra la facoltà di concedere i locali del Palazzo del Cinema, ai produttori che ne facessero richiesta, per la proiezione di film di speciale interesse per il pubblico presente alla Mostra. Questo naturalmente qualora lo consentano le programmazioni regolari dei film in concorso.

Sono previste mostre individuali e le retrospettive, di cui verrà successivamente data notizia nel programma generale della manifestazione. Ci saranno le proiezioni popolari di Mestre ormai entrate a far parte della tradizione veneziana.

Altri due nuovi articoli inseriti per la prima volta nel Regolamento generale della Mostra sono quelli che prevedono l'organizzazione di riunioni e congressi, nazionali ed internazionali, che abbiano lo scopo di agevolare il progresso della cultura cinematografica, nonché di facilitare i contatti per lo studio e la soluzione dei problemi relativi all'arte, alla tecnica ed all'industria cinematografica. Si prevede inoltre la possibilità che la Direzione della Mostra possa, su richiesta degli interessati, accettare l'incarico di costituire uffici in funzione di centro di collegamento e di informazione fra i diversi organi nazionali per facilitare la costituzione di organismi internazionali nel campo cinematografico.

La Mostra del Documentario e del Cortometraggio

A queste modifiche apportate al Regolamento generale della Mostra d'Arte Cinematografica, fanno riscontro sostanziali innovazioni nel Regolamento della IV Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio, a cominciare appunto dalla denominazione della manifestazione. Il cambiamento è stato motivato dalla necessità di togliere a questa Mostra quel senso delimitativo e di renderla più comprensiva di ogni possibile ramo della cinematografia di cortometraggio e documentario sia di passo ridotto che di formato normale.

La Mostra del Documentario e del Cortometraggio si svolgerà dall'11 al 19 agosto 1953 ed ogni Nazione partecipante potrà iscriverne complessivamente 15 film e non più di due per sezione. I film saranno suddivisi in due grandi categorie: film per la presentazione in locali pubblici e film per pubblico specializzato. I film per la presentazione in locali pubblici rientreranno a loro volta in due grandi gruppi: il gruppo documentari e il gruppo cortometraggi con relative sezioni. Nella categoria film per pubblici specializzati rientreranno naturalmente tutti i film scientifici propriamente detti.

Tutti i film esteri dovranno essere presentati muniti di sottotitoli in lingua italiana o accompagnati dal testo del commento parlato in italiano che verrà letto da un dicatore. In quest'ultimo caso, se la colonna sonora o i rumori avessero una particolare importanza, i produttori invieranno una copia del film con colonna sonora senza parlato; verrà fatta eccezione per quei film in cui il parlato in lingua originale abbia una particolare funzionalità.

Una Giuria nominata dal Presidente della Mostra fra personalità di riconosciuta fama nei confronti del carattere specifico delle categorie e delle sezioni dei film che verranno presentati, assegnerà tre grandi Premi: uno per il miglior film del gruppo documentari, uno per il migliore del gruppo cortometraggi della categoria film per la presentazione in pubblici locali ed uno per il miglior

film della categoria specializzati. Verrà inoltre assegnato un premio ed una menzione per ciascuna delle sezioni in cui sono suddivise le categorie. Un premio è infine riservato alla migliore selezione nazionale.

Verranno dalla Direzione della Mostra prescelti fra i film premiati i più adatti ad essere presentati, insieme ai film spettacolari di lungo metraggio, alla XIV Mostra d'Arte Cinematografica, che avrà luogo subito dopo quella del Documentario e del Cortometraggio, e cioè dal 20 agosto al 4 settembre.

Le modifiche principali del nuovo Regolamento seguono la stessa linea del Regolamento generale della XIV Mostra d'Arte Cinematografica. Viene cioè ridotta la durata della manifestazione, limitato a 15 il numero di film per Nazione (al posto di 20 dell'anno scorso) e le due grandi categorie, che vengono complessivamente a suddividere i film in gruppi di documentari veri e propri e in cortometraggi, ponendo in una categoria a sé stante i film per pubblici specializzati, permettono una classificazione più precisa nelle varie sezioni. In tal modo ogni film avrà la possibilità di partecipare su un piano di competizione equilibrata.

Il Festival del film per ragazzi

Fra le manifestazioni della Mostra è stato anche annunciato il V Festival Internazionale del Film per Ragazzi che si svolgerà dall'11 al 19 Agosto, e riproporrà all'attenzione di Governi, enti e pubblico l'importanza del problema della cinematografia per ragazzi. Durante lo svolgimento del Festival del 1952, si giunse alla definizione del film per ragazzi, e quest'anno sono state fissate dal Regolamento quattro categorie: A) film ricreativi per bambini fino a 7 anni; B) film ricreativi per fanciulli dagli 8 agli 11 anni; C) film ricreativi per ragazzi dai 12 ai 15 anni; D) film di carattere culturale informativo e di insegnamento attraverso il cinema. La proiezione di questi ultimi può essere riservata a un pubblico specializzato di educatori ed insegnanti.

I film saranno presentati in edizione italiana, o con sottotitoli in italiano, oppure il testo del commento parlato verrà detto da un lettore in sostituzione della colonna sonora.

Una Giuria particolarmente competente nominata dal Presidente assegnerà un Primo Gran Premio assoluto per il miglior film di lungo o di corto metraggio presentato al Festival ed altri premi minori.

Riteniamo non sia necessario, per i nostri lettori, che dai precedenti articoli comparsi negli scorsi anni su « Cinema » a proposito della Mostra di Venezia conoscano già a sufficienza i precedenti della questione, commentare particolareggiatamente le modifiche alle modalità d'organizzazione della Mostra stessa.

A parte il fatto che il nuovo Regolamento riconferma l'incongruenza d'una Mostra d'Arte che limita il numero dei film ammessi in base al quantitativo della produzione dei Paesi partecipanti, e pur tenuto conto che tale incongruenza può, almeno in teoria, trovare un temperamento nella facoltà del Comitato di esperti di invitare extra quota film di eccezionale valore artistico, restiamo d'opinione che non sono tanto i regolamenti che contano quanto la loro applicazione.

Il problema di Venezia — la trascorsa esperienza ventennale l'ha abbondantemente confermato — non è tanto una questione normativa quanto una questione di scelta di uomini. I regolamenti possono anche essere ottimi, ma se il Comitato di esperti e la Giuria non offriranno le necessarie garanzie di competenza e di obiettività i risultati potranno sempre essere deludenti e discutibili. Ciò che quindi ci auguriamo è che nello scegliere i componenti dell'uno e dell'altro organismo si tenga soprattutto conto della loro competenza.

Ed è in questa speranza e con questo augurio che attendiamo di conoscere sia l'elenco dei componenti il Comitato e la Giuria, sia l'elenco dei film partecipanti alla Mostra, che vorremmo veramente rappresentativi nel senso più severo e più ampio della parola. (N. d. R.).

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 102

Anno VI - 31
Gennaio 1953

Questo numero contiene:

Anno nuovo Mostra, nuova? • Seconda di copertina

Cinema-gira 26

GIANFRANCO CHIODAROLI

La poetica del cinema 29

MARCEL LAPIERRE

Da Marcel Pagnol a Dimitri Kirsanoff 32

ROGER MANVELL

Nulla d'eccezionale in gennaio
sugli schermi londinesi 35

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Stefano Pittaluga 37

HERMAN G. WEINBERG

Sangue da "Limelight"
e segatura da "Moulin Rouge" 39

UBALDO BOSELLO

Funzioni e limiti del "documentario d'arte" 42

S. G. BIAMONTE

La parte di Petrolini 43

DAVID RAKSIN

Come ho musicato "Carrie" 46

ERMANNIO COMUZIO

Galleria: Kirk Douglas 48

GIULIO DE ANGELIS

Biblioteca 50

H. W.

Joseph von Sternberg al lavoro in Giappone 51

GIULIO CESARE CASTELLO

Film di questi giorni 52

IL POSTIGLIONE

La diligenza 56

Circoli del cinema Terza di copertina

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

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

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Charles Winninger nel recente film di Ford "Il sole splende alto"



Anna Maria Ferrero, in un'inquadratura di Napoletani a Milano.

ITALIA

Nulla si sa...

...dei seguenti film: Amanti del passato (Ro.Bi. Film), La brigata della speranza (Elpis Film), Lasciamoli vivere (SECET), Agenzia matrimoniale (Di Paolo Film), Il giustiziere mascherato (Everest Film), la cui lavorazione — a giudicare almeno dal silenzio dei rispettivi uffici stampa — deve ritenersi sospesa o terminata di nascosto.

Prosegue...

...la lavorazione dei seguenti film: La montagna tonante (lungometraggio di disegni animati in Ferranacolor; Iduna Film) di Antonio Attanasi; Noi peccatori (Titanus Film) di Guido Brignone; Il maestro di Don Giovanni (Vi.Va. Film - J. B. Mahon; in Eastman Color) di Milton Krims e Vittorio Vassarotti; Napoletani a Milano (Volonteri-Virtus Film) di Eduardo De Filippo; Aida (Oscar Film; in Ferranacolor) di Clemente Fracassi; Missione ad Algeri (Italarte) di Edoardo Anton; Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno (Felix-Nova Film) di Amendola e Macca-ri; Vecchio Regno (Vides Film) di Pietro Nelli; Piovuto dal cielo (Record Film-Sigma-Vog) di Leonardo De Mitri; Siamo tutti inquilini (Documento Film) di Mario Mattoli; Un marito per Anna Zaccheo (D.F.D.) di Giuseppe De Santis; La figlia del Reggimento (Salkind-Posa Film) di Geza von Bolvary e Tullio Kovaz con la supervisione di Goffredo Alessandrini; L'uomo, la bestia e la virtù (Rosa Film; in Gevaert Color) di Steno; Non è mai troppo tardi (Olympic Film) di Piero Regnoli e Filippo Ratti; Il bacio dell'aurora (Marte Film) di Gianfranco



Girotti e Silvana Pampanini in una scena di Una corona per Anna Zaccheo di De Santis girata a Napoli.

CINEMA GIRA

La sensuale ed aggressiva Kerima in La lupa di Alberto Lattuada.



Parolmi; Una donna prega (Trionfalcine) di Anton Giulio Majano; Anna perdonami (Videor Film) di Tania Boccia; Lasciateci in pace (EPIC Film) di Marino Girolami; C'era una volta Angelo Musco (Capitani Edo-Film; in parte in Ferranacolor) di G. W. Chili con la supervisione di Silvio D'Amico.

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: Oggi sposi (Excelsa Film), regia di Metz-Marchesi-Simonelli, operatore Riccardo Pallottini, interpreti Walter Chian e Lucia Bosè; I vitelloni (Peg Film), regia di Federico Fellini, operatore Otello Martelli, interpreti Alberto Sordi, Lida Baarova, Franco Interlenghi; Siamo donne (3° episodio; Filmcostellazione-Titanus-Guarini), regia di Luigi Zampa, protagonista Isa Miranda (mancano ancora l'episodio di Visconti con la Magnani e l'episodio di collegamento); Condannatelo! (Romana Film), regia di Luigi Capuano, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Milly Vitale, Virgilio Riento, Josè Jaspe, Ludmilla Dudarova; Il Cavaliere di Maison Rouge (Venturini), regia di Vittorio Cottafavi, operatore Armando Nannuzzi, direttore della fotografia Arturo Gallea, interpreti Armando Francioli, Franca Marzi, Yvette Lébon, Renée Saint Cyr.

Si è iniziata...

...la lavorazione dei seguenti film: L'età dell'amore (dalla commedia di Birabeau: «Madre natura»; I.C.S.-Cormoran Film), regia di Lionello De Felice, operatore Mario

Montuori, interpreti Marina Vlady Versois, Pierre Michel Beck, Aldo Fabrizi, Fernand Gravey, Simone Paris, Lauro Gazzolo, Lola Braccini, Aldo Silvani, Mietta Zocchi; Viaggio in Italia (New Wine; soggetto di Vitaliano Brancati; Svevia Film-Jumor Film), regia di Roberto Rossellini, operatore Enzo Serafin, interpreti Ingrid Bergman, George Sanders; Terza Liceo (INCIM), regia di Luciano Emmer, operatore Mario Bava, interpreti Giulia Rubini, Isabella Redi, Roberta Primavera, Anna Maria Sandri, Christine Carère, Giovanna Turi, Ferdinando Cappabianca, Franco Santori, Ugo Amaldi, Claudio Barbesino, Leopoldo Mazzei, Prando Visconti, Turi Pandolfini (l'unico attore professionista); Tarantella napoletana (dalla rivista musicale di Armando Curcio; in Gevacolor; Titanus), regia di Camillo Mastrocinque, operatore Giulio Gianini, con la partecipazione dell'intera compagnia della rivista omonima.

Alessandro Blasetti...

...ha iniziato le riprese di un documentario sugli stabilimenti di Cinecittà: l'operatore è Carlo Montuori e il commento musicale sarà del maestro Cicognini. Blasetti sta inoltre preparando il suo Zibaldone n. 2 («Nostri tempi», della Cines), da una serie di racconti della letteratura italiana contemporanea.

Una nuova versione...

...del dramma di Elmer Rice, Street Scene, verrà realizzata in Italia dal

produttore indipendente Lester Cowan, con Mary Murphy e Tom Morton (due « newcomers », già collaudati in vari film ed attualmente impegnati con la Paramount). Come si ricorderà, nel 1931 King Vidor trasse dallo stesso soggetto un film con Sylvia Sydney e William Collier jr., prodotto dalla United Artists (film non giunto in Italia). La novità della nuova riduzione consisterà nel fatto che la vicenda — in origine ambientata a New York — verrà trasportata a Milano e girata interamente dal vero.

Né De Sica, né Rossellini...

...dirigeranno l'annunciato film Italia mia, da un'idea di Cesare Zavattini. Secondo quanto ha dichiarato il noto soggettista, il film verrebbe realizzato entro l'anno da tre giovani registi i cui nomi vengono per il momento tenuti nascosti « per ovvie ragioni di riservatezza » (dal Notiziario Cinematografico ANSA del 22 gennaio). Fra i numerosi progetti di Zavattini sono inoltre da segnalare: Prima io, per la regia di Blasetti (che narrerà la storia di due industriali, uno milanese ed uno napoletano, che si recano da Roma a Napoli); un film con Rascel, Lo schiaffo (imperniato sulle vicende di un cameriere deciso a restituire uno schiaffo ricevuto da un cliente nervoso); e infine L'amore in città, il primo di una serie di « film-inchiesta » (che, a quanto si annuncia, dovrebbero uscire uno ogni sei mesi), che Zavattini sta preparando insieme a Ghione e Ferreri, e che verrà diretto da vari registi,



(Sopra): Una ripresa dell'ultima Vedova allegra, che i giudizi della stampa americana lasciano supporre mediocre e tale quindi da far rimpiangere la precedente buona edizione di Lubitsch. (Sotto): Milton Krims, regista de Il maestro di Don Giovanni istruisce C. Danova e E. Flynn.



come Antonioni, Emmer, Lattuada, Lizzani e Risi.

Fra i film in preparazione...

...segnaliamo: L'amore di una donna, di Jean Grémillon, una co-produzione italo-francese; Il Marchese del Grillo, a colori, diretto e interpretato da Aldo Fabrizi; La vita amorosa di Wagner, di Giacomo Gentilomo, con Frederic March e Valentina Cortese; un Cagliostro in Technicolor, per la regia di Camerini; Tempo di uccidere, dal romanzo di Ennio Flaiano, diretto da Marcello Pagliaro e interpretato forse da Richard Basehart, il protagonista di 14ª ora; Moll Flanders, una riduzione del romanzo di Daniel Defoe, alla quale stanno lavorando Calvino, Casadio, Gianni Puccini e Scarpelli; Le ragazze di San Frediano, che Vasco Pratolini stesso (autore del romanzo omonimo) dirigerà dopo averne curato la sceneggiatura insieme a Suso Cecchi D'Amico, Giulio Questi e Valerio Zurlini; e per finire una mastodontica Teodora, imperatrice di Bisanzio, che oltre ad essere diretta da Riccardo Freda e interpretata da Gianna Maria Canale, sarà persino a colori.

A soli 45 anni...

...è morto improvvisamente per un attacco di cuore, l'attore cinematografico e teatrale americano William C. Tubbs, che dal 1945, dopo

la sua caratterizzazione del pastore protestante in Paisà di Rossellini, aveva continuato a lavorare in Italia, apparendo in numerosi film, fra cui: Guardie e ladri, Cento piccole madri, Quo vadis? e La carrozza d'oro. Fra le ultime apparizioni sulle scene americane sono da rammentare quella in Catherine was Great di Mae West (1944), accanto all'ancor prestigiosa autrice-attrice, e quella in Happily ever after, una commedia di Kirkley e Burman (1945) messa in scena da Crane Wilbur.

Robert Krasker...

...l'operatore di Caesar and Cleopatra (insieme a Jack Cardiff e F. A. Young) e di Henry V di Olivier, ex collaboratore di Georges Périnal in vari film (come The Drum, The Four Feathers e Thief of Bagdad), curerà la fotografia in technicolor del prossimo film di Renato Castellani, Giulietta e Romeo. Già alcuni attori sono stati scelti dal regista, durante la sua permanenza in Inghilterra: Lawrence Harvey, un giovane attore dell'Old Vic, che sarà « Romeo », Flora Robson che sarà la nutrice, e Norman Hooland che sarà « Paride ». Non è stato ancora comunicato il nome dell'attrice che dovrà interpretare il personaggio di Giulietta. Il film è prodotto da Sandro Ghenzi per la Universaline, in compartecipazione con la Rank di Londra.



Orson Welles e Totò in *L'uomo, la bestia e la virtù* diretto da Steno.

FRANCIA

«Crainquebille»...

...di Anatole France verrà per la terza volta trasportato sullo schermo, ad opera di Sacha Guitry che ha intenzione di affidare la parte del protagonista a Michel Simon. Le precedenti edizioni cinematografiche del romanzo erano dirette da Jacques Feyder (nel 1922) e da Jacques de Baroncelli (nel 1934).

«Alerte au Sud»...

...è il titolo di un film che verrà prodotto in compartecipazione dalla parigina Film Sirius e dall'italiana Fono Roma, per la regia di Jean Devaivre da un soggetto di André Antoine imperniato su un intrigo di spionaggio e parzialmente ambientato al Marocco, dove verranno girati alcuni esterni. Al film, i cui dialoghi sono di Le Chanois, e che sarà realizzato in Gévacolor, prenderanno parte probabilmente gli attori Jean Claude Pascal, Gianna Maria Canale, Pierre Blanchard, Eric von Stroheim, Erno Crisa e Folco Lulli.

Chevalier-Dietrich-De Sica...

...è il terzetto di attori che il regista J. P. Melville ha intenzione di riunire per un film a colori tratto dal «Borghese gentiluomo» di Molière: la commedia verrebbe riprodotta fedelmente, con la semplice aggiunta di un prologo e di un epilogo.

Una precisazione...

...in merito all'esecuzione finanziaria delle co-produzioni italo-francesi è stata inviata dall'Ufficio dei cambi al corrispondente ufficio italiano; secondo la nota, gli incassi relativi alle co-produzioni appartengono al produttore francese e a quello italiano in proporzione ai loro rispettivi apporti.

GRAN BRETAGNA

Laurence Olivier...

...ha confermato la notizia della sua prossima realizzazione di un *Re Lear* in Technicolor, di cui egli sarà anche protagonista. Dopo le sue recenti interpretazioni in *Carrie* («Gli occhi che non sorrisero») di Wyler e in *The Beggar's Opera* di Peter Brook, con questo film Olivier, che ha già più volte messo in scena a teatro la tragedia di Shakespeare, tornerà alla regia.

Dal prossimo marzo...

...verranno assegnati annualmente alcuni premi alla produzione cinematografica nazionale ed estera da parte della British Film Academy, a somiglianza dei premi «Oscar» statunitensi. Tra i film candidati al premio per il «miglior film del 1952» figurano: *Miracolo a Milano*, *The African Queen*, *Casque d'or*, *Cry, the Beloved Country*, *Death of a Salesman*, *Limelight*, *Los Olvidados*, *An Outcast of the Islands*, *Rashomon*, *The River* e *Viva Zapata!*; mentre i più quotati per i premi al miglior attore e alla migliore attrice sono Laurence Olivier, Ralph Richardson, Vivien Leigh, Celia Johnson e Ann Todd. Saranno inoltre assegnati premi al miglior cortometraggio, al miglior film che non appartenga né alla categoria dei lungometraggi a soggetto né a quella dei documentari, e infine al film che abbia meglio illustrato i principi dello Statuto delle Nazioni Unite.

Dopo Renato Castellani...

...recatosi in Inghilterra per trovare «Romeo» (che sarà appunto un attore della Old Vic), anche Mario Soldati è partito per Londra alla ricerca di un ragazzo «tipicamente inglese», protagonista del suo prossimo film, *La mano dello straniero*, da un soggetto di Graham Greene, che dovrà essere girato a Venezia.

U.R.S.S.

Per l'educazione comunista...

...dei lavoratori, i Sindacati sovietici ricorrono regolarmente al cinema, dotando di sale cinematografiche attrezzate o di impianti mobili di proiezione le proprie istituzioni culturali e i vari Circoli di cultura a disposizione degli iscritti ai sindacati medesimi. Si calcola che circa 500 milioni di persone — nel corso del 1952 — abbiano assistito a proiezioni del genere, e che 2000 nuovi proiettori siano stati installati a cura dei Sindacati.

U. S. A.

Steve Reeves...

...ovvero «Mister America» per il 1947, sarà il protagonista, accanto ad Esther Williams, di un Technicolor ambientato nell'antica Grecia, parte del quale dovrebbe svolgersi nientemeno che nell'Olimpo: il film, di produzione M.G.M., si intitolerà *Athene*.

Tre importanti...

...case cinematografiche, la Columbia, la Universal e la Warner Bros., hanno deciso quest'anno di non contribuire, con le consuete sovvenzioni, alle spese per le manifestazioni relative alla consegna dei premi «Oscar», prevista per il 19 marzo. La Republic Pictures, che aveva in un primo tempo deciso di fare altrettanto, ha in seguito annunciato che anche per il 1953 verserà la propria quota.

La terza versione...

...cinematografica del notissimo racconto di Somerset Maugham, *Rain* («Pioggia»), già ridotto a commedia da Colton e Randolph, e da cui vennero ricavati un film con la Swanson, *Sadie Thompson* («Tristana e la maschera», 1928) di Raoul Walsh, ed uno con la Crawford, *Rain* («Pioggia», 1932) di Lewis Milestone (sarà stavolta una versione musicale e a colori, nella quale Rita Hayworth eseguirà alcune danze su sfondi riproducenti i quadri più noti di Paul Gauguin. Non viene tuttavia precisato, almeno per ora, se tale riduzione si baserà sulla commedia musicale intitolata appunto *Sadie Thompson*, scritta da Howard Dietz e Rouben Mamoulian (che ne è stato anche il produttore), con musica di Vernon Duke, la quale ottenne a suo tempo (dal 1944 in poi) un grande successo sulle scene americane.

La stereoscopia...

...è alle porte: per difendersi — pare — dalla concorrenza sempre crescente della Televisione, le più importanti case produttrici cercano di accaparrarsi i vari sistemi di cinema tridimensionale quasi tutti in fase sperimentale. Al «Cinerama» e al «Natural Vision», che sono per ora i più contesi fra i vari procedimenti, anche perché già collaudati da un notevole successo, si è da poco aggiunto il «Cinemascope», un'invenzione francese (dovuta ad Henri Chrétien, un professore della Sorbonne) i cui diritti sono stati acquistati da Darryl Zanuck per la 20th Century-Fox. Con tale sistema (che permette anche la riproduzione dei colori), verranno al più presto girati i seguenti film: *The Robe*, prodotto da Frank Ross e diretto da Henry Koster, con Michael Rennie, Jean Simmons e Richard Burton (il cui soggetto sarà imperniato sulla tunica del Cristo che i soldati giocano a sorte dopo la crocifissione); *The Story of Demetrius*, che sarà il seguito del film precedente; *Hell and High Water*, la cui vicenda si svolgerà in gran parte in un sottomarino e comprenderà numerose riprese subacquee; e un film con Marilyn Monroe (a quanto pare, particolarmente... «stereogenica»). Dal canto suo intanto la Paramount, che ha allo studio un proprio sistema di cinema in rilievo (per il quale occorre uno speciale schermo e uno speciale proiettore, ma senza occhiali né a colori né polaroidi) annuncia di volerlo inaugurare con la nuova versione dei Dieci Comandamenti di De Mille; la Warner ha quasi terminato *House of Wax* in «Natural Vision», sistema col quale verranno anche girati tre film della Columbia; la M.G.M. ha intenzione di perfezionare il sistema da lei usato anni fa

in alcuni cortometraggi (con occhiali colorati) e intanto annuncia già due film stereoscopici: *Arena* e *Rope's End*; la R.K.O. ha brevettato un procedimento nuovissimo; mentre Sol Lesser ha costituito la «Stereo-cinema», società che dovrebbe produrre mensilmente un lungometraggio e un documentario in rilievo.

PORTOGALLO

In attesa...

...che un'apposita «Commissione per la letteratura e per gli spettacoli adatti ai minorenni», costituita da un recente Decreto di Stato, tendente a regolare l'ammissione dei giovani al di sotto dei diciotto anni nei locali di pubblico spettacolo, abbia esaminato e giudicato tutte le pellicole attualmente in circolazione nel paese, i minorenni potranno recarsi al cinematografo purché lo spettacolo termini prima delle ore venti. Il Decreto medesimo vieta l'accesso ai locali pubblici dei minori di sei anni, anche se accompagnati, mentre permette ai ragazzi fra i sei e i tredici anni di assistere solo a certe pellicole «adatte ai minorenni».

MESSICO

Un Consiglio Nazionale...

...d'Arte Cinematografica, di cui fanno parte rappresentanti dei vari Ministeri, del Banco Nazionale Cinematografico, e delle Associazioni dei Distributori, Produttori, Esponenti e Lavoratori dell'industria cinematografica nazionale, avente il compito di studiare i problemi della produzione, di suggerire leggi e regolamenti, e di elaborare progetti di lavoro, è stato istituito dalla nuova Legge sul Cinema entrata recentemente in vigore in sostituzione di quella del 1947. Riconoscendo all'attività cinematografica un carattere di «interesse pubblico», la Legge affida alla «Secretaria de la Gubernación» il compito di creare una Direzione Generale della Cinematografia per il controllo e gli aiuti di carattere economico all'industria cinematografica nazionale. E' prevista, fra l'altro, l'istituzione di una Cineteca Nazionale, e l'autorizzazione a costruire nuovi stabilimenti di produzione.

INDONESIA

«Rodrigo de Villa»...

...è il titolo del primo film a colori dell'industria cinematografica indonesiana; la lavorazione del film è durata cinque mesi. Una censura più severa viene intanto istituita da un ordine diramato dal Ministro dell'Educazione, allo scopo di evitare la diffusione di film esaltanti la guerra, o dannosi per il morale delle forze armate, o incitanti alla rivolta, o che infine dimostrino che il delitto rimane impunito o addirittura può procurare dei vantaggi.

SPAGNA

Salvador Dalí...

...realizzerà in settembre un film da lui stesso definito di ispirazione «neo-mistica», nel quale verranno rappresentati alcuni casi di follia, in una storia tuttavia accessibile a tutti. Il famoso pittore, che come è noto si è da un paio di anni convertito al cattolicesimo, senza peraltro rinunciare alle proprie stravaganze, ha precisato che il protagonista del film sarà un figlio di pescatori spagnoli di una «bellezza angelica».

NUOVA SERIE

31 GENNAIO

1953

CINEMA

102

LA POETICA DEL CINEMA

NEL DISCORSO pronunciato al Centro sperimentale, Chaplin ha detto: «E' molto importante che nella ricerca della verità noi non possiamo guardare il mondo, perché il mondo oggi è isterico; perciò dovete guardare voi stessi, aver fede in voi stessi, e allora troverete l'approssimazione della verità». Con queste parole Chaplin, che pur apprezza il cinema italiano perché ha "umanità e carattere", ne condanna la scuola, cioè l'ostentato sviluppo di uno stato d'animo che è stato poetico, e la degenerazione di una poetica filmica. Se oggi molti, uomini di cultura e giovanissimi, che si erano dati con entusiasmo all'affascinante arte del cinema se ne distolgono con l'aria di chi è carico di esperienze e di disillusioni, ciò è dovuto sì al fatto che non è ancora nato il Francesco De Sanctis della critica cinematografica, ma soprattutto al fatto che sulla scuola neorealistica si è troppo insistito per creare una cultura e una civiltà neorealistica. Un musicista può creare l'ennesimo mito di Orfeo, ma un regista non può creare alcun mito: oggi è un delitto affermare per il cinema ciò che non scandalizzerebbe se affermato per altre arti; e questo atteggiamento si va estendendo, da una ben delimitata corrente di gusto e di critica, a tutto il mondo della cultura cinematografica, e non soltanto cinematografica. Quando il realismo è divenuto scuola, esso aveva già svuotato la sua forma d'arte, ed era già divenuto la formula di film come *Non c'è pace tra gli ulivi*: mentre i maestri cercavano di evaderne, come sono evasi De Sica e Zavattini con *Miracolo a Milano*, film che appunto per questo non è stato compreso, in Italia almeno, mentre è più significativo e più vivo di *Ladri di biciclette*. Il vero realismo non ha lo stile di una poetica e di una scuola, perché lo stile, come avvertì il Croce, è solo della letteratura, mentre la poesia ha l'unico e inconfondibile stile della bellezza: il vero realismo è grande arte, solo che lo si guardi nel suo capolavoro, che non è *Ladri di biciclette*, ma, semmai, *Germania anno zero*, perché crea un mito e apporta una catarsi, individua nella realtà e svelle da essa, portandolo a forma espressiva, in un segno e in un simbolo, il suo contenuto di poesia, che è una storia, che è un mito. Ma *Germania anno zero* è stato accusato di frammentarismo: e anche questo deriva da un canone di scuola, dalla cieca fiducia in una scuola poetica la quale ha teorizzato che base estetica del cinema è il montaggio. Ma *Germania anno zero* non ha

montaggio, come non ha montaggio, ad esempio, alcuna opera di Chaplin: perché il concetto di montaggio è solo uno strumento utile alla comprensione di un linguaggio cinematografico, e nelle sue forme grammaticali prima che nella sua sostanza espressiva; esso va considerato una categoria di giudizio per esaminare opere come *La corazzata Potemkin*, mentre per opere come *Germania anno zero*, bisognerà scoprire qualche altra categoria di giudizio.

Abbiamo già altre volte avuto occasione di precisare che «Cinema» intende esser libera di presentare ai suoi lettori eventuali articoli che giudica interessanti, anche quando contengano affermazioni e valutazioni che non coincidono con quelle della redazione, come è stavolta il caso di questo articolo, del quale la redazione non condivide parecchie asserzioni. Così, ad esempio, non condividiamo il giudizio comparativo di Chiodaroli su Miracolo a Milano, Germania anno zero e Ladri di biciclette né quello negativo su Viale del tramonto. Come pure non ci persuadono alcune inaccettabili affermazioni sull'uso e sulla funzione del montaggio, l'importanza che si vorrebbe dare all'attore come possibile autore del film, e altre discutibilissime enunciazioni che sarebbe fuori luogo, in questa breve premessa chiarificatrice, esaminare minutamente.

Se altri vorranno interloquire sull'argomento, «Cinema» sarà lieta di pubblicare i loro scritti, riservandosi sempre di esprimere direttamente il proprio punto di vista. (N.d.R.).

Teorizzazioni di questo genere sono derivate dall'equivoco di considerare il cinema un'arte nuova: esso non è un'arte nuova, come non lo è la radio, perché chiunque si meraviglierebbe che possa "nascer" nell'anno tale, un'arte; il cinema è una nuova sintesi di arti spaziali e temporali già esistenti, e come tale, se può valersi di uno specifico filmico, può valersi delle leggi di ogni altra espressione artistica, e delle poetiche a queste espressioni appartenenti, la cui storia e il cui valore ideali, sono ben lontani dal potersi porre in discussione.

Compito del cinema è di isolare nella

realtà un mito visibile, un mito cioè che, secondo la poetica di Clair, si possa facilmente immaginare per sviluppi ritmici visivi: e questo mito deve essere anzitutto un personaggio, perché il personaggio è la vera "materia" del film, e il personaggio è il fulcro formale la cui vita trae a sé tutte le trame, determina la visione unitaria che è legge irrevocabile di chiarezza e condizione quindi della partecipazione dell'animo dello spettatore nel mito contemplato. E tutto il film deve essere visto in funzione del personaggio, che è la materia con cui si crea quel film, e di esso viene fatto un mito, la sua esistenza e la sua realtà è tradotta in una forma e (e anche qui secondo la poetica di un vero creatore di film) in un simbolo: «Io non considero, scrive Chaplin, il personaggio che rappresento sulla scena in quanto carattere. Per me esso è per lo più un simbolo». E' in questo simbolo, e per mezzo di esso, che l'animo dello spettatore partecipa al mito contemplato: il personaggio vive in lui per forza della sua maschera, del suo gesto, e della sua voce: la storia che il personaggio recita è solo la letteratura e il discorso posti accanto alla poesia della sua maschera, del suo gesto, e della sua voce. Per queste ragioni, non ogni artista è adatto ad ogni personaggio, perché, come la materia delle arti plastiche una vocazione formale, anch'esso possiede una propria vocazione drammatica. L'importanza quindi dell'attore è tale che solo una reazione polemica al divismo ha potuto accentrare nel regista la personalità creatrice del film: ma io credo che, caso per caso, bisognerebbe stabilire se l'autore sia il regista o l'attore. Notate che i massimi registi del neorealismo, Rossellini, De Sica, Visconti, hanno cominciato con tipi presi dalla vita ma si sono poi rivolti ad attori: pure per Luigi Chiarini, i tipi presi dalla vita sono "anche nel migliore dei casi un rimedio". Può darsi che il regista, come del resto nella maggior parte dei casi, collabori con l'attore, gli comunichi la propria visione, gli modelli la maschera e gli suggerisca il gesto: ma egli, così facendo, interpreta e fa vivere quelle parti della propria anima di poeta che, per essere espresse sotto la specie del film, debbono divenire un'immagine, una figura, un personaggio al quale egli non può prestare la propria maschera, ma per il quale deve ricorrere alla maschera di un altro. Egli dunque crea in quanto è attore, e l'attore intelligente, una volta compresa e parteci-

pata quella parte dell'anima del poeta che è il suo personaggio, lo crea in quel modo definitivo che è il mito di un film.

E l'ambiente, lo spazio e il tempo che circondano il personaggio, non è l'ambiente della vita, il dato reale e realistico, ma è esso pure la materia: e anche questa materia può assumere il valore di simbolo e di mito, e in modo diverso, da un minimo, nel caso che sia solo lo sfondo nel quale il personaggio è una forma autosufficiente, a un massimo, nel caso che sia la struttura poetica e razionale, senza la quale la maschera, il gesto, e la voce sarebbero troppo scialbi; e valore diverso a seconda che il mito riceva qualche spiegazione e qualche luce dal mondo dello spettatore, o che sia un mondo compiuto e completo, nel quale lo spettatore è invitato ad entrare. Ritenere che l'ambiente storico non sia sufficientemente caratterizzato ad esempio in un film come *Luci della ribalta*, è un'osservazione completamente estranea alla coerenza estetica di questo film, il quale è affidato esclusivamente a un personaggio e alla sua umanità.

Nella distinzione fatta è la giustificazione poetica del documentario, il quale può essere arte, e grande, come dimostra, ad esempio, *L'uomo di Aran* che è uno dei pochi classici del cinema: e che è un modello e un capolavoro non perché sia un film di cosiddetto "puro lirismo", né perché mancherebbe di narrazione, né perché sarebbe ritmo decorativo di bellissime immagini; ma perché è un mondo diverso e lontano visto sotto la specie del cinema, un mondo che è un mito reso sensibile in ricordi che sono vera sintesi di "un'immagine e di un sentimento che la anima". Solo in questo senso il documentario può essere la lirica del cinema, dove il film a soggetto è il dramma: perché in realtà la cosiddetta sostanza inevitabilmente drammatica del film, non significa un genere, e vi si badi bene, perché l'equivoco è facile ed è accaduto: il documentario drammatizza il "sentimento" di un uomo lontano e diverso in un paesaggio lontano e diverso, come il film a soggetto liricizza la "passione" di un uomo che imita un personaggio, che incarna un mito, e che diviene un simbolo. Niente a che vedere coi



(Dall'alto al basso): Tre inquadrature rispettivamente di *Ladri di biciclette*, Germania anno zero e *Miracolo a Milano*, film che possono essere valutati in una graduatoria totalmente diversa in conformità alle differenti premesse in ordine estetico ed etico da cui parte chi intende giudicarli.



documentario hanno dunque i cortometraggi che vediamo solitamente nelle nostre sale, sul vieto tipo che narra la vita di un paese dall'alba al tramonto: un paese di per sé non ha niente di poetico, e, se chi lo riprende con la macchina da presa ci sente l'umanità della poesia, questa umanità non impressiona la pellicola e non si comunica allo spettatore. Il montaggio più elaborato e l'inquadratura più sontuosa, nulla hanno a che vedere con la poesia. E questo perché l'equilibrio tra il personaggio e l'ambiente, o, ciò che è lo stesso, il giustificato e coerente prevalere dell'uno o dell'altro, non si verifica. Il film affidato ad attori non professionisti, a tipi presi dalla vita, ha sempre del documentario, e stupendi documentari sono prima di ogni altra cosa, film come *Sciucchià* o *La terra trema*: solo sotto l'aspetto del documentario il povero dramma neorealista diventa l'espressione corale di un ambiente e di un mondo.



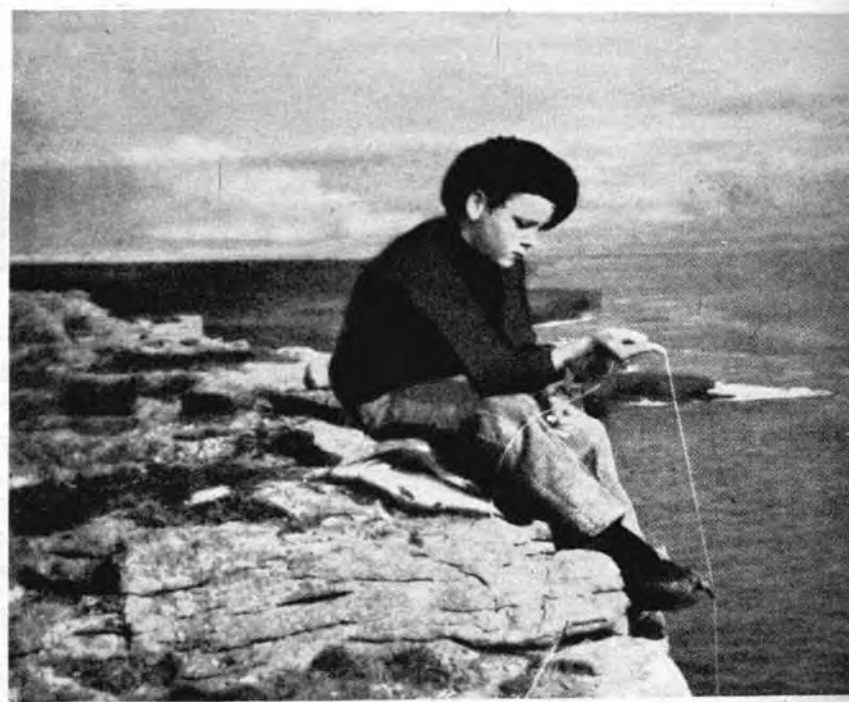
Cinema è dunque, o imitazione di un mito isolato dalla realtà, o liricizzazione di un ambiente, in una drammatica visiva e sonora che suscita nello spettatore sentimenti di "partecipazione" col mito contemplato; e se questi sentimenti non si possono formulare in una loro determinatezza, come fece per la tragedia Aristotele, certo se ne debbono escludere alcuni, perché non può avvenire "partecipazione" con raffigurazioni ripugnanti o disgustose: questa è la ragione per cui un film come *Viale del tramonto* è un brutto film, perché se ne ha solo un'impressione di disgusto, e perché, come disse Mario Fubini, non si fa arte con un caso patologico. L'immagine isterica di Norma Desmond è una figurazione ripugnante che pesa penosamente sull'animo dello spettatore.

Ancora, il mito deve essere unitario, sempre se non si vuole che scada la possibilità e il valore della "partecipazione": film come *Giustizia è fatta*, dal quadruplice aspetto, non possono essere belli. Questa unità può essere naturalmente anche basata su una coordinazione di elementi, ma un fine o comodo pratico non può realizzare questa coordinazione, al contrario, contro tutte le apparenze, spezza qualsiasi possibilità di coerenza. Sotto questo aspetto gli americani sono assai più abili nell'intrecciare più azioni, e non penso solo a opere di corretta letteratura, come *Telefonata a tre mogli*, quanto a un'opera poetica, sia pure assai diseguale, e in alcune parti assai disagiata, come *I migliori anni della nostra vita*.

E' ovvio che la maggior parte di queste enunciazioni necessitano un discorso più lungo che le giustifichi e le documenti, ma tanto era necessario per poter poi, senza parentesi e senza deviazioni, sviluppare i concetti che mi sembrano basilari di una poetica del cinema.

GIAN FRANCO CHIODAROLI

(A sinistra): L'immagine isterica di Norma Desmond in *Viale del tramonto* è una raffigurazione penosa che pesa sull'animo dello spettatore. (Sotto): Due inquadrature di *L'uomo di Aran*, documentario che drammatizza il sentimento di un uomo lontano e diverso in un paesaggio lontano e diverso visto in modo cinematografico.





Jacqueline Pagnol e Raymond Pellegrin nel film di Pagnol *Manon des Sources*, opera divertente e sotto certi aspetti interessante, ma discutibile per la sua impostazione "non cinematografica".

Parigi, gennaio.

IN MERITO alla recente produzione francese, l'avvenimento più importante del mese è indubbiamente la presentazione di *Manon des Sources* di Marcel Pagnol.

Può essere opportuno prima di discutere il film, riassumerne il soggetto. L'azione si svolge in Provenza, in un paese collinoso nel quale ha importanza essenziale il possesso dell'acqua. In passato, un certo Ugolin, per deprezzare la fattoria dei Romarin, che egli aveva intenzione d'acquistare, aveva ostruito la sorgente che irrigava questo terreno, senza che il gobbo Jean Cadoret, che l'aveva ereditato, dubitasse di nulla. Cadoret s'accanisce talmente nel lavorare quella terra arida che finisce col lasciarci la pelle: anche il suo bambino muore, sua moglie impazzisce e non rimane che la figlia, chiamata Manon des Sources, la quale vive come una selvaggia, con tre o quattro capre, in disparte dal villaggio, dove la maggior parte degli abitanti conoscono l'infamia commessa da Ugolin, ma non dicono nulla.

Manon ha vent'anni ed avendo appreso

come è stato effettuato il sabotaggio da parte di Ugolin, si vendica deviando il corso della sorgente che alimenta il territorio del villaggio. La situazione diviene tragica: se l'acqua non ritorna le coltivazioni moriranno, la vita diventerà impossibile e gli abitanti dovranno far fagotto ed emigrare verso terre meno ingrato. Il curato lancia un appello ai suoi parrocchiani: egli chiede loro di fare un esame di coscienza, affinché Dio possa perdonarli e render loro l'uso dell'acqua. Il giovane maestro del paese, che ha parecchie simpatie per Manon, effettua

LETTERA DA PARIGI

un'inchiesta che gli rivela la criminale manovra d'Ugolin e gli altri, vergognandosi del loro complice silenzio, si rivoltano contro questo contadino rapace. Ugolin finisce con l'impiccarsi ad un olivo, dopo aver scritto una lettera con la quale restituisce il mal tolto alla figlia del gobbo.

Il maestro ha facilmente indovinato che doveva esser stata Manon a far sparir l'acqua ed ottiene una riconciliazione generale. La sorgente torna a sgorgare per il villaggio: ognuno crede ad un miracolo e tutti sono contenti e si sentono migliori. Non è difficile prevedere che il maestro sposerà la ragazza delle capre.

Il film è molto lungo: più di tre ore di proiezione. Secondo il primitivo progetto di Pagnol avrebbe dovuto essere ancora più lungo: il suo autore progettava di dividerlo in due episodi, poi si è rassegnato ad alleggerirlo per renderlo presentabile in un unico spettacolo. Non è escluso che possa esser ristabilito il metraggio iniziale e che si ritorni, per una seconda visione, alla formula dei due episodi.

Pagnol ha pubblicato, a Montecarlo, il testo integrale della sceneggiatura ed è quindi possibile rendersi conto dell'importanza dei tagli effettuati. In generale sono state soppresse delle scene episodiche la cui scomparsa non toglie pressoché nulla a quello che si potrebbe chiamare l'interesse del film. Il mutamento più considerevole è nella conclusione. La versione presentata al pubblico mostra un contadino che acquista da Manon la fattoria ch'essa ha recuperata. La sceneggiatura invece prevedeva un'avventura più complicata: il terreno appartenente a Manon conteneva della bauxite. Il direttore d'una fonderia d'alluminio tentava di ottenere il terreno per « un pezzo di pane », ma benché fosse molto furbo veniva ostacolato dall'intervento di altre persone (fra le quali il maestro) che l'obbligavano a pagare un prezzo ragionevole. Perché l'uomo della bauxite è scomparso nella versione definitiva? Pagnol temeva forse di urtare gli industriali dell'alluminio che si sono installati in Provenza? Oppure ha preferito la seconda versione semplicemente perché più faceta?

Come la maggior parte dei film di Pagnol

DA MARCEL PAGNOL A DIMITRI KIRSANOFF

anche questo è costituito da alcune grandi scene comiche, « scene crocicchio », si potrebbe dire, collegate fra di loro da sentieri d'immagini la cui utilità non è sempre evidente. C'è la scena dell'aperitivo, quella del tribunale improvvisato dal brigadiere della gendarmeria, quella della festa dell'acqua, quella in cui Ugolin viene posto in stato d'accusa, ecc... Gli elementi di collegamento sono talvolta interessanti: la dichiarazione d'amore di Ugolin a Manon, nel quadro naturale delle colline, sfiora da vicino la perfezione, ma se si sottopone il film ad

un esame approfondito si potrebbe ritenere accidentale questo ottimo risultato. E' facile accorgersi che le « scene principali » potrebbero essere dei « quadri » d'un lavoro teatrale: basterebbe aggiungere all'una od all'altra qualche battuta per ottenere un lavoro teatrale completo ed esplicito. E' per questo che *Manon des Sources* non è propriamente del cinema.

Non sarebbe giusto d'altra parte considerare il film un fallimento: si può parlare di fallimento quando il risultato non è conforme alle intenzioni dell'autore, il che in questo caso non è avvenuto. *Manon des Sources* è (a parte la questione dei tagli) esattamente ciò che Pagnol ha voluto che fosse. Si sa da vent'anni, ossia da quando ha pubblicato il suo manifesto « Cinématurgie de Paris », ciò che l'autore di *Marius* attende dal cinema. Egli l'ha infatti definito come « l'arte di imprimere, fissare e diffondere il teatro », ed è esattamente ciò che egli ha fatto: a meno d'essere in malafede si deve ammettere che *La Femme du boulanger* è un lavoro che ha avuto sugli schermi una diffusione assai maggiore di quella che avrebbe potuto avere sulle scene teatrali. L'arte drammatica non vi ha guadagnato nulla, ma l'autore drammatico s'è guadagnato un più vasto pubblico e quest'ultimo (non intendo gli amatori di cinema, ma il pubblico in generale) s'è incontestabilmente trovato beneficiario di questa adesione di Pagnol alla meccanizzazione del teatro.

Nel suo manifesto il grande scrittore marsigliese poneva questo principio: « Ogni film che porta sullo schermo un lavoro teatrale, e che non aggiunge nulla all'espressione di questo lavoro di teatro, è un pessimo film parlato ». In cosa consiste questa registrazione dell'espressione? In un'alternativa di angolazioni di ripresa al momento della registrazione d'una scena sulla pellicola? Non è certo questo che preoccupa Pagnol, che ne fa scarso uso.

Si è compreso molto bene ciò che interessa il nostro « cinematurgo »: è di portare il teatro fuori dal quadro scenico, di dargli aria, di portarlo a spasso nella natura. Ed è ciò che ha realizzato in *Angèle, Regain, La Femme du boulanger, La Fille du puisantier, Nais*, ecc. ...Ma non basta portar la macchina all'aperto per fare del buon cinema. C'è spesso assai più vero movimento cinematografico in un « western » assurdo che in un'opera ben pensata, ma pensata teatralmente.

Le produzioni di Marcel Pagnol interessano e divertono la gran maggioranza del pubblico, e questo potrebbe provare, in fin dei conti, che ha ragione. Dove ha torto è nel pretendere d'aver inventata la sola forma valida di cinema. Il cinema non è una macchina per imprimere il teatro. Come strumento è una macchina per diffondere non importa cosa. Ciò che si definisce (a scelta) arte cinematografica, o cinema puro, o vero cinema, non rappresenta che una parte delle diffusioni rese possibili dalla « macchina cinema ». Il teatro impresso di Pagnol ne è un'altra.

Questo detto, per delimitare la questione, confesso che non mi sono annoiato alla visione di *Manon des Sources*. Il film non m'è sembrato lungo, perché Pagnol è uno straordinario narratore di storie: ho semplicemente pensato, a proiezione ultimata, che l'opera avrebbe potuto esser lunga la metà, oppure sei volte tanto. Non è possibile as-



(Sopra, sotto e nella pagina seguente): Tre momenti della *Manon des Sources*: la processione di San Domenico, una riunione del Consiglio Comunale e un'inquadratura delle colline di Provenza.





segnarle dei limiti, perché non v'è misura comune tra il flusso del dialogo e lo sviluppo del soggetto. In fondo, Pagnol non fa i suoi film, li parla.

Per quanto riguarda l'interpretazione si può notare che Raymond Pellegrin non poteva ricavare un gran che dal suo personaggio di maestro: è una parte di primo attore giovane, ma senza colore. Egli non ha inoltre l'accento provenzale, e questo lo fa apparire un po' spaesato fra i suoi compagni. Rellys che è stato l'eroe di tanti pessimi film, cosiddetti comici, è eccellente nella parte d'Ugolin: è una rivelazione che, su un piano sensibilmente diverso, equivale a quella di Fernandel in *Angèle*. Robert Vattier è perfetto nei panni d'un vecchio signore sordo. Henri Vibart è un notevole curato e si rivede, ben a posto, tutto il complesso degli attori marsigliesi: Delmont, Milly Mathis, Blavette, Panisse, Ardisson, Henri Poupon, Sardou, Sarvil, ecc.

Manon è impersonata da Jacqueline Pagnol. E' un'artista eccellente, deliziosa, raggiante d'incanto poetico, ma penso che la parte (benché scritta per lei) non le si addica. È troppo fine, troppo curata, troppo visibilmente gentile per incarnare una « piccola selvaggia », una guardiana di capre. Si pensi al portamento di Leni Riefenstahl in *Das Blaue Licht* (« La bella maledetta »): è pressappoco questo portamento che conveniva a Manon des Sources.

Henri Decoin ha girato *Les Amants de Tolède*, tratto da un racconto di Stendhal, « Le Coffre et le revenant ». Questa storia,

che è stata pubblicata nelle « Melanges d'art et de littérature » è stata adattata da Claude Vermorel, che l'ha trasposta da Granada a Toledo e le ha fatto subire alcune trasformazioni. Il film, anche se non è uno dei migliori di Decoin, è attraente, a patto che ci s'interdica il facile gioco dei paragoni con l'opera ispiratrice.

E' a proposito dell'interpretazione che può essere opportuno fare alcune riflessioni. Si tratta di una co-produzione franco-italiana, ed i ruoli sono stati distribuiti in conseguenza. Gli innamorati di primo piano sono Alida Valli e Gérard Landry: non so se mi faccio esattamente comprendere dicendo che ognuno sembra recitare in un universo particolare. Non v'è nel loro lavoro comune quella « omogeneità » che è tanto preziosa sia in cinema come in teatro.

Cosa curiosa: tutto l'interesse si concentra sulla parte che potrebbe essere il ruolo antipatico: quello di don Blas, il capo della polizia, un personaggio appena profilato da Stendhal, che ha preso sullo schermo, grazie a Vermorel, importanza, consistenza e sentimento, e siccome è interpretato da Pedro Armendariz non ha fatto fatica a dominare il film.

A proposito degli *Amants de Tolède* — ed in considerazione del doppiaggio che esigono i film con attori di varie nazioni — il mio collega Jean de Baroncelli esprimeva in *Le Monde* la speranza che « il più sovente possibile questi film internazionali trattino soggetti internazionali; in altre parole che l'intreccio permetta all'interprete straniera di esprimersi nella sua lingua nativa o, col suo accentto personale, nella nostra ».

Quest'esperienza è stata tentata vent'anni or sono. Dimitri Kirsanoff che lavorava nei teatri di posa francesi della Paramount, propose di girare *Le Nuits de Port-Said*, avventura ambientata in un porto internazionale ed i cui attori sarebbero stati non solo francesi, ma anche inglesi, italiani, arabi, malesi, ecc. Ognuno doveva parlare nella propria lingua e la sceneggiatura era concepita in modo tale che l'azione doveva ricevere luce dai diversi dialoghi. Era un tentativo di applicare il procedimento nel suo senso più assoluto e Kirsanoff vi sarebbe certo riuscito se non fosse stato congedato... I dirigenti della Paramount francese tentarono di sfruttare la sua idea, ma avendola mal compresa non riuscirono a fare che un film stravagante.

Alcuni anni più tardi Kirsanoff effettuò la sua dimostrazione su un registro meno esteso (non si trattava che di parlare in francese e in tedesco) realizzando *Rapt*, film tratto dal romanzo « Séparation des races » di C.F. Ramuz.

Il sistema è tutt'altro che cattivo e può essere ripreso utilmente, a condizione di giustificare sempre la situazione sfruttata nel film. Pagnol non l'ha forse applicato benché in un modo tutto particolare, in *Manon des Sources*? Uno dei personaggi, Baptistine, è (cito Pagnol) « una vecchia piemontese arrivata da trentacinque anni. Non parla francese, non ha mai saputo l'italiano, ha dimenticato il piemontese: ha appreso un po' di provenzale ». Il ruolo è interpretato da Marcelle Géniat (che è nata in Russia) e tutti la capiscono!

MARCEL LAPIERRE



A sinistra: Un'inquadratura di *The Yellow Balloon*: il bambino (Andrew Ray) s'è accorto che il criminale che s'era servito di lui (William Sylvester) vuole ucciderlo. A destra: Un emozionante momento di *The Long Memory* di Robert Hamer: Eva Bergh aggredita da un pescatore ubriaco

LETTERA DA LONDRA

LONDRA, gennaio

E' D'USO, in questa epoca dell'anno, rievocare i successi (e le delusioni) dei dodici mesi trascorsi. Per quel che riguarda l'Inghilterra, il 1952 è soprattutto, a mio parere, l'anno che ha visto nascere il nostro nuovo National Film Theatre. Penso che l'aprirsi di questa piccola sala cinematografica sulla riva sud del Tamigi sia senza dubbio, per noi appassionati di cinema, l'evento più importante del 1952. Non sarà facile da gestire, con tutte le restrizioni da cui è ostacolata: è qualcosa di nuovo nel campo gretto ed ultra commerciale del commercio cinematografico, e si verificherà il caso di parecchi ottimi film che dovrebbero esservi liberamente proiettati e che saranno invece, per varie ragioni, esclusi. Ma fortunatamente è disponibile un vasto repertorio di vecchi film.

Da anni, molte persone, ed in particolare Ernest Lindgren, curatore della nostra National Film Library, nutrivano la speranza che un giorno ci sarebbe stata a Londra una sala permanente dove i film, che in passato hanno posto le fondamenta della tradizione del cinema, potessero venir proiettati insieme con i migliori film contemporanei: sala che ora finalmente esiste.

È una storia che risale al 1951, l'anno del Festival Britannico. Tra gli edifici sorti a Londra sulla riva sud del Tamigi, c'era

NULLA D'ECCEZIONALE IN GENNAIO SUGLI SCHERMI LONDINESI

un piccolo telecinema, disegnato dall'architetto Wells Coates. Era un locale molto accogliente, e dalle undici e trenta del mattino fino a tardi nella notte, era affollato da gente che voleva vedere spettacoli televisivi su grande schermo e film tridimensionali. Oltre le diverse attrazioni, c'era una cabina di proiezione con pareti di vetro dove il pubblico, prima di prendere posto, poteva soffermarsi ad osservare i film che avrebbe visto proiettare. La sala era in stile moderno leggero, i colori predominanti della decorazione interna, il rosso e il grigio. Lo schermo era circondato da un bordo grigio traforato. I posti a sedere erano circa quattrocento.

Nell'autunno 1951, al termine del Festival, ebbe inizio la battaglia per conservare questo piccolo cinema come edificio permanente. Il British Film Institute, organizzazione nazionale che si occupa di tutte le questioni che hanno rapporto con l'interesse del pubblico per l'arte nel film, si

era incaricato del telecinema durante la stagione del Festival: era anche naturale che si mettesse a capo dell'iniziativa diretta ad ottenere dal Governo e dalle autorità civiche che, nell'interesse nazionale, la sala venisse conservata. Dopo molte discussioni, avvenute specialmente sui giornali, l'Istituto ebbe partita vinta ed il cinema fu aperto al pubblico in autunno.

Lo scopo principale che si propone il National Film Theatre è quello di creare un centro dove possano riunirsi tutti coloro che si interessano a ciò che il cinema ha raggiunto e può raggiungere. L'Istituto ha ottenuto l'appoggio dei produttori di film (la cui organizzazione, la British Film Academy, si è accordata perché i suoi membri intervengano regolarmente al cinema), e l'appoggio dei critici cinematografici. Un certo numero di questi critici si sono associati con il British Film Institute per la pubblicazione di un opuscolo mensile intitolato "Critics Choice" dove sono ripor-



Un altro momento di *The Long Memory*. John Mills, ferito, è accompagnato a casa da Eva Bergh.

tate estese citazioni delle loro critiche dei migliori film contemporanei. La tiratura di questo opuscolo illustrato ha raggiunto in pochi mesi quindicimila copie, ed in esso sono elencati e descritti i film che si proiettano al National Film Theatre.

Ho già detto che i programmi del Theatre sono molto variati. Gli spettacoli della settimana sono combinati in modo da rispondere alle diverse esigenze di differenti categorie di pubblico. Ogni giovedì, per esempio, uno speciale pubblico di iscritti a cineclub può assistere a delle anteprime, in anticipo sulla "première" del West End, oppure ad un film che si può proiettare soltanto per un pubblico ristretto, come *L'Age d'or* di Luis Buneul. I programmi del venerdì sono dedicati ad illustrare la storia del film. All'ora di colazione e nei giorni di fine settimana, si danno programmi di film stereoscopici e sperimentali o di avanguardia per il pubblico in generale.

Durante il periodo ottobre-dicembre fu allestita una serie di programmi che illustravano l'opera di René Clair. Per la prima volta a Londra, una stagione ininterrotta di tre mesi è stata dedicata interamente ai film più significativi di uno dei più grandi registi contemporanei francesi. *Le Million*, *Les deux Timides*, *Le Voyage imaginaire*, *Sous les toits de Paris* e *A nous la liberté* riempirono la sala di questo nuovo cinema londinese di persone per la maggior parte troppo giovani per sapere ciò che i migliori di questi film avevano significato venti anni or sono, quando molti di noi si domandavano che cosa il suono avesse da offrire per migliorare o distruggere l'arte dei nostri cari film muti. René Clair e pochi altri, come Pabst e Milestone, incominciarono a mostrarci le nuove possibilità acquisite dal film mediante la colonna sonora.

Per quel che riguarda la produzione cinematografica britannica, il 1952 è stato un anno soddisfacente, più che straordinario. Ricordo alcuni tra i film più importanti, con i nomi dei registi e dei protagonisti: *The Outcast of the Islands* di Carol

Reed, con Ralph Richardson, Trevor Howard e Kerima; *The Sound Barrier* di David Lean, con Ralph Richardson ed Ann Todd; *The Importance of Being Ernest* di Anthony Asquith, con Michael Redgrave, Michael Denison e Joan Greenwood; *Secret People* di Thorold Dickinson, con Serge Reggiani e Valentina Cortese; *The Brave Don't Cry* di Philip Leacock; *Murder in the Cathedral*, la versione cinematografica di George Hoellering del ben noto lavoro teatrale di T. S. Eliot; *Cry, the Beloved Country* il film di vita africana di Zoltan Korda, premiato con il Golden Laurel Award di Selznick; *Mandy*, la storia di una bambina sordomuta di Alexander Mackendrick, premiato a Venezia; *Trent's Last Case* di Herbert Wilcox, con Margaret Lockwood, Michael Wilding ed Orson Welles; *Angels One Five* di George More O'Ferrall; *The Card* di Ronald Neame, con Alec Guinness, e *The Pickwick Papers*, adattamento cinematografico di Noel Langley dal romanzo di Dickens, con James Hayter e Nigel Patrick.

Nelle prime settimane del 1953, sono apparsi sugli schermi di Londra tre film di qualche interesse; nessuno è eccezionale, ma tutti e tre divertenti. *The Yellow Balloon* è un altro film che tratta di un bambino coinvolto senza sua colpa in un delitto, e sfruttato da un giovane criminale che egli crede possa aiutarlo. La riuscita di film del genere dipende dall'abilità con cui si riesce a portare il pubblico ad identificarsi col bambino, e quindi a provare per lui una crescente pietà: in questo caso però il film è più centrato sull'azione che sulla caratterizzazione; il bambino è uno strumento più che un personaggio in se stesso capace di suscitare nello spettatore forti emozioni. Se si accetta questo punto di vista critico, il film può essere apprezzato come modesto thriller, e non credo che si possa valutarlo meglio, e nemmeno l'interpretazione del bambino si avvicina al livello di quella della piccola protagonista di *Mandy*, presentato al Festival di Venezia dello scorso anno.

Anche l'ultimo film di Anthony Asquith, *The Net*, con Phyllis Calvert, James Donald e Herbert Lom, è un thriller su scala modesta. Tratta delle relazioni domestiche di un progettista dell'aeronautica il quale è deciso a controllare il fato dell'aereo supersonico che ha creato, e lo pilota trasgredendo gli ordini dei superiori. Troppo preso dal lavoro, trascura la moglie. Il film suggerisce il paragone, a suo detrimento, con *The Sound Barrier*, al quale assomiglia per il soggetto, ma non per il modo come esso è trattato, poiché non si sforza di raggiungere l'alto livello di penetrazione psicologica e di commozione, tipici delle migliori opere di Anthony Asquith, come *The Browning Version*.

L'ultimo film che intendo menzionare, e che ritengo sia il più interessante del mese, è *The Long Memory* di Robert Hamer, interpretato da John Mills. Questo singolare film racconta la storia di un uomo, condannato a dodici anni di carcere per un omicidio di cui è innocente, il quale, scontata la pena, è deciso a vendicarsi di colui che con una falsa testimonianza lo ha privato della libertà. Egli si rende conto che la vendetta non ha più nessun sapore quando si ha la possibilità di compierla, ma giunge a questa conclusione nel corso di avventure spesso impregnate della pesante atmosfera melodrammatica di *Quai des Brumes* e di *Une si jolie petite plage*. Questo tentativo di trasportare l'atmosfera continentale sulla scena inglese non è molto riuscito, tuttavia il film è diretto e recitato con sufficiente simpatia per il personaggio principale, impersonato da John Mills, tanto da renderlo, per me, il miglior film del mese.

Il più simpatico avvenimento delle ultime settimane è stato il soggiorno, ahimè troppo breve, di Vittorio De Sica a Londra. Ebbi la fortuna di indurlo a farmi una visita nella mia villa nella vallata del Tamigi, e prima di ciò, come Direttore della British Film Academy, avevo organizzato un suo incontro con un gruppo dei nostri più importanti produttori, fra cui David Lean, con la moglie Ann Todd, il documentarista Paul Rotha, ed i produttori e registi Charles Frend, John Hals, Henry Cornelius ed Anthony Havelock-Allan. Nel corso di questo ricevimento Vittorio De Sica fu eletto membro della Academy, ed egli parlò dell'importanza che aveva per lui la popolarità dei suoi film all'estero, superiore a quella che hanno in Italia.

Fra i registi britannici attualmente al lavoro ci sono Sir Carol Reed (che gira un film in Germania), David Lean (che sta sceneggiando per lo schermo la commedia teatrale "Hobson's choice") Frank Launder e Sidney Gilliat (che hanno appena terminato un film biografico su Gilbert e Sullivan, i creatori delle famose opere comiche inglesi) e Charles Frend (che ha terminato *The Cruel Sea*, film di un naufragio durante la guerra). John Hals sta lavorando al primo film inglese di cartoni animati a lungo metraggio, ispirato alla famosa satira politica di George Orwell, *Animal Farm*. I film italiani presentati a Londra nel mese scorso comprendono *Buongiorno elefante*, ed il primo film di Totò giunto sugli schermi inglesi *Guardie e ladri*.

ROGER MANVELL

STEFANO PITTALUGA

CAMMINAVA dritto e fiero, a testa alta: burbero e ruvido, o sorridente, secondo che gli andassero avverse o favorevoli le cose. Quando apriva bocca, lui che non sapeva parlare a voce bassa, pronunciava le sue osservazioni come non ammettendo repliche. Teneva così alta la voce perché nella vita non gli era toccato meno di parlare con un altro, che contendere con un avversario. L'interlocutore era, per lui, sempre uno che voleva vendere o comprare: anche quando fosse un'attrice che aspirasse a fare un film. Gagliardamente positivo quale egli era, se pure il suo interlocutore fosse un artista, non a torto questi appariva a lui come un mercante di merce artistica, che offriva all'industriale discutibili prodotti. Quando parlava, dunque, egli presupponeva questo substrato ad ogni colloquio, ed ecco che alzava la voce.

Eppoi le questioni del cinema erano per lui come fatti personali, tanto vecchie e dibattute. Il suo spirito, appassionato e accanito, era così imbevuto dei problemi italiani del film che, si può dire, egli non esisteva se non per quei problemi. Essi si identificavano con la sua stessa personalità.

Era un uomo che sapeva prevalere: per questo poteva sembrare un prepotente. Noi che lo conoscevamo, sappiamo come non lo fosse, perché alla insistenza delle convinzioni altrui, egli sapeva anche cedere. Ma non era un debole quando — presa già una decisione — tornava sui suoi passi, e magari si rimangiava le proprie idee. Era, questa sua, una benintesa interpretazione della fermezza: certezza d'indirizzi, non ostinazione negli errori. Sapersi ravvedere è senso di chi non teme di sembrar debole col ricredersi. Un malinteso spirito di ostinazione confonde la caparbià con la serietà; e mescola il capriccio delle impuntature in errori riconosciuti per tali, col senso vanesio di un'alta dignità direttiva, al cui fastidio non sarebbe consentito di tornare indietro confessando l'errore. Pittaluga era troppo intelligente e spiritoso da prendersi sul grave in questo modo infallibile, era superiore nel suo spirito gagliardo e italiano, vale a dire agile nel buon senso. Quante volte egli non ha ceduto, discutendo con noi, mentre poteva fare il pugno di ferro?

Io stesso ho imparato ad apprezzarlo, ho imparato ad amarlo tra discussioni e liti feroci. In esse egli faceva prevalere la sua forza, solo in ciò che riguardava il film, dove in conclusione si doveva fare quello che voleva lui (quindi l'autore e il gerente responsabile era lui). Ma, nel resto era leale e cavalleresco. Volendosi tracciare un ritratto morale di questo ligure audace e appassionato, in primo piano sarebbe da illuminare la generosità dell'avversario. Mi è sfuggita la parola avversario e non l'ho cancellata. Tant'era, nel senso migliore. Del nostro abbiamo pure dichiarato la generosità! Egli non sapeva trattare che da avversario. Amichevole, magari affettuoso, ma avversario. Un senso di sfida prevaleva su ogni suo tono. Quasi intendeva mettere alla prova i suoi direttori e sottodirettori dei

venti reparti sfidandoli a cimentarsi col controllo delle sue osservazioni.

Tutto questo portava, senza volerlo, a diminuire la personalità di coloro, schiacciati dalla personalità sua, che aveva corpo da prevalere. Ma la sua generosità attutiva i colpi della sua personalità, dominante per carattere e potere, ma tuttavia trattabile.

Gli sarebbe stato impossibile costruire il suo immenso edificio, senza che alla titanica personalità non fosse unita la generosità, a suggerire le conciliazioni. Vi ricordate il bel sorriso che illuminava la faccia franca del nostro amico? Quando ci dava la mano, la stringeva gagliardo e sicuro. Ci potevate contare.

Quando avrebbe dovuto fare con voi delle scene ipocrite, le solite false tergiversazioni, non vi riceveva. Erano i giorni in cui si diceva avesse tanto da fare! Parlavate coi suoi direttori, allora; e i fumi del mistero pittalughiano circonfondevano, sempre più, le olimpiche inaccessibilità della sua scrivania. Ma non era, questo contegno, un'altra espressione della sua lealtà? Se vi avesse ricevuto avrebbe sbottato a dirvi quello che, per il momento, non poteva e non doveva, per convenienze sue e magari vostre. Era un uomo. Non poteva diminuirsi ai propri occhi, facendosi vedere a fare il meschinello gesuita con voi. Così preferiva non ricevervi. Noi ci infuriavamo lo stesso, ma non è che non lo comprendessimo anche allora!

Modesto e insofferente d'ogni forma di vanità, il suo carattere di orso non fa che riprovare quanto Egli fosse uomo di sostanza e per la sostanza. Tra l'altro rifugiava dalla pubblicità personale, e, ben diverso dai suoi colleghi americani, aveva ripugnanza dei ritratti. Questo impresario di fotografie non lascia di sé che poche istantanee di *reportage*. Mio fratello gli fece una volta tre ritratti per un annuario tedesco del cinema, ma lui si fece consegnare le lastre e le nascose.

Quando morì, noi che anche al cinema avemmo tendenze moderne di generi, sebbene non ci fosse dato di poter fare a testa nostra chiedemmo subito: « E ora cosa avverrà? Quali idee prevarranno? Arte o Industria? ».

Rispose il mio interlocutore: « Speriamo che ora non si venga con idee vane, di arte, se no si va a rotoli ». Io pensai allora che non fosse tutto lui, Pittaluga, l'ostinato a considerar vane le idee d'arte, come cose astratte e dilettantesche: e pensai se per caso non fosse ostilità di ambiente, quella che ci costringeva a marciare come anarohici, sotto la sorveglianza speciale, tra diffide e controlli, da respirare a fatica.

Pittaluga aveva simpatia per i giovani. Basti vedere quanti giovanissimi tecnici e attori, fiorirono ai suoi tempi alla Cines. Ma basti vedere il caso Blasetti, caratteristico fra tutti. Perfino verso le idee cosiddette di avanguardia non era del tutto ostile. Solo che partendo, come industriale, dal concetto dell'affare più facile, da preferirsi a ogni altro, eccolo sulle vie già battute e su



Maciste e Armand Pouget in uno dei film prodotti da Stefano Pittaluga: Maciste Imperatore.

quella di un genere artistico per tutte le categorie. Quindi le idee artistiche di una certa classe gli apparivano incomprensibili per l'altra. Possiamo, dunque, asserire che Pittaluga non avrebbe accettato neanche i programmi di cinema per il popolo, che realizzano i russi, per quanto pure siano arte proletaria destinata alle classi più vaste e alle mentalità più semplici.

La mia critica non diminuisce l'uomo, né lo mostra in errore. Lui faceva quel che poteva: quello che è non gli sembrava spericolato ardire. Se c'era uno che conosceva la vasta platea italiana, questi era Pittaluga. Non sbagliava quasi mai, prevedendo l'accoglienza del proprio pubblico. E, badate, egli giudicava un film soltanto pensando al giudizio del pubblico grosso. Lui conosceva i suoi polli e forse per questo ci consigliava di non avvicinare gli umori della platea russa a quelli della nostrana. Nello spettacolo sono le tecniche che fanno le estetiche e, al cinema, il modo di porgere è tutto. Per questo vivevano — e vivono ancora — le lotte tra il direttore artistico e l'industriale, circa la manomissione del montaggio di un film da parte dell'impresario. E' riconosciuto, infatti, che il montaggio è il fondamento del film e del diritto d'autore morale del direttore: esso può contenere il segreto del successo. Per ciò i lavori dei comunisti vanno bene in certi paesi, per cui una casa americana pagò a Pudovkin non so quanti milioni d'indenizzo purché rinunziasse a fare il film per il quale era stato impegnato! Ecco un gesto di sicurezza nelle proprie esperienze popolari e nelle previsioni relative, che Pittaluga avrebbe avuto la capacità di fare. Sapeva bene, lui, come agisce sui nervi di una folla nostrana, il meccanismo di un film. Perché egli ne sapeva proprio il meccanismo, il gioco del funzionamento.

La sua giornata era piena fino all'inverosimile. Seguiva in ogni particolare i film in lavorazione e, se da questo poteva venire anche un danno, ciò era solo nel fatto che egli tanto bene conosceva le scene dei suoi film, da immaginarsi a proprio modo prima della realizzazione; onde poi talvolta discussioni sul realizzato, quando questo era naturalmente lontano, più o meno da come lui se l'era immaginato. Ma il

fatto vi dice la passione del produttore. Era essa in questo lato più o meno cara a chi dirigesse per conto suo; ma certo oggi si può dire che il suo personale contributo alla nascita di un film egli lo portava tanto nella scelta del soggetto, quanto al dettaglio nella sceneggiatura, nelle scenacce, nei finali, nei tagli e anzitutto nella scelta degli attori, come nello stile della messin-scena. Quasi il film lo facevano Lui e Besozzi. Per questo io dissi che alla Cines un direttore era un volante che si credeva di essere *chauffeur*. Naturalmente quella mia era una battuta satirica, ma essa non ci vieta ora di ricordare la potente, per quanto invadente, personalità di quest'uomo d'eccezione.

Una volta mi invitò a fare un film ch'era intitolato « Mare », eppoi si chiamò segretamente *Vele ammainate*. Aldo Vergano scrisse un soggetto e lui lo modificò secondo il principio della giovane vergine sedotta e perseguitata e dell'eroe salvatore e vendicatore. Ruffiani e gente esotica, velieri e tempeste agitavano il soggetto *imposto* a quel modo. Impegnato com'ero feci quel che potevo per difendermi dalle banalità; ma non ci fu verso. Quello fu l'ultimo mio tentativo di combinare col cinema ch'era stato — prima del teatro — la mia tentazione spettacolare. Oggi ringrazio Pittaluga di avermi disgustato (cioè di non avermi traviato dalla strada nobile, che è quella della vecchia scena). Era lui che vedeva tutto, sapeva tutto e tutto ancora voleva sapere e vedere. E in questo non si circondava di falsi informatori o di piccole spie, ma guardava da sé e sentiva tutte le campane. L'organizzazione della tecnica era un fatto che il genovese aveva capito a fondo, e non era giunto, con questo, a crearsi attorno una burocrazia della tecnica, come è facile pericolo che avvenga, per malinteso di ordine. Così egli potette, in breve tempo, formare maestranze espertissime e dare una produzione che di film in film raggiunse il segno di una perfezione sempre più progredita, fino a riconquistare la fiducia del pubblico italiano verso la produzione nostrana prima disprezzatissima. Questo costituisce ancora il più grosso servizio reso da Pittaluga alla cinematografia nazionale. Se vi ricordate come un tempo il pubblico voltasse il naso indispettito ai manifesti annuncianti un film

di produzione italiana, si rifletterà ben attenti al fatto che oggi i film italiani sono quelli che nelle sale di proiezione fruttano di più.

Aveva cominciato ad occuparsi di cinematografo da giovanissimo e tutti sanno come egli venisse dalla gavetta; pertanto competente di tutti i rami dell'industria, avendoli personalmente trattati tutti. Cominciò come noleggiatore.

Viaggiava tra Genova e Torino a collocare i primi filmetti. Viveva in treno; arrivando sui luoghi la mattina e correndo tutto il giorno per i suoi traffici. Cominciò a lavorare con la produzione degli altri, per gli schermi degli altri; poi lavorò per gli schermi propri, infine riuscì a produrre da sé, concludendo industrialmente la sua meravigliosa carriera di commerciante.

Avrebbe potuto realizzare guadagni personali formidabili vendendo all'America il controllo dei cinema italiani da lui coordinati. La coscienza dell'italiano e l'idealità del lottatore gli fecero rifiutare la pingue realizzazione.

Il film sonoro trovò prontamente sensibile il commerciante Pittaluga. Egli fin dal primo momento intuì le possibilità nazionali che risorgevano col parlato, e i vantaggi artistici di commento auditivo corrispondente, che sopraggiungevano al cinema col mezzo sonoro. Capì che l'occasione di tentare qualche risorgimento della produzione italiana, era stavolta eccezionale. Pittaluga questo sentì e realizzò per il primo dando l'esempio del ripristino dell'industria del film in questo paese che già ieri si teneva alla testa del mondo. Né tutto questo fece solo per speculazione. Un lato insospettato del mio amico farà stupire non pochi quando si asserisca che come produttore Pittaluga era animato da un idealismo disposto ai sacrifici e pronto alla lunghe resistenze penose.

Nella storia della cinematografia italiana la figura di Stefano Pittaluga è, dunque, protagonista. Ed essa rappresenta il contrario di quello che disgraziatamente per noi la cinematografia italiana è stata dal suo primo periodo: avventura e speculazione. Stratega lento e previdente, lottatore calmo e tenace, Stefano Pittaluga portò il sistema e l'ordine nel vecchio mondo del nostro cinema, istituendo sistemi di correttezza ispiratori di fiducia e di lealtà commerciale.

Siccome egli era un industriale che speculava sul domani, non poteva che fondare i suoi sistemi sull'attività onesta e leale, contro le destre manovre di chi si contenta di arraffare quel che capita, con mentalità di rubagalline. La chiarezza e la probità furono risolutamente le basi della riforma commerciale pittalughiana, imposta a un mercato per tanta parte governato da trappolieri, per i quali il commercio cinematografico era basato sulla cosiddetta *fregatura*.

Nel periodo più catastrofico della nostra cinematografia, quando tutto andava a rotoli in conseguenza di questa mentalità, Stefano Pittaluga tenne duro sviluppando il suo piano di monopolio delle sale, per l'accentramento di forze che consentissero unità direttrice ai commerci con l'estero.

Era l'epoca in cui la maggioranza delle ditte non producevano film seguendo l'onesta commerciale di far bene, ma con la malintesa furberia dello spendere poco. Era l'epoca che vedeva normalizzati certi sistemi briganteschi, senza che chi abbia assistito a quel periodo come noi, possa dire esagerato il giudizio. Il programma metodico di Pittaluga incontrò ostacoli e avversità che non lo spaventarono. Il suo nemico più forte fu lo straniero. Gli americani tentarono di monopolizzare i locali di proiezione, per concatenare all'impero cinematografico d'oltre oceano anche la penisola. Pittaluga fece da cavalletta agli americani. Fu questo colpo di destrezza che mantenne l'indipendenza della nostra industria. Fu quel colpo di audacia che fondò la efficienza del sistema Pittaluga.

Quello della produzione italiana è stato naturalmente il supremo e logico scopo dell'opera pittalughiana. Impedire i *trusts* americani non era che proteggere le possibilità della produzione nostrana; e, se per tanti anni egli non dette che film stranieri, questo è dipeso dal fatto che la produzione italiana non esisteva. Intanto, egli stesso, a Torino, con la « Fert » e con i film Pittaluga, ritentava la produzione senza stancarsi degli esiti poco felici.

Furono queste esperienze che gli fecero intendere come tutto sia organizzazione. Ed egli stava comprendendo perfino che molto conti pure la finezza artistica e il nuovo anticonvenzionale. Egli stava avendo le prove della evoluzione del pubblico. Doveva constatare che la platea moderna si secca di veder la stesse cose, e più o meno sempre la medesima storia, al solito modo. Fino allora Pittaluga aveva creduto che fosse industrialmente rischioso allontanarsi dalle formule convenute. Qualcuno della vecchia mentalità ancora crede come lui che, per fare accortamente quest'industria, si debba procurare di non allontanarsi dalle convenzioni già stabilite col pubblico: appunto da quelle forme che creano l'equivoco del cinema oggi più rifuggito: modo di lavorare in malafede, legando l'asino dove vuole il padrone.

Scriveva il mio amico Blasetti che « Pittaluga ha certamente commesso più errori che non ciascuno degli uomini attualmente operanti nel cinematografo. Ma ha costruito e vinto tanto quanto tutti costoro, messi insieme, non hanno e non potranno più: ha restaurato la produzione italiana ».

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

La « serie » di Maciste (Bartolomeo Pagano) è stata una delle più popolari produzioni di Pittaluga: ecco Maciste e Elena Sangro (al centro della foto) in una scena di Maciste all'Inferno.





John Huston mentre sta curando una ripresa di Jose Ferrer (l'uomo in primo piano con la bombetta) in *Moulin Rouge*, film apprezzabile per la tecnica ma esteticamente mancato e convenzionale.

SANGUE DA "LIMELIGHT" e segatura da "Moulin Rouge"

SEMBRA un'ironia, ma attualmente, il miglior lavoro di Walt Disney non lo si trova nei suoi cartoni animati, ma nei suoi "live nature films", i documentari sulla vita degli animali, come quelli sui castori, sulle foche, sulle alci, e quello più recente, sugli orsi. Mentre è più che naturale che un film di Disney sugli animali sia delizioso, non manca di sorprendere il fatto che i suoi lungometraggi di cartoni animati, in questi ultimi anni, scarseggino soprattutto di grazia. Una volta era tutto l'opposto: i cartoni di Walt Disney traboccavano di grazia, qualità rara nei film normali americani. Certamente in *Peter Pan*, il nuovo lungometraggio di Disney, è rimasto poco o nulla della strana e delicata fantasia di J. M. Barrie: è un buon film solo nelle sequenze farsesche, cosa comune in Disney che ha sempre dimostrato la più grande facilità nel rappresentare l'umorismo chiassoso. Ma *Peter Pan* non è divenuto un'immortale classico per l'infanzia per i suoi passaggi violenti (come la lunga contesa fra il cocodrillo ed il feroce Capitano Uncino), bensì per lo spirito di "eterna giovinezza" di cui è pervaso. E' un qualcosa di evanescente, come la magia ed il meraviglioso di « Cenerentola », ed il lepido umorismo vittoriano di « Alice nel paese delle meraviglie », due opere di cui Disney non è riu-

scito a catturare l'essenza. Ricordiamo con affettuosa nostalgia il Disney di *Pinocchio*, tutto soffuso di un'autentica grazia.

Ma sono tante le cose che vanno mutando nel cinema americano di questi giorni, che veramente si potrebbe, secondo la bella frase di Villon, chiedere dove sono "les neiges d'antan".

Fra le cose che stanno cambiando è l'intero aspetto fisico dei film. Si tratta di un cambiamento tecnologico (esito ad usare la parola "progresso" perché penso che questo sia un genere molto dubbio di progresso). Improvvisamente, quasi da un giorno all'altro, i film quali li abbiamo conosciuti fino ad ora, sono divenuti praticamente antiquati. La nuova voga è per i film tridi-

mensionali (o « 3-D » come vengono chiamati qua) e per il « Cinemascope », o variazioni di esso, che consiste semplicemente nel proiettare il film su di uno schermo molto più grande di quello normale.

Che dire dei film della "vecchia maniera"? Fra tutti i nuovi film apparsi negli ultimi mesi, si distinguono soltanto *Limelight* e *Moulin Rouge*: il primo perché è un nuovo film di Chaplin, il secondo perché è opera di uno dei più dotati fra i giovani registi americani, John Huston.

La differenza fra *Limelight* e gli altri nuovi film è che da qualsiasi altro regista esigiamo che ci mostri fino a dove può estendere i limiti della sua arte, e lo giudichiamo in conformità. Ma Chaplin ha già portato



Sei momenti di Peter Pan il nuovo lungometraggio di Disney che conferma il processo involutivo della sua arte, già chiaramente evidente anche in Cenerentola e in Alice nel paese delle Meraviglie.

così oltre i limiti della propria arte (in City Lights e Monsieur Verdoux) che Limelight diventa, più che materia di critica, un fenomeno, il più recente (e forse l'ultimo) che si deve giudicare per quello che è, nel quale cerchiamo le pepite d'oro che contiene, e non come un film in competizione con altri. Limelight è al disopra delle competizioni: ma anche così, ha più cose da dire che la maggior parte degli altri film. Se Chaplin, in Limelight viene fuori con più minerale che oro, è soltanto perché quella miniera d'oro di idee che ha sfruttato per trentasette anni (una delle più ricche, se non la più ricca che esista nel mondo cinematografico) deve necessariamente produrre oggi meno che una volta: ad ogni modo anche così, ed anche a confronto di altri film, Limelight è una cosa scintillante e bella, triste e acuta, dove la preoccupante principale non è più

quella di far ridere, benché vi siano nel film momenti di delizioso umorismo. Come Calvero, Chaplin dice nel film: «La vita ha cessato di essere una gag». E' un omaggio alla maturità di Chaplin come artista, al suo progresso ed alla sua evoluzione, che hanno toccato tutti gli aspetti sociali importanti, rendendo la sua opera tanto importante.

A quest'ora anche l'Italia ha visto Limelight quindi non ho altro da aggiungere, se non raccomandare, a chi non l'avesse ancora visto, di non lasciarselo sfuggire.

Anche Moulin Rouge è una cosa bella e scintillante, ma in un altro senso ed in misura molto meno importante. La sua fotografia in technicolor che ricrea la Parigi "fin-du-siècle" dell'epoca di Toulouse-Lautrec, è singolarmente bella, ma come un ritratto del grande pittore, il film è diluito e

svisato e manca di cuore. Rimarrete abbagliati ed affascinati dalla pirotecnica della fotografia e degli scenari, e specialmente dalle scene del "Moulin Rouge", che talvolta hanno la qualità di un quadro di Lautrec, ma questo è tutto. Jose Ferrer talvolta riesce ad apparire esattamente come era Lautrec ed il dialogo è abbastanza intelligente, ma il copione è "pura Hollywood", cioè di un insignificante sentimentalismo e costruito secondo la formula. Paragonato a Due soldi di speranza appare come un lavoro di graziosa cartapesta. Per certi film vien fatto di pensare che, se doveste operarvi un taglio, sanguinerebbero. Due soldi di speranza e Jeux interdits appartengono a questa categoria, come Limelight (e come qualsiasi altro film di Chaplin). Facendo un taglio a Moulin Rouge uscirebbe della segatura. Ma finché non vedete la segatura, l'effigie di Jose Ferrer nella parte di Toulouse-Lautrec vi soddisferà fino a un certo

punto, ed il resto vi affascinerà. (Il significato generale dell'essere affascinati, è che durante questo stato si è incapaci di pensare).

Ad ogni modo i critici americani hanno un grande cuore, e allo stesso modo con cui hanno accolto nel loro cuore film così diametralmente opposti come Limelight e Moulin Rouge, hanno accolto Due soldi di speranza. Essi approvano anche il "Cinéma": e questo è il terzo nuovo ritrovato che fa attualmente sensazione in America. Tre schermi più grandi di quelli normali, sono riuniti insieme a guisa di un unico enorme schermo che si estende quasi da una parete all'altra della sala, in modo da dare allo spettatore l'illusione di far parte del film che si sta proiettando. Naturalmente il Cinerama non consiste soltanto in ciò: presto, leggerete su queste pagine ulteriori particolari.

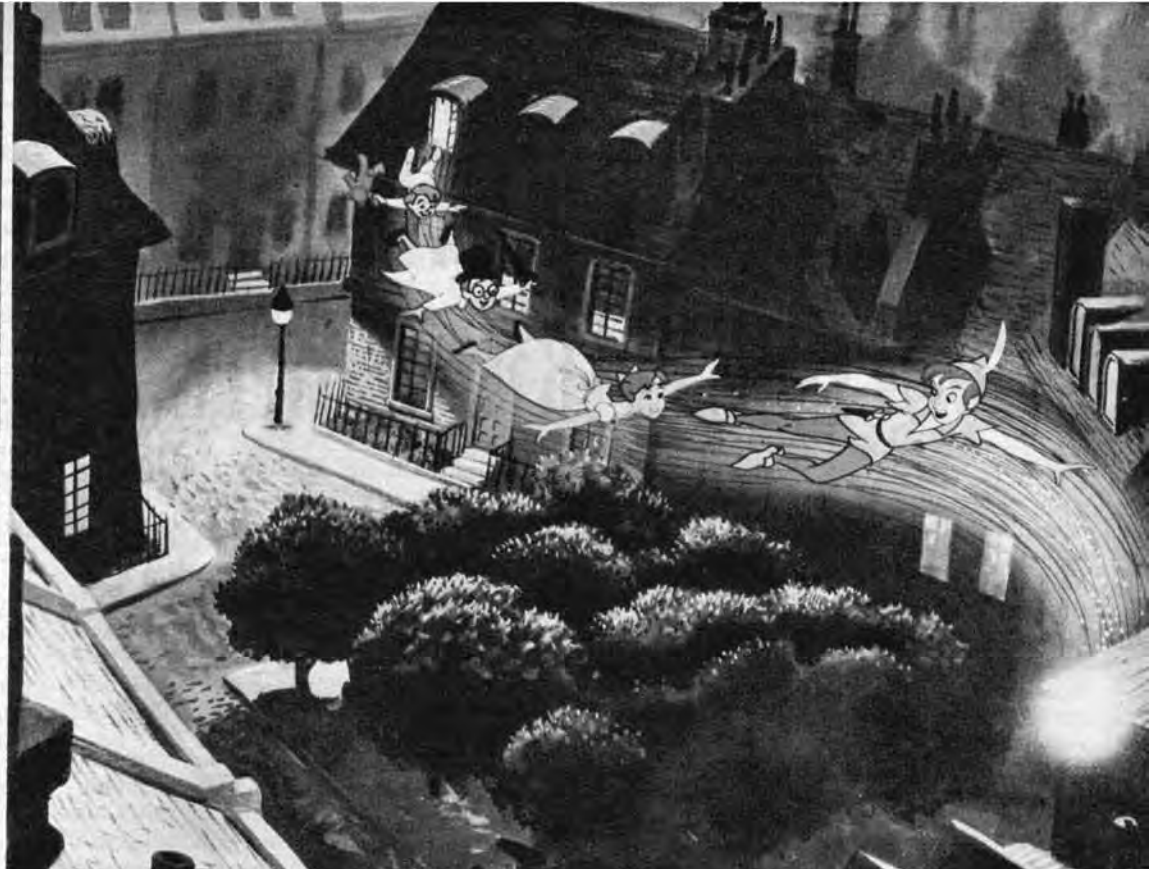
L'altro grande successo italiano qui, oltre

Due soldi di speranza, è Don Camillo. La versione doppiata in inglese di Anna con Silvana Mangano, sarà data la settimana prossima, e sarà studiata con molto interesse da tutti i distributori di film stranieri in America perché, se ha successo, aprirà un nuovo campo alla distribuzione di film stranieri. Fino ad ora essi avevano un pubblico limitato, nelle versioni originali con didascalie. Il film francese Le diable au corps, recentemente doppiato in inglese, ha incontrato favore dimostrando che il doppiaggio di buoni film è commercialmente fattibile. Se Anna ha successo penso che il sistema sarà adottato. Alcuni film (come Due soldi di speranza) non si possono doppiare senza privarli del loro profumo. Recentemente ho visto una versione malamente doppiata in inglese del film O. K. Nerone, così mal fatta (e così malamente tagliata dai censori ed altri) che immagino il film non farà molta strada qui. Tuttavia il dop-

piaggio di film stranieri per la Televisione è un affare ancora più importante, dato che c'è penuria di film per la TV (Hollywood rifiuta ancora di cedere la massa dei suoi vecchi film alla Televisione, non volendo fare concorrenza a se stessa).

I film italiani del calibro della "Caterina A" hanno molto prestigio in America, e troveranno sempre abbastanza pubblico da valere la pena di distribuirli, anche nelle versioni con didascalie. La recente "Settimana del Film Italiano" tenuta a New York ebbe un grande successo in tutti i sensi, come propaganda, artisticamente e come avvenimento mondano. Ci si augura che i produttori italiani mandino altri buoni film come Miracolo a Milano, Paisà, Due soldi di speranza, Don Camillo, ecc. Europa 1951 di Rossellini, con la Bergman, non è piaciuto, e non è probabile che venga distribuito presto, se pure verrà mai distribuito.

G. H. WEINBERG



FUNZIONI E LIMITI DEL "DOCUMENTARIO D'ARTE,"

CERTI settori della critica cinematografica sostengono — a proposito del documentario d'arte — la sterilità e l'inutilità, e qualche volta anche l'arbitrarietà, del racconto dalle pitture (Luciano Emmer e Enrico Gras, Alain Resnais, ecc.); che — sostengono questi critici — i film sull'arte non devono « raccontarci malamente, col sussidio di lezioni assai spesso spropositate e vuote, il soggetto e il fatto che ne erano stati il pretesto creativo », ma limitarsi ad obiettivamente mostrare il fatto artistico nudo e crudo, quale in effetti è. Limitare il mezzo cinematografico alla funzione di fedele registratore dell'opera d'arte; la stessa funzione in fondo che aveva la fotografia prima della scoperta del cinematografo; e cioè di far conoscere a larghi strati di pubblico, in modo sommario e scolastico, le opere prodotte dallo spirito umano e altrimenti ignorate.

Una volgarizzazione dell'arte indubbiamente utile, anche se parziale, la cui funzione culturale e sociale è giusto riconoscere. Ma è pur giusto riconoscere che una tale posizione utilitaristica, non va più in là di una rudimentale conoscenza didattica dell'opera d'arte, la penetrazione della quale non sarà possibile sulla parziale registrazione meccanica (film) — si ricordi, a questo proposito, che la maggior parte dei documentari sull'arte danno, delle opere esaminate, l'aspetto figurativo e mai quello cromatico; questo anche in quei film che si avvalgono del colore, la fedeltà del quale non ha che un valore molto approssimativo e incerto per ora — essendo necessario, per arrivare a ciò, consultare *de visu* l'opera stessa.

Il godimento estetico che si prova davanti all'opera d'arte, è un sentimento che non s'impossesserà dello spettatore nel vedere la stessa riprodotta sullo schermo; la forza primitiva e il messaggio poetico dell'artista giungerà affievolito, nelle sue sole strutture superficiali, e lo spettatore cinematografico non ne coglierà che la patina figurativa, il valore illustrativo, mai l'interiorità, la spinta emotiva del discorso poetico, l'essenza spirituale.

Si ha un bel dire come fa Umberto Barbaro, che « l'uso della macchina da presa, nella lettura delle opere d'arte, deve limitarsi alla sua possibilità di isolare particolari e di avvicinarli enormemente », tutto questo non risolve niente. La ricerca critica resa dalla "camera", rispecchierà (fermi restando sul punto della parzialità conoscitiva che la visione cinematografica darà all'opera) i presupposti critici dell'espositore, le sue posizioni spirituali. L'*humus* che l'artista avrà dato alla sua opera, attraverso il documentario d'arte, non ci arriverà che di riflesso secondo le facoltà interpretative del regista. Il "mondo" dell'artista non si manifesterà direttamente, ma ci si rivelerà alla luce di una ben de-

terminata cultura: la cultura propria al realizzatore cinematografico.

Cosicché la tanto decantata obiettività, che il cineasta dovrebbe avere di fronte all'arte non sarà che approssimativa; il distacco della visione in effetti si ridurrà a ben poca cosa: una semplice questione strutturale. La riproduzione che ne sortirà infatti, conterrà sempre — seppur in forma contenuta — il particolaristico *point de vue* del documentarista.

Questo naturalmente sembrerebbe dar ragione a coloro che sostengono (in definitiva sempre gli stessi settori della critica cinematografica cui accennavamo all'inizio) essere il cinema « colle sue molte possibilità espressive » e per il suo particolare linguaggio artistico « in grado di fare ciò che dignitosamente va fatto dinnanzi alle opere d'arte; della buona critica » (è sempre U. Barbaro che lo afferma).

Ma il documentario d'arte assolverà pienamente a questa posizione critica nei confronti delle arti figurative? Non dimentichiamo che il cinema ha le sue leggi, le sue regole cinematiche: il cinema è un fatto dinamico a differenza delle arti figurative che trovano la loro dinamicità nel ritmo interno della costruzione artistica, ma che fisicamente rappresentano un fatto statico. Ora come mettere d'accordo due linguaggi espressivi così diametralmente opposti? Logicamente uno dei due avrà il sopravvento sull'altro. E solamente nel caso che l'elemento figurativo abbia il sopravvento su quello filmico arriveremo alla critica d'arte attraverso il cinema (*critofilm*), come usa dire Ragghianti per designare tali film a carattere critico, vere e proprie lezioni visive sull'arte.

Altri settori della critica cinematografica non sono completamente d'accordo nel voler relegare il cinema alla semplice funzione di critica, nei riguardi delle arti figurative. Alcuni critici pensano, anzi, che il tanto bistrattato racconto dalle pitture, sia una « vittoria conseguita dal cinema, nel dominio delle arti figurative, attraverso il montaggio », niente affatto arbitrario, « poiché — rileva Mario Verdone — quei legami e quei confronti, tagli e sorprese, creati dalla ripresa cinematografica e dall'unione dei singoli pezzi girati, era stata, infine, per ripetere la lezione di *The Film Sense*, voluta dagli stessi pittori ».

Come si può infatti negare l'apporto che, cineasti quali Luciano Emmer e Enrico Gras e Carlo Castelli Gattinara in Italia e Alain Resnais, Robert Hessens e Gaston Diehl in Francia, hanno dato — per dirla con il Verdone — alla *cinedrammaturgia* o *cinenarrativa* del film d'arte?

La riscoperta in forma cinematografica degli affreschi e delle pitture che per primi attuarono Emmer e Gras, non può essere considerata alla stessa stregua, dei risultati a cui sono giunti quei pseudo documentari

sull'arte, pieni di preziosismi fini a se stessi e di dubbio gusto, in cui la macchina da presa non ha che l'insana funzione di far stordire lo spettatore con le sue strampalerie formali. L'opera di questi nostri due geniali cineasti s'avvale di una *invenzione espressiva* — ricchissima di sempre rinnovati umori poetici — difficile da misconoscere o da sottovalutare. Non è sufficiente per condannare la loro opera, tacciarla di infedeltà al testo (*opera pittorica*); la loro validità cinematografica nasce appunto da questa presunta infedeltà — che dopo tutto a ben guardare tale non si appalesa — dettata dalle leggi espressive del cinema, le cui regole grammaticali non possono essere evidentemente quelle stesse della pittura.

Quindi è onesto riconoscere che l'invenzione di Emmer e Gras — come giustamente fa osservare Jean Vidal — « è stata per il cinema una conquista di grande portata », anche se in definitiva « ha allontanato il film sull'arte dalla sua primitiva missione culturale ».

Queste due diverse strade, seguite nella realizzazione del documentario d'arte, offrono, naturalmente, i loro vantaggi e svantaggi, le loro limitazioni e handicap. Il *critofilm*, nascendo « da una esigenza critica » generalmente « tende a rinchiudersi entro rigide forme didattiche »; d'altra parte il racconto dalle pitture — osserva G. C. Argan — « mette in risalto i contenuti poetici dell'opera d'arte ma può cadere nella letteratura narrativa ».

Concludendo, ci sembra, che inquadrare criticamente il documentario d'arte nei suoi reali valori, presenti, per il critico cinematografico, una complessa difficoltà, almeno



«Le note tecniche di Emmer per la Leggenda dei Santi Cosma e Damiano del B. Angelico.

fino a tanto non si arrivi ad una chiarificazione valutativa; le componenti del problema si potrebbero porre nei seguenti termini: il critico deve pretendere dal documentario d'arte del cinema, tratto dagli elementi figurativi delle pitture, e di conseguenza dare un giudizio cinematografico, oppure pretendere della semplice critica sull'arte limitandosi in questo caso a dare un giudizio *extra-cinematografico*?

Parrebbe logico che la critica cinematografica solamente nel primo caso dovesse occuparsi del documentario d'arte; ma in pratica non è così, che la critica e la sagista cinematografica, in questo specifico settore, non si è ancora data una chiara e definitiva *metodologia valutativa*.

UBALDO BOSELLO

LA PARTE DI PETROLINI

Ciò che può interessare, nei rapporti tra Petrolini e il cinema, non è la limitata importanza che egli ha avuto nella storia del cinema, quanto invece la testimonianza su Petrolini che il cinema ha assicurato agli spettatori

IL POSTO di Ettore Petrolini nella storia del cinema non ha una importanza eccezionale: egli vi entrò, infatti, quasi di passaggio, chiamato in forza del suo repertorio teatrale che esercitava un indiscutibile fascino sul pubblico. Erano i tempi della vecchia Cines, ossia — com'è uso che si dica — tempi beati per il vecchio cinema italiano, che voleva rinsaldare i suoi ranghi, e comunque organizzarli in funzione di quello che oggi si chiama « fare noleggio », cercando la collaborazione dei più quotati attori di teatro. E Petrolini fu invitato puramente e semplicemente a ripetere, davanti alla macchina da presa, i suoi *sketches* più collaudati, le sue canzoni e macchiette di maggior prestigio. Il che egli fece con lodevole impegno.

Impresa sbrigativa, se si vuole, e certamente più onesta — nei suoi limiti — delle imprese d'oggi che si risolvono nella sciatta costruzione di precarie fondamenta cinematografiche per edifici comici di equivoco sapore macchietistico. Del resto, bisognerà pur decidersi un giorno a constatare che il cinema comico manca di una ossatura autenticamente « sua »: gli elementi che lo compongono sono presi (e sono stati presi in ogni tempo) in prestito dal teatro o dal circo. Quel che manca, in sostanza, almeno per quanto si riferisce ai film comici in senso tradizionale, è un linguaggio originale e, in definitiva, tipico del cinema in seno all'arte dello spettacolo. Persino le torte in faccia di sennettiana memoria (che per lungo tempo ebbero il potere di fisionomizzare il cinema per quegli spettatori che si inebriavano al richiamo di « ridere, ridere, ridere ») sono nate altrove: nella pista, precisamente, dei circhi equestri.

I quali circhi equestri, con le esibizioni dei loro *clowns*, hanno dato un contributo preziosissimo alla determinazione di talune « figure » e situazioni ormai divenute essenziali alla struttura di un film comico: il piccolo che affronta il gigante o la belva, i ruzzoloni collettivi, il crollo di un'impalcatura o di qualcosa di simile addosso al « dandy », ecc. I Fatty, i Ridolini, anche

i Max Linder e i più recenti Laurel e Hardy, Abbott e Costello (Gianni e Pinotto) e via via fino a tutta la schiera dei comici europei non hanno forse tenuto rigorosamente conto di siffatte esperienze, accoppiandole a quelle del varietà e — più ancora — della farsa? Discorso questo, che non calza, naturalmente, per Chaplin che inserì — anche lui — fattori di questa specie, ma nel quadro della sua ben più vasta ricerca, senza cioè eleggere l'« effetto » comico a fine ultimo.

A Petrolini, il cinema italiano chiese Petrolini. Il grande attore romano arrivava davanti alla macchina da presa con una personalità ben definita, alla quale non si

pretendeva — ovviamente — di imporre ritocchi. A differenza di altri (gli stranieri) che per lo schermo si erano adoperati a inventare un personaggio inedito o si erano dovuti addirittura improvvisare comici, Ettore Petrolini aveva già le sue macchiette, le sue canzoni, i suoi personaggi, tutti riconducibili ad un unico tipo umano. Non è quindi da credere che il cinema italiano cercasse in Petrolini il contraltare per i Max Linder o i Fatty: cercava solo di impiegare utilmente le qualità e le creazioni migliori per conseguire un successo di pubblico. Press'a poco lo stesso era il movente che aveva spinto i produttori a fare appello ad Angelo Musco. Le cronache



Sopra e sotto: Petrolini nel Nerone si esibiva in svariate scene del suo repertorio teatrale.





Sopra: Petrolini in un suo successo teatrale, sia come autore che come interprete: «Benedetto fra le donne». Sotto e nella pagina seguente: Petrolini nel film operettistico *Il medico per forza*.



teatrali del tempo recavano una eco di trionfi (così di Musco, come di Petrolini) anche nella provincia più negletta: a colpo sicuro, i film avrebbero richiamato — come in effetti richiamarono — l'attenzione di coloro che volevano aggiornarsi.

La retrospettiva di Petrolini, immessa sbadatamente nel circuito delle sale da proiezione di quart'ordine, dopo l'interesse che destò a Venezia, ha dunque un preciso valore di documento. Nella storia dell'arte dello spettacolo, dovranno pure annoverarsi i cimeli: i dischi di Caruso, e più ancora della Bellincioni o di Giuseppe Kaschmann (uno dei cantanti preferiti di Verdi), o quelli che — al di fuori dell'ambito musicale — furono fatti incidere a Sarah Bernhardt; il film *Cenere* (1916), l'unica documentazione che possediamo sull'arte mimica di Eleonora Duse, sui gesti incomparabili delle sue bianche mani.

Anche con Petrolini ci muoviamo sul terreno dei cimeli: e se il posto dell'attore nella storia del cinema non ha — come già s'è detto — una importanza eccezionale, importantissimo è invece il posto del cinema nella storia di Petrolini. Non che l'antologia (ricavata dai brani meglio conservati del repertorio «girato» a suo tempo dall'attore) sia perfetta ed esauriente: ma è il valore notevole che essa ha, in senso appunto documentario, a richiamare l'attenzione.

E il documento non può suggerire un omaggio a Petrolini, che ci appare veramente e finalmente il più grande (con Musco) degli attori comici italiani, una delle maggiori personalità teatrali di tutti i tempi. Su Musco ha avuto il vantaggio di aver fatto scuola nel senso più ampio della parola. Nella tradizione di Musco, infatti, non è riuscito a inserirsi nessuno, sicché il grande attore siciliano può essere considerato a buon diritto un maestro isolato. Alla sua scuola, non si sono formati che guitti, o nella migliore delle ipotesi, dilettanti: e sono in molti oggi a tentar di strappare l'applauso al benevolo pubblico con imitazioni volgari e mai «impegnate» dell'indimenticabile interprete de *L'aria del continente*. Forse, oggi il solo Fabrizi (a parte la diversità di prospettiva e di impostazione dialettale) può apparire vagamente orientato in quella direzione. Ma gli altri, tutti gli altri, si rifanno a Petrolini, e da lui derivano. Non si salva nessuno, a una seria disamina. Conveniamo che se Pitagora inventò la tavola, qualcun altro aveva inventato i numeri, né qui si vuole aver l'aria di cogliere il prossimo in castagna. Ma come non rilevare che le invenzioni sceniche di oltre vent'anni fa (Petrolini morì nel 1936 e i suoi film risalgono al biennio 1930-1931) restano pienamente valide e costituiscono anzi la spina dorsale degli spettacoli moderni che fanno — manco a dirlo — furore?

Nell'antologia cinematografica di Petrolini manca purtroppo il famoso pezzo dei *Salamini*, rimasto, come è noto, proverbiale. Ma c'è *Gastone*, c'è *Fortunello*. In *Gastone* si riassume, nella forma più viva, la satira dei fini dicitori dell'altro dopoguerra: quello che è oggi, insomma, il cavallo di battaglia di Carlo Dapporto. In *Fortunello* c'è Totò, con le sue improvvisazioni marionettistiche, c'è Rascel, con le sue filastrocche senza senso, c'è Tino Scotti, con

i suoi discorsi fiume fatti di parole eterogenee, ma di radici simili. In *Nerone*, poi, c'è anche Macario, con le parole deformate a base di « enne » (*rincompensare*, ecc.), con le canzoncine intonate mentre tutta la compagnia si raccoglie intorno al capocomico, che chiama uno alla volta attori e attricette, scherzando con ognuno di loro (e sarebbe forte la tentazione di scoprirvi anche Mussolini, col suo istrionismo da balcone nei discorsi alla folla).

Ettore Petrolini girò *Nerone* nel 1930. L'opera del regista Alessandro Blasetti si risolse in un mero coordinamento tecnico. Soggetto e sceneggiatura erano dello stesso Petrolini che appariva in primo piano, in sostituzione dei titoli di testa, a ringraziare i suoi « collaboratori », fra i quali (oltre a Grazia Del Rio, Mercedes Brignone e Elda Krimer) indicava, appunto, Blasetti. Si trattava, del resto, niente più e niente meno che di una successione di scene del repertorio teatrale di Petrolini, inframmezzate da applausi di una platea. (Tra parentesi non mancheremo di rilevare che l'invito all'applauso rivolto al pubblico, seguito dall'elogio intessuto dall'attore per la « spontaneità » dell'applauso stesso è stato largamente ereditato, ai giorni nostri, sia da Mario Riva che da Walter Chiari).

Nell'antologia oggi reperibile, ai numerosi brani tratti da *Nerone* è stata aggiunta una selezione di *Medico per forza*, un film tratto liberamente da Molière, che Petrolini interpretò nel 1931. Il regista Carlo Campogalliani, come del resto si è visto per Blasetti, non si sbizzarrì troppo a conferire al film una veste particolare: fece, sì, qualche puntata in esterni, ma tanto per salvare la faccia. E *Medico per forza* risultò mantenuto entro uno schema quasi operettistico ben delimitato che faceva posto solo a Petrolini.

Il quale non mancava di prodursi in una di quelle dissertazioni a base di umorismo pseudo-scientifico che formano oggi la delizia degli ammiratori dei nostri più accreditati comici contemporanei. Dissertazione che era ricca di citazioni in latino maccheronico; il latino che ha sempre fatto le spese della migliore tradizione umoristica europea.

Certo, a puntualizzare la vera portata dell'arte di Petrolini si corre il rischio di trovare la porta già apertissima. Ma il fatto è che il suo ingegno, il suo spirito d'osservazione acutissima ci appaiono oggi — a quasi vent'anni dalla sua morte — così vitali e attuali, da farci escludere la possibilità dell'oblio. Al cinema — val la pena

di ripeterlo — Petrolini non ha mai dato un contributo inedito, essendosi limitato a ripetere in teatro di posa le sue più fortunate interpretazioni del palcoscenico. Ma il cinema ha assicurato agli spettatori una insostituibile testimonianza su Petrolini: lo *sketch* di *Nerone*, che era il « pezzo » fondamentale dell'omonimo film che occupa il posto d'onore nell'antologia può essere considerato un compendio esemplare di arte scenica dell'attore comico moderno.

E, da ultimo, le canzoni. Il cinema ci va abituando con le sue molteplici commedie musicali di tutte le nazionalità al tipo « standard » del cantante (ma non si potrebbe dire canterino?) spersonalizzato, alla moda e privo di mordente. In Petrolini che canta « 'Na gita a li Castelli » a chiusura della sua riapparizione sugli schermi, ritrovate tutta intera l'autentica vena popolare dei posteggiatori. Guardatelo cantare dinoccolato e sorridente, con una mano in tasca a suggerire un'aria di vaga cordiale burbanza e con quel cappello che alla fine viene gettato spavalidamente in aria. E' la rivincita sul tempo (e sulle « maniere » correnti) di una tradizione italiana della quale purtroppo, in Italia, si va perdendo, nonché il rispetto, perfino il ricordo.

S. G. BIANCONTE



COME HO MUSICATO "CARRIE"

ALCUNI anni fa, nel corso di una conferenza all'Università della California del Sud, tentavo di spiegare che la empathy, ossia l'identificarsi con lo stato d'animo dei suoi personaggi, è l'interiore risorsa indispensabile al compositore di musica per film. Sugerivo che il talento per la carriera di compositore di musica per film può parzialmente essere valutato attraverso un "Hecuba Test". Mi riferivo, naturalmente,

osservai che laddove Dreiser aveva com-
pianto l'uomo distrutto dal suo bisogno di
amore, Wyler lo aveva soffuso della sim-
patia che un uomo di oggi può pro-
vare per un fratello condannato dalla rigida
morale di altri tempi. E la nostra pietà
verso Carrie ed Hurstwood che determina
la natura ed il trattamento della musica di
questo film.

Così il materiale musicale ed il suo svi-

scena, compreso il momento di gioia quan-
do Carrie confessa il suo amore, ed un piz-
zico di presagio quando Hurstwood non
riesce a trovare il coraggio di dirle la verità
sul proprio conto, e cioè che è ammogliato.

Il doppiaggio inadatto, che affligge tanti
film, è spesso responsabile della mesta fra-
se che talvolta si sente dire da un collega
quando si discute delle sue composizioni
per film: «Lascia che ti faccia ascoltare i
dischi un giorno; allora potrai realmente
udire il commento musicale».

Ma più spesso sono i tagli, ed il loro
effetto sulla continuità ed il senso generale
della musica, che danno ai compositori quel
loro sguardo angosciato. Tali tagli, che so-
no inevitabili e talvolta perfino necessari,
vengono effettuati su basi diverse da quelle
musicali. Non so se esista un compositore
che possa uguagliare la destrezza con la
quale un piccolo dirigente mutila l'affinità
di forma e contesto della musica con il sog-
getto: certo io non l'ho mai incontrato.

Fortunatamente per Carrie, la mano che
esegui gli ordini del padrone era quella di
un artista. Durante la mia assenza, il si-
gnor Steven Caillag, la cui abilità di cutter
musicale rasenta la genialità, fece i tagli e
gli allargamenti necessari, badò a che la
musica del dramma di Hurstwood e di Car-
rie rimanesse intatta come forma e signi-
ficato.

Era mia speranza che la musica di Car-
rie avesse quella stessa aderenza al soggetto
che esisteva fra il soggetto e la musica di
alcuni dei meravigliosi film muti per i quali
mio padre dirigeva l'orchestra al vecchio
Metropolitan di Filadelfia. Quale calore
tra lo schermo ed il commento mu-

sicale in quei giorni in cui canzoni senti-
mentali, musica Kinothek, e talvolta brani
scelti di capolavori si susseguivano senza
interruzione! Le matinées del sabato quan-
do sedevo nel golfo mistico e rispondevo
come un sismografo agli affannosi sospiri
delle sorelle Gish, avevano fatto una pro-
fonda impressione sulla mia giovane mente
ed in qualche modo sentivo che in Carrie
William Wyler aveva fatto una favola si-
mile a quelle che avevo tanto amato.

Decidemmo che il commento musicale
avrebbe dovuto avere, dove fosse possibile,
quel sapore di oleografia. Così la musica
della fuga di Hurstwood non vuole espri-
mere il tormento e l'incalzare delle passioni
per mezzo della dissonanza. È una specie
di aria tormentata, accompagnata da una
orchestrazione rapida e sincopata, ed il co-
lore, che non è un artificio dell'orchestra-
zione ma una funzione della linea drama-
matica, rimane lo stesso per molte, molte
battute.

Programmi e sermoni sulla musica sono
sempre leggermente ridicoli. Io mi consolo
di stare elogiando, in parte, un amico scom-
parso perché i tagli hanno in certi punti
ridotta la musica nello stato di quel Pri-
mo sul quale Ecuba piangeva al «mirar di
Pirro l'esecrabile gioco - nel tagliuzzar le
membra del suo sposo».

Un anno e mezzo or sono avrei forse, co-
me Ecuba, versato fiumi di lacrime per ciò
che Pirro stava facendo al mio povero Pri-
mo. Da allora, la mia empathy ha indie-
treggiato, attraverso il Primo Attore, at-
traverso Amleto, ad una relativa obietti-
vità. Ed ora, vedendo il film ed ascoltando
il commento musicale (che terminai nel
febbraio del 1951), in una sala di proiezio-
ne nel giugno 1952, ne fui commosso, pen-
sai che mio padre e quelli della sua gene-
razione l'avrebbero pure amato, e fui, dopo
tutto, contento di avere composto la musica
di Carrie.

DAVID RAKSIN



Alcuni momenti di Carrie (Gli occhi che non sorrisero) di Wyler: Laurence Olivier con Jen-
nifer Jones (foto sopra e nella pagina di fronte) e con Miriam Hopkins (foto a piè di pagina).

al soliloquio («Oh, che furfante e bifolco
son io!») dell'Atto II dell'"Amleto", nel
quale il Principe, egli stesso schiavo di una
profonda passione, si meraviglia per la
passione con la quale il Primo Attore si
immedesima delle emozioni suggerite dal
drammaturgo.

Dice Amleto:

«Che cosa è Ecuba per lui, o egli per
Ecuba.

«Ch'egli debba piangere per lei?».

Molte sono le Ecube, da Laura ad Am-
bra, che sono state accompagnate da ru-
mori di mia invenzione. Ho eccitato i loro
intrighi con clarinetti ed attenuato i loro
aneliti con violoncelli — molto vibrato.
Dopo avere per diciassette anni composta
musica per film, ho appreso che la empathy
è spesso migliore se temperata da qualche
ritegno. Ma c'è un personaggio che, più
degli altri, ha reso difficile il ritegno: Geor-
ge Hurstwood, il tragico amante di "Si-
ster Carrie" di Theodore Dreiser.

Nel discutere Hurstwood con William
Wyler, regista del film (intitolato Carrie)

luppo si preoccupano di esprimere la gran-
de bramosia di Hurstwood, come quando
si avvia lentamente su per le scale, dopo la
partenza di suo figlio. Ancora, la musica
rivela il risvegliarsi dei sentimenti di Carrie
quando Hurstwood se ne va, dopo la sce-
nata nell'appartamento di Drouet. Nella
sequenza del loro primo abbraccio, in car-
rozza, la musica è parte della passione fisi-
ca, e più tardi segue Carrie, quando ella
lascia rapidamente Hurstwood.

La colonna sonora della scena nel parco
è un tour-de-force di reincisione il cui me-
rito spetta a Leon Becker, supervisore del
suono del film, ed ai tecnici del doppiag-
gio della Paramount. Quel meraviglioso at-
tore che è Laurence Olivier, aveva portato
la sua voce ad un registro quasi gutturale
per evitare di apparire il colto inglese che
è in realtà. Tale genere di dizione e la mu-
sica espressiva di solito non si associano, e
ciò a tutto detrimento della musica. Ma
grazie all'abilissimo signor Becker ed ai
suoi collaboratori, la musica fu messa in
grado di poter dire la sua parte in questa



KIRK DOUGLAS



Sopra: Kirk Douglas in *Pietà per i giusti* e (nella pagina seguente) nell'efficace interpretazione del protagonista di *L'asso nella manica*.

NELLA recensione di *The Big Sky* (Il grande cielo, 1952) di Hawks, è stato usato per Kirk Douglas l'aggettivo "disturbante". È vero. Attore dalle doti espressive sempre più sicure, Douglas ha la fortuna (che può diventare anche un limite, naturalmente) di possedere una maschera che non solo è assai personale ed incisiva ma che suscita in chi la guarda sentimenti sgradevoli, inquietanti, ed è ciò che serve di base alla costruzione dei suoi personaggi migliori. Non si tratta del solito volto repugnante dove la cattiveria e il vizio hanno la loro dimora abituale, ma di un sembiante che lascia indovinare una personalità più profonda e pericolosa: lo sguardo freddissimo e penetrante, la bocca sottile, crudele, il mento dominatore, aggressivo, sono tutti indici di un temperamento senza scrupoli, pieno di una smisurata sete di successo, di una volontà infernale di riuscita, di una mostruosa spavalderia e sicurezza di sé, di una assoluta aridità e impossibilità di comprensione, in una parola di non-umanità.

Ma questi, riflettiamoci un momento, non sono affatto caratteri peculiari del personaggio "cattivo" di tante vicende filmiche, il quale nella sua "categoria" ben definita e circoscritta ci lascia perfettamente tranquillo. Il "cattivo" è distante, noi non abbiamo niente in comune con lui, lo osserviamo agire sullo schermo e lo sopportiamo anzi con benevola superiorità perché sappiamo di essere di un'altra pasta, noi che siamo gli onesti, noi che siamo in regola. Il personaggio che la maschera di Douglas suggerisce (il rapporto tra il volto dell'attore e il suo personaggio-tipo è strettissimo) ci turba invece profondamente perché la divisione della quale abbiamo bisogno non è più netta, le caratteristiche di tale personaggio sono anche nostre, di quelli che stanno come noi al di qua della barriera. Questo ci "disturba" maggiormente: che tale personaggio ci costringa a riconoscere che sotto la spinta delle occasioni molti di noi sono pronti a buttare all'aria dignità e senso d'umanità per sacrificare tutto ad un interesse particolare. Molti anzi l'han già fatto, ne conosciamo tutti e sono magari persone potenti e rispettate: per questo Douglas "acting" ci dà fastidio e ci attira nello stesso tempo,

noi siamo dei timidi di fronte a lui e subiamo il fascino odioso della sua prepotenza, per cui, pur disprezzando i suoi modi, li vorremmo in fondo, anche senza confessarcelo, imitare. E sappiamo tuttavia trattarsi di una concezione di vita che porta al più colpevole egoismo, alla totale mancanza di rispetto per la persona umana e per la dignità dei nostri simili, concezione che tanto contribuisce — se non ne è la causa prima — a creare gli scompensi di questo nostro tempo.

Questa premessa, che è anche una conclusione, è la chiave nella quale ci sembra debba essere visto Kirk Douglas attore e personaggio, il quale ha per noi valore soprattutto come figura rappresentativa di un mondo e di una morale, e questo senza sminuire le sue capacità d'interprete (ci è noto fra l'altro lo scrupolo piuttosto raro col quale studia e approfondisce i suoi personaggi, frequentando per un certo tempo, prima di "girare", i luoghi ove verrà ambientato il film, e ciò allo scopo di impadronirsi dell'atmosfera dei luoghi e del comportamento di chi ci risiede).

FILMOGRAFIA

1946: *The Strange Love of Martha Ivers* (Lo strano amore di Martha Ivers) di Lewis Milestone, con Barbara Stanwick, Elizabeth Scott e Van Heflin. - 1947: *I Walk Alone* (Le vie della città) di Byron Haskin, con Burt Lancaster e Elizabeth Scott; *Out of the Past* (Catene della colpa) di Jacques Tourneur, con Robert Mitchum e Jane Greer; *Mourning Becomes Electra* (Il lutto si addice ad Elettra) di Dudley Nichols, con Rosalind Russell e Michael Redgrave. - 1948: *Walls of Jericho* (Le mura di Gerico) di John Stahl, con Linda Darnell e Cornel Wilde; *My Dear Secretary* (La cara segretaria) di Charles Martin, con Laraine Day e Keenan Wynn. - *A Letter to Three Wives* (Lettera a tre mogli) di Joseph L. Mankiewicz, con Linda Darnell, Jeanne Crain e Ann Sothern; 1949: *The Champion* (Il grande campione) di Mark

Poi, finalmente, ecco il Teatro. Abbandonato l'ingombrante nome originario per assumere quello perfettamente "yankee" che porta tuttora, svolse agli inizi compiti del tutto modesti ma dopo la parentesi della guerra riuscì ad affermarsi in ruoli sempre più importanti tanto che gli occhi degli agenti hollywoodiani si posarono su di lui. Hal B. Wallis, cui venne segnalato, gli propose un vantaggioso contratto e Douglas l'accettò, trasferendosi a Hollywood.

Lo misero alla prova con *The Strange Love of Martha Ivers* ("Lo strano amore di Martha Ivers", 1946) di Lewis Milestone. La parte del "cattivo" sembrava la più adatta a questo giovanotto dalla grinta indisponente, e Douglas si trovò a ricoprire il ruolo del vile e malvagio marito di Barbara Stanwyck. Partenza non spregevole, se i critici notarono l'attore debuttante e gli riconobbero buone qualità espressive (ma la migliore interpretazione era quella delle due donne, una fortissima Stanwyck e un'altra "nuova", Elizabeth Scott, che con *Lo strano amore di Martha Ivers* era al suo secondo film). L'anno dopo Douglas

Robson, con Marilyn Maxwell e Ruth Roman. - 1950: *The Young Man With a Horn* (Chimere) di Michael Curtiz, con Lauren Bacall e Doris Day; *Class Menagerie*, di Irving Rapper, con Jane Wyman e Arthur Kennedy. - 1951: *The Big Carnival*, ex *Ace in the Hole* (L'asso nella manica) di Billy Wilder, con Jan Sterling e Richard Benedict; *Along the Great Divide* (Sabbie rosse) di Raoul Walsh, con Virginia Mayo e John Agar; *Detective Story* (Pietà per i giusti) di William Wyler, con Eleanor Parker e William Bendix. - 1952: *The Big Sky* (Il grande cielo) di Howard Hawks, con Elizabeth Threalt e Dewey Martin; *The Big Trees* (Il tesoro dei sequoia) di Felix Feist, con Eve Miller e Patrice Wymore; 1953: *The Bad and the Beautiful*, di Vincente Minelli, con Lana Turner e Walter Pidgeon; *The Juggler*, di Edward Dmytryk, con Milly Vitale.

Ma passiamo ad esaminare brevemente le tappe della sua attività. Nato il 16 dicembre del 1916 ad Amsterdam, una cittadina vicino a New York, da una famiglia di emigrati russi, Issur Demsky Daniellovitch (questo il suo vero nome) si mise presto in testa di recitare e pur attraverso le molte avversità di una vita difficile raggiunse lo scopo perseguito con tenace impegno. Secondo il costume americano, mentre lavorava per sostenere sé e i suoi frequentava le scuole. Parecchi furono i suoi mestieri: lo strillone, l'autista, il telefonista, il fattorino e persino — grazie al suo fisico ben dotato — il lottatore di professione, ciò che gli diede i mezzi per frequentare anche l'Università e l'Accademia Americana d'Arte Drammatica di New York, dove ottenne una borsa di studio.

fu ancora un "cattivo", e precisamente lo spietato gangster di *I Walk Alone* ("Le vie della città", 1947) di Byron Haskin, ma poi i produttori decisero di fargli cambiare rotta. Così, soddisfacendo meno che nei panni del "vilain", Douglas fu "quasi onesto" in *Out of the Past* ("Catene della colpa", 1947) di Jacques Tourneur e addirittura il "buono" della vicenda in *Mourning Becomes Electra* ("Il lutto si addice ad Elettra", 1947), l'ambizioso e discutibile tentativo di Dudley Nichols di esprimere per immagini il famoso dramma-fiume di O'Neill. In questo film Douglas era Pietro, il tenace e tenero fidanzato di Lavinia, ma della sua recitazione se ne faceva un boccone la mattattice Rosalind Russell.

In sottordine rispetto ad interpreti cui



andava tutto l'interesse era anche nel *Letter to three Wives* ("Lettera a tre mogli", 1949) di Mankiewicz, dove ricopriva il ruolo del tranquillo marito dell'autrice di programmi radiofonici, una delle tre mogli (Ann Sothern. Le altre due erano Linda Darnell e Jeanne Crain).

Ma neppure questa era la via giusta. Douglas non è un "buono" né un "cattivo", egli è piuttosto un "eroe", un triste eroe del nostro tempo. Così ci appare infatti d'un tratto, completo, nel vigoroso personaggio del Grande Campione (*The Champion*, 1949) col quale il Nostro lascia i ruoli di fianco per balzare tra i protagonisti. La parte gli venne affidata da un produttore fiducioso, Stanley Kramer, e da un regista intelligente, Mark Robson, che avevano bisogno per il loro film di un atleta oltre che di un attore: si trattava infatti di raccontare la storia di Midge

Kelly, un combattivo "boxeur" dalla volontà tutta tesa al successo che pur di arrivare in cima alla scala commette ogni sorta di bassezze e calpesta tutti i legami più sacri. E quando la gloria gli si sarà arresa, una specie di Nemese lo inchiederà sul "ring" che ancora una volta l'ha visto vincitore. Il finale costituiva purtroppo un brutto compromesso tra la necessità della punizione di colui che ha violato la norma e una specie di bisogno di esaltazione dell'eroe; ciononostante il film aveva un suo mordente e si appoggiava appunto all'ottima interpretazione di Douglas, il quale fu un Midge Kelly assolutamente persuasivo, sanguigno, violento. Coi suoi modi sprezzanti e autoritari nel trattare col prossimo, brutale nell'avvicinare le donne, l'attore ci dava la misura di una autorità tipicamente americana, quella fondata sul fascino personale — il miraggio che aveva

fatto la rovina di Willy Loman, il commesso viaggiatore del dramma di Miller, e della sua famiglia — sul bestiale orgoglio di mettere gli altri sotto i piedi, di farli tacere quando dicono qualcosa di sgradito, di imporre comunque la propria volontà. E' la mentalità arrivistica di Harry Brock, il mercante di stracci di *Nata ieri*, con in più i pugni di un uomo che deve ancora farsi largo da solo nella giungla, e non per mezzo del suo blocchetto di assegni. Questa è anche la mentalità di Charles Tatum, il reporter di *The Big Carnival* (*L'asso nella manica*, 1951). Si è detto molto di questo film, in bene e in male, ma a noi preme qui precisare l'apporto di Kirk Douglas alla costruzione del protagonista. Il Tatum di Douglas è uno dei personaggi più suggestivi che il cinema ci abbia dato e che più violentemente abbiano cattivato il nostro interesse. Più che nel film precedente è

qui che trovano la loro precisa funzione il volto e il comportamento del nostro attore, il quale fa vivere in sé, coi mezzi più "suoi", il cinismo, la prepotenza, l'inaudita spavalderia del suo personaggio. Ogni atto, ogni particolare ha la sua importanza per la definizione della personalità di Tatum, sia ch'egli tratti guardie e scriffo con una strafottenza che impedisce ogni reazione, sia che copra di sarcasmi i colleghi di provincia ligi ai vecchi canoni di un giornalismo "onesto", sia che affronti di petto, la mascella serrata, le labbra tirate, gli occhi che gli sprizzano fuori per l'eccitazione, ogni ostacolo gli sorga davanti ed abolisca così — con la maniera forte che gli è propria — ogni concorrenza. Poi è il crollo, naturalmente: quando Leo Minosa, il sepolto vivo, muore, i piani di Tatum sono sconvolti e tutto l'eccitamento cade. La situazione da lui stesso creata lo nausea, ed egli affronta Lorraine, la sciagurata moglie di Leo, grida il suo disprezzo alla folla che forma il "gran carnevale", rivela la macchinazione nella redazione del giornale paesano e vi muore, senza smentire, neppure in quel momento, la sua natura: la verità sull'affare e la sua stessa morte sono offerte come l'ultimo suo colpo "a sensazione". Ma più che nei drammatici avvenimenti del movimentato finale il valore di Douglas si manifesta nella rappresentazione precisa ch'egli vien facendo del suo personaggio lungo tutto il film, coadiuvando costruttivamente il regista, con la "crudeltà" del quale fonde la sua propria "crudeltà", nella composizione di un'opera perfettamente unitaria nei suoi caratteri di esasperata negazione.

Se la prepotenza è il carattere principale del protagonista di *L'asso nella manica*, l'intransigenza è quello predominante della figura centrale di *Detective Story* (Pietà per i giusti, 1951). In questo film Douglas

è una specie di cavaliere difensore della legge, un fanatico del dovere, invece dell'uomo corrotto e senza regola di *L'asso nella manica*. Eppure, l'ispettore McLeod non è in fondo che una variazione del reporter Tatum: anch'egli non ha ideali, anch'egli è un "duro", un uomo spietato e insensibile, e pur essendo stavolta dalla parte della legge — anzi essendone addirittura un rappresentante — non si trattiene dalla violenza, con la quale sfoga il suo disprezzo per il prossimo, cui si ritiene superiore. Una sola persona egli ama e stima veramente, la moglie Mary, e quando anche la fede che ha riposto in lei crolla miseramente (non tanto per i torti della donna quanto per la sua incapacità a comprendere e a perdonare) tutto il suo mondo non può reggersi più in piedi, ed egli andrà ancora una volta incontro ad una morte violenta. Dopo aver espresso con istintiva facilità gli scatti d'ira e le insofferenze del suo personaggio (troppe insofferenze, e qui sta il limite del dramma di Kingsley da cui il film è tratto, d'aver fatto del "detective" quasi un caso patologico) Douglas impegna maggiormente le sue capacità recitative nella difficile lotta che si combatte nell'animo di McLeod dopo la crisi, che si sviluppa in un interrogarsi tormentoso e in una sofferenza interna, crudele. Il suo accanimento nel perseguire i colpevoli, la sua sicurezza, la sua forza esterna celano un vuoto profondo, incolmabile, che lo lascia debolissimo e incerto. Kirk Douglas abbandona qui le sue caratteristiche "sovrumane" e col suo personaggio (ultimo colloquio tra il "detective" e la moglie) si commuove e commuove, uomo finalmente, come tutti, cuore oltre che cervello e volontà. Ma è un momento solo: l'intransigenza di McLeod è come una sua seconda natura ed ha ancora la meglio; la sconfitta del giudice, che sarebbe la vittoria del-

l'uomo, è impossibile in lui. La parentesi umana di Douglas è finita.

Le altre fatiche del nostro attore non meritano una grande attenzione. Prima di *L'asso nella manica* Douglas aveva interpretato un film d'ambiente particolare: *The Young Man with a Horn* (Chimere, 1950) storia di un suonatore di cornetta. Sotto le vicende fittizie di Dick Martin, il protagonista, si celavano quelle vere di Bix Beiderbecke, il grande musicista bianco del "dixieland", ma i risultati erano assai discutibili, né Douglas vi brillava in modo particolare. Poi, dopo i successi dei film di Wilder e di Wyler, i produttori gli fanno interpretare *The Big Trees* (Il tesoro dei Sequoia, 1952) di Felix Feist (un inqualificabile pasticcio con un Kirk Douglas farabutto e manesco che negli ultimi metri di pellicola si converte ad una vita di quacchera pietà) e il già ricordato *The Big Sky* di Howard Hawks. Il suo nome in "cast" attira pubblico, egli è ormai tra i divi consacrati e questa è l'unica ragione della sua presenza in questi due film (e negli altri non citati) niente affatto "necessaria". Anche in *Il grande cielo*, che pur senza essere un "big" è tanto migliore del film di Feist, egli ci sta a disagio (qualche sprazzo del più genuino Douglas appare solo a tratti, come quando, insofferente di interruzioni, schiaffeggia col cappello un compare); oltre ad essere incredibilmente capace di atti sentimentali e generosi, quando mena le mani o s'arrabbia lo fa con allegria, diverte, come un qualsiasi manesco pacioccone di tanti "western". No, non è un tipo divertente Kirk Douglas: le sue collere non fanno ridere, le sue disperazioni non sono quelle passeggiere e pittoresche dei bambini. Douglas è terribilmente serio nei suoi ritratti, è un attore tragico.

ERMANNINO COMIZIO



M. SETON: *Eisenstein A Biography*, Londra, The Bodley Head Ltd, 1952. (536 pag. e ill.).

MARIE SETON era una delle persone più qualificate a tracciare una biografia di Eisenstein, non solo per aver potuto attingere quasi sempre a una documentazione diretta, ma per aver conosciuto intimamente il regista fino dal 1932, anno in cui essa si incontrò con lui a Mosca in qualità di corrispondente del *Theatre Arts Weekly*. Crediamo che pochi altri possano vantare una conoscenza altrettanto di prima mano delle personalità più notevoli del cinema russo, e dell'ambiente stesso, e forse nessuno è stato così vicino ad Eisenstein nei momenti per lui più critici, come risulta dalle affermazioni della scrittrice inglese. Il volume, che si presenta corredato da 200 fotografie, la maggior parte delle quali inedite, vuol darci un quadro completo della vita e della personalità di S. M. Si ricostruisce il suo ambiente familiare, si indaga la sua formazione culturale e spirituale. Ampio spazio è dedicato alle opere, da *Sciopero* (1924) alla seconda parte di *Ivan il Terribile* (1945-46), e, pur senza un preciso impegno critico, la Seton ci fornisce una messe di dati preziosi che d'ora in poi saranno un sussidio indispensabile a chi voglia situare quei film in una prospettiva storica più sicura, a chi intenda rendersi conto di come e in quali condizioni furono realizzati, e, alcuni di essi, irrimediabilmente distrutti. La conoscenza che lo studioso di cinema italiano ha di Eisenstein si basa sulla visione diretta di due autentici capolavori (*La Corazzata Potemkin* e *La Linea Generale*), di tre montaggi più o meno felici o arbitrari del materiale girato

al Messico, e di due film frammentari quanto a ispirazione e comunque problematici quanto allo stile (*Alexandr Nevsky* e *Ivan il Terribile*). E' già molto se si pensa alla minore documentazione su altri registi di prima grandezza, ma è certo che chi volesse impostare uno studio su Eisenstein, dovrebbe prescindere dalla conoscenza di una copia integrale di *Ottobre*, del *Prato di Bejina*, e della seconda parte di *Ivan il Terribile*. In questo senso il volume della Seton, sia pure relativamente, può sopprimere alla lettura dei testi per le notizie che ci dà di essi. (Nel caso della seconda parte di *Ivan*, vediamo pubblicati per la prima volta ampi brani della sceneggiatura). E se insistiamo su questo aspetto del volume è solo perché film come *Il Prato di Bejina* e *Ivan il Terribile* (II parte) rappresentavano, il primo la prosecuzione e l'arricchimento della nuova esperienza figurativa di Eisenstein, l'altro la sua chiusura o il suo coronamento. Due punti di sutura quindi, due capitoli indispensabili nella storia della poesia di Eisenstein, e disgraziatamente perduti, forse per sempre. La Seton ci parla del fervore che s'impadronì del regista, dell'«estasi creativa», della consapevolezza di aprire una nuova strada, che forse sarebbe stata ben diversa da quella di cui parlano oggi i «revisionisti» di ogni tipo e confessione. E le vicende, esattamente documentate, che portarono allo scontro di Eisenstein con le autorità (che in tutti e due i casi ebbero la meglio) riescono a darci, se non il senso di quella che avrebbe dovuto essere l'opera d'arte viva, una percezione di quella che fu la personalità del creatore. E' certo che l'immagine di Eisenstein che balza da queste pagine, con la sua ansia di rinnovamento dei mezzi espressivi, il fervore delle intuizioni geniali, l'entusiasmo del creatore assoluto verso la sua opera di cui giustamente pre-

tende assumere tutta la responsabilità, è ben più attendibile di quella che si può ricavare dalle penose autocritiche cui il regista si assoggettò più di una volta negli ultimi anni. E' curioso come nella impostazione data alla figura di Eisenstein dalla critica marxista, all'epico cantore delle conquiste rivoluzionarie su cui si profondono lodi incondizionate, venga a sostituirsi per incanto l'artista colpevolmente soggettivo, avulso dalla vita del popolo, perso dietro le speculazioni teoriche, incapace addirittura di fare un film, dalla *Linea Generale* (1929) in poi. Questo processo culminebbe nel «formalismo» di *Ivan il Terribile*, ma non si vede con quale coerenza si loda poi tanto il «patriottico» *Alexandr Nevsky*, che se non erriamo viene dopo il *Prato di Bejina* e prima di *Ivan*. Avremmo dunque un ravvedimento temporaneo nel 1938, seguito da una perversione e da un obnubilamento totali?

A questa parabola di Eisenstein, confezionata su misura, se ne oppone una di più recente fabbricazione. *Potemkin* e *Ottobre*, sarebbero già viziati di virtuale formalismo (persino le teorie sul montaggio non sono più in odore di santità) e Eisenstein avrebbe brancolato tra i fumy di un deterioro estetismo fino alla folgorante illuminazione di quella tipica opera di ripiego, o su commissione, che è il *Nevsky*; e senza dubbio i sostenitori di questa tesi sono più dei primi coerenti in quanto molte delle sequenze del film per la loro minore sostenutezza, il loro distendersi in una narrativa spicciola, lontana dall'epica del *Potemkin*, soddisfano maggiormente i palati degli zelatori del realismo socialista. Massimo Mida scrisse su CINEMA (n. 2, p. 46): «...l'indirizzo ufficiale del «realismo socialista» rappresenta una

GIULIO DE ANGELIS

(Continua in terza di copertina)



(A destra): Von Sternberg al lavoro durante la ripresa di *Anatahan* e (a sinistra) l'interprete del film la ballerina giapponese Akemi Negishi

VON STERNBERG AL LAVORO IN GIAPPONE

IN UNA JUNGLA ricostruita, ingombra di cavi elettrici e di cabine di smistamento, nell'antica capitale giapponese di Kyoto, Joseph von Sternberg sta girando la celebre "storia di Anatahan", un incredibile episodio marginale dell'ultima guerra. Lontano dallo splendore di Hollywood e dai suoi teatri di posa sontuosamente equipaggiati, il regista de *L'angelo azzurro*, *Marocco* e *Shanghai-Express*, ha convertito in teatro di posa un grande hall per mostre industriali situato nell'Okasaki Park di Kyoto. Vi è stata costruita una jungla da isola dei mari del sud, completa di felci, palme, macchie di vegetazione, capanne con tetti di stoppia, e un relitto di battello. E' stato così ricreato un pezzo di *Anatahan*, macchia verde nelle isole Marianne nel Sud Pacifico, dove una trentina di giapponesi e una donna resistettero per parecchi anni dopo la resa del Giappone nell'ultima guerra, rifiutandosi di credere alla sconfitta del loro paese ed ostinandosi in una vana resistenza contro le forze americane d'occupazione. A complicare ancora le cose, fra gli uomini si verificarono delle risse per l'unica donna e parecchi di loro rimasero uccisi in queste scaramucce.

La vicenda, raccontata l'anno scorso dal *New York Times* ha fornito la base di partenza per il film, ma contrariamente a quanto ci si poteva attendere la versione che von Sternberg darà dei fatti di *Anatahan* sarà completamente indipendente da ciò che è effettivamente accaduto nell'isola.

« I fatti, così come mi sono stati narrati dai sopravvissuti, costituiscono una vicenda sordida che non mi interessa; — ha dichiarato von Sternberg — quello che io sto realizzando sarà un quadro simpatico di questa gente ». E dopo aver detto che egli spera di « aprire gli occhi al mondo sulla grande ricchezza d'arte del Giappone » ha insistito: « Io non ho in mente ciò che è stato pubblicamente reso noto su *Anatahan*: effettivamente sarei stato più contento che la vicenda non fosse nota ». Infatti, mentre la vera protagonista dei fatti d'*Anatahan* vive a Tokyo, von Sternberg ha dichiarato che non ha molto inte-

resse ad incontrarla perché non ha alcuna intenzione di riprodurre sullo schermo gli episodi biografici di Kazuko Hika, ma un film artistico basato su tali episodi.

Come protagonista del film, il rivelatore di Marlene Dietrich ha scovato una danzatrice diciannovenne, la bella Akemi Negishi, appartenente al corpo di ballo del *Nichigeki Dancing Team*.

Nessuna inquadratura del film verrà ripresa sui posti reali in cui il fatto è accaduto e non si ricorrerà a nessuno di quei procedimenti tecnici (trasparente, ecc.) che permettono di innestare uno sfondo reale su primi piani d'azione girati in teatro di posa. Tutto l'intero sviluppo della vicenda sarà fotografato nell'improvvisata jungla ricostruita a Kyoto. Secondo von Sternberg non v'è alcuna necessità — in contrasto col procedimento che ha incontrato favore negli ultimi anni anche in America — di girare un film sui luoghi reali in cui la vicenda dovrebbe svolgersi; egli asserisce che la realtà filmica è fondamentalmente diversa da quella effettiva. « Riprendere un film sui luoghi reali, non conduce necessariamente alla realizzazione di una produzione artistica. La prima attitudine di un artista — egli asserisce — è di capire l'essenza della realtà che egli cerca ».

Ad una domanda in merito ai costi della produzione, ha causticamente risposto: « Cosa importa quanto costa? Certo non più di quanto incasserà » e richiesto di un giudizio sui film giapponesi ha osservato: « Non sono venuto qui come docente, ma come studente. Sarebbe imbarazzante che abbandonassi il mio ruolo di realizzatore per quello di critico cinematografico ».

Egli ha poi posto in rilievo come il problema linguistico sia un grave ostacolo: « Ho un centinaio di giapponesi che lavorano con me e non è facile riuscire a tenerli a giorno di ciò che devono fare e bene organizzati » e per facilitare il lavoro ha escogitato due espedienti: un unico diagramma che mediante linee colorate mostra tutti i personaggi e le loro scambievoli relazioni in tutte le sequenze e una serie d'una trentina di schizzi che fan vedere pittoricamente ogni singola sequenza. Tra le altre innovazioni è da rimarcare una

macchina Mitchell da presa — l'unico attrezzo d'equipaggiamento americano sulla scena — montato su un cilindro metallico di circa tre metri (con un sistema analogo a quello degli apparecchi per raggi X) che può perciò essere spostata verticalmente e bloccata a qualsiasi altezza.

Il maggior ostacolo resta quindi il problema linguistico, non quello tecnico: quest'ultimo può essere affrontato con relativa facilità da un uomo che è riuscito a ricreare nella California del Sud un posto avanzato del deserto africano tanto esattamente rispondente al vero che il Pascià di Marrakech rifiutava di credere che Marocco non fosse stato girato sul posto. Dato che pochissime persone fra quelle che lavorano con lui capiscono l'inglese, ogni ordine o spiegazione di von Sternberg deve essere immediatamente tradotta, e quando ad esempio egli ordina d'arrestarsi, occorrono almeno 10, 15 o più secondi prima che tutti si fermino. E' una cosa che dopo un certo tempo snerva: « La barriera linguistica è tremenda: — sospira von Sternberg — richiede uno sforzo mentale molto peggiore di quello fisico ».

Anatahan, che è prodotto in compartecipazione da von Sternberg e dai produttori giapponesi Yoshio Osawa e Nagamasa Kawakita, si prevede possa esser terminato entro febbraio.

Questo non è il primo soggiorno giapponese di von Sternberg, che è già stato in Giappone sedici anni fa ed aveva promesso ai suoi ammiratori che vi sarebbe ritornato per girare un film. Egli ha molta fiducia in questo suo primo film realizzato in Giappone, ed ha affermato in una sua lettera recente: « E' bello e armonico... Ho intenzione di stabilire con questo film un livello di eccellenza visiva ». Come indicazione di ciò che si può attendere dal regista di *I dannati dell'Oceano*, *Shanghai Express*, *L'imperatrice Rossa*, e *Capriccio spagnolo*, è sintomatico il fatto che nella lettera egli ha cancellato la parola "picture" ed ha scritto "film". E' una differenza nella quale è racchiusa la storia dell'arte cinematografica.

H. W.

FILM DI QUESTI GIORNI

UOMINI ALLA VENTURA (What Price Glory)

Regia: John Ford - Soggetto: dalla commedia di Maxwell Anderson e Laurence Stallings - Sceneggiatura: Phoebe e Henry Ephron - Fotografia: Joe MacDonald - Scenografie: Lyle Wheeler e George W. Davies - Musica: Alfred Newman - Produttore: Sol C. Siegel - Interpreti: James Cagney (Capitano Flagg), Corinne Calvet (Charmaine), Dan Dailey (Sergente Quirt), William Demarest (Caporale Kiper), Craig Hill (Tenente Aldrich), Robert Wagner (Lewishon), Marisa Pavan (Nicole), Casey Adams (Tenente Moore), James Gleason (Generale Cokely), Wally Vernon (Lipinsky), Henri Letondal (Cognac Pete), Fred Libby (Tenente Schmidt), Ray Hyke (Mulcahy), Paul Fix (Gowdy), Alfred Zeisler (Colonnello tedesco), Olga Andre (Sorella Clotilde), Henry Morgan (Moran), Dan Borsage (Gilbert), Tom Tyler (Capitano Davis), Barry Norton (il prete), Bill Henry (Holsen), Henry Kulky, James Lilburn, Stanley Johnson, Ann Codee, Luis Alberni, Torben Meyer. - Produzione: 20th Fox, 1952.

LA GRAN VOGA per il film celebrativo della guerra 1914-18 cominciò a dilagare, in America, con diversi anni di ritardo sulla conclusione della stessa, precisamente con *The Big Parade* (La grande parata, 1925) di King Vidor. La guerra, in tale tipo di film, diventava un fatto tra eroicomico e patetico, la conquista di una bella francesina costituiva una meta quasi altrettanto importante che le varie sanguinose "quote" da disputare ai tedeschi. Lo sfruttamento del successo fu immediato. E il primo prodotto che continuò la serie si intitolò *What Price Glory* (Gloria, 1926). Era diretto da Raoul Walsh e vi figuravano due tipi ameni, Victor McLaglen ed Edmund Lowe, rispettivamente nelle parti del capitano Flagg e del sergente Quirt, sciamannati, beoni, maneschi e puttanieri, in eterna contesa tra loro, ma sempre pronti a rischiare la

pellaccia con il sorriso (e un moccio) sulle labbra. La coppia piacque tanto, che le sue avventure ebbero seguito. Si sa come vanno queste cose a Hollywood. *What Price Glory* derivata da un'opera teatrale di successo dovuta alle penne associate di Laurence Stallings e Maxwell Anderson, due giornalisti, il secondo dei quali sarebbe diventato uno tra i primi drammaturghi d'America. Il dramma, originariamente intitolato *None But the Brave*, del programmatico sottotitolo "una commedia con qualche morte", era stato scritto nel 1923 e messo in scena a Broadway dal producer Arthur Hopkins nel 1924, previo mutamento del titolo, appunto in *What Price Glory*, che vorrebbe dire "a che prezzo si acquista la gloria?". Sembrerebbe un titolo pacifista, ma in realtà l'opera dà un colpo al cerchio e uno alla botte, mette in ridicolo la vita militare, pone l'accento sui disagi e i pericoli del combattimento, ma erige al tempo stesso un conveniente piedistallo alla oscura gloria del fante, dimostrando per di più che fare la guerra è una cosa, almeno a tratti, divertente. Sulle prime, dopo il successo di Broadway, Hollywood non volle saperne di trasferire sullo schermo *What Price Glory*. Si temeva che il film di guerra non potesse più costituire un affare. Ci volle l'esito strepitoso de *La grande parata* (pure su soggetto di Stallings), che nemmeno i suoi produttori, forse, si attendevano, perché qualcuno si decidesse ad accorgersi che anche *What Price Glory* poteva fare al caso. E così fu.

Ora, in un suo momento di "vacanza", il buon vecchio John Ford si è provato a riesumare il vetusto soggetto, per ricavarne un film, confezionato, com'egli usa talvolta, con la mano sinistra. Si può comprendere come Ford abbia trovato qualche interesse nel soggetto. Quei due pittoreschi e litigiosi militari sono strettissimi parenti di tutti i sergenti clamorosamente interpretati da Victor McLaglen, nei "western" storici

del nostro regista. E vi confesso di aver provato una certa nostalgica sorpresa, nel non trovare il taurino McLaglen nel "cast" di *Uomini alla ventura*. Probabilmente l'esclusione è dovuta a limiti d'età. Sta di fatto che il capitano (già incarnato, appunto, da McLaglen) è qui James Cagney, in gran forma, specie all'inizio, con una recitazione a gran sciabolata di colore, non inedita ma sempre saporita. Meno brillante il suo partner, quel giuggiolone di Dan Dailey, che ripete in parte il protagonista di *When Willie Comes Marching Home* (Bill, sei grande!, 1950) dello stesso Ford, e lascia desiderare qualche variopinta invenzione di più. La procace fanciulla francese di turno è Corinne Calvet, nella parte che già fu di Dolores Del Rio. Il contorno è, al solito, godibile, con un buon lotto di caratteristi capitanati da William Demarest.

In fondo, il film si inserisce senza fatica nella filmografia di Ford. Ancora una volta egli ha l'occasione propizia per osservare la vita militare con un occhio bonariamente scanzonato, con una superficialità convenzionale nell'intimo, ma comunicativa ed esplosiva. Tutta la prima parte del racconto fruisce di un suo ritmo alacre di farsa intrisa di succhi ben noti e pur sempre fertili. A cominciare dalla presentazione iniziale del reparto americano, che fa il suo ingresso, a ranghi cialtronescamente sgangherati, nel paese, trovando ad accoglierlo autorità e truppe francesi in sussiegoso ed impeccabile schieramento. Qui Ford ammicca maliziosamente, con un sagace gioco di contrappunto, e ricava dal technicolor più di un effetto di squillante e pur contenuta ironia. Poi si sdipana la serie delle buffe imprese di questi "allegri fanti", punteggiata da episodi di grana or più grossa or più sottile, ma sempre sostenuti da uno spiritaccio beffardo e da un senso infallibile del mestiere. Ora interviene la macchietta ben caratterizzata (il generale di James Gleason,

James Cagney e Corinne Calvet in due inquadrature di *Uomini alla ventura*, uno dei «momenti di vacanza» che il vecchio Ford usa concedersi.



l'oste, il sindaco), ora il "gag" risolutore. Poi, nella seconda parte, il tono bruscamente cambia, una vena di retorico e tradizionale patetismo invade il film, che precipita, anche dal punto di vista cromatico, nell'oleografia più risaputa. "La guerra continua", e le poco balde ma comunque eroiche truppe del capitano Flag "escono dalla comune". Verso un orizzonte dipinto di un rosso raccapricciante.

LE INFEDELI

Regia: Steno e Monicelli - Soggetto: Ivo Perilli - Sceneggiatura: Perilli, Franco Brusati, Steno e Monicelli - Fotografia: Aldo Tonti - Interpreti: May Britt (Liliana Rogers), Pierre Cressoy (Osvaldo Dalpra), Anna Maria Ferrero (Cesarina), Gina Lollobrigida (Lulla Posenti), Irene Papas (Luisa Azzali), Marina Vlady Versois (Marisa), Tina Lattanzi (Miss Taylor), Giulio Calì (Capo agenzia Lince), Charles Fawcett (Henry Rogers), Carlo Romano (Commendatore Azzali), Margherita Bagni (madre di Marisa), Mirko Skofic (Guido), Andreina Pagnani, Bernardo Tafuri, Paolo Ferrara, Tania Weber - Produzione: Excelsa Film-Ponti-De Laurentiis, 1953.

Una lacuna più volte constatata nel cinema italiano è stata quella di non riuscire a rappresentare, in chiave polemica, l'alta borghesia. Non dirò che con *Le infedeli* tale lacuna venga di punto in bianco colmata. È un fatto, però, che in questo film, che per la prima volta impegna seriamente Steno e Monicelli in una produzione drammatica, si nota un tentativo interessante di dare di tutto un certo mondo una interpretazione aggressiva e significativa.

Il soggetto di Ivo Perilli ha tratto, come è ormai buona regola, spunto dalla cronaca nera di questi anni. Soprattutto dal caso di quella domestica di una famiglia romana che, arrestata sotto accusa di furto, si incendiò le vesti nei locali del commissariato di polizia dove era stata trattenuta e trovò atroce morte, una morte che voleva essere una disperata protesta di innocenza. Ma ne *Le infedeli* altri echi si trovano di fattacci, i quali hanno largamente fatto occupare di sé l'opinione pubblica italiana. Basti citare il caso Bellentani, il cui vago ricordo ricorre nel finale, allorché la protagonista uccide a colpi di pistola l'amante farabutto. Anzi, direi che il difetto sostanziale del film deriva proprio dall'eccesso di materiale narrativo raccolto o inventato dagli scenaristi. I quali, volendo creare un intarsio, in cui sulla vicenda principale varie altre se ne inserissero, hanno finito coll'incorrere in una pregiudizievole pletoricità. Molte famiglie della borghesia ricca o arricchita si incontrano, in quest'opera, e non una sola è immune da tare d'ogni sorta, non un personaggio compare raffigurato sotto una luce meno che laida o sinistra o, nel più benevolo dei casi, gretta (mi riferisco, per esempio, all'alto funzionario inglese marito della protagonista). Il che finisce con l'ingenerare una sorta di disagio, proiettando sulle vicende che ci vengono presentate una vaga ombra di incredibilità (vedi il personaggio del marito "cornuto volontario", perché aspirante a riacquistare la libertà), la quale si sarebbe potuta agevolmente evitare, sol che si fosse tenuto presente un aureo precetto, applicato da Antonio Baldini all'arte dello scrittore, ma con egual profitto applicabile anche all'arte



May Britt e la Ferrero in *Le infedeli*, film che rappresenta in chiave polemica l'alta borghesia.

del narratore cinematografico: quel precetto secondo cui l'arte dello scrittore consiste piuttosto nel "cavare" che nel "mettere".

Gli scenaristi di *Le infedeli* hanno "messo" troppa carne al fuoco, e il loro racconto ha così acquisito un certo tono romanzesco, negativo ai fini di quella polemica che essi si riproponevano.

Il contrappeso ad un simile errore si è avuto grazie alla nitidezza e al buon equilibrio distributivo di una narrazione, alimentata da osservazioni psicologiche spesso di prima mano, da caratterizzazioni in buona parte attendibili (un umano rilievo assume, per esempio, il commissario di polizia, intelligentemente individuato da Paolo Ferrara con un felice impasto di ruvida impazienza, di congenita limitatezza e di intimo buon senso), da aperture mosse e talvolta originalmente realizzate se non immaginate (penso, per esempio, all'acre scena della festa, dove il lato "stupido" della mentalità borghese viene ad affiancarsi ai molti altri lati negativi, mediante un eccitato montaggio di immagini; scena che è tra le più eloquenti del film e tra le più attive nel bilancio dei suoi realizzatori: esistono, infatti, precedenti di gravi peccati di gusto, in occasione di tentativi consimili).

Quella, comunque, che meglio vale a distaccare *Le infedeli* dalla pletora di altri film di un realismo derivato e romanzesco, non immune da parentele più o meno strette col "fumettismo", quella che vale a farne non soltanto un film raccontato con esteriore perizia, ma anche un'opera limitatamente valida sul piano del costume, è la parte finale, nella cui impostazione il film si appresenta singolarmente a *Processo alla città* di Luigi Zampa (1952). Come

ricorderete, il sapore di quel film, ispirato al processo Cuocolo, risiedeva nell'amaro senso di inanità degli sforzi del giudice, per far affiorare la verità, inanità provocata dallo stabilirsi di una barriera di omertà sociale. Una tesi analoga riaffiora ne *Le infedeli*. Anche qui tutto un mondo, chiamato repentinamente in causa da una delle sue rappresentanti di lusso, disgustata dagli avvenimenti di cui è stata partecipe, tormentata dal senso di colpa che la pervade dopo il suicidio della innocente servetta, si coalizza tacitamente per sconfiggere la sua accusatrice e rendere impossibile un'azione da parte della giustizia. La scena al commissariato è forse inaccettabile, da un punto di vista di stretta verosimiglianza (non so se rientri nei metodi della polizia la convocazione simultanea di tutti i testi di un "caso"), ma è certo ricca di una sua angosciata eloquenza, da cui si sprigiona un verdetto di condanna. La chiusa di *Processo alla città* era orientata verso una luce moralmente positiva. Il giudice si dichiarava deciso ad andare in fondo, ad ogni costo. Il commissario de *Le infedeli* non è della stessa tempra, si adagia su un inevitabile "non luogo a procedere". E la protagonista *procede* per conto proprio: uccidendo.

Le infedeli è un film di fattura sotto ogni aspetto corretta: dalla fotografia di Tonti all'interpretazione: spicca nel quadro degli interpreti May Britt, una svedese dal fascino sensuoso e dalla sensibilità risentita, cui fanno cornice la fresca e patetica Anna Maria Ferrero, la provocante Marina Vlady, il decoroso Pierre Cressoy, e Gina Lollobrigida, alquanto assente in una parte non ben definita.

CANTANDO SOTTO LA PIOGGIA

(Singin' in the Rain)

Regia: Gene Kelly e Stanley Donen - Soggetto e sceneggiatura: Adolph Green, Betty Comden - Fotografia: Harold Rosson - Scenografie: Cedric Gibbons e Randall Duell - Direzione musicale: Lennie Hayton - Canzoni: Nacio Herb Brown - Produttore: Arthur Freed - Interpreti: Gene Kelly (Don Lockwood), Donald O'Connor (Cosmo Brown), Debbie Reynolds (Kathy Selden), Jean Hagen (Lina Lamont), Millard Mitchell (R. F. Simpson), Cyd Charisse (l'artista ospite), Rita Moreno (Zelda Zanders), Douglas Fowley (Roscoe Dexter), Madge Blake (Dora Bailey). - Produzione: M.G.M. 1952.

Da qualche tempo Hollywood si sta frequentemente concedendo il gusto di "commemorare" se stessa, ora in chiave polemica [*Sunset Boulevard* (Viale del tramonto, 1950) di Billy Wilder], ora in chiave ironica [come, che so, in *The Perils of Pauline* (La storia di Pearl White, 1947) di George Marshall, o in questo *Cantando sotto la pioggia* di Kelly e Donen].

Questa simpatica coppia di registi non giunge inedita sui nostri schermi: già *On the Town* (Un giorno a New York, 1949) presentava una vena sciolta e piacevole, una tendenza a più proficuamente e puntualmente inserire gli sketches coreografici in un discorsetto narrativo dotato di un capo ed una coda, sia pure modesti. *Cantando sotto la pioggia* rappresenta un notevole passo avanti per la medesima strada. Il film rivista, in fondo, ha fatto scarsi progressi dall'epoca delle prime *Broadway Melodies*, nate col sonoro. Ha aggiunto ai suoi numeri d'attrazione uno sgargiante "technicolor", ma ha continuato in prevalenza a valersi di storielle zoppicanti e convenzionali, in funzione di mero pretesto. Qualche progresso si è compiuto nel campo delle coreografie. Busby Berkeley, conclusa la sua era, ha lasciato il passo perfino ad un George Balanchine, ma si è trattato di sforzi quasi sempre limitati al singolo "sketch". Lo stesso *Un americano a Parigi* (*An American in Paris*, 1951) di Vincente Minnelli ha esaurito tutti i propri motivi di interesse nella lunga, brillante sequenza finale del balletto ispirato a certa pittura francese.

Ora, anche *Cantando sotto la pioggia* ha una sequenza analoga come ampiezza di sviluppo, meno impegnativa dal punto di vista figurativo, ma risolta con finezza e nitore e improntata invece ad un gusto americano, ispirata ad un ambiente americano, come quello stesso della rivista. Pure i "numeri" minori del film fioriscono dal tessuto della vicenda con una disinvoltata naturalezza. Ma il pregio maggiore dell'opera è di poter essere considerata una commedia quanto e più che una rivista. E la commedia ha decisamente un suo sapore, amabilmente retrospettivo.

Poiché *Cantando sotto la pioggia* ci riporta all'epoca in cui i "golden silents" stavano esalando gli estremi aneliti. E ironizza con agile senso di osservazione le fasi di trapasso dal muto al sonoro negli studios hollywoodiani. Il caso presentato ha dei riferimenti precisi a tanti casi reali della storia del cinema americano. Come si sa, buon numero di attori, presi alla sprovvista da tale trapasso, sparirono dalla circolazione, in conseguenza della loro incapacità a "parlare". Tra i loro nomi sono quelli di parecchi "divi" di prima grandezza, che tutti sanno a memoria. Anche la diva del film di Kelly e Donen è dotata (e sia lode pure alla sua doppiatrice) di una voce di gallina spennata. E di gallina è pure il suo intelletto, che le impedisce di rendersi conto non solo della propria nullità, ma anche dell'effetto disastroso prodotto dalla propria voce. Da questo personaggio, ideato con pungente ironia e assai gustosamente interpretato da Jean Hagen, sono partiti gli autori del film per descrivere i guai in cui incorre una casa di produzione al sopraggiungere del sonoro. Le notazioni, improntate ad una satiretta a fior di pelle, sono frequenti ed esatte. La proiezione del brano di polpettone in costume, con il deflagrare di tutti gli entusiasmi "rumoristici", propri del periodo in cui il sonoro veniva considerato come un giocattolo nuovo ed eccitante, costituisce un autentico spasso. E il mondo del cinema, in genere, è osservato con una festosa spregiudicatezza (vedi, per esempio, la scena con i successivi tentativi di mimetizzazione del microfono), vedi soprattutto quella dell'ingresso al Chinese Theatre di Hollywood, con la sfilata di alcune stelle, opportuna-

mente prese per il bavero, tra cui è ben riconoscibile Clara Bow, e con il divertente racconto "retrospettivo" tenuto da Kelly, dove le parole annunciano una realtà completamente opposta a quella che si vede sullo schermo.

Nel "cast", abbastanza brillante, spiccano, oltre la Hagen, il gradevole ed acrobatico Donald O'Connor, il simpatico Millard Mitchell, la non troppo significativa Debbie Reynolds, e Gene Kelly che, a dispetto della sua cordialità, è certo miglior regista, coreografo e ballerino che non attore.

MISCELLANEA

Che Hollywood si diverta con qualche frequenza a prendere in giro certi suoi "generi" e "sottogeneri" tradizionali è indubbiamente buon segno. Si parlava l'altra volta di Preston Sturges e del suo *L'indivoltata pistolera* (*The Beautiful Blonde from Bashful Bend*, 1949), che era come uno sberleffo tirato al "western". Ora è di turno *Il corsaro dell'isola verde* (*The Crimson Pirate*, 1952), un film che Robert Siodmak girò nelle isole che adornano il mare di Napoli. In tempi di recrudescenza in fatto di avventure clamorose e più o meno piratesche un film di questa sorta non guasta davvero. Tutti gli ingredienti tipici, sbalorditivi e assurdi, delle storie ispirate alle gesta della filibusta si ritrovano qui "potenziati" e deformati da una fantasia agile e beffarda, che tende talvolta addirittura a risolvere l'azione in chiave di balletto (vedi i vari, spiritosi inseguimenti). La prima parte, con il suo carattere di "cappa e spada", con gran numero di salti e rincorse, può ricordare le amene acrobazie di *Fanfan la Tulipe* di Christian-Jaque (1952), con in meno la forbitezza francese del dialogo. Certi passi, basati su una virtuosa abilità ginnica sfoggiata da Burt Lancaster e dal suo buffo compagno Nick Cravat, possono richiamare, che so, anche alle imprese del vecchio Douglas; e c'è perfino un duello che nei suoi gags non è forse immemore della chapliniana *Carmen* (1916). Nell'ultima parte, accentuando la propria gioconda assurdità, il film si accosta ad un clima da *Avventure del barone di Münchhausen*. E appare dominato dalla impagabile figura di quello scienziato settecentesco, il quale ha già inventato tutto: i lanciafiamme, le bombe quasi atomiche, e perfino i sottomarini, e non so quante altre diavolerie.

Che la regia sia stata firmata da Robert Siodmak credo debba considerarsi una circostanza del tutto casuale. Questo pur ineccepibile artigianato non ha nome. Onde si è tentati di attribuire il merito sostanziale al soggettista e sceneggiatore Roland Kibbee.

Molte sono le pretese di un film come *La casa del corvo* (*The Man with a Cloak*, 1951) di Fletcher Markle, il quale reca in realtà i segni della più assoluta indigenza culturale, pur nella sua esteriore e formalistica civiltà di fattura. Protagonista ne è uno strano tipo di alcoolizzato, che alla fine si vorrebbe farci credere, in base alle asserzioni di un racconto di John Dickson Carr, esser Edgar Allan Poe. Ed effettivamente l'atmosfera del film, cupa ed incubica, pretenderebbe di essere "poeiana". Come poeiano è quel corvo che svola per la casa maledetta e interviene nell'azio-

Le torte in faccia hanno sempre avuto successo nel cinema: anche in *Cantando sotto la pioggia*.



ne, pur senza spingersi a tale scrupolo d'ossequio verso i fantasmi del poeta da scandire il fatale ritornello: "Nevermore". A sostenere questa intensamente inutile divagazione effettistica hanno contribuito Joseph Cotten e Barbara Stanwyck, inchiodati ad un ovvio cliché, Louis Calhern, generosamente gigionesco, e il vivace musetto di Leslie Caron.

La grande passione (*I'll Never Forget You*, 1951) di Roy Baker è il "re-make" di un film realizzato da Frank Lloyd nel 1933 (*Berkeley Square - La strana realtà di Peter Standish*). Diretto con assoluta scoloritura, interpretato fiaccamente da Tyrone Power (oh, ricordi di Leslie Howard!), quest'opera non meriterebbe ricordo se qualche rispetto non fosse dovuto al dramma su cui è basata, *Berkeley Square* di John L. Balderston, il quale rappresentava il bizzarro caso di un uomo del nostro secolo, che si trasporta a vivere l'esistenza di un suo antenato settecentesco. Una certa atmosfera sospesa aleggiava per le scene del dramma, vagamente apparentato coi "drammi del tempo" di J.B. Priestley. Niente di simile si ritrova nel film (qualche goffa modifica è stata apportata al soggetto), malgrado l'alternanza di bianco e nero e di technicolor, a seconda si tratti di scene attuali o settecentesche.

La lettera accusatrice (*Cause for alarm!*, 1951) di Tay Garnett è un'onesta storiella giallastra, correntemente realizzata, ma ideata non senza un minimo di ingegnosa: un marito ammalato di corpo e di nervi si fissa in capo che la moglie, con la complicità del medico curante, voglia farlo fuori. Spedisce una lettera al procuratore generale, formulando tale accusa, poi tenta a sua volta e sul serio di uccidere la moglie (che in realtà è onestissima e premurosa), ma soggiace allo sforzo. La poveretta è trascinata dal turbamento a commettere una serie di "gaffes" che potrebbero comprometterla, nel tentativo dapprima vano di farsi restituire dai funzionari delle poste la pericolosa missiva. La quale finisce poi per ritornarle indietro, liberandola dall'incubo, in seguito ad insufficiente affrancatura. L'occasione per Loretta Young era eccellente, e l'attrice che, a somiglianza di tante sue colleghe, stagionandosi si matura, ne ha approfittato con pronta vibrazione. (Dello stesso Garnett solo in questi giorni è arrivato sui nostri schermi *La Croce di Lorena* [*The Cross of Lorraine*] un film del 1943, improntato a contingenti finalità propagandistiche ed ambientato ora in un campo di concentramento tedesco, ora in un villaggio francese, la cui popolazione si rivolta contro l'occupante. Lo schema è ovvio, l'ambientazione talora approssimativa, il tratteggio dei personaggi non sempre attendibile ma il racconto non manca di generico mestiere).

Con *Il magnifico scherzo* (*Monkey Business*, 1952) Howard Hawks è tornato al gusto farsesco, verso cui il suo temperamento tende a sospingere la così detta commedia sofisticata. Precedente assai notevole, *Bringing Up Baby* (*Susanna*, 1938), cui il film attuale appare collegato anche da motivi contenutistici: si passa dalla paleontologia alla biologia, ma sempre scienza è; al posto del leopardo si trova qui una scimmia, comunque non manca un animale "deus ex machina". Il caso è quello di uno scienziato che crede di aver scoperto un

preparato per far ringiovanire la gente. Gli effetti paiono effettivamente clamorosi, ma in realtà è stata una scimmia-cavia, uscita dalla sua gabbia, ad ottenere, mescolando a capriccio alcuni liquidi, quello che la scienza si illudeva soltanto di aver ottenuto. Trovate e trovatine non mancano talvolta agitate da una convulsa lepidità e costantemente sostenute dal garbo dello svagato Cary Grant e della sempre effervescente Ginger Rogers, oltre che dell'impeccabile Charles Coburn. Il guaio del film consiste nell'esser agevolmente prevedibile. Dopo un quarto d'ora si farebbe figura di tardi ed ottusi a non formulare anticipazioni abbastanza esatte sui possibili sviluppi di una situazione del genere.

Ad avere voglia di fare gli spiritosi, ci sarebbe, a proposito de *Il più grande spettacolo del mondo* (*The Greatest Show on Earth*, 1952) di Cecil B. De Mille, da tirare in ballo una "battuta" che Benedetto Croce ebbe quando le grandi potenze sembrarono dimostrare scarsa considerazione per lo sforzo collaborativo sostenuto dall'Italia, battuta che si basava sulla contrapposizione del termine "grosso" a quello, accreditato, di "grande". Anche lo spettacolo di De Mille è assai più "grosso" che "grande". Allestito con un fastoso e rutilante convenzionalismo (vi raccomando l'intreccio, o meglio gli intrecci), con la cooperazione della Ringling Bros. and Barnum and Bailey, il film si sottrae ad ogni possibile giudizio critico. Non resta che sottoscrivere un'osservazione di Mario Gromo, il quale dichiarò che non avrebbe voluto trovarsi a dirigere un circo in una città dove proiettasse questo film. Presa come un pletorico documentario sul circo, l'opera può rivestire un suo interesse; anche perché i circhi europei non sono davvero avvezzi a presentare caroselli del genere.

Zitto e... Mosca! (*Top Secret*, 1952) di Mario Zampi, il fecondo regista italiano, da decenni emigrato a Londra e recentemente rientrato in Italia per girare un film, è una specie di equivalente inglese di *Ninotchka* (id., 1939) di Ernst Lubitsch. Con la riserva, s'intende, che Zampi non è Lubitsch. Onde qui il giochetto, iniziato con un certo sapore malizioso, che rammenta l'humour ormai sperimentatissimo della commedia cinematografica inglese di costume, sul tipo dei film interpretati da Alec Guinness (vedi la descrizione degli uomini politici britannici, con quell'amenso consiglio dei ministri, intento a discutere seriamente come arma atomica un serbatoio idraulico), non tarda a degenerare in una farsetta di toni piuttosto consueti, anche se non priva, qua e là, di movimento. La storiella è stata evidentemente ispirata dai casi d'evasione di scienziati occidentali oltre la cortina di ferro. Qui l'avventura capita ad un tecnico idraulico, il quale viene scambiato per uno scienziato atomico e "rapito". Tutto finisce, ovviamente, nel modo previsto, con piena corbellatura dei sovietici. Ma non è che gli inglesi ci facciano troppo miglior figura. George Cole e Oscar Homolka sono due disinvolti interpreti.

L'interesse di *Le fruit défendu* (*Il frutto proibito*, 1952) di Louis Verneuil attrae la curiosità sopra tutto per la presenza di un Fernandel drammatico, in una vicenda presa a prestito dal Simenon di *Lettre à mon juge* (con la modifica in senso più blando del finale tragico): un maturo medico di

provincia dominato da una madre e poi da una moglie-madre, che lo soffoca di metodiche attenzioni e lo condanna alla più monotona mediocrità, perde la testa per una giovinetta spregiudicata e provocante, fino a diventarne l'amante e a mettere in pericolo il matrimonio. L'espedito scelto dagli sceneggiatori, per risolvere la situazione, con il ritorno del marito al tetto coniugale, è dei più risaputi (una banale analogia di situazione con la famiglia di certi clienti del medico). Raccontato con correttezza e con qualche timido tentativo di suggerire la vita di un centro di provincia, il film si vale di un'eccellente interpretazione della sensibilissima Claude Nollier (la moglie), di una inedita e piccantissima Fraçoise Arnoul (l'amante) e di un Fernandel spesso patetico nella sua bovina grossolanità, ma al solito mal servito dal doppiato genovesizzante.

La trovatina in *Noi due soli*, ideato da Metz e Marchesi e diretto da Marino Girolami con la loro collaborazione, c'era. E' mancata in gran parte la fantasia per svilupparla. All'inizio quei due fidanzati, esasperati dall'impossibilità di trovar pace e solitudine, sia pure in modesta misura, sono divertenti, nella loro vana ribellione contro gli assilli della vita quotidiana. Poi interviene il sogno che li fa vivere in un mondo deserto, tutto a disposizione loro e di un loro amico. Il quale può prendersi perfino il gusto di vivere a palazzo Venezia e di affacciarsi, imperatoriamente, dal celebre balcone. La farsetta procede a strappi, verso una morale prevedibile (impossibilità di vivere soli), animata dalla buona volontà del Chiari, della Rémy e del Campanini.

Nel fascicolo de *L'eco del cinema* del 31 gennaio il collega Pasquale Ojetti mi ha soffiato di bocca le parole di un discorso che mi ripromettevo di fare, rivolgendolo alla Cines, e che si può condensare in una frase: « Signori, non vi pare ora di smetterla? ». Smetterla, s'intende, di produrre — con una casa "ufficiosa", governativa — film inutili, grossolani, cafoni. Per qualche rara opera dignitosa, quante *Fiammate* (è il film che offrì spunto per il suo discorso ad Ojetti), quante *Fanciulle di lusso* (è il film cui mi riferisco ora io, film diretto da un modestissimo mestierante cosmopolita, Bernard Vorhaus). *Fanciulle di lusso* affronta un tema che vorrebbe essere impegnativo e significativo, un tema in relazione con quello, per esempio, de *Le infedeli*. Quanto all'ambiente il film potrebbe ricollegarsi a *Jeunes filles en détresse* (*Ragazze in pericolo*, 1939) di G.W. Pabst. L'azione si svolge infatti in un lussuoso collegio per ragazze dell'alta società, in genere dotate di famiglie scomunate che le abbandonano a loro stesse e all'incoscienza *blasée* di certi pseudo educatori stranieri (ma esistono davvero collegi così assurdi? Io ne dubiterei). Un'opera polemica, dunque, una decisa indagine di costume? No, un pietoso raccontino infarcito di melensaggini, realizzato con malagrazia (perfino la fotografia di Portalupi è di uno squallore incredibile) e assolutamente non in grado di sostenere la sua polemichetta circa il modo più opportuno per educare una ragazza della ricca borghesia. Le interpreti, un folto ed alacre sciame, fanno del loro meglio, dall'interessante Susan Stephen alla tenera Brunella Bovo, dall'acerba Marina Wlady alla ormai fin troppo "sicura" Anna Maria Ferrero.

GIULIO CESARE CASTELLO



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

VINCENZO CARBOTTI (S. Vito dei Normanni). - Ho chiesto in amministrazione, e mi hanno risposto che gli strappi alla regola sono impossibili: gli arretrati costano sempre il doppio.

BERTO CAVALLI (Milano). - Dei nomi da te elencati, finora abbiamo pubblicato soltanto la "galleria" di John Wayne. E' apparsa sul n. 63 di Cinema. Ottimo però quel piccolo elenco che hai allegato! Suggestivi preziosi, vorrei aggiungere.

G. F. (Firenze). - The Thief non è precisamente un film muto, nel senso in cui tu lo intendi. Ha il commento musicale; e di Ray Milland si ode la voce verso la fine, quando piange. Certo, in epoca di maturità del film sonoro, è questo un tentativo che può lasciare perplessi. Lo stesso si dica del film di Astruc, Le Rideau Cramoisi; qui la voce fuori campo commenta l'azione, senza che degli attori venga udita una sola sillaba. Avrà successo un « ritorno » di tal fatta? Lasciami i miei dubbi come io ti lascio l'entusiasmo.

FRANCA BELTRAME (Venezia). - La mamma di « Disperato amore » (Deep Valley) è impersonata dalla stessa attrice che anima la figura di un'altra mamma, quella di « Festa d'amore » (State Fair). Proprio come tu sospettavi. Aggiungerò che ella si chiama Fay Bainter e che è, a veder mio, una delle più simpatiche e brave caratteriste del cinema americano. Con l'interpretazione di un ruolo minore in Jezebel (« La figlia del vento ») s'è guadagnata un premio Oscar, il quale, per valutato che sia, ha pur sempre il suo valore nello stabilire una gerarchia tra i « comprimari ».

G. S. (Melfi). - Mi annuncio un amico da Parma (è il solerte Giuseppe Calzolari che ha curato l'edizione dei volumetti cinematografici per Guanda), l'uscita (non troppo lontana) in Italia del libro che Lillian Ross ha dedicato al regista John Huston e alla lavorazione di « La prova del fuoco » (The Red Badge of Courage); un argomento cui, tempo fa, dedicai, in queste colonne, un trasfetto. Troverai in quel libro una documentazione davvero eccezionale, e la filmografia al completo, così come tu la desideri. Per il momento, al fine di rispondere sollecitamente alla tua domanda, io mi limito ad elencarti i film che Huston ha firmato, accompagnati da qualche dato tecnico. John, come certo saprai, comincia come giornalista, poi scrive una commedia di scarsa fortuna, indi passa agli ordini di William Wyler come aiuto regista e infine trova un'occupazione (grazie al successo avuto a Hollywood dal suo romanzo Three Strangers) in qualità di sceneggiatore, negli studios di Warner Brothers. Sceneggia film per Wyler, per Walsh, per Dieterle, per Hawks prima di esordire come

regista. « Il mistero del falco » è il titolo del suo primo lavoro come realizzatore: nell'originale è The Maltese Falcon, tratto da un romanzo di Dashiell Hammett (già portato sullo schermo nel '31). Data: 1941. Sceneggiatura: John Huston. Il secondo è « Questa nostra vita » (In this our Life; 1942), che il regista, oggi, se proprio non rifiuta, almeno considera poco « congeniale »; è stato costretto a dirigere quattro « stars » della Warner Bros., compito ingrato per un regista come lui, abituato a bazzicare con attori « alla mano ». La sceneggiatura non porta la sua firma: è di Howard Koch. Nel '43 è in guerra; prima di andare sotto le armi fa in tempo a girare Across the Pacific, tratto da un romanzo di Robert Carson e sceneggiato da Richard Macaulay (vi ritroviamo tre attori del « Mistero del Falco »: Bogart, Mary Astor e Sydney Greenstreet). Durante il conflitto cura la realizzazione, al vero, dei cortometraggi Report from the Aleutians e The Battle of San Pietro (girato quest'ultimo, in Italia, nella valle del Liri). Nel '45 realizza Let There Be Light, un lungometraggio sui minorati psichici di guerra; i bene informati dicono che la proiezione al pubblico normale è stata vietata. Del '47 è « Il tesoro della Sierra Madre » (The Treasure of Sierra Madre) che Huston ha tratto, sceneggiandolo « in proprio », dal romanzo del misterico B. Traven. Per Key Largo (« L'isola di corallo »), in data 1948, si serve di un dramma di Maxwell Anderson, spostandone l'epoca e giovandosi, per la sceneggiatura, della collaborazione di Richard Brooks, oggi regista. Con Peter Viertel, Huston sceneggia il film successivo, « Stancite sorgerà il sole » (We Were Strangers) tratto dal romanzo « Rough Sketch » di Robert Sylvester; e ancora a un romanzo, scritto stavolta da W. R. Burnett, si rivolge quando gira, nel '50, « La giungla d'asfalto » (The Asphalt Jungle). Lo sceneggia da solo « La prova del fuoco » (The Red Badge of Courage) è del '51; tratto, già si sa, dal libro di Stephen Crane, con l'adattamento di Albert Band e la sceneggiatura di John Huston. Il saggista e poeta James Agee, che ha scritto per la rivista Life un profilo di Huston nel settembre del '50, quando era in lavorazione « La prova del fuoco », diviene collaboratore di John alla regia del successivo film « La regina d'Africa » (The African Queen) realizzato tra l'estate e l'autunno del '51. Il soggetto è derivato (sembra ormai un vizio) da un romanzo: dal medievale libro di C. S. Forester. E siamo a Moulin Rouge, tratto, occorre dirlo, da un libro di Pierre La Mure, girato a Parigi, e sceneggiato da Huston e Anthony Veiller. Passando ad altro argomento: i testi per il C.S.C. sono stati da me indicati più volte in questa rubri-

ca. Cerca l'elenco (lungo, se ben ricordo) nei fascicoli arretrati della tua collezione.

FAUSTO CALINDRI (Roma). - Se impedimenti di carattere tecnico non renderanno difficile il completamento delle « filmografie », metteremo in pratica i tuoi consigli. E grazie.

RINO PARODI (Genova). - La tua lettera mi è arrivata quando Cinema n. 101 andava in macchina; come vedi, i tuoi timori sono infondati. E passo al secondo tema. La fotografia di Elli Paruc, che tu hai rintracciato nel n. 59, è tratta dal film Desiderio di Roberto Rossellini. E' un film con una stranissima storia. Incominciato, col titolo « Scalo merci », durante il periodo Badoglio, venne terminato nell'avanzatissimo 1945. Protagonista maschile era Massimo Girotti. Non è stato un successo di critica, e neppure di pubblico: lo direi, anzi, un film clandestino. L'aiuto regista, almeno nei primi giorni della lavorazione, era Giuseppe De Santis. Alla domanda n. 3, rispondo: i film ungheresi, svedesi, danesi, ecc. non hanno ancora trovato un importatore animato dall'entusiasmo. Secondo me non è impossibile ottenere un confortante successo in Italia, presentando la produzione delle cinematografie minori (minori in senso quantitativo, s'intende); occorre solo che il distributore creda in quello che egli mostra al pubblico italiano. In quanto al film « La sua notte », confesso di ricordarlo male; e non mi sembra, quando lo vidi, gran cosa.

VITTORIO NASTRI (Salerno). - « Pietà per i giusti » è un titolo sconosciuto a Roma, nell'ambiente della Paramount, per ribattezzare Detective Story nell'imminenza della presentazione al pubblico italiano. Il suo significato? Lo puoi trovare benissimo da solo. Se l'ispettore McLeod è un « giusto », a lui deve andare la pietà; e invero di pietà egli ha molto bisogno. Forse i distributori non si sono fidati di lanciare il film col titolo originale essendo stati avvertiti di quel che è successo a Milano. Si dice che un cronista, appassionato di teatro (en amateur) abbia chiesto ad un noto critico, reduce dalla premiera milanese del dramma: « Era bello il lavoro? Il regista come se l'è cavato? E chi faceva la parte di Story? ». Col viso serio, s'intende, con l'aria di chi non scherza; e infatti non scherzava.

BENITO MENEGHETTI (Padova). - Confesso di non aver trovato una relazione tra « Il silenzio è d'oro » e « Luci della ribalta » così stretta, come G. C. Castello vuol indicare nella sua critica. Tu, però, nel polemizzare, non dai alle tue argomentazioni il dovuto risalto, inquantoché citi brani del Castello in forma ambigua: li approvi? li disapprovi? La conclusione della lettera farebbe supporre di no. Ma nel corso del tuo brano epistolare manca un dato, sia pure uno solo, che chiaramente imposti la polemica.

GIULIANO DE ANGELIS (Senza indirizzo). - Ho sempre preferito evitare, in questa parte della rivista, di dare informazioni che anche solo lontanamente potessero essere scambiate per « divistiche »; o meglio, talvolta ho piegato a certe richieste, ma salvandomi sempre, come si suol dire, « in corner », mettendo cioè in luce più le qualità dell'attrice che la sua biografia. Stavolta, decidendo di fornirti le indicazioni che richiedi, sul conto di quella Elizabeth Threatt, protagonista femminile di « Il grande cielo » (The Big Sky) candidamente ammetto che un vero discorso sulla sua recitazione è praticamente impossibile: troppo poco abbiamo visto, e quel poco è di maniera. Perciò, forse irritando qualche lettore estremamente corretto in materia di cinema, ripiego sul fatto divistico; e ti dico che l'attrice è nata a Kershaw, Carolina del Sud, il 12 aprile 1926, che è discendente degli indiani Cherokee, che è divorziata da un certo Louis Chused e che ha una figlia, Rona. Il primo film è proprio « Il grande cielo ». Ora, frivolo e avvilto, passo a

rispondere a un lettore che non ha più l'aria di volermi mettere in imbarazzo.

CAMILLO BASSOTTO (Venezia). - Ho cercato, con una attenzione persino eccessiva, a volte, nei miei archivi. Ma il tema « cinema e montagna », se si eccettua il volume di Leprohon dedicato appunto a tale argomento — devo dirti, è stato trattato poco e male. Sotto l'aspetto del documentario, qualcosa è apparso, e presto qualcosa apparirà sulla rivista Ferrania (scrivi alla redazione, in Corso Matteotti, Milano). Ho letto anche altri articoli, del resto insufficienti sotto ogni punto di vista, dedicati ai film di Casara, ai lavori di Trenker, per non dimenticare qualche saggio sul lontano lavoro di Pabst e Fank (« La tragedia del Pizzo Palù »). Gli articoli, ospitati sulle riviste non specializzate, che suggeriscono ai registi di accordare alla montagna l'attenzione « cinematografica » che essa merita, mi sono parsi di solito troppo generici e troppo dolci. Piccoli inni retorici ai luoghi « dove ci si sente più vicini a Dio », « lontani dalle brutture del mondo » ecc. ecc.

SILIO SCIARRA (Perugia). - Per le voci dei doppiatori ho chiesto informazioni, e soprattutto mi sono affidato alla memoria mia e di alcuni amici, non potendo, per vari motivi, mettermi in comunicazione che il centro dei doppiatori a Roma. Ed ecco quel che ho trovato. Amleto (di « Amleto »), Enrico V (del film omonimo) e Otello: Gino Cerci. Jago (di « Otello »): Sandro Ruffini. Il quale Ruffini è anche il prestatore di voce di Ronald Colman nel film « Doppia vita ». Bette Davis è, di consueto, doppiata da Lidia Simoneschi, mi dicono; evidentemente anche della Simoneschi è la voce data a Mary Astor nel « Mistero del falco » (secondo la tua convinzione), sebbene io sia propenso a credere che si tratti della Lattanzi. Tu vorresti che si rendessero noti i nomi dei prestatori di voce, ad ogni film; avrai certo notato di recente che con « La giostra umana » si è tentato qualcosa in tal senso, ma è un po' difficile che l'avvenimento diventi una regola.

EMILIO PANTANI (Teramo). - Il tuo grido d'allarme mi lascia sconcertato, perché, in verità, non ne vedo alcun motivo. Vuoi che ti risponda? E come posso? Lo spazio è limitato e le tue domande (implicito ed esplicite) sono molte e tutte disperatamente personali anche se hanno l'aria di toccare argomenti comuni. Comunque lasciami dire che tu hai interpretato drammaticamente quel che non aveva nulla di drammatico; sei stato indotto, lo so, a pensare questo da certi articoli. Ma ti convincerai che non era il caso di spostare la questione sino a trasformarla in tragedia.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

NINO CASDIA (Via Roma 213, Barcellona, prov. Messina). - Cede i seguenti numeri di Cinema, vecchia serie: 10, 27, 28, 62, 64, 68, 71, 74, 98, 99. Oppure li cambia con Bianco e nero: del 1948, dal n. 1 al 7 incluso, e il n. 10; e i numeri (tutti) del 1950. Per il cambio, vuole un fascicolo di Bianco e nero contro uno di Cinema.

GIUSEPPINA GIRONI (Via Antico Corso 48, Catania). - Cerca libri e riviste che dedichino largo spazio al cinema muto italiano. Soprattutto i libri della Prolo e di E. F. Palmieri. (L'indirizzo di Bianco e nero è: Via dei Gracchi, Roma).

ENRICO ELESTICI (Via Santa Franca 15, Piacenza). - Acquista, purché contengano i fogli aggiuntivi degli indici generali, i fascicoli 13, 61, 73, 97, 109, 133, 169 di Cinema, vecchia serie. Cede, come nuovo, L'arte del film, di Guido Aristarco.

GIANCARLO LUCCI (Via San Francesco 4, Nettuno, Roma). - Cede Cinema, nuova serie, dal n. 1 al n. 54, rilegati per semestre.

formula ampia che permette le più disparate esperienze in un clima dove la libera manifestazione della creatività dei singoli artisti è resa possibile dalla società socialista...». Sulla base della documentazione fornita dalla Seton, è lecito negare che tale libertà sia stata permessa ad Eisenstein, la cui personalità troppo sovrachiarava la schiera dei fornitori di esempi ortodossi di «realismo socialista».

Quando Eisenstein iniziò la lavorazione del *Prato di Bejin*, nel 1935, il regista aveva superato la crisi terribile succeduta all'infelice esperienza americana. Pare accertato che Eisenstein si era impegnato totalmente come artista e come uomo in *¡Que Viva Mexico!*, che avrebbe dovuto rappresentare oltre che una *summa* delle sue esperienze di artista e di teorico, la più compiuta rappresentazione del suo complesso mondo poetico. Il progetto ambizioso del vasto affresco epico dedicato al Messico doveva fallire per circostanze già sufficientemente note: e il capitolo della Seton molto aggiunge a precisare le responsabilità e a definire l'inqualificabile comportamento di Upton Sinclair.

Ma non meno storicamente accertato è il fatto che il *Prato di Bejin*, in cui Eisenstein tentava nuovamente l'esperienza di un film a più dimensioni (era il suo primo incontro con il sonoro), è stato completamente stroncato per la miopia e l'animosità di Boris Sciumiatsky, supervisore politico dell'industria cinematografica sovietica. Di fronte all'eguaglianza dei risultati, dipenderà solo dall'inclinazione personale il giudicare in un modo o nell'altro l'operato di Upton Sinclair e quello di Sciumiatsky. Il film avrebbe dovuto esaltare la figura di Pavlik Morozov, il figlio di un «kulak» ucciso dal padre perché capeggiava una schiera di giovani che si erano proposti di assicurare un regolare funzionamento del «kolkos» di Bejin. Eisenstein vide in questo contrasto tra il vecchio, rapace «kulak», e il generoso Stepok un conflitto intensamente drammatico, non solo, ma la possibilità di allargare il quadro fino a comprendere un secolo di storia russa. Infatti nel racconto di Turgheniev, da cui il film prende l'avvio, la gioventù del 1830 è vista con i suoi interessi, diversi da quelli della moderna gioventù rivoluzionaria. Una nuova dimensione epica ampliava la portata del film, che avrebbe forse dovuto essere una seconda *Linea generale* (e i burocrati insistettero sempre sull'importanza che nel film si doveva dare alla vigilanza rivoluzionaria e alla costruzione del socialismo), rivissuta attraverso l'esperienza messicana e arricchita dal nuovo senso figurativo conquistato da Eisenstein. Apprendiamo infatti dalle pagine del diario tenuto da Jay Leyda durante la lavorazione del film che il regista intendeva, nella prima parte, mostrare la Russia attraverso gli occhi di Turgheniev. E cioè, tenendo conto delle esperienze culturali dello scrittore, del suo personale impressionismo, e dei contatti avuti con la Francia, si trattava di realizzare un impressionismo cinematografico che suggerisse l'idea di una serie di stampe giapponesi animate. In sostanza, Eisenstein vedeva in Turgheniev un post-romantico attratto dagli impressionisti parigini e per loro tramite colpito dalla pittura giapponese allora in voga. Concezione personalissima e probabilmente in parte fantasiosa; tuttavia le poche immagini salvate dal naufragio del film, ci danno un senso di quanto di nuovo fosse nella visione del regista.

E ugualmente geniale è la concezione del sonoro di cui ci parla un altro brano del diario di Leyda. Si trattava di costruire una sequenza come una fuga a quattro voci. La prima voce sarebbe stata il materiale dei trasparenti e degli sfondi, la seconda doveva essere costituita dalle figure in primo piano nella composizione, le ultime due erano il parlato e il sonoro. Eisenstein si esaltava al pensiero delle infinite possibilità di combinazione tra le quattro voci che avrebbero dovuto procedere come in una composizione musicale, a rendere il senso di festosa agitazione del momento in cui ci si prepara alla mietitura.

In un'altra sequenza in cui un corteo di contadini esprimeva la sua indignazione contro quattro sabotatori dell'attività del «kolkos», l'urlo e i fischi della folla diventavano mano a mano sempre

meno realistici e a un tratto sirene di fabbriche e di navi prendevano il posto delle grida dei contadini, fondendo il tutto in un unico volume di suono. Era questo forse il primo esempio efficace di simbolismo sonoro.

A queste ricerche, a queste geniali esigenze espressive Sciumiatsky e compari seppero solo opporre che Eisenstein non aveva preso contatto con i contadini, non aveva parlato con loro dei loro problemi e dell'edificazione del socialismo; quasi che il regista avesse dovuto fare non un film, ma un'inchiesta sociologica. Se la cosa non fosse soprattutto tragica, verrebbe da ridere.

Il film, aspramente censurato, fu dovuto impostare in un modo che più si avvicinasse alle esigenze dei committenti.

Nella seconda versione il contrasto del padre e del figlio era al centro dell'interesse (si noti che al regista erano stati imposti, suo malgrado, attori professionisti). Ma anche stavolta Eisenstein non riuscì a dare un trattato filmato di edificazione del socialismo, per cui forse sarebbe bastato un Ermiler, ma sentì profondamente il dramma ancestrale del contrasto tra padre e figlio. A sentire la Seton la vicenda era divenuta quasi autobiografica, (i contrasti del giovane S. M. col padre e colla madre sono diffusamente illustrati nei primi capitoli del volume) e il linguaggio delle immagini si arricchiva di significati simbolici. Un albero proiettava coi suoi rami l'ombra di una croce sul figlio assassinato dal padre.

Anche stavolta Sciumiatsky non fu soddisfatto e Eisenstein dovette battersi il petto e riconoscere i suoi «errori».

Ci siamo diffusi a parlare di questo periodo dell'attività di Eisenstein, in quanto finora poco documentato, e, ci sembra, di grandissimo interesse ai fini di una comprensione di quel vuoto che finora appariva tra le opere classiche del periodo muto e i due film sonori che conosciamo.

Non solo ci pare che i due film «maledetti» di Eisenstein possano illuminare un po' di più quanto il regista ci dirà o non ci potrà più dire con *Alexandr Nevskij* e *Ivan il Terribile* ma essi ci aiutano meglio dell'aneddotica abbondante e piacevole riportata dalla Seton, a intravedere quello che fu il suo dramma di artista sensibile e veramente rivoluzionario.

Il dramma della più forte personalità che abbia avuto lo schermo, fu quello di dover sacrificare due opere di vastissimo impegno sull'altare del commercialismo e del pomposo ufficiale; due volti non poi tanto diversi di uno stesso Moloch. Sappiamo che il governo russo non si preoccupò mai di acquistare il materiale girato al Messico, ma cominciamo a dubitare che il film una volta montato non sarebbe piaciuto neppure a Sciumiatsky, come al suo successore non piacque la seconda parte di *Ivan il Terribile*.

E in noi resta l'amarrezza per due capolavori annientati sul nascere, una perdita di cui non ci compenseranno mai né venti anni di «realismo socialista» né le disquisizioni dei suoi teorici.

Il volume, come dicevamo, rivela nella scrittrice inglese, una conoscenza diretta anche dell'ambiente in cui Eisenstein lavorava ed essa ci traccia dei profili vivaci di Alexandrov, di Tissé (fedelissimo operatore, salvo uno sbandamento durante la lavorazione di *Ivan il Terribile* di cui girò solo gli esterni) e di Pudovkin. Quest'ultimo è presentato come rivale di Eisenstein e suo detrattore, in un certo periodo. (Pare che Eisenstein avesse imposto al suo cane il nome di Pudovkin e viceversa Pudovkin avesse un cane battezzato Eisenstein). Abbiamo però l'impressione che si trattasse più che altro di una differenza di temperamenti e di ispirazione.

La Seton appare in complesso affascinata dalla grande personalità del regista, che dalla sua biografia risulta più illuminata attraverso un complesso di dati giustapposti che non da una visione chiara d'insieme, cui vorrebbe supplire un'interpretazione quasi psicanalista che può convincere solo a metà.

Ma la sua opera rimarrà un contributo essenziale, per lo studioso che voglia con più sicurezza inquadrare il regista nel suo tempo e rendersi meglio conto della sua formazione spirituale e della sua ansia di superamento di fronte a ogni suo nuovo film.

GIULIO DE ANGELIS

CIRCOLI DEL CINEMA

U. I. C. C.

IL COMITATO Direttivo dell'UICC, riunito in Roma il 4 gennaio 1953, udita la relazione della Segreteria sull'azione svolta dall'UICC e sulla situazione generale del movimento dei circoli del cinema in Italia, constata che la linea di condotta seguita dall'UICC ha tenuto fede alle direttive indicate dal I Congresso Nazionale ed è stata — come appare specialmente alla luce degli ultimi avvenimenti — pienamente conforme ai reali interessi dell'associazione. In particolare il Consiglio rileva che l'azione dell'UICC ha portato ad una chiarificazione sostanziale della situazione nazionale dei circoli del cinema e ha aperto nuove feconde prospettive nel quadro della cultura cinematografica italiana; rileva inoltre, con viva soddisfazione, che tale azione va incontrando nell'opinione pubblica un credito e una simpatia sempre crescenti, di cui è espressione quanto mai incoraggiante il notevole afflusso di adesioni da parte di nuovi circoli registrato nel corso delle ultime settimane.

Il Consiglio rileva anche la più che soddisfacente situazione organizzativa dell'Unione, grazie all'azione svolta dalla Segreteria Nazionale che, superando difficoltà enormi, dovute soprattutto alla grande penuria di mezzi, ha saputo attuare un servizio efficiente e razionale che è in grado di soddisfare alle crescenti esigenze dei circoli. Particolarmente soddisfacente risulta il repertorio filmistico, in distribuzione ai circoli aderenti, che, fra l'altro, comprende, finora, 35 film d'archivio ed è di gran lunga il più ricco, per qualità e quantità, che sia mai stato offerto ai circoli italiani. Uno speciale ringraziamento il Consiglio rivolge alla Cineteca Nazionale — e per essa al suo Direttore — la quale ha messo a disposizione dell'UICC il meglio del suo archivio, riconoscendo così l'universalità della funzione svolta dall'Unione — unica fra i vari organismi similari — al di sopra di ogni interesse di parte.

Dopo ampio esame della situazione, il Consiglio ritiene che fino al prossimo Congresso l'azione dell'UICC debba sostanzialmente continuare nella linea fin qui seguita, che si riassume nella più intransigente difesa dell'indipendenza e dell'apartiticità dell'associazione, nel quadro d'un'azione culturale tendente a coordinare, in un dibattito costruttivo e nel clima della più ampia libertà e tolleranza reciproca, le iniziative e le posizioni sinceramente e concretamente culturali di tutti i circoli aderenti. Il Consiglio rileva la necessità di intensificare ulteriormente l'azione propriamente culturale, sia al centro che alla base, nell'intento di riportare la cultura cinematografica nei suoi veri termini, al di là delle troppo facili speculazioni demagogiche di cui essa è attualmente oggetto.

Il Consiglio rinnova il suo appello a quei pochi circoli liberi che ancora non aderiscono all'Unione e a tutte quelle persone ed enti che finora hanno condotto un'azione estranea a quella dell'UICC — e talora apparentemente contrastante — ma in realtà ispirata a esigenze che, specialmente alla luce degli ultimi avvenimenti, appaiono non dissimili, perché vogliano tutti unirsi all'UICC o almeno coordinare con essa la loro azione; a questo proposito, il Consiglio ricorda che una forte coalizione di circoli liberi e indipendenti costituisce la condizione prima e indispensabile per l'auspicabile ristabilimento di un più ampio colloquio fra tutti i circoli del cinema italiani. Tale colloquio presuppone però che tutti gli interlocutori si presentino col loro vero volto, perché è solo attraverso una assoluta sincerità e una totale ammissione della propria specifica funzione che ogni tendenza, superando il proprio particolarismo, può portare un utile contributo dialettico a una più universale ricerca di idee e a un costruttivo equilibrio di forze.



*Marina Berti, interprete di
Vite bruciate, seconda realizza-
zione di Claudio Gora regista.*