

CINQUE

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 127

NUOVA SERIE - 15 FEBBRAIO 1954

Tullio Kezich: Il Western maggiorenne - F. Zigiotti editore, Trieste, 1953.

Il *Western maggiorenne*, opera a carattere antologico su questo genere cinematografico apparsa recentemente a cura di Tullio Kezich, non è altro che la prevedibile prosecuzione di un discorso iniziato già da tempo dall'autore con alcuni articoli apparsi su varie riviste. Nonostante la profonda conoscenza che egli possiede del folklore americano e della sua storia, Kezich non ha voluto, per il momento almeno, affrontare l'impresa di scrivere un libro, e si è limitato a raccogliere articoli dei critici cinematografici più in vista allo scopo di dare al lettore un panorama completo del "genere".

Noteremo, per inciso, che, nella compilazione di un volume unitariamente concepito, K. è stato preceduto da J. L. Rieupeyroul il quale ha pubblicato proprio in questi giorni un libro che, ad una prima e superficiale occhiata, sembra essere opera abbastanza seria ed organica.

Il *Western maggiorenne* ha un che di vagamente simile — per lo meno per ciò che si riferisce al metodo — alla rivista "Sequenze" di Parma (non dimentichiamo che l'idea originaria dell'autore era di curare semplicemente la pubblicazione di un "quaderno"): si possono però riscontrare due differenze e di non lieve peso. Prima, che la veste editoriale del *Western maggiorenne* è notevolmente più curata, e mentre "Sequenze" doveva rimanere per sua natura relegata nell'ambito delle riviste (tutt'al più delle riviste ambiziose) l'opera di Kezich è un vero libro con tutte le implicazioni di carattere anche sostanziale che tale qualifica necessariamente comporta. Seconda differenza, il fatto che, mentre la rivista di Parma si limitava a raccogliere scritti vari su un dato argomento (quasi "variazioni su un tema"), il libro dispone di un materiale ben chiaramente preordinato ad uno scopo illustrativo.

In altri termini, ogni articolo ha una sua funzione nell'economia dell'argomento, in modo che l'insieme di questi brevi saggi riesce ad essere un esame abbastanza approfondito del fenomeno. Il che, tenuto conto del carattere musivo del volume, deve essere senz'altro considerato come un risultato positivo non indifferente.

E' da rilevare, pur senza voler addossare colpe né al compilatore, né (tanto meno) agli autori, che il libro, essendo uscito con due anni circa di ritardo sulla data prevista, risulta in certo senso superato, da un punto di vista strettamente informativo.

Gli articoli sono stati scritti due anni fa e questo fatto invero non manca di trasparire qua e là [l'esempio più tipico è dato dall'articolo di G. C. Castello sulla satira del western, in cui vengono indicati come film di prossima programmazione *The Beautiful Blonde from Bashful Bend* - (L'Indiavola pistola, 1948) di P. Sturges e *A Ticket to Tomahawk* (La figlia dello sceriffo, 1950) di R. Sale, pellicole già da tempo scomparse anche dai cinema di periferia].

Si può inoltre notare come esistano alcune incongruenze di collocazione: i due saggi collegati di David Wayne e Tullio Kezich, che sono a carattere generale, avrebbero potuto aprire il volume, in modo da costituire per il lettore un'utile "introduzione al folklore americano": essi sono stati invece collocati meno razionalmente, verso la fine del libro. Perché tutte di trascurabile importanza, comunque, di fronte all'opera di coordinamento compiuta.

Per la cronaca, e per l'informazione del lettore, gli articoli sono i seguenti: Tullio Kezich: *Premessa*; Renzo Renzi: *Cappelloni in famiglia*; Osvaldo Campassi: *Motivi e figure del western silenzioso*; Tom Granich: *Registi a cavallo*; t. k.: *John Ford sul vecchio sentiero*; G. Aristarco: *Il western spezza la freccia*; Callisto Cosulich: *La donna nella prateria*; G. Cesare Castello: *La satira del western*; A. Chiattonne: *Nel western qualcosa è cambiato*; Gene Autry: *Il decalogo del cow-boy*; David Wayne: *Il West selvaggio*; t. k.: *Parata di eroi*; Tino Ranieri: *Cow-boys attori ed attori cow-boys*; Oreste del Buono: *I bravi artigiani della western story*; Roberto Leydi: *Ballades, Favorites and Square-dances*; Herbert L. Jacobson: *Il cow-boy, il pioniere e il soldato americano*; Davide Turconi: *Bibliografia*.

E' facile vedere da questo scheletrico elenco che i "punti di vista" da cui il fatto western è stato osservato sono parecchi, sì che può dirsi che esso risulta esaminato dall'insieme dei "pezzi" in modo



abbastanza utile. Dallo studio delle implicazioni sociali del western, alla rievocazione delle parodie del genere, all'esame dei precedenti letterari e narrativi del fenomeno filmico, è stato compiuto un lavoro che, anche se non è completo — né avrebbe onestamente potuto esserlo — pur tuttavia è senz'altro stimolante a nuovi approfondimenti.

E' indispensabile rilevare che i saggi fondamentali del volume sono i già ricordati studi di Wayne e Kezich unitamente al lungo articolo di Roberto Leydi. I primi due rappresentano rispettivamente l'esame del folklore nella "pioneers' era" (nonché delle sue saghe e dei suoi personaggi leggendari) e la rievocazione delle successive interpretazioni cinematografiche cui i vari fatti e figure hanno dato spunto.

Il terzo, che è forse l'articolo più originale dell'intero libro, riprende lo studio del folklore, prendendone in considerazione le manifestazioni musicali. Molto più interessante della rassegna dei vari cow-boys canterini, è l'esame coscienzioso delle numerose canzoni e dei motivi popolari (che rappresentano senza dubbio la forma di espressione più genuina ed immediata di un'epoca) che ritornano così di frequente a commento dei film sul lontano Ovest.

Spiace dover constatare che l'argomento delle implicazioni sociali del film Western sia stato svolto da Aristarco in modo insufficiente, rifacendosi ad un solo film e per di più limitandosi sostanzialmente a riportare la sua recensione a *L'Aman-te indiana*, apparsa su questa stessa rivista. Certamente il soggetto avrebbe meritato un discorso più sostanzioso ed impegnato.

L'articolo di Aristarco, comunque, offre la possibilità di alcune brevi considerazioni: in effetti il saggista, prendendo lo spunto dall'anticonformismo di un'opera (*Broken Arrow*, di Delmer Daves) che egli stesso definisce di discutibile valore, vota per ciò stesso le sue argomentazioni ad una caducità a breve scadenza.

Le posizioni di conformismo ed anti-conformismo, come noto, sono presso che perfettamente reversibili (« Il paradosso del 1835 — notava già Stendhal — è il luogo comune del 1890 ») e l'Aristarco si è esposto in tal modo al pericolo che le sue prese di posizione vengano a perder valore nel giro di poco tempo.

Egli osserva: « Nelle pellicole western, comprese quelle che pur hanno valori artistici, gli indiani sono quasi sempre presentati come selvaggi, scotennatori, traditori, privi di sentimenti umani; i bianchi invece come eroici pionieri che si sacrificano per portare la civiltà (anche se fra questi ultimi ci sono i fuorilegge). A giudicare da tali pellicole, e a voler esser ingenui, si direbbe che i produttori e i registi di Hollywood ignorino la storia del loro popolo... ».

Daves però, avverte Aristarco, non ha invertito schematicamente il cliché presentando come buoni tutti gli indiani e cattivi tutti i bianchi, egli si è limitato a chiarire l'umanità latente sia negli uni che negli altri, cercando di sfatare un luogo comune e dare una visione equilibrata e storica dei rapporti fra bianchi e pellerossa.

Senonché tale posizione di Aristarco originariamente coraggiosa ed anti-conformista, risulta ora non dirò superata, ma per lo meno scossa da nuove tendenze e nuove idee. La teoria che le forze autoctone abbiano rappresentato nella storia del continente americano una forza reazionaria è stata recentemente affacciata: in altri termini si è asserito che la guerra fra uomini bianchi e uomini rossi non è altro che la inevitabile lotta fra un popolo allo stato di cultura primaria (a carattere totemistico) ed un altro organizzato politicamente su basi (per lo meno prevalentemente) agricole. Con ciò non si asserisce che i pionieri fossero disinteressati martiri, si vuole soltanto dire che a conti fatti bisogna riconoscere, che pur spinti da fini esclusivamente egocentrici (forse per una hegeliana "astuzia della Ragione"), essi furono utili al progresso sociale.

« ...Coi loro campi, le loro case e le loro strade — nota Auro Roselli in un lungo articolo sull'argomento apparso recentemente — i pionieri stavano cambiando la faccia del paese ed inter-

devano cambiarla, a loro modo, ancora di più. Gli Indiani reagirono. Il loro paese era stato, e doveva continuare ad essere, un'enorme prateria dove il viaggiatore non potesse mai guardarsi intorno senza vedere un bisonte... Siccome i visi pallidi volevano un mondo poco adatto alla vita delle mandrie di bisonti, gli Indiani si misero sul sentiero di guerra contro i visi pallidi. Questi ultimi dimostrarono di essere imbattibili in campo aperto dove potevano far uso della fucileria, dell'artiglieria e delle cariche di cavalleria. Gli indiani allora adottarono altre tattiche. Contro il pioniere isolato fu la frecciata nella schiena. Contro le carovane di pionieri fu la carica di bisonti. I bisonti, quasi ciechi, diretti da un grido qua un grido là, non sapevano di essere l'esercito degli indiani contro i pionieri. Caricavano, e quando il mare tuonante di schiene curve era passato, della carovana non restavano che schegge di legno ed una poltiglia rossastra che attirava gli avvoltoi di lontano. Si calcola che in questo modo i bisonti abbiano ucciso più uomini di ogni altra specie di animale selvatico, più delle tigri mangiatrici di uomini dell'India e dei lupi di tutti i continenti messi assieme... ».

In altri termini i pellerossa delle praterie, anche se migliori dei sanguinari scotennatori presentati dai film hollywoodiani, erano certo qualcosa di ben diverso da quel rousseauiano mito del buon selvaggio che sembra aleggiare intorno alle considerazioni di Aristarco.

Era logico e necessario che il sistema di vita indiano dovesse scomparire e che i pellerossa dovessero essere lentamente eliminati. Ciò, perché di fronte alla Storia (intesa come Progresso) essi avevano torto.

« ...Così i pionieri vinsero, — continua Roselli — gli indiani divennero una curiosità turistica ed il pane che oggi mangiamo è probabilmente fatto di grano cresciuto là dove gli indiani avrebbero voluto far crescere soltanto l'erba per i bisonti... ».

Rimane il fatto incontrovertibile che l'eliminazione dei pellerossa avvenne con metodi così barbari e crudeli da non poter essere, non si dice scusati, ma neppure compresi; e su questo punto la polemica di Aristarco rimane pienamente valida. Ma sono sicuro che il ritrovarsi ad avere difeso null'altro che un vago umanitarismo a carattere asociale, anzi a carattere decisamente anti-progressivo, non può essere una posizione che Aristarco si senta di sottoscrivere a cuor leggero.

Un altro articolo che offre l'opportunità di alcune considerazioni marginali è quello di Chiattonne. Le posizioni da cui egli era partito con il suo libro "Il film western", posizioni a suo tempo ampiamente criticate sia da G. C. Castello che dallo stesso Tullio Kezich, sono, per lo meno sostanzialmente le stesse da cui muove questo nuovo saggio.

Scriveva Kezich nella sua recensione: « ...A questo secondo tipo di western — il western popolare — (cui proporremmo di mantenere in considerazione ai caratteri originari sostanzialmente immutati, il nome primitivo di "horse opera") il Chiattonne sembra portare un affetto che travalica di molto la misura di una normale attenzione critica; in breve, la sua predilezione per il western popolare lo conduce a disinteressarsi del filone "storico", per abbandonarsi tutto, con gli eroi prediletti, al piacere delle cavalcate solitarie. Il Chiattonne riduce in sostanza il concetto di western a quello — ben più ristretto — di "horse opera" e limita di conseguenza in maniera incredibile il campo del proprio lavoro... ». Le parole di K. mantengono invero inalterato il loro valore anche di fronte a questa recente fatica di Chiattonne.

Si potrebbe notare che egli compie un progresso rispetto all'impostazione del suo libro, progresso che è dato dalla constatazione che la "horse opera" è in netta decadenza. Risultato non sbalorditivo come originalità, ma chiaro segno che il saggista sta distandosi dal suo "sonno dogmatico".

Anche se per il momento egli indugia a descrivere la morte della bella époque del western popolare, e bizantinamente si sofferma sui dettagli dei costumi, sul gusto decorativo delle pianole e così via, ci rifiutiamo di credere che Chiattonne rimarrà eternamente legato a questa sterile ricerca del tempo perduto e speriamo che, lasciate da parte le "horse operas", riuscirà infine a prendere (Continua in terza di copertina)

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Nuova serie
Volume XI

FASCICOLO 127

Anno VII - 15
Febbraio 1954

Questo numero contiene:

Biblioteca II di cop.

Cinema/gira 58

C.
Dialogo o monologo? 61

GIANCARLO TESI
La fatica del cinema italiano 62

FRANCO ROSSETTI
Motivi dell'odierno cinema nipponico 66

ROBERT RAUCH
Con Mankiewicz mentre si gira
"La contessa scalza" 68

CHARLES FORD
Vita movimentata
dei "serials": P - Donne eroine 71

DAVIDE TURCONI
La teorica del film nasce dalla poesia: 5° 75
Università e cinema 78

GIORGIO TRENTIN
Formato ridotto 79

GIULIO CESARE CASTELLO
Film di questi giorni 80

IL POSTIGLIONE
La Diligenza 88

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: Dr. Fausto Montesanti, via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085. - CORRISPONDENTE DA LONDRA: Roger Manvell, Direttore della British Film Academy - DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West 71st Street. - DA PARIGI: Marcel Lapierre, 240 rue Saint-Jacques. — Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497. — Concessionaria esclusiva della pubblicità: COMPAGNIA INTERNAZIONALE PUBBLICITA' PERIODICI (C.I.P.P.) - Milano, Via Meravigli, 11 - Telefoni 80.77.67-80.83.50; Torino, Via Pomba, 20 - Telefoni 41.172-45.816, e sue rappresentanze. — ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale L. 2.200; semestrale L. 1.100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Cosetta Greco in "Cronache di poveri amanti" diretto da Lizzani.



La piccola Donna Corcoran e Greer Garson in L'orfanello senza sorriso.

ITALIA

Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Desiderio 'e sole (ispirato alla nota canzone napoletana; Fortunato Misiano: Romana Film), regista Giorgio Pàstina, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Giacomo Rondinella, Virna Lisi, Otello Toso, Lianella Carell, Beniamino Maggio, Rosalia Maggio, Almarella; Apassionatamente (una storia d'amore ambientata sul finire del secolo scorso: anche questo film si ispira alla canzone del titolo; Rizzoli Film), regista Giacomo Gentilomo, operatore Anchise Brizzi, interpreti Amedeo Nazzari, Miriam Bru, Andrea Checchi, Umberto Melnati, Isa Barzizza, Vera Carmi, Maria Pia Casilio; I due amori (il soggetto, di Oreste Biancoli, si basa sul contrasto fra l'amore materno e la passione di una donna; Italia Film), regista Vittorio Cottafavi, operatore Augusto Tiezzi, interpreti Elisa Cegani, Fausto Tozzi, Margot Hielscher, Franco Fabrizi; L'amante del dittatore (che narra episodi di guerra partigiana in una repubblica di fantasia; in Ferraniacolor; Mondo Film), regista e autore del soggetto e della sceneggiatura il Conte Basile, operatore Bellero, interpreti Diana Orsini Bell, Virginia Belmont, Maria Grazia Francia, Gisella Monaldi, Fiorella Ferrero, Carlo Tamberlani, Va-



Beppe De Santis — in alto, a fianco della macchina da presa — mentre dirige una ripresa di Giorni d'amore.

CINEMA GIRA

sito Bastino, Elio Steiner, Enzo Fiermonte, Walter Brandi (va inoltre notato che la nuova società, che fa capo allo stesso Basile, ha intenzione di realizzare con la stessa troupe alla ICET di Milano, altri due film a colori in quindici settimane complessive: In nome del Re, un'avventura di cappa e spada, con Virginia Belmont, Germana Paolieri, Simona Gravier e gli interpreti maschili già citati, e Il cavaliere senza paura, altro film di avventure, con tutti gli attori; dei film precedenti è Lianella Carell; anche di questi film il soggetto, la sceneggiatura e la regia saranno opera del Conte Basile, il quale — dopo questo esperimento — ha in progetto un nuovo "trattico cinematografico" da prodursi eventualmente in compartecipazione con altre case italiane e sudamericane); I tre ladri (dal romanzo di Umberto Notari, per la cui realizzazione sono previsti alcuni esterni a Parigi; coproduzione italo-francese: Rizzoli Film-Francinex-Franco London Film), regista Lionello De Felice, operatore Romolo Garroni, interpreti Totò, Jean Claude Pascal, Simone Simon, Giovanna Ralli, Enrico Viariso, Paolo Stoppa, Silvio Bagolini, Franco Coop.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: Senso (o Uragano d'estate; Technicolor; Lux Film) di Luchino Visconti; Il prigioniero del Re (o La maschera di ferro; Ferraniacolor; Venturini) di Giorgio Rivalta e Richard Pottier; Attila (Technicolor; Lux-Ponti-De Laurentiis-Lux France) di Pietro Francisci; La contessa scalza (Technicolor; "Figaro Film"; United Artists-Rizzoli-Haggi) di Joseph L. Mankiewicz; Trappola d'oro (Sirio Film) di Marcello

Pagliero; Alvaro piuttosto corsaro (Ferraniacolor; Titanus) di Camillo Mastrocinque; Papà Pacifico (Manenti Film) di Guido Brignone; Mambo (Ponti-De Laurentiis) di Robert Rossen; Giovanna d'Arco al rogo (in Gevacolor e in Cinemascope; Produzioni Cinematografiche Associate) di Roberto Rossellini.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Schiava del peccato (Documento Film) di Raffaello Matarazzo; Il letto (episodio: "Il divorzio"); I.C.S.-Terra Film-Cormoran Film) di Gianni Franciolini (prosegue intanto a Parigi la lavorazione degli altri episodi, di Ralf Habib, Jean Delannoy e Henri Décoin); Misericordia e nobiltà (Rosa Film) di Mario Mattoli; Il grande addio (Flanagan Film) di Renato Polsellini; La campana di San Giusto (Glomer Film) di Amendola e Maccari.

E' sospesa la lavorazione...

...del film Pellegrini d'amore (Pisorno) di Andrea Forzano, perché una delle attrici protagoniste, Alda Mangini, ha dovuto subire un'operazione in una clinica romana. Fra i vari film le cui riprese sono state temporaneamente interrotte, vi è anche: Amore e smarrimento (ex Smarrimento; Filmosa) di Filippo Ratti, la cui troupe — terminati gli interni (come era stato comunicato nel fascicolo scorso) — è rimasta bloccata da una tormenta di neve in un rifugio di Campo Catino.

Alcuni provini dal « vero »...

...sono stati girati nei quartieri po-

polari di Roma da Federico Fellini per il suo film a colori La strada (ovvero Le avventure di Gelsomina e Zampanò) la cui lavorazione dovrebbe iniziarsi in questi giorni. Prendevano parte alle prove di trucco e di costume i protagonisti Giulietta Masina e Anthony Quinn, insieme a un'intera carovana di zingari, nel cui pittoresco mondo si svolge la vicenda del film.

Un « Rallye » del cinema...

...riservato cioè ad attori, registi e produttori, sarà probabilmente organizzato in occasione del "Raduno Internazionale della Carrozzeria" che si svolgerà a San Remo il 6 e il 7 marzo. Secondo un giornale torinese avrebbero già aderito all'iniziativa le seguenti "coppie" di corridori: Valentina Cortese e Richard Basehart, Silvana Pampanini e Morris Ergas, Isa Barzizza e Carlo Alberto Chiesa, Elena Varzi e Raf Vallone, Carla Del Poggio e Alberto Latuada, Marina Berti e Claudio Gora, Franca Marzi e il Marchese Cesare Miceli Picardi, Pina Renzi e Adriano Rimoldi, Fulvia Franco e Tiberio Mitri, le attrici Miriam Bru, May Britt, Irene Galter, Nadia Gray, Cosetta Greco, Antonella Lualdi, Marisa Merlini, Lea Padovani, Delia Scala e Milly Vitale (senza però comunicare ancora i nomi dei rispettivi compagni), e l'attore Bruce Cabot. Alberto Ascari e Roberto Rossellini saranno direttori di corsa; capo della giuria l'ingegner Giovanni Canestrini, organizzatore Pietro Farné. Sono previste tre tappe: Roma-Firenze, Firenze-Mi-

lano e Milano-San Remo; e sarebbero in palio dieci milioni di premi. Non si sa ancora se la Commissione Sportiva Automobilistica Italiana ha approvato il progetto.

Il personaggio di Totò...

...sarà sfruttato in una pubblicazione "a fumetti" destinata ai ragazzi, nella quale la figura del popolare comico apparirà — in una serie di vignette disegnate da Castellari — protagonista di numerose avventure, come "Totò nell'Oceano", "Totò e il segreto atomico", "Totò medaglia d'oro", "Totò e la bomba al provolone". L'attore, che ha appunto concesso in esclusiva ad una società editrice tale facoltà, risponderà anche ai suoi ammiratori in un'apposita rubrica intitolata "La posta di Totò".

Ferve la preparazione...

...del film L'oro di Napoli, il cui inizio di lavorazione è stato rinviato ai primi di marzo. Vittorio De Sica, che ha terminato in questi giorni la sceneggiatura in collaborazione con Zavattini e Marotta, apparirà anche come attore in uno degli episodi, ai quali prenderanno parte altri attori professionisti, fra cui Totò e Silvana Mangano.

« Attualità italiana »...

...è il titolo di un nuovo cine-giornale prodotto dalla "B.M.B." (ovvero da Gianni Barassi, Paolo Marzotto presidente della nuova società, e Giovanni Bonazzina). La casa produttrice, che ha intenzione di chiamare a collaborare alla realizzazione del periodico cinematografico "tecnici, giornalisti, uomini di cultura e lo stesso pubblico delle sale cinematografiche", ha recentemente firmato un accordo con la Titanus e la Este Film per la distribuzione del cine-giornale sugli schermi nazionali.

Il regolamento...

...della XV Mostra Internazionale



Ripresa di un'inquadratura del film *La grande speranza*, realizzato in Ferraniacolor e diretto da Duilio Coletti.

d'Arte Cinematografica di Venezia è stato approvato dalla Sottocommissione riunitasi a Roma. Dopo le Mostre minori — Festival del Film per Ragazzi e Mostra del Documentario — che incominceranno il 9 agosto, il 22 dello stesso mese avrà luogo l'inaugurazione della Mostra d'Arte, la quale durerà sedici giorni.

Ecco un nuovo elenco...

...di titoli depositati nell'apposito Ufficio dell'A.N.I.C.A.: L'eterno marito (Massimo Patrizi), Il romanzo di un giovane povero (Trionfal-cine), Pulcinella re di Sfessania (Titanus), Cleopatra (Antonio Ricci), Donizetti e Don Pasquale (Valentino

Brosio), Lola Montez, ballerina del Re (Ranieri Cochetti), Le vie di Marco Polo, La pace di Orgosolo, Nebbie sul Supramonte e Sardegna ardente (Galatea S.p.a.), Gasparone, Il bandito Gasparone e le sue donne, Le sette donne di Gasparone, Targa Florio, Mille Miglia, Il giro di Calabria, Il giro di Sicilia e La corsa dell'anno (Hermes Film), Treno di lusso (Fono Roma), Quartiere Latino (Orso Film), Carosello Spagnolo (Lux Film), La primula rossa del deserto (Duilio Coletti), La primula verde (Doram Albas), Madonna Fiorentina (Giuseppe Palumbo), Faccetta nera (Rizzoli Film), Arrivano i loro (Laura Film), Il ritorno di Aquila Nera e Il figlio di Aquila Nera (Urbania

Film), Festival della canzone, Canzoni di tutto il mondo, L'uomo e La donna (Roma Film), I dieci Comandamenti e per finire Ridere, ridere, ridere... (Cineitalia).

Alcuni effetti speciali...

...sono stati sperimentati dall'operatore Gabor Pogany (con la collaborazione di Guglielmo Garroni alla macchina da presa e degli assistenti Capriotti e Di Leo) durante le riprese del film diretto da Rossellini in Gevacolor e in Cinemascope: Giovanna d'Arco al rogo, con la Bergman. E' stata allestita a tale scopo una speciale apparecchiatura di specchi e lastre di cristallo, ottenendo risultati che i tecnici americani raggiungono

di solito ricorrendo a complicati trucchi e sovrimpressioni.

FRANCIA

Più di una dozzina...

...di film sono stati dedicati nel corso del 1953 — fra la Francia, l'Italia e le coproduzioni italo-francesi — ai problemi relativi alla chiusura delle case di tolleranza e alla rieducazione delle prostitute: così ha affermato qualche tempo fa il giornale "Combat", dopo l'annuncio di un nuovo film sull'argomento. Il giornale ha sostenuto che « si comincia ad esagerare » e che sarebbe ora di smettere di portare sullo schermo tale aspetto poco edificante della vita sociale, che oltre tutto appare quanto mai sfruttato.

Il Ministero dell'Industria...

...appoggerà direttamente la diffusione sul mercato nazionale dei cortometraggi francesi di particolare valore artistico e di interesse scientifico: ad una delegazione di documentaristi e di cineasti interessati a tale problema il ministro Jean Marie Louvet ha promesso che « tutte le misure di favore necessarie saranno prese nel quadro delle disposizioni di prossima emanazione per l'applicazione della nuova legge di aiuto all'industria cinematografica ».

La Commissione di Censura...

...ha concesso il visto di programmazione al recente film di André Cayatte *Avant le déluge* (« Prima del diluvio »), realizzato in compartecipazione italo-francese: il film è stato tuttavia vietato ai minori di sedici anni.

Fra i film in preparazione...

...sono i seguenti: *Le mouton à cinq pattes* di Henri Verneuil con Fernandel e Françoise Arnoul: dopo questo film Verneuil dovrebbe dirigere di nuovo la Arnoul (accanto alla quale sarà forse Daniel Gélin) in un film dal titolo *Les amants du Tage*; *Maria Maddalena*, di Jean Jospovic, con Viviane Romance (esso sarà realizzato in parte in Spagna); *Reours*

(Sotto, a sinistra) Sophia Loren e Ubaldo Luy nel film *Un giorno in pretura*, di Steno; (a destra) Lea Padovani e Vittorio De Sica nell'episodio « Il fine dicatore » del film *Gran Varietà*, diretto da Domenico Paolella.





(Sopra) Un'inquadratura di Marinai del re di R. Boulting; (sotto) Marilyn Monroe durante la lavorazione di River of no Return di Preminger.



en grâces (da un racconto poliziesco di William Irish) che Jean Delannoy realizzerà — forse a colori — con Michèle Morgan (che sosterrà il ruolo di una acrobata da circo) e un noto attore italiano; Le premier amour, un film sulla preistoria che Marcello Pagliaro dovrebbe dirigere con Gérard Philipe, Leslie Caron e Pierre Fresnay (al film la cui lavorazione in esterni si svolgerà forse in Brasile, nella foresta vergine, prenderanno anche parte gli elefanti del circo Pinder (opportunamente truccati da « mammuti »); L'école des anges, un film imperniato sulla storia di quattro « hostess » (da girarsi in Italia, in Francia, in Svizzera e in Germania), che Géza Radványi dirigerà appena terminato Notre peur quotidien; e infine il film sui preti operai cui Henri Calef sta pensando da vario tempo: l'inizio della lavorazione

è previsto per settembre di quest'anno.

Si è iniziata...

...la lavorazione del film La Castiglione (in Eastmancolor; coproduzione italo-francese: Taurus Film-Radios Production), regista Georges Combret, interpreti (e personaggi) Yvonne De Carlo (la « Contessa Castiglione »), Rossano Brazzi (il « Conte di Cavour »), Lea Padovani (« Matilde, cugina di Napoleone III »), Georges Marchal (« Lucio Falengo »), Tamara Lees (la « Principessa di Metterling »), Charles Vanel (« Napoleone III »). Vari esterni del film saranno realizzati in Italia e in Inghilterra.

GRAN BRETAGNA

« La più attiva d'Europa »...

...è stata giudicata per il 1953 la cinematografia italiana in un articolo

apparso sul « Times », nel quale si predice che « forse entro i prossimi due anni gli italiani prenderanno l'iniziativa per la formazione sul continente di un "pool di coproduzione" equivalente — in campo cinematografico — alla comunità carbo-siderurgica » riuscendo in tal modo a superare — attraverso la cooperazione delle varie industrie cinematografiche europee — le attuali difficoltà valutarie e tariffarie: secondo il « Times » una cinematografia europea così organizzata potrebbe contare potenzialmente su 250 milioni di spettatori, contro i 160 milioni dell'industria nord-americana. Dopo alcune previsioni meno felici (fra cui quella che il cinema italiano, dopo esser riuscito a guadagnare una più elevata quantità di dollari con la diffusione della sua produzione doppiata in inglese attraverso le grandi « catene » di sale di proiezione degli Stati Uniti, adoperi poi tali dollari per introdurre le più note stars hollywoodiane nei suoi film, aumentando in tal modo la popolarità), il « Times » passando a parlare dei rapporti italo-britannici, afferma fra l'altro: « gli italiani notano con una certa preoccupazione che gli inglesi anche in campo cinematografico come in molti altri, si dimostrano piuttosto restii ad assumere impegni per quella coproduzione europea da essi auspicata », e riconosce infine, che « tecnici e critici britannici oppongono resistenza all'introduzione sul mercato inglese di film italiani doppiati ».

Vietato ai minorenni...

...sarà il film italiano Sensualità, diretto da Clemente Fracassi, con Eleonora Rossi Drago e Amedeo Nazzari: così ha stabilito il signor A. T. Watkins, cui fa capo la censura cinematografica britannica. Oltre alla eliminazione di alcune scene giudicate « troppo conturbanti », è stato richiesto il cambiamento del titolo che pare abbia addirittura scandalizzato i censori inglesi.

La polemica sulla censura...

...ravvivatasi in quest'ultimo periodo in quasi tutti i paesi del mondo (e in modo abbastanza spettacolare negli Stati Uniti), si è insinuata anche in Inghilterra: secondo il parere espresso dal Consiglio Generale dei Sindacati (Trade Unions) sarebbe necessario sviluppare con mezzi adeguati lo spirito critico del grosso pubblico, in modo che gli stessi spettatori riuscissero ad essere i primi e più autorevoli censori in campo cinematografico, facendo conoscere in primo luogo ai produttori le proprie preferenze — per ciò che riguarda i film da produrre —, e intervenendo all'occorrenza presso le autorità locali perché queste usino i loro poteri di censura contro i film « immorali ».

U.R.S.S.

E' stato stipulato...

...un accordo cinematografico fra il Sovexport Film e l'A.N.I.C.A., nel quale è previsto uno scambio bilanciato di film fra l'Unione Sovietica e l'Italia, con ampia libertà di scelta da ambo le parti: tale scelta, con le relative operazioni di intercambio, si svolgerà per la Russia attraverso il Sovexport Film, e per l'Italia tramite un ente commerciale facente capo all'A.N.I.C.A. La delegazione

italiana, composta dall'avv. Eitel Monaco e dal dott. Emanuele Cassuto, si era recata in Russia a trattare appunto un accordo esecutivo dell'accordo commerciale italo-sovietico nel settore dell'intercambio di film: accolti a Mosca con la massima cordialità, i delegati italiani dopo una settimana di permanenza nella capitale sovietica hanno fatto ritorno in Italia dove sono stati ricevuti dal sottosegretario on. prof. Ermini al quale hanno comunicato il felice esito della loro missione. Va inoltre notato che è questa la prima volta che esponenti della cinematografia italiana si siano recati nell'Unione Sovietica su invito ufficiale dei dirigenti del cinema russo.

SPAGNA

Solo tre film...

...su 259 esaminati nel 1953 dall'Ufficio Nazionale qualificatore di spettacoli della Giunta tecnica nazionale dell'Azione Cattolica spagnola sono stati giudicati « gravemente pericolosi ». Nello stesso periodo il Centro Cattolico Cinematografico Italiano su 486 film presentati ne ha classificato 47 fra gli esclusi.

« Mr. Arkadine »...

...è il titolo del nuovo film di Orson Welles, nel quale si narra la storia di un miliardario che ha perduto la memoria e che per ricostruire il suo passato si fa aiutare da un avventuriero: ma le varie tappe dell'inchiesta, che si svolge oltre che in Spagna, in Italia, Francia, Germania, Olanda e a Tangeri, si concludono tutte tragicamente, con la morte dei testimoni. Fanno parte della troupe, insieme a Welles che è naturalmente uno dei protagonisti, Akim Tamiroff e nientemeno che Marlene Dietrich, nel ruolo di una contessa austriaca in esilio. Nel film si parleranno — a seconda dei luoghi dove le scene verranno realizzate — cinque lingue: francese, inglese, tedesco, russo e italiano.

U. S. A.

Tre cinema al giorno...

...hanno in media chiuso i battenti nei primi mesi del 1953. A definire chiaramente la situazione poco allegra dell'esercizio americano basti ricordare che oltre 5.000 locali hanno interrotto la loro attività negli ultimi sei anni.

Il 44 per cento...

...degli incassi dell'industria cinematografica americana nel 1953 proviene dai mercati esteri, ed « ogni sforzo per estromettere dai mercati americani i film stranieri (tariffe doganali, quote e misure di rappresaglia) potrebbe in definitiva rivolgersi in una accresciuta disoccupazione ad Hollywood »: così ha affermato nel corso di una recente conferenza stampa il Presidente della M.P.A.A. Eric Johnston, secondo il quale è quindi un gravissimo errore ostacolare la programmazione in U.S.A. dei film di produzione estera. Parlando di « grave disoccupazione esistente ad Hollywood », Johnston ha fra l'altro precisato che tre su quattro film americani non si ripagano sul mercato nazionale, e che i mercati esteri sono indispensabili all'industria cinematografica americana.

DIALOGO O MONOLOGO?

SULLA situazione assurda del documentario in Italia si sono versati i classici fiumi d'inchiostro, eppure un ritorno sull'argomento è sempre d'attualità, perché la soluzione del problema non si è avvicinata di un sol passo. Una cosa si sa: che fra qualche mese la legge attuale dovrebbe venir sostituita da un'altra. Il che costituirebbe ragione di conforto, se fosse bandito il timore che la nuova legge possa essere peggiore della precedente. Ma, a conti fatti, non sarebbe agevole pensare un "peggio" rispetto alla situazione attuale, affidata, come si sa, ad un arbitrio speculativo per cui poche case di produzione-noleggino, con la collaborazione interessata degli esercenti, si spartiscono il pingue bottino dei rientri governativi, rendendo sempre più precaria l'esistenza di una produzione seria, coraggiosa ed indipendente. Situazione che è stata di recente riepilogata in una riunione sindacale, tenuta da registi ed organizzatori di cortometraggi, dove si è dichiarato fra l'altro: «I produttori che prima — quando vigeva il sistema dell'abbinamento — potevano grosso modo prevedere l'incasso dei propri documentari valutando il successo commerciale dei film coi quali essi circolavano e quindi fare un preciso piano economico, oggi sono praticamente impossibilitati a farlo, in quanto gli esercenti non rispettano più l'abbinamento e sostituiscono sui borderò i documentari originariamente abbinati ai film con altri documentari appartenenti alle società speculatrici; per cui un documentario abbinato a un film che ha incassato, ad es., 200 milioni, il più delle volte riceve invece di 6 milioni (3%) 600-700 mila lire. Per conseguenza la produzione indipendente — che è poi la più seria — si è quasi fermata, o per lo meno ha ridotto assai la sua attività». A complemento di queste sacrosante affermazioni è istruttivo leggersi poi alcuni dati, forniti sempre dagli organizzatori della riunione romana e relativi alle punte massime degli incassi da parte dei documentari. 68 fra essi, infatti, a tutto il 30 marzo u. s., avevano superato i 7 milioni e mezzo, e, fra questi 68, 31 erano della Documento Film, la quale accupava i primi quattro posti di tale graduatoria con altrettanti sui film (*Il lago della seta*, *Terrecotte*, *Navi in cantiere*, *Luci e colori di Roma*), i quali hanno registrato rispettivamente le incredibili cifre di: lire 46.333.397; 38.602.482; 22.648.467; 21.976.100.

Tutto ciò, per assurdo che possa sembrare, si spiega benissimo, quando ciascuno di noi rifletta al numero inverosimile di volte che gli è toccato rivedersi lo stesso, mediocre o scadente, documentario, abbinato ai film più disparati. In base ad un'esperienza recente, noi potremmo citare, a titolo di esempio, il filmetto sul concerto jazz eseguito dai "piccoli" di Podrecca, ma senza dubbio ognuno avrà i propri ricordi infelici da far valere. Naturalmente vi è il rovescio della medaglia: quello per cui determinati cortometraggi di riconosciuto valore sfuggono ad ogni pur accurata ricerca nelle sale di spettacolo. Tutt'al più, compaiono come meteore in una città, abbinati ad un certo film, ma invano si supporrebbe di poterli vedere in un'altra città abbinati allo stesso film. Per tacere di quelli che non trovano la possibilità di un abbinamento qualsiasi. Come è rischioso di accadere al bel documentario di Fausto Fornari *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*, premiato a Venezia ed unanimemente apprezzato dalla critica, ma respinto da parecchie case, prima di poter trovare un collocamento. Perché questa è la situazione dei produttori indipendenti in Italia: di essere soggetti, oltre che agli umori bizzarri del Comitato Tecnico e della censura, agli arbitri di un sistema di distribuzione che favorisce sfacciatamente la ristretta catena degli interessi costituiti. Ma dicevamo degli organi governativi. Della censura, che ha "fermato" alcune tra le opere più notevoli della nostra giovane scuola documentaristica, delle cui benemeritenze, nei confronti del cinema italiano, sembra non ci si voglia render conto (cito per tutte *Quando il Po è dolce* di Renzo Renzi). Del famigerato Comitato Tecnico, nido

di incompetenza e di interessata omertà, dove si prodigano concessioni del 3 e del 5% a pedestri esercitazioni turistiche o propagandistiche, a pseudofilm sull'arte, raffazzonati con un frettoloso lavoro eseguito sulla base di riproduzioni fotografiche, a filmetti prodotti in serie, con la suddivisione ed il montaggio casuale di materiale buono per tutti gli usi. Sarebbe lungo elencare le vittime del Comitato Tecnico, quei documentari colpevoli d'essere insoliti e prodotti in indipendenza, come *Canzoni fra due guerre* di Antonio Marchi, come *Domestiche* di Giulio Questi, come *Affissioni* di Luigi Bazzoni e Mario Fennelli, e via dicendo. Del resto, nei confronti dei documentari il suddetto Comitato si dimostra coerente con quei presupposti che, anni fa, gli fecero misconoscere *Il cammino della speranza* di Germi. In quella occasione insorgemmo tutti, e l'on. Andreotti intervenne per porre rimedio alla "gaffe" madornale. Le cose che riguardano il cortometraggio si svolgono, purtroppo, più nell'ombra, coinvolgono interessi e valori di minor risonanza, e le campagne di stampa hanno minor effetto. Ma non è questa una buona ragione per subire passivamente una situazione intollerabile. Per non ribellarci di fronte all'insabbiamento che, da parte del Governo, subì, prima delle ultime elezioni, la proposta di legge Delli Castelli-Corbi-Ariosto, che, pur discutibile, forse, in certi suoi particolari, poneva i principi per una sana riorganizzazione dell'intervento statale in materia di cortometraggi. Ora, tale proposta è stata ripresentata al Parlamento, corredata di altre firme, quelle degli onorevoli Melloni e Mazzali, e integrata di nuovi punti. «Oltre a riproporre l'obbligatorietà dell'abbinamento e l'assegnazione a ciascun cortometraggio di un contributo adeguato all'effettivo valore dell'opera, — citiamo dalla relazione tenuta da Marcello Bollero alla riunione sopra ricordata, e la sottolineatura è nostra — il nuovo progetto stabilisce che i cortometraggi vengano abbinati ai due terzi dei film in circolazione, evitando così l'inflazione nella produzione documentaristica e diminuendo ancora le spese per l'erario fino a cifre che forse nemmeno l'on. Bubbio avrebbe sperato di raggiungere».

Difesa della qualità, difesa della possibilità di circolare per i documentari meritevoli, contrazione del processo produttivo inflazionistico. Tali sono i principi informativi della proposta, le cui linee generali non possono non trovarci consenzienti. Ma noi, consapevoli dell'interesse che il buon documentario solleva in larghi strati di pubblico (vedi l'esito della manifestazione veneziana e delle regolari proiezioni internazionali tenute al Planetario di Roma), consapevoli dei profitti che possono nascere dallo stimolo di una concorrenza ben intesa e di un confronto con la miglior produzione straniera, vogliamo aggiungere un punto alla proposta, pur sapendo che con ciò urteremo una vasta sfera di suscettibilità: gli onorevoli sopra citati prevedono l'abbinamento dei cortometraggi italiani a due terzi dei film in circolazione; secondo noi, al rimanente terzo dovrebbero venir abbinati cortometraggi stranieri, importati sulla base di una rigorosa scelta qualitativa. Le modalità per l'attuazione richiederebbero, s'intende, uno studio particolare.

Insomma, quello che noi chiediamo è un'apertura di interessi, all'interno e verso l'esterno una più ampia e completa circolazione di idee e di modi di espressione. Non vi potrà essere progresso reale, in questo campo, fin che prevarrà una situazione semimonopolistica, con equivoche finalità, sul tipo di quella che caratterizza il settore dei giornali d'attualità. In uno dei quali, la primavera scorsa, si poteva cogliere la seguente perla, affidata alla "voce littoria" di turno: «Proseguire nelle piazze il dialogo elettorale. A X l'on. De Gasperi... "Stacco"... A Y l'on. Scelba (o altro maggiorenne dello stesso partito, non ricordiamo bene)...». Crediamo d'esserci spiegati: vorremmo che alla parola *dialogo* venisse restituito il suo significato. Perché quello attuale noi — ed il vocabolario della lingua italiana — lo chiamiamo *monologo*. c.

LA FATICA DEL CINEMA ITALIANO

OGGI, il cinema italiano appare come una roccia composta di vari strati, frutto di depositi successivi e diremmo meglio, con un riferimento più specifico, frutto di un sovrapporsi di esigenze e situazioni successive e storicamente accertabili. Tanto sono evidenti queste venature, che sbagliremmo sia considerando la roccia come formata di un unico materiale, sia negandola per considerare i singoli strati come separati l'uno dall'altro, senza contatto alcuno. Quella pluralità di aspetti che fa del nostro cinema come un mosaico, non ci autorizza a separare i singoli colori o le singole forme se non per un'analisi di volta in volta più esauriente degli elementi che compongono il mosaico stesso, ma non mi sembra opportuno prescindere da nessuna delle sue parti senza rischio di perdere di vista la continuità di quel tessuto umano-storico-psicologico cui è affidata la presenza del nostro cinema nell'ambito della nostra quotidiana attenzione culturale, per non parlare dell'esistenza dello stesso sul piano generale dell'arte. Al recente congresso di Parma, sotto un titolo particolare, si è cercato ripetutamente e a seconda dei particolari punti di vista, di dare una definizione al fenomeno, si è cercato di inquadrarlo criticamente risalendo alle cause ma prescindendo dagli effetti, e si è insomma teorizzato a dovere circa una poetica principe all'ombra della quale il nostro cinema più impegnato potesse essere giustificato storicamente ed esteticamente. La disparità di opinioni, e l'automatica polemica che ne è derivata, non hanno raggiunto il traguardo pieno che il congresso si prometteva, e cioè quello di accertare un'unità poetica del neo-realismo entro la quale tutti avrebbero potuto riconoscersi. Il congresso ha cercato di superare la formula per cui era stato indetto, nell'intento di armonizzare su scala universale una pluralità di interessi morali che, logicamente, man mano che insorgevano, attuavano quella differenziazione "sine qua non" che ha permesso al nostro cinema di "essere" qualcosa, e qualcosa di ben individuato.

Nel tentativo di accertare la crisi a più riprese denunciata, in sede di congresso e già molto tempo prima sulla stampa specializzata, si è cercato di fare il punto sulla situazione di disagio che tutti, più o meno, avvertivano. Le interpretazioni sono state molte, come molte sono state le accuse e molti i tentativi di assoluzione, ma nessuno, mi sembra, ha fornito un quadro esauriente della situazione. Tanto meno io, in questa sede, pretenderò di risolvere il problema; soltanto esporrò un punto di vista tra i numerosi che sono stati formulati.

Dalla crisi dei soggetti alla crisi degli uomini, ad una crisi ambientale storico-politica, ad una crisi di stanchezza della fantasia, ad un difetto di sintesi verificatosi, col tempo, negli artisti più rappresentativi e promettenti, sono stati diversi i tentativi di mettere il dito sulla piaga, e altrettante le medicine suggerite. Come è naturale, non sono mancati i Don Ferrante di turno, tali per difetto di prospettiva critica o per disonestà di calcolo, ma questo non interessa. Però è vero che molte delle formule impie-

gate dal cinema per mantenere una direzione e, insomma, per "essere", sono state più criticate e condannate che accolte con fiducia e benevolenza. Infine, l'elemento economico, parte, si voglia o no, inevitabile di ogni produzione, è stato considerato in quelle che potevano e possono sempre essere le sue influenze a carico dei risultati più recenti del nostro cinema, ma le accuse non hanno mai raggiunto valore programmatico, il che dimostra, come è vero, che ogni legge, per quanto assunta a causa di una qualsivoglia situazione, è sempre legge limite, come è legge limite ogni aspetto e ogni causa di questa tanto gridata crisi. La tendenza a generalizzare e a teorizzare è un vizio di logica del settore critico del neorealismo, un peccato consumato alle spalle di tutti coloro che, spontaneamente, si danno in pasto, ogni giorno, agli anatomisti della critica: voglio dire gli artisti di cinema, nessuno dei quali è stato mai investito, a priori, di significati simbolici cui affidare il carattere fondamentale e permanente del neorealismo.

La teoria zavattiniana ha, a mio parere, sbrogliato e imbrogliato la matassa, con i suoi suggerimenti oscillanti fra l'ortodossia integrale ad un sistema e una libertà di manovra che concede ampio terreno alle esperienze personali.

In effetti, un metodo del neorealismo non può essere sostenuto in nessun caso, come non può essere sostenuta una sola coscienza del neorealismo, (e intendo quel "tipo" di coscienza che autorizza la formula), né un atteggiamento costante dell'artista che opera all'interno di quella poetica che il neorealismo si è sempre sforzato di dimostrare, quasi in polemica con se stesso, ma non di attuare volta a volta. E infine, se tutto è neorealismo, niente è neorealismo, e l'improprietà del concetto, in sede critica, non è scevra di conseguenze negative.

Dai primi risultati, molti si credettero in dovere di tracciare un perimetro che, comprendendo gli elementi più attuali di una realtà contingente, fungesse da limite e da falsariga alle imprese successive. Se non che, i risultati man mano raggiunti, cioè le opere scaturite col tempo dal lavoro dei singoli artisti, spostavano continuamente la zona d'osservazione, e imprimevano a quel modulo fasullo un senso rotatorio affatto previsto. L'evoluzione ambientale escludeva la possibilità di una formula mettendone in luce l'errore di inattualità, ammesso e non concesso che i primi risultati ne avessero suggerita una. Ne seguiva un'evoluzione del film neorealista, nel senso di un continuo tramonto di programmi e di valori. Più tardi, neanche la rotazione fu sufficiente a esaurire una realtà in processo di inspessimento, e si ebbe una rifrazione multipla di quei contenuti, sempre più complessi, che davano vita alle nostre esigenze, ma il risultato fu uno sbriciolamento della unità d'ispirazione per l'abitudine, ormai attecchita, di impiegare un linguaggio anacronistico. Sbriciolamento logico, se ben si pensa, che ogni artista dovette affrontare da solo quel complesso materiale che gli offriva la realtà a cui si trovava di fronte. La evoluzione divenne spesso involuzione, ri-

piegamento doloroso, e da lì cominciò la resa dei primi uomini del neorealismo. Nel tempo, la metamorfosi della realtà agiva diversamente sugli uomini deputati a raccontare di quella realtà. Il neorealismo non si era mai imposto come stile, non aveva fatto in tempo a guardarsi indietro, che una svolta nuova nascondeva la strada percorsa. La rotazione degli interessi spirituali, l'insorgere di nuovi problemi critici imponevano ad ogni passo nuovi linguaggi. Il neorealismo, partito con un certo passo, era costretto ogni giorno a cambiare scarpa, se così si può dire, perché ogni giorno l'artista doveva subire un processo di ambientazione. L'incostanza dei risultati era la prova diretta di una meravigliosa e al tempo stesso scomoda pleora di motivi da esaurire, da inquadrare storicamente e sistemare criticamente.

La cronaca di Rossellini si riconobbe presto insincera, perché ambientalmente superata, e *Germania, anno zero* lo dimostrava a sufficienza. La poesia particolare di *Paisà*, condensatasi nella cronaca, era già entrata a far parte di una storia particolarmente nostra, anzi della Storia. La tendenza a teorizzare era il limite di Rossellini. A lui conveniva trasferirsi su un piano meno specifico e più giustificante: con *Francesco giuliano di Dio* poteva sempre restare nell'area dell'espressione artistica, ma in virtù di altre premesse e mezzi già al di fuori di quell'esperienza e di quelle esigenze che avevano dato vita a *Paisà*.

De Sica fu l'uomo nuovo, con *Ladri di biciclette* già in pieno nella storia, come era stato in pieno nella cronaca con *Sciuscià*. A far la storia era lo stile di De Sica, come prima era stata la cronaca a fare lo stile di Rossellini. Con *Ladri di biciclette* il neorealismo assumeva il significato di metodo critico, e operava non soltanto nella storia inglobando la cronaca ma, ciò che più importa, investiva l'esistenza in termini di pura poesia. Lo stile era limitato a De Sica artista, e "quel" realismo era, sì, formula, ma di un'esigenza personale.

Con l'avviare la ricerca sul binario dell'esistenza, affrontando la vita per cercarne i nodi e le giunture fondamentali, l'opera critica del neorealismo attingeva forme sempre più complesse man mano che più complessa si faceva la realtà quotidiana, quella che era cronaca e storia al tempo stesso. I programmi cadevano per il loro difetto di inattualità, e lo schematicismo insorgente irrigidiva, per riflesso, la poetica di De Sica, spingendolo a tentativi di dubbia validità o freddandone la calda voce nel tentativo di raggiungere, con un programma parziale, la prospettiva generale di una situazione storica. Il problema era, ed è sempre stato, non di dimostrare di raccontare; il problema è quindi di "essere" nella realtà nel momento che questa realtà percepiamo. La realtà, comunque impostata e raccontata, dimostra se stessa, senza didascalie. Dalla purezza e semplicità di *Ladri di biciclette* era uscito l'uomo moderno, un nostro simile, noi stessi come non ci eravamo mai visti, e sulla base di questo risultato possiamo accettare come logico lo sviluppo dell'uomo da De Sica a Visconti.

La poetica di Visconti soffre di un minimo ma costante intellettualismo, quanto basta per attingere un volume di classica verità, nei contorni come nella struttura. L'uomo di Visconti è lontano dai teoremi più di ogni altro, quantunque di teoremi sia vittima e simbolo; ma più simbolo di quella nuova verità che, in ogni caso, il nostro cinema aveva contribuito a mettere in luce, che vittima per gusto di scelta. Con Visconti il neorealismo si aggiudica una definizione concreta, diventa misura di valori poetici, nella rotazione incessante dell'ambiente sul quale operano gli altri artisti, impegnati da forme più complesse e organizzate, e forzati, direi, ad accettare l'esistenza nelle sue quotidiane coagulazioni. Urgeva il problema dello stile, e lo stile era giorno per giorno negli uomini che sapevano raccontare, era nella dimensione che i fatti assumevano una volta prelevati dalla realtà con misure fantastiche. L'equilibrio etico del neorealismo era affidato alla violenza e alla sincerità con le quali si accostava la vita, e la sincerità non può e non deve avere programmi o direzioni prestabilite. Tuttavia, non si poteva e non si può parlare di "scuola", a meno di condizionare la realtà alla teorica di un formalismo di nuovo conio. Restava il metodo critico, e tutti d'accordo se si vuol parlare di "scuola" in questo senso, una volta concessa libertà alla poetica. E' anche lecito parlare di una poetica dell'unità, ma caso per caso, uomo per uomo, o anche opera per opera. Inesistente, allora, un massimo comun divisore? Come non mi sembra ammissibile uno "stile neorealista" (e dove a questo stile si è cercato di ricondurre la pluralità delle esperienze dei singoli artisti si è finito per meccanizzare non soltanto la realtà ma l'uomo e la dimensione dell'uomo in seno a questa realtà, con evidente squilibrio e incompatibilità fra storia e cronaca, dove l'uomo restava come schiacciato, preso in trappola e manomesso nei suoi principali valori) così non mi sembra ammissibile accettare certi malintesi contenutistici che con lo stile fanno coppia, mascherando troppo ingenuamente l'equivoco formalista che è al fondo della cosa.

Poiché l'artista doveva giorno per giorno subire un processo di adattamento, tanto più facili erano l'evasione e le aperture con le quali si è cercato di giustificare alcuni tentativi, in omaggio a certe formulazioni teoriche verso le quali, in ogni modo, il neorealismo ha qualche debito. La statura di Rossellini di De Sica e di Visconti gettava un'ombra capace entro il cui perimetro c'era posto per più di una persona, quanto dire c'era posto per più d'una evasione, per più d'un avanguardismo che intendeva o si sforzava di mascherare interessi più empirici. L'incostanza di un De Santis, di un Lattuada e di un Germi, ad esempio, indicava un terreno neutro del neorealismo che poteva essere riempito a piacere, cioè denunciava, indirettamente, una crisi di programmi che in sé esprimeva l'impossibilità di continuare un discorso nella coerenza di Rossellini, De Sica e Visconti. Fu anche logico pensare che alcuni registi, loro malgrado subissero il neorealismo, e in realtà lo subirono, per difetto di prospettiva o per voler insistere su una tematica ormai risolta. Ne è una prova quell'*Achtung, banditi* di Lizzani, che mostra, se non povertà di intenzioni, povertà di linguaggio. Così la frattura era inevitabile e direi logica. La tirannia dell'uomo, illuminante e feconda,



(Sopra) Un'inquadratura di Francesco giullare di Dio di Rossellini. (Sotto) Da *Ladri di biciclette*, di Vittorio De Sica, film col quale il neorealismo assumeva il significato del metodo critico.

cessava nello stesso momento che si chiedeva una prova sulla base di una esperienza prima sofferta e poi fraintesa. Il vizio di pianificare la realtà, con visibile disinteresse per la fantasia, sortì l'effetto di frantumare per intero ogni possibilità di stile, poiché la forza dell'artista era pur sempre

l'elemento fantastico che operava sui contenuti più distanti regolandone il peso e il valore su una scala umana; questa mancata fermentazione fantastica, favoriva il cedimento del sistema critico nell'area di un angusto naturalismo. La realtà, la sincerità e il coraggio, che misuravano il ter-



ritorio del neorealismo, si riducevano a espressioni retoriche e favorivano i malintesi avanguardismi in senso storico o sociologico.

L'evoluzione (o involuzione), ammesso che esistesse, portava a fraintendere il tessuto stesso della realtà che si offriva agli artisti, e l'uomo ne usciva distorto, talmente sovraccarico di contenuti e significati empirici da non aver più la forza di muoversi. Renato Castellani riusciva a sfuggire alla tirannia di un simile personaggio, e con

Due soldi di speranza apriva una delle tante porte di cui il nostro cinema abbisognava per riattivare la circolazione. Il film, pur con le sue venature anarchiche e jussnaturalistiche, riproponeva un metodo, invitava ad una semplicità dimenticata, quella semplicità di cui il neorealismo era stato la massima attuazione poetica, ma, da un lato, la storia del film, così riscattata dalla fantasia, era qualcosa di diverso, raggiungeva, attraverso un nuovo linguaggio, un suo traguardo particolare. La formula cri-

tica recuperava il film al neorealismo, ma il valore della classificazione era soltanto formale. Fu il fatto nuovo del film di Castellani a mettere palesemente in crisi il cinema, e fu allora che apparve chiara la scomodità e la difficoltà di un atteggiamento dove l'abitudine era il centro motore che riproponeva una realtà grezza e zoppicante. La caduta di fantasia che si era verificata nello sviluppo del cinema neorealista, quasi senza che nessuno se ne accorgesse, derivava dal fatto che le prime opere, quelle che erano servite da traliccio, erano state malamente interpretate, e la sistemazione critica si era basata sul binomio, naturalisticamente inteso, di realtà-cronaca, tanto da ridurre a realtà-cronaca ciò che non era soltanto realtà-cronaca, o attribuendo a certe opere una maturità fantastica che, in effetti, era soltanto una variazione naturalistica del dato contenutistico attuale. Questa nebulosità di interpretazione era negli artisti operanti, e le aperture che sono seguite a *Due soldi di speranza* o sono maturate contemporaneamente al film di Castellani, soffrivano proprio del difetto di parzialità tematica e fantastica che aveva messo in crisi l'atteggiamento principale di quella generazione neorealista al tramonto.

A quali risultati portava, allora, questo metabolismo critico del neorealismo?

A una frammentazione estrema dell'unità poetica che teneva unita la realtà, quindi, contemporaneamente, ad uno sminuzzamento dell'unità fantastica. Il tentativo di capillarizzare l'analisi del dato oggettivo sortiva l'effetto di smontare l'elemento umano in ogni sua parte, senza per altro riuscire a metterlo insieme di nuovo; così, la crisi dell'elemento umano era l'unico risultato di questa corsa alla ricerca di una ipotetica unità di giudizio. L'opera di Antonioni tradisce le incertezze di una posizione cosiffatta, poiché la frattura che si veniva a creare tra realtà e individuo non era giustificata da nessun dato di fatto accertato, e di qui l'improbabilità delle conclusioni. Inoltre, le mutate condizioni ambientali, e il pressare di nuove situazioni contingenti, non hanno certamente contribuito a mantenere costante e vivo il livello della produzione. Le generazioni che si sono avvicinate alla ribalta, unitamente agli artisti che hanno cercato salvezza nell'ortodossia tematica, non hanno imposto nessun nuovo stile, né hanno ricevuto in eredità un metodo convincente di avvicinamento ai fatti, metodo che, all'inizio, era stato seriamente elaborato dalla prima generazione neorealista e che costituiva la felicità e il limite di quegli uomini, ma decaduto col decadere di quella generazione.

Il film inchiesta dimostra una cosa sola: l'incapacità di organizzare la realtà sotto il segno della storia. Quando la cronaca era viva e l'ambiente favorevole, il cinema ha trovato la forza di organizzare l'esigenza espressiva che da quella cronaca e da quell'ambiente scaturivano. Sotto la crosta ancora calda dei film di Rossellini e di De Sica, l'unico artista che ha progredito mi è parso Visconti, col toccare il limite di una esperienza morale completamente risolta. Visconti ha inserito la fantasia al punto giusto, e ha salvato l'uomo proprio con il disegnarlo fantasticamente secondo le sue necessità spirituali e culturali. A questo classicismo non si poteva nulla aggiungere e nulla togliere, e a livello di quell'estremo raggiunto da Visconti si chiudeva una stagione critica.



Con *Due soldi di speranza* Castellani apriva una delle porte di cui il nostro cinema abbisognava per attivare la circolazione e raggiungeva, attraverso un nuovo linguaggio, un suo traguardo.



I risultati più vicini a noi mostrano il desiderio di usare altra misura per affrontare il quotidiano agitarsi della nostra vita, ma non bisogna dimenticare la maturità di una generazione spremuta, difficile a dominare e a impiegare riguardo alla attività da intraprendere.

Denunciando la depressione fantastica del neorealismo, e la conseguente battuta di arresto nella ricerca dei valori umani, della dimensione e significato attuale dell'uomo, ho voluto al tempo stesso notare la flessione dell'asse etico che ha sostenuto tanto nostro cinema realista. Flessione che, tuttavia, non conclude l'orizzonte del mio discorso, constatate le nuove tendenze apparse in questi ultimi tempi, dove si mostra di aver nuovamente compreso l'importanza dell'elemento fantastico agli effetti di un qualsiasi racconto, tanto per smuovere e far lievitare l'elemento naturalistico che colora i fatti e che funge da pretesto per un qualsiasi racconto. D'altra parte, l'intenzione di ridurre tutto a cronaca, dando come scontata e implicita ai fatti quella maturazione fantastica di cui ogni storia ha bisogno per porsi sul piano dell'arte, intenzione che è poi il massimo risultato e il limite del genere, denuncia quanto sia errato il metodo di penetrare la realtà dell'uomo dall'esterno. Il film a episodi e il film inchiesta, due facce di una stessa moneta oltre l'apparente diversità dei termini, non fanno in realtà che distruggere l'impianto narrativo cui è affidata l'unità di un argomento, oltre a mancare proprio l'obiettivo che si cerca di raggiungere, cioè negando la possibilità di mantenere i contatti con la natura dell'arte, a questa ricondurre ogni motivo e armonizzarvi ogni esperienza. Le opere di un Fellini, di un Gora e di un Pietrangeli sono, oggi, gli unici elementi che ci assicurano uno sbocco, in senso meramente narrativo, del neorealismo. E dico "in senso narrativo" perché mi sembra il programma più semplice e più diretto per organizzare la realtà e l'uomo senza falsificazioni di altra natura che sfumano nell'aneddoto da una parte, e dall'altra rischiano di instaurare una prosa d'arte cinematografica.

Né parlerei, a spiegare il mutamento di programmi e di interessi oltreché di risultati del nostro cinema più recente, di un neorealismo di classe, ma piuttosto direi che l'artista ha rinvenuto un più ampio materiale in seno all'attuale realtà, una gamma più ricca di motivi, il che vuole anche dire che l'artista ha raggiunto una maggiore agilità nel porsi di fronte alla vita, dimostrando in conseguenza che le esigenze espressive si son fatte più composite e quindi più difficili dato il numero di valori nuovi che ogni giorno insorgono come risultato di nuove necessità morali. In questo processo rotatorio che dà un volto e un peso alla realtà, i nostri artisti di cinema devono, come già detto, subire un processo di ambientazione e di adattamento, ma adattarsi vuol dire intendere, accettare e risolvere il "quotidiano", e vuole anche dire esprimere un giudizio sulla realtà e l'uomo. Soltanto in questa cangiante prospettiva di situazioni, il significato e il peso dell'elemento umano tornano in primo piano nell'attenzione dell'artista, né tale significato e peso possono essere intesi nella programmatica corallità di certi canovacci e di certe poetiche. La vitalità del neorealismo, e la sua continuità, sta nell'accettare e organizzare porzioni sempre più vaste di realtà, una volta che il metodo critico si è stabilizzato in coscienza,



Sia Febbre di vivere (sopra) che I vitelloni (sotto) denunciano una tendenza, ma verso che cosa e causata da che cosa? Troppo facile limitarsi ad affermare che il neorealismo va in provincia.



za, pur nella diversità dello stile.

Una crisi è dunque nel binomio naturalismo-fantasia, proprio nell'incompatibilità di due termini opposti, che è l'ostacolo di natura logica che i nostri registi devono superare. Oggi si creano opere "coraggiose", film sonda, che sempre la critica accetta per il loro valore di sintomo. Ma sintomo di che cosa? *I vitelloni* denuncia una tendenza, come *Febbre di vivere* denuncia una tendenza ma verso che cosa e causata da che cosa? Troppo facile dire che il neorealismo va in provincia; potremmo anche pensare che ci va per gusto di evasione, come per bisogno di affondare la vanga in un terreno ancora vergine, come per gusto della polemica.

La natura polemica del neorealismo non è una figurazione astratta, e lo stile di questa polemica è dato dal metodo con cui la realtà viene saccheggiata. Questo metodo ha subito forzate deviazioni dai primi agli ultimi neorealisti, logiche e salutari deviazioni tuttavia, e di pari passo è andata spostandosi la polemica. Ammesso che questa polemica è uno dei vistosi caratteri del nostro cinema, potremmo anche dire che questo

cinema soffre di un eccesso di vitalità, perché dove la polemica si fa pletorica non è che a questo contribuisca un eccesso di fantasia, ma al contrario uno scadimento fantastico favorisce la retorica delle immagini. L'occasione fa l'uomo ladro, secondo il proverbio, e potremmo individuare più di un rapinatore che vive alla giornata, razziando le vigne della nostra realtà attuale.

Neorealismo avventuroso, volante, irreflessivo e fragile come un cristallo, dispersivo in molte occasioni, ma coerente e promettente le poche volte che ha rifiutato i cammini già aperti, rompendo il tegumento di una eredità culturale ortodossa e vincolata anche se in apparenza ricca di suggerimenti e di possibilità.

Non vi sono limiti all'indagine e il problema narrativo non soffre di allergie, né può suddividersi come un fiume al suo delta. I sintomi sono esperienze, ciò che interessa è la volontà che le provoca, e principalmente importa che la volontà sia al di fuori delle formule. Al momento in cui siamo stiano decisamente uscendo da una crisi, perché non rallegrarcene?

GIANCARLO TESI

MOTIVI DELL'ODIERNO CINEMA NIPPONICO

LA PREMessa d'uso negli scritti di quanti s'accostino all'esame dei pochi film giapponesi che saltuariamente compaiono sugli schermi occidentali è costituita invariabilmente da una pregiudiziale professione d'ignoranza attorno alle cose della cultura di quel paese con conseguente relativa attendibilità e verificabilità dei criteri di valutazione adottati.

Tanto più a noi, che ci accingiamo ad analizzare due soli film con l'intento di fornire alcune generiche indicazioni circa la qualità della problematica dibattuta dalla cinematografia che li ha prodotti, preme far precedere il discorso da una tale formula cautelativa. Poiché crediamo, infatti, che sarebbe vano sforzo quello che tendesse ad esaurire, attraverso la disamina di due opere, un problema d'interpretazione tanto complesso da involgere il sostrato culturale e storico da cui trae linfa la dimensione dell'odierno cinema nipponico, ci ripromettiamo unicamente di suggerire alcune direttrici di giudizio valide forse in futuro come strumenti per una più consapevole familiarità con fenomeni che escono fuori dall'orbita della nostra consuetudine critica.

Si tratta dunque per noi di approfondire la diversa fisionomia di due film, *Ugetsu Monogatari* e *Raschiomon* onde pervenire, di volta in volta, ad affermazioni possibilmente generalizzanti, nei limiti, ovviamente, della congettura più o meno fondata.

Cominciamo, comunque, dagli aspetti comuni. E' evidente che in ambedue i film è presente, sotto forma di dolorosa sollecitazione autocorrettiva, la tragica realtà dell'ultima guerra che l'autore di *Ugetsu* assimila a tutta quanta la tradizione deteriormente bellica di cui la storia giapponese, fin dai tempi più lontani, s'è trovata a registrare l'atroce pervicacia e che Akira Kurosawa, regista di *Raschiomon*, sottintende

come atto di un processo che ha come estremo risultato la disistima, esistenzialisticamente radicale, nei valori della ragione.

E che la polemica, allora, contenuta in forme diverse nei due film, si configuri come ripudio dell'esperienza, della storia, di una storia che assolutamente non può pretendere a "magistra vitae", chiaramente risulta. La storia, è vero, può servire all'apologo moralistico, ma solo come dato negativo di partenza in un discorso che utilizzando una convincente rapportabilità di situazioni sembra mettere passato e presente sullo stesso piano.

Questa qualità comune c'è sembrato opportuno prima di tutto rilevare: ed è una qualità — da cui è probabilmente contraddistinto tutto il più evoluto cinema giapponese — che testimonia di una penosa e quasi esclusiva presa di coscienza da parte del mondo nipponico con una problematica che non solo esso riguarda.

A questo punto, però, è utile a quel fine che ci siamo assunti, progredire nella disamina, cercando di interpretare il significato della verità di forme in cui questa polemica contro la storia s'atteggia.

Vediamo: per *Ugetsu Monogatari* potrebbe parlarsi di una polemica interna alla civiltà giapponese: una polemica che nello stigmatizzare le degenerazioni di essa civiltà ne accetta i presupposti ed il dualismo, che hanno insito, fra i due poli entro i quali opera la dinamica dell'anima giapponese: il mondo della realtà pratica e quello della fantasia quali si sono andati attuando, senza deviazioni considerevoli, in secoli di storia. Il film ci è poco esauriente sulla natura dei motivi che giustificano l'"evasione" dei due fratelli vasai, ma ciò, appunto, non è senza ragione dal momento che la tentazione all'avventura, cullata in una zona pericolosa della fantasia, viene presupposta come co-

stante insita alla dialettica dell'esistenza. E neppure, al di là di una generica professione di fedeltà ad una sana vita da consumarsi al servizio della famiglia e del lavoro, il film ci suggerisce il mezzo che sappia evitare il prodursi di situazioni favorevoli alle deleterie suggestioni.

Gli sceneggiatori hanno voluto evidentemente conservare al testo la sua struttura originaria: quella di un "monogatari", nell'accezione classica di favola popolare distesamente allegorica, contenente una morale piana, immediatamente accettabile, che si debba cogliere dall'esterno, dalla logica che i fatti stessi contengono, enunciata al di fuori, quindi, di contrasti dialettici interni ai personaggi, una morale, insomma, completamente immanente. Ma il nudo e crudo travasamento di un "monogatari" in linguaggio cinematografico comportava che la scarsa importanza attribuita in un tal genere di racconti al rilievo psicologico dei personaggi si ripercuotesse, nel film, a danno dell'approfondimento storico: ed infatti, se l'azione è calata entro contorni esteriormente abbastanza precisi, manca ad essa, per essere significativa, l'apporto di una visione storicistica, la sola valida a rendere motivata, o solo intellegibile, la polemica ivi affrontata.

L'opera è dunque il prodotto più di una tradizione culturale che di una personalità poetica: tradizione legata ai fermenti culturali d'oggi nella misura in cui la storia giapponese non presenta soluzioni di continuità col presente e che trova nell'esperienza filmica, di molti secoli successiva ad essa, uno strumento consono più alla dilatazione figurativa del suo mito elegiaco che non al potenziamento del suo debole messaggio razionalistico.

Il caso di *Raschiomon* è diverso (ci scusi il lettore se in vista di una migliore articolazione del discorso abbiamo capovolto l'ordine cronologico dei due film): qui la polemica risulta più radicale nell'atto di mettere in discussione i basamenti stessi di una civiltà che ha tenuti distinti i due poli della vita pratica e della vita fantastica col risultato di aggiungere alla seconda quella tal carica di suggestione cui l'uomo giapponese ha finito, di volta in volta, per cedere. Diversamente dall'*Ugetsu*, qui la morale, il messaggio trascendono i fatti raccontati sicché, ad approfondire la natura di essi, val meglio non fermarci alla comprensione di quanto essi fatti crudamente ci dicono, ma cercare di chiarire, sulla scorta del sempre valido insegnamento desancisiano, il nucleo poetico dell'opera cui tutti gli elementi di essa devono ricondursi. Non sarà allora difficile avvertire che in questo film si contrappone al mito della ragione, riconosciuto ormai ingannevole ed esautorato attraverso le implicazioni di un meccanismo "giallo" cui le appendici di relativismo e di pirandellismo non fanno che conferire un tono fastidiosamente intellettualistico, un ben più consistente mito moderno.

Raschiomon non va misurato sul metro dell'armatura filosofica che riveste il tessuto della narrazione perché tale armatura non è che "struttura", nel senso crociano, assolutamente estranea al volume poetico dell'opera anche se di esso costituisce lo stimolo. A ben guardare, infatti, il congegno su cui poggia il racconto e dal quale il racconto deriva una sua apparente morale è la parte più caduca di un'opera che possiede altrove una innegabile validità.





Al razionalizzare dei bonzi, dunque, agli esorcismi delle maghe, alla rispettabilità ipocrita dei samurai viene contrapposta una primordiale forza di natura: Tagiomaro, il bandito che sembra evocare un paradisiaco evo primitivo favorevole al dispiegarsi autentico degli istinti, ove l'uomo profondamente visse e profondamente operasse. Si guardi a tutto il brano che descrive lo stupro nella versione dello stesso Tagiomaro: prima è il sole che brilla sull'accetta e fra gli arbusti e l'uomo simile a fauno ne è festevolmente incoraggiato nella sua gioiosa marcia, poi la sosta all'ombra di un albero — un albero di quell'immane boscaglia, muto deuteragonista — ed il sudore delle membra s'aggiunge all'afrore circostante, pregno di calore animale; poi ancora la comparsa quasi magica di una fata-donna, infine il raggio che permetterà un amplesso con la preda violentemente cercato. Raramente il cinema aveva usato un registro tanto persuasivo di notazioni per introdurre ad un tale acme di compenetrazione fra uomo e natura. Tutto ciò equivale ad una riscoperta, appunto, della natura, mossa dal trepido desiderio di riguadagnare una verginità ormai compromessa. E, come l'estenuazione della società giapponese, avvertibile financo nel sentore di fisico disfacimento che emana dalle rovine d'un tempio, non avrebbe potuto trovare un interprete più rivelatore di tutto quel mondo popolato da presenze effimere e decadute che, a guisa di coro, dice e disdice prigioniero di un'ambiguità che paralizza il giudizio, così migliore personaggio emblematico del bandito Tagiomaro non avrebbe potuto esprimere l'ansia ancestrale a radicalmente redimersi che da quell'estenuazione deriva. La donna, e tutti sanno quale enorme importanza le si debba attribuire per registrare gli umori dell'anima nipponica, non è, come in *Ugetsu*, demone ingannatore posto a simbolo indicatore di una strada che devii l'uomo dal

(Nella pagina precedente e sopra, a sinistra) Due inquadrature di *Ugetsu Monogatari*, film per il quale si potrebbe parlare di polemica interna alla civiltà giapponese; (sopra, a destra, e sotto) due momenti di *Raschiomon*, per il quale si potrebbe parlare di discussione più radicale sui basamenti stessi di una civiltà che ha tenuti distinti i due poli della vita pratica e di quella fantastica.



suo cammino maestro, ma è donna e al contempo fata come può apparire all'occhio vergine di un uomo che può ancora provare gioia agli istinti. Su questo terreno, quindi, sul terreno di un ritorno alla natura, di una ritrovata fede nella natura, è possibile che le due tentazioni della civiltà nipponica, tenute finora lontane da una barriera medioevale, s'incontrino per diluirsi entrambe e lasciar posto ad una concezione autentica dell'esistenza. Questo sembra dire *Rachiomon* usando di una fraseologia tanto estremistica. Ma è sintomatico che un regista giapponese vada a trovarsi il personaggio cui affidare il carico della sua invettiva e del suo messaggio in un bandito stupratore, in una semibestia. Il paese che fino a ieri inviava i suoi "cecchini" a predare isole e a fagocitare popoli sfruttando un'abitudine alla guerra ormai assunta a seconda natura esprime ora una classe culturale che tende a scalzare le fondamenta di tutta una civiltà. Il paese alle cui corti regnarono per secoli la prostituzione ed il vizio non riesce a nascondere un ansioso sentimento d'ammirazione verso un mondo primordiale in cui un adulterio possa tornare ad avere valore drammatico!

Da questo a dire, com'è stato detto, che il film vorrebbe introdurci allo spettacolo di un mondo popolato da banditi, naturalmente ci corre. Ed anzi abbiamo cercato di dimostrare proprio il contrario.

Non è chi non veda, comunque, come *Rachiomon* rifletta gli indirizzi di una certa cultura giapponese che, se ha in comune con quella che esprime apologhi storici del tipo di *Ugetsu Monogatari* l'avversione per quanto vi sia di oscuramento medioevale nella civiltà del paese, si discosta da essa per un più integrale e drammatico avvio ad un processo di rottura con la tradizione. Ed anche, per quanto riguarda la forma, se l'*Ugetsu* può prendersi ad esempio di una utilizzazione cinematografica delle fonti letterarie giapponesi, *Rachiomon* per la varietà strutturale che presenta, si sottrae ad una classificazione precisa nell'ambito della tradizione artistica del paese. Il suo schema spettacolare è stato ricondotto a quello dei "nô", ma noi vi ritroviamo una maggiore varietà di impulsi anche se è vero che dalla tradizione dei "nô" il film deriva quella sua cadenza pantomimica e a tratti ballettistica che obbligano l'azione ad un ritmo, diremmo, verticale come l'andatura della narrazione obbediva, in *Ugetsu Monogatari* ad un criterio di lenta orizzontalità.

Quanto detto può servire, come dicevamo in principio, a fissare alcuni punti per l'interpretazione dei motivi contenutistici e formali che ci potrà capitare di dover dare sul cinema che in futuro ci venga dal Giappone. La fioritura di un neorealismo nipponico che ci viene segnalata costituisce, indubbiamente, un altro dei volti con cui si presenta il più consapevole cinema di laggiù.

Il nostro esame s'è rivolto per ora unicamente ai due soli film che abbiamo potuto vedere: due film che, secondo una cervellotica classificazione degli ambienti cinematografici giapponesi, di cui ci informava tempo fa Georges Sadoul, potrebbero essere catalogati alla voce "Film-spada".

FRANCO ROSSETTI

CON MANKIEWICZ MENTRE SI GIRA "LA CONTESSA SCALZA"

L'ATMOSFERA che circola sul "set" de *La contessa scalza* è quasi una delusione. Il lavoro va avanti tranquillamente, ogni scena viene realizzata con una precisione che fa pensare alla costruzione di un orologio svizzero. Nessuno si affretta, eppure ogni dettaglio previsto dal piano di lavorazione viene osservato a tempo debito. Nessuno è incerto circa il proprio compito, anche se il lavoro va avanti per mezzo di ordini annunciati in due lingue. Non c'è confusione di sorta, né di tipo tecnico, né di quello più pericoloso noto come scontro di caratteri. Non si può fare a meno di notare però, che tutta la situazione dovrebbe creare una atmosfera diversa. Ma da un canto la produzione dipende da uno dei più quotati registi americani, Joseph L. Mankiewicz; dall'altro, la schiera degli interpreti è formata da noti attori e attrici del cinema

americano, inglese e italiano: Ava Gardner, Humphrey Bogart, Edmund O'Brien, Marius Goring, Elizabeth Sellers, Rossano Brazzi, Valentina Cortese. Gli operatori capeggiati da Jack Cardiff, indubbiamente uno dei migliori fotografi del colore nel mondo, sono tutti inglesi. Gli altri collaboratori tecnici sono invece tutti italiani, come lo scenografo Arrigo Equini. Si tratta dunque di una forma di collaborazione internazionale, ma il fattore inaspettato e quasi contrariante che la differenzia da altri tentativi simili, è la perfetta armonia. Più che di armonia si tratta in effetti di metodica tranquillità. Durante le pause Humphrey Bogart ad esempio siede calmo dinanzi a un piccolo tavolo, che fa parte dell'arredamento di scena, e spiega a chiunque voglia giocare con lui le regole di un gioco di pedine evidentemente poco noto.



La Gardner intanto ride spensierata, mentre una delle sarte di Fontana le prova uno dei venti costumi disegnati appositamente per lei. E all'intorno, con la proverbiale magia degli studi, si sta costruendo uno dei soliti palazzi hollywoodiani in technicolor che dovrà apparire nella scena seguente. Mankiewicz è issato su una sedia girevole sospesa su una scaletta, fumando la sua onnipresente pipa e osservando con interesse Cardiff che prepara le luci per il prossimo colpo di manovella. Al suo fianco c'è un tavolino con sopra una rosa, un copione e un partacenere. Egli fa uso di uno di questi oggetti a seconda del capriccio o della necessità. Da lui calma e sicurezza emanano con la stessa tranquillità del fumo dalla sua pipa. Il film è suo: lui l'ha scritto e lui lo dirige, e tutti sanno chiaramente che ogni cosa sarà perfettamente controllata da lui.

La storia che sta prendendo forma deluderà solo quelli che, sulla base di un titolo come *La contessa scalza*, si sarebbero aspettati una commedia sofisticata di tipo internazionale. In realtà il film non è nulla del genere, benché proprio il titolo sia la chiave del dramma, che è poi una complicata versione moderna della favola di Cenerentola. Ava Gardner ne è naturalmente l'eroina, una Cenerentola spagnola che emerge dalle ceneri e dalla miseria di un localaccio di Madrid dove si guadagna la vita ballando. La sua fata buona è Humphrey Bogart, (senza dubbio una delle più straordinarie trasformazioni della storia), che appare a Cenerentola sotto le spoglie di un regista di Hollywood senza quattrini e senza lavoro, ma che ha ancora occhi per il talento e la bellezza. La bacchetta magica è rappresentata dalle circostanze, grazie alle quali i due si ritrovano al centro del mondo di Hollywood, lei divenuta una stella di fama mondiale, lui uno sceneggiatore e regista ormai arrivato.

In questa real corte, essi scoprono la proverbiale società costruita sulla corruzione e la violenza, caratterizzata da Warren Stevens e il suo quasi fedele bracciodestro, Edmund O'Brien. Sulla scena appare adesso il primo e falso Principe Azzurro (Marius Goring), nelle vesti di un debole e ricco perditempo sud-americano, che conduce Cenerentola nel suo regno sulla riviera francese. Poiché lo disprezza, la bella Cenerentola riesce a tenersi in disparte, attendendo la venuta del suo vero Principe Azzurro, che effettivamente arriva, nelle vesti di un genuino e nobile conte italiano (Rossano Brazzi), ultimo erede di un'importante famiglia. Questi la salva dalla malevola società, rappresentata dal "set" internazionale delle riviere, la porta a casa con lui in Italia, e la sposa.

La favola prosegue con tutti i suoi dettagli: Cenerentola è sorta dalla cenere e diventa, se non proprio Principessa, almeno Contessa. Per proteggere questo sogno divenuto realtà, la giovane contessa si toglie simbolicamente le scarpine, rifiutandosi di permettere che quest'ultimo dettaglio della leggenda le derubi della sua felicità. Bogart si congratula con lei, ma ne è preoccupato: tutto sembra troppo bello per essere vero. Ed è infatti provato, quando le scarpine, inevitabilmente, conducono la giovane principessa alla morte: ella infatti viene uccisa dal marito geloso, e la storia finisce sotto lo sguardo triste, universalmente saggio, di un meditando Humphrey Bogart.

Secondo la descrizione del suo autore, che



(Nella pagina precedente) Il regista Mankiewicz al lavoro. (Sopra, sotto e nella pagina seguente) Mankiewicz dirige Bogart, O'Brien e la Gardner in alcune scene del film *La contessa scalza*.



è lo stesso Mankiewicz, questa è una favola realistica e ad un tempo fantastica. Non è possibile dire quello che Mankiewicz ha esattamente in mente, fino a che il film non sarà finito, ma possiamo essere sicuri che egli, se vuole, potrebbe dire molte cose, anche perché l'ambiente si sposta da Madrid ad Hollywood, a New York, fino alla Riviera e alla fine in Italia. Ed egli è un artigiano meticoloso, che sa esattamente quello che vuole da ciascuna scena, come da ciascuna battuta. Non ha mai fretta: prova le scene con cura, anche si si tratta di poche battute. Gli avvertimenti agli attori vengono dati in un sussurro, con qualche gesto e poche spiegazioni che riescono tuttavia a produrre magici cambiamenti nell'interpretazione. Mankiewicz conosce bene i suoi attori: e le battute sono tagliate per calzare la loro personalità e le loro possibilità, ed egli è capace di girare una scena tre, cinque dieci volte fino a quando è sicuro di avere ottenu-

to il possibile sia dall'attore, che dalla scena e dai tecnici. E' questa atmosfera, questo modo di accostarsi al lavoro che nel passato hanno dato ai suoi film l'inconfondibile sigillo della sua personalità e che, bisogna aggiungere, in pochi anni gli hanno procurato quattro "Oscars".

Naturalmente, il migliore Mankiewicz è conosciuto nel mondo attraverso un gruppo di film degni di rilievo. Il suo punto di vista ci pare sia quello di uno psicologo sociale, che dapprima getta le basi di un dato settore della società americana in una serie di dettagli accuratamente scelti, e poi sonda le anime e i cervelli degli individui che in questa società si muovono. Uno dei primi esempi della sua carriera di regista potrebbe essere *The Late George Apley* (*Schiavo del passato*), nel quale esaminava la ricca, provinciale società di Boston legata alle tradizioni, messa a confronto con le esigenze di un mondo nuovo e in evo-



luzione. Ma un anno più tardi, nel '48, produsse quello che può venir considerato il suo maggiore successo artistico: *Letter to Three Wives* (*Lettera a tre mogli*). In questo film, servendosi di una trama nella quale una protagonista non visibile scrive una lettera a tre mogli, dicendo a ciascuna di loro che ella fuggirà con il rispettivo marito, il regista svolgeva una puntuale analisi della società di una piccola città americana. L'anno successivo diresse *House of Strangers* (*Amaro destino*) con Edward G. Robinson, nel ruolo di un emigrante italiano a New York, padre di quattro figli, che fa una gran fortuna come banchiere; la storia analizzava gli effetti di tale fortuna sul padre e sui figli, e il metodo da lui impiegato per accumulare il suo denaro. Qui, in un ambiente assai lontano da quello di *Lettera a tre mogli*, Mankiewicz ci offriva la stessa chiarezza di visione sociale, la stessa profondità di comprensione psicologica, la stessa precisa scelta di dettagli che documentano ogni sua analisi, e che sono la caratteristica dei suoi film migliori. E proprio questo sembra essere il filone più tipico del suo talento. Lo abbiamo visto delinearsi ancora una volta in *All About Eve* (*Eva contro Eva*), una acuta narrazione della vita e delle vicende di una diva di Broadway e degli individui che la circondano. E lo stesso motivo si ripete con maggiore o minore successo in film come *No Way Out* (*Uomo bianco, tu vivrai*) o, in altro senso, nel recente *Giulio Cesare*. Oramai quello di Mankiewicz può considerarsi un talento maturo e abbastanza chiaramente definito.

Film come quelli appena nominati lo pongono tra quei registi che si occupano di problemi sociali e negli Stati Uniti, come ovunque, film di tale tipo cozzano spesso contro le barriere innalzate dal Codice di Produzione da una parte, e dai vari Comitati Statali di Censura dall'altra. Attualmente si combatte una curiosa battaglia in America

contro queste due istituzioni. Sam Goldwyn, a Hollywood, è alla testa delle proteste dei produttori contro il Codice di Produzione, mentre lo scomparso Joseph Burstyn aveva raggiunto dal canto suo una vittoria decisiva per i distributori, ottenendo dalla Corte Suprema il permesso di proiettare il *Miracolo* di Rossellini, contro tutte le regole del Comitato di Censura di New York. Una seconda, più recente vittoria, è stata la decisione della Corte Suprema di permettere la proiezione del film francese *La Ronde*, superando le stesse leggi di censura. Richiesto di dare il suo parere circa questa battaglia, Mankiewicz ha risposto francamente: « Io personalmente non sono mai stato ostacolato né dal Codice di Produzione, né dai Comitati Statali di Censura. Ad ogni modo mi farebbe piacere che venissero aboliti tutti e due ». La sua chiara insistenza sulla qualità e libertà di espressione, dimostrata sia nei suoi film che nelle sue dichiarazioni personali, ci è quindi rivelata nuovamente dalla posizione che egli assume nei riguardi delle nuovissime creature della tecnica hollywoodiana. Mankiewicz infatti dice: « Il Cinemascope e il 3D non sono mezzi espressivi. Il mezzo col quale lavoriamo è uno: il film. Il Cinemascope e il 3D non sono che elementi commerciali, un'attrazione in più per la cassetta, il che non ha niente a che vedere con la qualità del film presentato. Fino a quando potrò, li eviterò tutti e due ». E poi aggiunge, con una caratteristica aderenza alla situazione reale: « Però non so per quanto tempo ».

Riguardo alla rinascita del film italiano del dopoguerra, la sua posizione è quella di un artista che conosce troppo bene le possibilità del proprio mezzo di espressione per non esserne sinceramente interessato. « I miei colleghi ed io, in America, abbiamo ammirato molti film italiani » egli dichiara; e, richiesto circa quali film in particolare, aggiunge, tuttavia, come enunciando uno

dei principi della sua etica professionale: « Non faccio mai commenti sul lavoro di altri registi ». E continua: « La nostra reazione è stata del tutto naturale, formata cioè al tempo stesso di stima e di invidia, che è del resto quello che qualsiasi artigiano prova per un lavoro ben eseguito da uno dei suoi colleghi ». E questa crediamo possa davvero chiamarsi stima di alta qualità.

Eppure egli crede che non ci sia nulla di straordinariamente nuovo nella tendenza predominante dei film italiani del dopoguerra. « Alcuni dei cosiddetti film "neorealistici" sono ottimi. Come genere però, non offrono nulla che Griffith, Pabst, Vidor, Von Sternberg e tutta la schiera dei registi americani e tedeschi, non abbiano già detto anni fa ». Egli si può ben permettere di parlare con una certa autorità sia del passato che del presente del cinema; molti ignorano infatti che egli cominciò la sua carriera cinematografica, come traduttore di didascalie, ai tempi del muto. Poi fece carriera divenendo sceneggiatore e sceneggiatore-produttore, al fianco di molti registi europei, tra i quali Fritz Lang. E' stato soltanto di recente, nel 1945, che egli ha iniziato la sua carriera di regista, e da ultimo, come sceneggiatore-regista, lavorando con un produttore indipendente. Con una preparazione così completa, egli può guardare criticamente alla più nuova forma di realismo cinematografico: « Sfortunatamente il neorealismo ha troppo spesso significato una sterile creatività, e uno dei tanti modi per rifugiarsi a girare quello che è più facile girare semplicemente, solo perché è a portata di mano e richiede poca o nessuna fatica da parte dell'immaginazione o della freschezza del regista ». Poi continua dichiarando la sua opinione circa l'applicazione della tecnica italiana odierna al cinema americano e a se stesso: « I buoni film italiani sono, naturalmente, ben conosciuti e bene accolti in America. Non posso convenire, ad ogni modo, che ci sia alcuna tecnica nuova in essi della quale i registi americani potrebbero o dovrebbero servirsi. Non esiste una sola tecnica che possa venire applicata a qualsiasi tipo di film ».

Ma allora perché Mankiewicz sta girando il suo nuovo film in Italia? E' una domanda che nasce spontanea, ed egli ci offre una risposta di una disarmante semplicità: « Perché la maggior parte della storia ha luogo in Italia, e ci è sembrata più ragionevole realizzarla qui ». Effettivamente, è forse più ragionevole, ma oggi molte produzioni americane vengono realizzate in Italia: tutto ciò non sta forse ad indicare un nuovo indirizzo nell'industria cinematografica degli Stati Uniti? La risposta di Mankiewicz è forse la più semplice e la più profonda spiegazione di questo fenomeno: « Il film è un mezzo espressivo internazionale ». Punto e basta. Come dimostra il detto della sua Casa di produzione, la Figaro Inc., « con i viaggi aerei di oggi, capaci di farci attraversare il mondo nel giro di poche ore, una compagnia attiva può essere riunita in qualsiasi grande centro cinematografico del mondo entro poche settimane ». Le risposte stanno nei fatti. Se questo è vero, si può guardare al futuro con un certo interesse.

ROBERT RAUCH

1 DONNE EROINE

NEL 1909 uno dei maggiori giornali americani, la "Chicago Tribune", denunciava con veemenza l'immoralità dei "nickelodeons", attacco che produsse al cinema un notevole danno: il cinema americano si trovò in quel momento in pericolo. Quattro anni più tardi però, il medesimo quotidiano, riconciliato definitivamente col cinema, pubblicava il testo del primo film ad episodi, *The Adventures of Kathlyn*, realizzato dal produttore William N. Selig e diretto da F.J. Grandon. E' stato infatti il colonnello Selig il primo ad avere l'idea di realizzare dei film ad episodi, chiamati "serials" negli Stati Uniti, ogni episodio dei quali era proiettato nelle programmazioni della settimana e pubblicato simultaneamente in un grande quotidiano. Al primo di questi film ne seguì immediatamente un secondo, *Lost in the Jungle*, nel quale la medesima interprete l'intrepida Kathlyn Williams, si trovava in preda ai peggiori agguati e doveva fronteggiare le belve scatenate nella giungla.

L'iniziativa di Selig si diffuse rapidamen-



(Sopra) Attori e tecnici della Mutual nel 1914 in occasione della realizzazione del "serial" *Run-Away June*, avente come "star" Norma Phillips. (In basso) Kathlyn Williams, la protagonista di *The Adventures of Kathlyn*, il "serial" che ha riconciliato la «Chicago Tribune» col cinema.

VITA MOVIMENTATA DEI "SERIALS"

te assumendo proporzioni molto importanti e quasi tutti i produttori dell'epoca seguirono l'esempio del colonnello riuscendo anche, in breve, a batterlo sul suo stesso terreno. Nel 1913 Edison produceva *What Happened to Mary*, con Mary Fuller, — al quale fece seguito, nel medesimo anno, *Who Will Marry Mary?* — la cui trama fu pubblicata nella rivista "The Ladies World", mentre il "Chicago Herald" diffondeva il soggetto di *Lucille Love*, "serial" dell'Universal. In un anno il nuovo genere raggiungeva così una grande voga. Ogni produttore voleva avere i suoi "serials", ogni pubblicazione voleva offrire ai suoi lettori la trama di uno di questi film. I maggiori successi furono conseguiti dai "serials" della Thanhouser, della Fox, della Vitagraph, dell'Universal e soprattutto della Pathé dove Louis Gasnier non avrebbe tardato a diventare uno dei maestri del genere. E' curioso constatare come i primi film a episodi avessero a protagonisti delle donne; più tardi, tuttavia, parecchi atleti dovevano diventar popolari in questa categoria di film, abbastanza tenaci da durare fino ad oggi e da conservare, quarant'anni dopo la loro invenzione, un posto sufficientemente onorevole, a dispetto dell'arbitrarietà e dell'artificiosità proprie di questo genere.

L'anno 1914 registrò due successi eccezionali, quello di *The Million Dollar Mystery*, pubblicato dal "Chicago Tribune" e quello della bionda Pearl White in *The Perils of Pauline* che tutti i giornali del gruppo Hearst pubblicarono in appendice. Il primo di questi due film ad episodi era realizzato da Edwin Thanhouser, di New Rochelle ed interpretato da Florence La Badie, Marguerite Snow e James Cruze, allora giovane primo attore e futuro regista di *Covered Wagon* (1923) e di *Merton of the Movies* (1924). *The Million Dollar Mystery*, "serial" poco noto in Europa, è considerato da numerosi storici come il maggior successo dei film ad episodi negli Stati

Uniti (era, tra l'altro, anche l'opinione di Theodore Huff) e Red Kann lo aveva inserito nella sua lista dei "Great Hundred" del cinema mondiale. Tuttavia è un film di Louis Gasnier, *The Clutching Hand* (1915) (1) che ha riportato il maggior successo popolare nel mondo, dividendo il primato con il *Judex* francese e con il *Za-la-Mort* italiano.

E' stato più volte indicato Louis Gasnier come inventore dei "serials", il che è falso. Gasnier, quando a seguito dell'innovazione di William N. Selig fu condotto ad interessarsi di questo nuovo genere, aveva certo presente il *Fantomas* di Louis Feuillade (1912). Più tardi, a sua volta, Feuillade studierà *The Clutching Hand* — presentato in Francia nel 1916 col titolo *Les Mysteres de New York* e in Italia con titolo analogo — per creare la sua serie di *Judex*. Vedendo il successo ottenuto dai primi "serials" della concorrenza, i dirigenti della Pathé-Exchange americana, i cui affari non erano molto brillanti a quell'epoca, decisero di giocare la loro ultima carta, ed ebbero la fortuna di scoprire l'eroina ideale per questo genere di produzione, la bionda Pearl White che divenne rapidamente la "regina dei serials".

Dopo aver recitato in numerosi drammi, ed anche in film comici, per diversi produttori — fra i quali Rowers, Lubin, Pathé e Crystal — Pearl White tornava da un viaggio di piacere in Europa allorché Theodore Wharton e Louis Gasnier, direttori artistici della Pathé-Exchange le proposero di provare ad interpretare dei film ad episodi: essa interpretò così uno dopo l'altro due film di questo genere, prima *The Perils of Pauline* e poi *The Clutching Hand*, entrambi realizzati da Louis Gasnier e Donald Mackenzie: il primo su soggetto e sceneggiatura di Gasnier, che provvedeva a scriverlo al momento e il secondo su tema fornito dall'attore George B. Seitz (2) che si specializzò nei "serials" sia come soggettista che come regista ed attore prima di diven-

tare il regista della serie *Andy Hardy*.

In *The Perils of Pauline* Pearl White ebbe come compagni Crane Wilburn e Paul Panzer, ma in Europa arrivò per primo il secondo dei "serials" da lei interpretati, *The Clutching Hand*, la cui trama — adattata da Pierre Decourcelle — veniva pubblicata da "Le Matin" in contemporaneità alla presentazione del film. Le folle dell'intera Europa si appassionarono subito alle prodezze dell'intrepida Elaine Dodge, detestarono cordialmente "la mano che strozza" incarnata da Sheldon Lewis e il malvagio cinese





1 e 2) Pearl White in due movimentate scene dei suoi "serials"; 3) Ethel Grandin, con Maurice Costello, in *The Crimson Stain Mystery*; 4) Helene Chadwick in *Getway Kate*; 5) Eileen Sedgwick in *The Great Radium Mystery*; 6) Grace Gunard nel 1915, in uno dei "serials" da essa interpretati, con Francis Ford (l'uomo davanti a lei) e Jack Holt (l'uomo stesso a terra); 7) Ruth Roland — specie di Riv-Jim femminile — in *Ruth of the Rockies*; 8) Juanita Hansen in *Phantom Foe*.

Warner Oland e spasimarono per la vittoria del detective Justin Clarel (impersonato da Arnold Daly) e del suo simpatico segretario Jameson (l'attore Creighton Hale). Il successo fu tale che allorché venne importato in Francia, molto più tardi, il primo "serial" di Pearl White, lo si intitolò *Les Exploits d'Elaine*, per creare una possibile confusione col personaggio l'Elaine Dodge, eroina di *The Clutching Hand*.

Nel 1915, Pearl White interpretava altri due "serials", sempre sotto la regia di Gasnier e Mackenzie: *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine*, su scenario di Arthur B. Reeve e George B. Seitz. Per quanto ci sia dato sapere, questi film non furono mai importati in Europa. La bionda Pearl White era completamente lanciata: Louis Gasnier si accinse a creare delle nuove "stelle" per questo genere e fu Edward José che diresse allora Pearl White in *The Iron Claw* (1916), nel quale si rivedevano anche Sheldon Lewis e Creighton Hale e in *Pearl of the Army* (1916-17), un "serial" patriottico con Ralph Kellard. Il soggettoista di questi film, George B. Seitz diventa in quegli anni regista e dirige la bionda "star" successivamente in *The Fatal Ring* (1917), su soggetto di Fred Jackson e Bertram Millhauser, con Henry Gsell, Earle Foxe e Warner Oland nei ruoli maschili, e in *The House of Hate* (1918), adattato da Bertram Millhauser da un soggetto

di Charles Logue e Arthur B. Reeve, film che rivelò al pubblico un primo attor giovane sportivo di ottime doti: Antonio Moreno. Seguirono ancora due altri "serials" immaginati da Bertram Millhauser, *The Lightning Raider* (1918-19), con Henry Gsell e Warner Oland e *The Black Secret* (1919), con Wallace MacCutcheon, marito della White, e Walter MacGrail, dopo di che Pearl White lasciò la Pathé e rinunciò definitivamente ai film ad episodi.

Abbandonata Pearl White ad altri registi della Pathé, Louis Gasnier ebbe un'altra volta la mano felice nel fare interpretare a Grace Darmond il "serial" *The Shielding Shadow* (1916), noto in Europa col titolo *Ravenger*, che fece odiare da milioni di spettatori l'attore francese Léon Bary. Mentre Grace Darmond interpretava un altro "serial", *The Hope Diamond Mystery* (1921), Léon Bary assumeva il ruolo del "terzo coltello" in altri film a episodi diretti da Gasnier e la cui eroina era, stavolta, Mollie King: *The Mystery of the Double Cross* (1917) e *The Seven Pearls* (1917-18). L'ultimo "serial" diretto da Gasnier (in collaborazione con James W. Horne) fu *The Third Eye* (1920) (3) del quale era eroina Eileen Percy, affiancata da Jack Mower e Warner Oland, dopo di che, stanco d'inventare peripezie sensazionali che finivano sempre per rassomigliarsi, il direttore artistico della Pathé-Exchange abbandonò i

film a episodi per quelli a metraggio normale ed ottenne un apprezzabilissimo successo con *Kismet* (1920) interpretato dal grande attore Otis Skinner. Ma la Pathé era diventata un vero semenzaio di eroine ed eroi di "serials": Ruth Roland, le cui prodezze equestri conquistavano l'ammirazione degli spettatori più difficili, diventò bentosto la più temibile rivale di Pearl White. La Roland era comparsa in parecchi film comici prodotti dalla Kalem prima di impersonare una specie di Rio-Jim femminile in una serie di film raggruppati col titolo generale *The Girl Detective Series*. Allorché sopravvenne la moda dei "serials" essa interpretò dapprima per Pathé *The Red Circle* (1915-16), *Hands Up!* (1918), *The Tiger's Trail* (1919), nel quale ebbe per compagno George Larkin, *Who Pays?* (1915), *The Neglected Wife* (1916-17) e *The Price of Folly* (1918), e successivamente fondò una propria società produttrice, la "Ruth Roland Serials, Inc." per la quale girò i seguenti film: *The Adventures of Ruth* (1919-20), *Ruth of the Rockies* (1920), *The Riddle of the Range* (1921), *The Avenging Arrow* (1921), *White Eagle* (1922), *The Timber Queen* (1922), *Broadway Bob* (1923) e *The Haunted Valley* (1923).

Nel frattempo George B. Seitz dirigeva dei "serials" dei quali era anche l'eroe, quali *Bound and Gagged* (1919) e *Velvet Fingers* (1920) con Marguerite Courtot, e





(Sopra) Pearl White in due inquadrature di *The Perils of Pauline*: è riconoscibile — a sinistra nella prima foto è vestito da cinese nella seconda — Warner Oland. (Sotto) Una tipica scena di "serial" in *Fantomas* (a sinistra) e Pearl White nel "serial", *The Black Secret* (a destra).

Pirate Gold (1920) con June Caprice. Le "stelle" femminili dei "serials" furono parecchie, e mentre alcune di loro — come Eileen Percy, Eileen Nordwick, Kathleen Myers o Marguerite Courtot — furono semplicemente delle "prime attrici", alcune assunsero a vere eroine e fecero concorrenza a Pearl White e Ruth Roland. Così avvenne, ad esempio, per Helen Holmes, che interpretò *The Hazard of Helen*, per poi passare ai film di normale metraggio, di Kathleen Clifford che interpretò *Who Is Number One?* e di Gerda Holmes che impersonò *The Girl from Colorado*. La loro popolarità, tuttavia, fu soltanto passeggera e non può essere paragonata a quella di Juanita Hansen, di Mary Walcamp o di Grace Cunard.

Juanita Hansen aveva debuttato nel cinema nel 1912, e più tardi aveva interpretato il suo primo "serial" *The Brass Bullet* (1918) diretto da Ben Wilson e nel quale aveva per compagno Jack Mulhall. Fino al 1919 essa lavorò per l'Universal, come "prima attrice" a fianco di diversi divi, poi ottenne un rilevante successo in un nuovo "serial" *The Lost City* (1920) a seguito del quale fu scritturata dalla Pathé-Exchange — che intendeva così colmare il vuoto lasciato dalla duplice partenza di Pearl White e Ruth Roland — e le fu assegnato come soggettista il miglior specialista della Casa, Bertram Millhauser e come "malvagio", l'inquietante Warner Oland che era stato il cattivo Fu-Wang di *The Clutching Hand*. I "serials" derivati da questa nuova collaborazione — fra i quali furono *The Phantom Foë* (1920) e *The Red Snows* — non ottennero però successo e Juanita Hansen scomparve dagli schermi.

Mary Walcamp che interpretava soprattutto ruoli di audace "cow-girl" alle prese

coi banditi delle praterie e dei "ranch", conquistò una più durevole popolarità con *The Red Glove* (1919), *Diamond Ace*, *The Dragon's Net* (1920) e *The Jungle Mystery*. Dotata di uno "charme" inferiore a quello di Pearl White ma aiutata in compenso da una maggiore autorità, la bionda Mary Walcamp scioglieva gli intrighi più complicati e liberava le regioni del Far West dai ladri di cavalli e dagli sceriffi prevaricatori: in diversi paesi d'Europa Mary Walcamp era molto più nota e molto più popolare di Pearl White.

Eileen Segdwick ebbe anch'essa il suo momento di popolarità con due "serials" di Eddie Kull: *Diamond Queen* e *The Terror Trail*, entrambi del 1921, come pure Louise Lorraine che fu dapprima affiancata a Elmo Lincoln e poi, verso la fine del muto, fu l'eroina di parecchi "serials" personali, *Diamond Master* (1928), *Final Reckoning* (1928), *The Jade Box* (1930), *The Lightning* (1930), o infine Edna Murphy che interpretò con notevole successo il ruolo di protagonista in due film a episodi, realizzati da George B. Seitz nel 1924: *Into the Net* e *Leatherstocking*.

Prima di terminare questa lista di vedette femminili dei "serials" occorre ancora menzionare Grace Cunard che fu soprattutto la compagna di Francis Ford e Allene Ray e che divenne poi la compagna di Walter Miller in una serie di film parlati a episodi, senza dimenticare Edith Johnson, interprete con William Duncan di film che almeno tre volte assunsero il carattere di "serials", prodotti dalla Vitagraph.

E' opportuno ancora segnalare come parecchie dive abbastanza note, e che ebbero una attiva carriera, interpretassero pure, quando ne ebbero occasione, e generalmen-

te al declino della loro popolarità, dei film ad episodi: Ann Little (*Secret Service Sanders*, 1926), Anita Stewart (*The Isle of Sunken Gold*, 1927), Jacqueline Logan (*The King of the Congo*, 1929), Dorothy Phillips (*Bar C Mystery*, 1926), o Helene Costello (*Fatal Warning*, 1929).

Come si è visto, sono state le donne che hanno inaugurato i film a episodi nei teatri di posa americani. Il berretto di velluto di Pearl White, il cappello da "cow-girl" di Mary Walcamp, lo scudiscio di Ruth Roland, avevano fatto il giro degli schermi mondiali, ma gli uomini acquistarono ben presto una preminenza sulle eroine e si ebbe l'invasione degli Eddie Polo, degli Elmo Lincoln, dei Joe Bonomo, dei Luciano Albertini, degli Art Acord e altri. E' a questa falange di "two-fisted heroes" che consacreremo un nostro prossimo articolo di questa breve storia del "serial" americano, genere amato da alcuni, detestato da altri, ma sempre vigoroso.

CHARLES FORD

(1) *The Clutching Hand* è un titolo improprio, perché è quello del primo episodio del "serial", che portava invece il titolo generale *The Exploits of Elaine* (N. d. R.).

(2) Secondo altre fonti sembrerebbe invece che il soggetto di *The Clutching Hand* (o *The Exploits of Elaine*) fosse di Arthur B. Reeve, adattato da Charles L. Goddard: George B. Seitz ne era regista insieme a Gasnier. E' probabile che la medesima osservazione valga anche per i successivi *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine*, che erano una diretta continuazione del precedente "serial"; infatti la numerazione degli episodi non ricominciava da 1 per ciascuno di questi tre "serial", ma proseguiva: da 1 a 14 per *The Exploits*, da 15 a 24 per *The New Exploits*, e da 25 a 36 per *The Romance*. Goddard era anche l'autore della sceneggiatura di *The Perils of Pauline*. (N.d.R.).

(3) In alcuni annuari americani figura come regista di *The Third Eye* soltanto Horne: Gasnier doveva probabilmente essere supervisore.



L'USINE
AUX IMAGES

AVEC UNE PRÉFACE DE FERRAND DIVORE

ETIENNE CHIRON, éditeur
40, rue de la Harpe
PARISLA TEORICA
DEL FILM

NASCE DALLA POESIA

THE ART
of the
MOVING
PICTURE
VACHEL LINDSAY

5

DOPO aver precedentemente riportato (1) alcuni ampi estratti del volume di Lindsay « *The Art of the Moving Picture* », è ora opportuno stabilire quale sia la posizione di Lindsay in rapporto agli altri teorici del film e particolarmente in rapporto a quello che viene riconosciuto come il primo notevole teorico, Riciotto Canudo.

Quando si parla di Canudo come del "primo" teorico, si è generalmente inclini a dare a quel "primo" un senso troppo assoluto, attribuendogli anche — in rapporto all'epoca — il significato di "unico": il che non è esatto, né equo.

Nel campo della storia del cinema, particolarmente per il periodo che abbraccia i primi tre lustri del nostro secolo, riteniamo vi siano ancora parecchie e forse non trascurabili scoperte da fare. La mancanza di documentazione e di materiale informativo diretto ha contribuito a polarizzare, per tradizione, il massimo interesse su determinati nomi, mentre non è invece da escludere che una più estesa ed approfondita indagine possa condurre a "revisioni" e "rivalutazioni" di non trascurabile importanza. La "revisione critica" non può limitarsi all'aggiornamento dei presupposti e delle norme estetiche da cui prendere le mosse per il giudizio critico, ma deve essere estesa, attraverso una conoscenza diretta di tutte le possibili fonti, all'intera storia del cinema, intesa nel suo senso più ampio e completo: storia dell'evoluzione del linguaggio filmico, storia dei processi produttivi e dello sviluppo dell'industria cinematografica, storia della influenza del film sull'evoluzione sociale e, inversamente, dell'evoluzione sociale sui progressi e sugli indirizzi del cinema, storia della formazione e degli sviluppi delle teorie del film, ecc.

Siamo persuasi, ad esempio, che un esame scrupoloso di tutti i film ancora reperibili del primo ventennio della produzione americana — e a questo proposito sarebbe indubbiamente molto utile ed interessante un esame del materiale conservato negli archivi del Copyright — potrebbe con tutta probabilità riservare qualche sorpresa in merito alla paternità di alcune articolazioni narrative e di certe trovate espressive che si sono venute progressivamente sviluppando nel maturarsi e nell'affinarsi del linguaggio cinematografico.

Un fenomeno analogo si è verificato anche nel campo della storia delle teorie del film. Quando si parla delle teorie del film per il periodo anteriore al 1920 si usa riassumere tutto nell'unico nome di Canudo. Ora, se può essere esatto ritenere che Canudo sia stato in quei lontani anni il primo

assertore di una organica formulazione teorica del cinema come arte, è peraltro errato ritenere che sia l'unico, e — benché l'affermazione possa sembrare azzardata e paradossale — pensiamo che il suo maggior titolo di merito gli derivi dall'esser stato, per la sua epoca, beninteso, non tanto un "precursore", quanto invece un "sistematore" di quella che era allora la teoria del film, così come uno dei più grandi meriti dei russi è loro derivato, più tardi, dall'essere stati, non gli scopritori, ma i sistematori del montaggio come essenziale mezzo espressivo dell'arte cinematografica.

Per una esatta valutazione dei rapporti che possono essere stabiliti tra gli scritti di Canudo e quelli di altri teorici del primo ventennio del secolo è opportuno ricordare che degli scritti di Canudo riprodotti nell'interessantissimo e prezioso « *L'usine aux images* » — pubblicato nel 1927 — solo il primo risale probabilmente al lontano 1911: il famoso « *Manifeste des Sept Arts* » (2). Il secondo, « *De la Chambre Noire des frères Lumière...* » risale invece ad un periodo già sensibilmente posteriore (vi si accenna al fatto che la produzione cinematografica francese ha perduto la sua supremazia anche a causa « del periodo d'inazione imposto dalla guerra ») mentre il terzo « *L'Esthétique du Septième Art* » — che per quanto riguarda le formulazioni estetiche è il primo scritto realmente importante che si incontra nel volume (3) — deve presumibilmente essere stato scritto verso il 1920. Tutti gli altri scritti riportati nel volume sotto le due denominazioni generali « *Réflexions sur le septième art* » e « *Des exemples* » sono evidentemente stati scritti tra il 1920 e la fine del 1923.

Di conseguenza, pur riconoscendo a Canudo un primato, anche cronologico per il suo « *Manifeste des Sept Arts* » — oggi peraltro non più accettabile e la cui più interessante affermazione è quella che « la Settima Arte concilia tutte le altre. Quadri in movimento. Arte Plastica sviluppantesi secondo le norme dell'Arte Ritmica » — non si deve dimenticare che la quasi totalità degli scritti raccolti in « *L'usine aux images* » è posteriore a « *The Art of the Moving Picture* »: e se è vero che la principale importanza del « *Manifeste* » risiede nell'aver sommarariamente enunciato la possibilità, per il cinema, di realizzare la fusione di più arti, è pur vero che una analoga enunciazione la si ritrova nel trattato di Lindsay, sviluppata particolarmente in rapporto allo sfruttamento che il cinema può attuare di determinati valori espressivi della pittura, della scultura e dell'architettura: pittura in movimento, scultura in movimento, architettura



Un'inquadratura di Dorothy Gish in *Her Mother's Daughter* (1916) che Lindsay avrebbe certo volentieri citata come esempio, nelle sue osservazioni sui rapporti tra cinema e pittura.

in movimento (4).

E se Canudo in « *L'Esthétique du Septième Art* » avvertiva di non cercare analogie tra il cinema e il teatro, Lindsay, già vari anni prima, aveva ammonito che « il film è lontano dal teatro, come lo è sotto un altro punto di vista, dal romanzo » (5).

Uno degli aspetti più importanti delle formulazioni teoriche di Canudo è indubbiamente costituito dalle sue affermazioni sul ritmo inteso come un gioco di "piani" e sui "valori", ossia sui rapporti delle tonalità espressive di immagini simultanee nello stesso quadro — cioè, in altre parole, la sua



(Sopra e a destra): Lindsay ha citato, come esempio di film d'ambiente, l'Enoch Arden di Griffith (1911); ecco due inquadrature di una successiva edizione del film (1915) diretta da Christy Cabanne, con Griffith supervisore.

intuizione dell'importanza del montaggio inteso sia come successione ritmica di inquadrature diverse, sia come coordinamento di valori espressivi nell'interno di un'unica inquadratura — affermazioni che non sono però del 1911, bensì di parecchi anni dopo (probabilmente intorno al 1920). Da parte sua Lindsay, nel 1913 e quindi prima di Canudo, aveva egli pure intuito la singolare importanza del montaggio, inteso non solo come successione di sequenze, ma anche come coordinazione di elementi espressi nell'interno dell'inquadratura: infatti quel suo parlare del cinema come « spazio misurato senza suono, con l'aggiunta di ritmo misurato senza tempo » e le sue conseguenti esemplificazioni sul coordinamento dei valori espressivi nell'inquadratura e sugli elementi ritmici del film, nel quale « è evidente che ogni successivo fotogramma non deve limitarsi ad essere un quadro grazioso: il movimento complessivo dovrebbe risultare una orchestrazione delle diverse velocità, di un progresso brusco, apparentemente sgraziato e ciononostante armonico, elaborato in una sinfonia silenziosa » non è forse una anticipazione già sufficientemente lucida e chiara di quanto verrà poi, sul medesimo argomento, affermando Canudo? E quando Lindsay dopo aver esaminato i valori compositivi di un quadro osserva: « indipendentemente dal modo in cui i personaggi si muovono nel film, queste forme-modello dovrebbero riallacciarsi reciprocamente secondo un disegno definito », o quando osserva che « due persone nella medesima stanza non dovrebbero mai muoversi secondo lo stesso ritmo meccanico », e quando, ancora, parla di avvicinarsi « a quella che potremmo definire musica di ritmo e spazio » che altro fa se non anticipare, sia pure con

intuizioni ancora un po' rudimentali, la formulazione teorica di quel « ritmo interiore » che Moussinac, una dozzina d'anni più tardi, definirà poi in modo assai più ampio e rigoroso?

Così pure le posteriori formulazioni relative al « visualismo » — inteso come tendenza e non nelle sue realizzazioni estreme — che trovano un'ampia teorizzazione e concretizzazione, spinte talora sino all'eccesso, negli scritti e nei film di Delluc e della Dulac, hanno alcuni parziali precedenti nelle enunciazioni di Lindsay e particolarmente in questo brano del suo libro:

« La rivista Poetry di Harriett Monroe ci ha dato una nuova setta di poeti: gl'immaginisti. Essi si stanno facendo numerosi discepoli ed imitatori. A questi, io vorrei dire: « La corrente immaginista non deve limitarsi alla poesia. Perché essere dei semplici imitatori quando potreste essere gl'iniziatori di un nuovo mezzo di espressione? ». Esiste una chiara analogia fra il loro punto di vista nella poesia ed il film d'ambiente, specialmente quando questo poggia sul principio (che ho già avuto occasione di chiarire) dello spazio misurato senza suono, più ritmo misurato senza suono.

Non esiste gruppo che si dedichi più completamente del gruppo immaginista all'arte per l'arte. Un film immaginista costituirebbe una nobile sfida all'emozione voluta ed allo spettacolo voluto che, ripetuti all'in-

la, l'illusione è perduta. Sarebbe forse saggio limitare questa forma di cinema ad una mezza bobina o ad un quarto di bobina, così come la poesia immaginista non riempie che una metà o un quarto della pagina. Una serie di questi bozzetti potrebbe costituire lo spettacolo di una speciale serata.

Gl'immaginisti sono dei coloristi. Molti non considerano come colore i bianchi, i grigi e i neri fotografici. Ma eccovi un esempio di sette colori che gl'immaginisti potrebbero usare: 1) il candore di un cigno alla luce; 2) il candore di un cigno nella penombra; 3) il colore di un uomo abbronzato alla luce; 4) il colore dello stesso nella penombra; 5) il colore dello stesso in un'ombra più fitta; 6) il nero del velluto nero alla luce; 7) lo stesso nell'ombra. L'uso di questi colori che formino un deciso contrasto non incide affatto sull'artistica sfumatura di contorni e sulla morbidezza della linea. La lista dei possibili orditi immaginistici sarebbe limitata soltanto dal numero delle cose visibili nel mondo. Usandone soltanto una decina dello stesso tipo, essi verrebbero mantenuti per l'intera produzione.

Il film immaginistico disciplinerebbe le file interne dell'illuminato e ricorderebbe agli scultori, pittori e architetti del cinema che esiste una continenza anche oltre la scultura e che oceani di realismo possono avere un potere inferiore a quello di una ben ponderata descrizione ».



finito, costituiscono oggi il cinema migliore. Dobbiamo ammettere che persino i capolavori peccano d'incontinenza. Eccettuati alcuni dei vecchi film Biograph in una bobina realizzati da Griffith, non esiste film lodevole per misura e controllo. Si leggano alcune poesie immaginiste e s'immagini lo stato d'animo che le ha ispirate, trasportato in campo cinematografico. I film immaginisti sarebbero stampe giapponesi portate alla vita, dipinti giapponesi animati, mosaici pompeiani in successione caleidoscopica e logica al tempo stesso, disegni di Beardsley volti in attori umani e paesaggi veri, pittura dei vasi greci in movimento.

E' difficile trovare un film che non abbia qualcosa d'immaginista in una o più delle sue scene; ma, al seguente giro di manovela,

Altre affermazioni di Canudo si possono ancora trovare anticipate nel volume di Lindsay, come ad esempio le osservazioni sui rapporti tra scrittura e cinema, o più ancora, l'affermazione dell'importanza del materiale plastico. Così le osservazioni di Lindsay sui geroglifici trovano una rispondenza nella posteriore affermazione di Canudo che « il cinema, in verità, ricomincia l'esperienza della scrittura » e alle notazioni di Lindsay tendenti a rilevare come gli oggetti nei film « possono essere messi in chiara evidenza: essi diventano talvolta addirittura i protagonisti » e come « i toni, orditi, linee e spazi non umani assumono nel cinema una vitalità quasi umana » fa eco, un decennio più tardi, la notazione di Canudo « il cinema può mettere in valore



(Sopra): Un tipico esempio di composizione rigorosamente simmetrica in un'inquadratura di *A Bold Impersonation*, film realizzato nei primi anni dell'altra guerra mondiale (a destra è chiaramente riconoscibile Von Stroheim, in una delle sue tipiche espressioni). (In basso): Nelle sue esemplificazioni dei rapporti fra il cinema e la scultura Lindsay fa più d'una volta riferimento alle inquadrature in cui figurano dei personaggi pellerossa: ecco una scena di *The Arrow Maiden*.

drammatico gli infiniti dettagli plastici che serbavano finora un posto umile e nascosto nei valori d'un quadro come nella vita reale. Un bicchiere, delle scarpe, una tasca piena di carte, hanno sullo schermo la medesima intensità espressiva del primo piano di un viso ».

Ma una delle intuizioni più importanti di Lindsay è quella relativa all'impiego di diversi mezzi espressivi in rapporto con il significato spirituale e umano di quanto il film vuole raccontare. Infatti Lindsay non ha forse intuito come il contenuto debba determinare la forma, quando ha tracciato quella triplice equazione che costituisce la parte fondamentale del suo trattato: film d'azione = scultura in movimento, film di ambiente o intimista = pittura in movimento, film di grandiosità spettacolare = architettura in movimento? Intuizione particolarmente importante, anche se espressa attraverso enunciazioni e dimostrazioni ancora troppo elementari e ormai scadute, e che si riallaccia alla formulazione delle più recenti e attuali teoriche: quella d'una rispondenza tra l'impostazione contenutistica e l'impostazione formale.

Così, in un ciclo organico, i "precursori" si riallacciano ai "revisori" nel maturarsi e nel definirsi delle teoriche del film: dalla prima fase, quella dei "precursori", che abbraccia, "grosso modo", il secondo decennio del secolo — tutte le classificazioni e le determinazioni temporali di questo genere comportano necessariamente una certa dose di semplificazione e di approssimazione — e che comprende Bakshy, Lindsay, Hannon, il Canudo del « Manifeste des Sept Arts » e alcuni altri; alla seconda fase, quella dei "sistematori" e dei "divulgatori", che comprende il Canudo dell'« Esthétique du Sep-

tième Art » e degli scritti successivi, Balazs, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim, Spottiswoode, Rotha, Nilsen, Elliott e parecchi altri minori, e nella quale è stato compiuto un ampio lavoro di sistematica definizione e di approfondimento delle teoriche cinematografiche; alla terza fase, quella della "revisione", sviluppatasi in questi ultimi anni, nella quale rientrano anche i più recenti scritti di Pudovkin e di Eisenstein e che tende a saggiare criticamente le teoriche del periodo precedente, collaudandone la rispondenza a determinati ampliamenti dei mezzi espressivi del film, maturandone l'inserimento organico nel più ampio quadro dell'estetica "tout court", è tutto un evolversi di studi teorici che, partendo dall'esame di realizzazioni concrete — i film — e molte volte come maturazione d'una personale esperienza — perché parecchi dei teorici sono pure registi — tendono in un primo tempo a conquistare polemicamente al cinema diritto di cittadinanza tra le arti e in un secondo tempo, ormai pacificamente acquisita tale cittadinanza, a inserire definitivamente l'arte cinematografica nel quadro vivo e complesso della cultura contemporanea.

Anche questo secondo tempo non è però meno polemico del primo — polemica volta in diversa direzione, diretta cioè non più verso l'esterno, ma verso l'interno, non più verso coloro che negavano al film dignità d'arte, ma verso coloro che vogliono il film esclusivamente e gelosamente "cinematografico", quasi fosse un'arte a se stante — e come il primo non è immune da esagerazioni, da generalizzazioni oltranzistiche e da errori, spesso simili pur nella loro apparente opposizione (esclusivismo formalista ed esclusivismo contenutista), ma sono proprio

questi suoi stessi difetti che ne costituiscono l'elemento lievitante e propulsore. Per ora, manca ancora l'elemento chiarificatore che depurando le opposte tendenze dalle esagerazioni polemiche e dai dogmatismi trovi il punto di saldatura e di equilibrio per il definitivo affermarsi di una teorica del film rispondente a tutte le esigenze e a tutte le possibilità espressive attuali e future del film, nel quadro più ampio d'una valida sistemazione estetica generale.

Se — nel senso da noi accennato all'inizio di questo studio — la teorica è nata dalla



poesia, sarà azzardato sperare che da un poeta venga anche questa definitiva chiarificazione?

DAVIDE TURCONI

(1) Vedi "Cinema", n.s., numeri 119, 120, 121 e 122.

(2) In nessuna delle pubblicazioni consultate ho trovato la data esatta del "Manifeste". George Sadoul, nella sua monumentale e preziosa "Histoire Générale du Cinéma", tome III, vol. II, Paris 1952, riferisce che Canudo in una conferenza tenuta il 29 marzo 1911 a Parigi aveva parlato del cinema come d'una sesta arte (sixième art) e che l'anno successivo il suo giovane amico Abel Gance pubblicava nel "Ciné-journal" un manifesto nel quale, rispondendo alla domanda: cos'è il cinema?, parlava ripetutamente di "sesta arte". Il manifesto sulla "settima arte" dovrebbe quindi logicamente essere posteriore a questa definizione di "sesta arte".

(3) "L'Esthétique du Septième Art" è stato pubblicato anche, in Italia, su "Bianco e Nero", v.s., anno III, n. 2, febbraio 1939.

(4) Sui rapporti tra il cinema e le altre arti sarebbe interessante poter prender conoscenza diretta di un altro volume pubblicato in America contemporaneamente a quello di Lindsay e scritto da William Morgan Hannon: "The Photodrama; its place among the fine arts". Particolari analisi degli elementi pittorici nell'inqua-

dratura cinematografica e delle loro possibili combinazioni ed utilizzazioni, nonché enunciazioni sulla possibilità di tradurre gli elementi psicologici in termini visivi e plastici, si possono trovare nel volume di Victor Oscar Freeburg: "The Art of Photoplay Making", New York 1918 ed osservazioni probabilmente interessanti sui rapporti tra il cinema, il teatro e le arti, nonché sull'uso del primo piano, della narrazione retrospettiva e delle altre possibilità del raccontare cinematografico sono contenute nel volume di Hugo Münsterberg: "The Photoplay: a psychological study", Appleton 1916: due volumi che non abbiamo sinora avuto la possibilità di consultare.

(5) Interessanti, a proposito delle differenze fra cinema e teatro, e particolarmente in merito al fatto che nel primo la forza espressiva della recitazione dipende molto dal montaggio, sono pure alcune dichiarazioni fatte prima del 1914 da J. Searle Dawley (un regista a proposito del quale una attenta revisione dei film da lui diretti potrebbe forse riservare qualche sorpresa, o almeno qualche modifica di valutazione critica): « Il dramma silenzioso — così Dawley definiva il film — è emozione umana espressa attraverso la poesia del movimento e congloba tre arti essenziali, la scultura, la pittura e il dramma. Il regista ha solo due colori sulla sua palette — bianco e nero — per dipingere le sue composizioni sulla tela. Egli deve scolpire le sue figure con onde di luce e presentare il dramma in silenzio. Privata della magia del colore, dell'ardito rilievo

del marmo e della musica del suono, la sua è necessariamente un'arte difficile.

« L'arte del dramma silenzioso è movimento ispirato dalle emozioni, non emozioni rappresentate attraverso il movimento come nell'arte della pantomima. La sequenza degli eventi e il metodo di costruire un racconto danno l'opportunità di eliminare ciò che comunemente si intende per pantomima. Un attore può restare immobile a guardare dentro una vetrina illuminata e comunicare egualmente alla mente tutte le profondità dell'amore e dell'odio. La percezione della sua posizione è determinata nello spettatore da ciò che gli è accaduto prima e da ciò che gli accadrà dopo.

« E' la successione del movimento e delle scene che costituisce effettivamente l'essenza di questa nuova arte. Non è nemmeno necessario chiedere all'attore di usare in quest'arte più movimento od azione di quanta ne usi sul palcoscenico; ma invece proprio sul palcoscenico troviamo che l'attore, trasportato dalla magia delle parole e dal suono della sua voce, non è in grado di accorgersi che la mente dovrebbe trasmettere le sue emozioni ad ogni parte del corpo ». (R. Grau: *The Theatre of Science*, New York, 1914).

Queste dichiarazioni di Dawley sono rese ancor più interessanti dal fatto che egli, precedentemente attore di professione, era stato scritturato dalla Edison come aiuto di Edwin S. Porter col compito di introdurre « i sistemi teatrali nella produzione cinematografica ».

★ UNIVERSITÀ E CINEMA ★

Primi mesi di attività dell'Ufficio Cinema dell' U. N. U. R. I.

L'ufficio Cinema dell'UNURI (Unione Nazionale Universitaria Rappresentativa Italiana), dopo averne gettato le basi al Convegno di La Spezia del luglio scorso, ha iniziato regolarmente la sua attività per l'anno accademico 1953-54. Terminato il periodo iniziale in cui l'ufficio fu retto provvisoriamente da Paolo Cabras e Brunello Vigezzi, la Giunta dell'UNURI nominerà in questi giorni il Segretario Nazionale. In Italia esistono 27 città sedi universitarie e questo sarà il numero massimo di espansione dei Centri Universitari Cinematografici, limite che consentirà un'opera di potenziamento abbastanza rapida; per giudicare lo sviluppo del movimento basta pensare che da soli 4 Centri esistenti nel Paese due anni fa siamo passati oggi a ben 20 regolarmente funzionanti.

Le attività dell'Ufficio si svolgono secondo le seguenti linee:

DOCUMENTARI D'ARTE. - E' questo un settore che riguarda direttamente l'inserimento del film negli Atenei come mezzo di studio. In collaborazione con le rispettive Ambasciate sono stati organizzati e distribuiti due cicli di documentari belgi e francesi. Il ciclo belga comprende: *Rubens* di P. Haesaert e H. Storck, *Le monde de Paul Delvaux* di H. Storck, *Bourdelle e Rodin* di R. Lucot, *Images Médiévales* di W. Novik, *La Grande Place de Bruxelles* di G. Schonkens.

Il ciclo francese, invece, è costituito da: *Rousseau, le Douanier* di Lo Duca, *Toulouse-Lautrec* di R. Hessens, *Van Gogh* di G. Dhiel, R. Hessens ed A. Resnais, *La Provence de Cézanne* di P. Cériat.

In ogni Centro i cicli sono presentati da Docenti universitari e da illustri critici d'arte, tra cui Lionello Venturi e Mario Salmi (Roma), Coletti (Trieste), Arcangeli e Volpe (Bologna).

DOCUMENTARI INGLESI. - Nell'intento di presentare per la prima volta un quadro esauriente del cinema inglese al documentario, è stata organizzata, in collaborazione con l'Ambasciata Britannica a Roma e con il British Council, una rassegna dedicata alle "Scuole Documentaristiche Inglese" corredata da una scheda critica con dati tecnici, biografie, bibliografia essenziale.

La rassegna è divisa in tre gruppi:

1) *North Sea* di Harry Watt, *Granton Trawler* di Edgar Anstey, *Drifters* di John Grierson (1929);
2) *Industrial Britain* di Robert Flaherty (1932), *Song of Ceylon* di Basil Wright, *Men of Lightship* di David MacDonald (1940);

3) *Coal Face* di Alberto Cavalcanti (1936), *Shipyard* di Paul Rotha (1935), *Night Mail* di Harry Watt (1936), *Cargo from Jamaica* di Basil Wright.

RASSEGNA ASPETTI DEL CINEMA EUROPEO. - Un primo accostamento ad alcuni classici della storia del film è dato dalla rassegna aspetti del cinema europeo, in collaborazione con la Cineteca Italiana che ha messo a disposizione le due antologie i *Primitivi* e i *Comici* e i film integrali *Entracte* e *Paris qui dort* di René Clair, *The Kid* e *The Pleasure's day* di Charles Spencer Chaplin, *Foolish Wives* di Eric von Stroheim, *Les bas fonds* di Jean Renoir, *Don Quixote* di G. W. Pabst, *Maedchen in Uniform* di Leontine Sagan, *Vampyr* di Carl Theodor Dreyer, *The man of Aran* di Robert G. Flaherty.

La rassegna è corredata da schede critiche informative e da due opuscoli, uno su Chaplin (comprendente tra l'altro un'autobiografia ed una esauriente filmografia) ed uno sulle antologie.

FILM AND REALITY. - La famosa antologia sul realismo nella storia del cinema, curata da Alberto Cavalcanti è presentata in tutte le sedi grazie alla cortese collaborazione del British Council.

ATTIVITÀ EDITORIALE. - Oltre alla regolare pubblicazione delle schede critiche (vedi sopra), l'Ufficio Cinema inizierà tra breve un bollettino bibliografico che segnerà i migliori libri usciti in tutto il mondo sul cinema. E' questa una iniziativa che può contribuire seriamente allo sviluppo della cultura cinematografica. Alla fine dell'anno accademico saranno inoltre pubblicati due volumi. L'uno raccogliente le lezioni dei vari Docenti in relazione ai documentari d'arte, l'altro quelle di Fernaldo Di Giammatteo e Maria Adriana Prolo sul cinema italiano (vedi attività del C.U.C. Milano).

QUATTRO CONCORSI. - Escono in questi giorni i bandi e le giurie di tre concorsi per film in formato ridotto ed uno per un saggio critico.

I concorsi per film in formato ridotto sono:
a) Alla scoperta dell'Italia; b) Documentario d'arte; c) Film scientifico.

Sono stati invitati a far parte delle giurie i migliori registi e critici nonché illustri Docenti universitari. Il saggio critico dovrà invece riguardare la Resistenza nel cinema europeo, e si inserirà quindi nelle celebrazioni del primo decennio.

INCHIESTA. - Con la collaborazione dei vari C.U.C. aderenti, l'Ufficio Cinema compirà entro il presente anno accademico, un'inchiesta nazionale sui rapporti tra studente e cinema i cui risultati saranno poi rielaborati statisticamente con la collaborazione dei Docenti e pubblicati in volumi.

Attività dei C.U.C.

Bologna. - In collaborazione con l'Ufficio Cinema dell'UNURI il C.U.C. di Bologna ha organizzato una rassegna dedicata ad "Aspetti del cinema francese" comprendente i film: *Pépé Le Mohò* di Julien Duvivier, *La grande illusion* di Jean Renoir, *Le corbeau* di H. G. Clouzot, *Le silence est d'or* di René Clair, *Le diable au corps* di Claude Autant-Lara.

Firenze. - E' in corso un ciclo sulla guerra in Italia, comprendente i film italiani *L'assedio dell'Alcazar* di Genina, *Luciano Serra pilota* di Alessandrini, *Uomini sul fondo* di De Robertis, *La nave bianca* di Rossellini, *Roma città aperta* di Rossellini (presentato da Fernaldo Di Giammatteo), *Il sole sorge ancora* di Vergano, *Vivere in pace* di Zampa (presentato da Ernesto G. Laura), *Come persi la guerra* di Borghesio, *Anni difficili* di Zampa, *Sotto il sole di Roma* di Castellani, *Achtung! Banditi!* di Lizzani (presentato dal regista stesso), *Carica eroica* di De Robertis, e i film stranieri: *The story of G. I. Joe* di Wellman, *L'ultima speranza* di Lindtberg (presentato da Claudio Bertieri). Il critico Corrado Terzi presenterà inoltre i due film di Chaplin della rassegna. Per speciali accordi con la Minerva Film e la Cooperativa Spettatori Cinematografici viene presentato in anteprima mondiale il film di Carlo Lizzani: *Cronache di poveri amanti*, girato, come è noto, a Firenze.

Milano. - Il 22 gennaio u. s. in un'aula dell'Università degli Studi si è inaugurato il primo corso di storia del cinema italiano, organizzato dal C.U.C. Milano con il concorso degli studenti delle quattro università milanesi. Docente: Fernaldo Di Giammatteo, Maria Adriana Prolo tiene tre lezioni straordinarie sul cinema muto.

Perugia. - In collaborazione con l'Ufficio Cinema dell'UNURI organizza una mostra personale di Vittorio De Sica con i film: *Teresa Venerdì*, *I bambini ci guardano*, *Umberto D.*, *Sciucchià*.

★ FORMATO RIDOTTO ★

TECNICA O POLEMICA?

E' stato osservato che questa rubrica non ha mai carattere tecnico, anzi si è auspicato l'abbandono dell'attuale veste polemica per dar vita ad una « pagina » puramente informativa, corredata di note tecniche. Riteniamo di non poter accogliere tale richiesta, perché pensiamo di servire meglio la causa del formato ridotto parlando dei troppi brutti film che si continuano a vedere, delle organizzazioni deficitarie, delle strane concezioni di molti per rendere ancora più i cineamatori estranei ai problemi dell'arte e della cultura; anziché parlare, ad esempio, del nuovo teleobiettivo da 370 mm. per cineprese 16 mm.

Nelle realizzazioni cinematografiche la tecnica ha una funzione secondaria, puramente materiale. Qualora un cineamatore ci presentasse un film dalla fotografia sovraesposta e con giunte mal fatte, carico però di espressività, sarebbe per noi una gran gioia, che, senz'altro, cercheremmo di trasmettere ai lettori.

Per le questioni tecniche, una consultazione dei volumi della « Collana del passo ridotto » delle Edizioni Castello (Milano) il cui costo non è eccessivo, (G. Wain: *Vademecum del cine dilettante*; O. Blakeston: *La composizione del film*; Rose: *Realizzazione e regia del film*) può mettere il cineamatore in grado di saper usare la macchina da presa. Perché quindi spendere tempo nell'illustrare il Pancinor (obiettivo trasformatore che a detta dei rivenditori eliminerebbe le carrellate, difficoltose, lo riconosciamo, per i cineamatori) o del sistema tridimensionale Kern-Paillard, od illustrare ai cineamatori il nuovo obiettivo anamorfo per avere il *Cinemascope* anche in 16 mm.? Lasciamo questi « svaghi » all'UNICA e ai suoi simpatizzanti e accontentiamoci di parlar di cinema.

La FEDIC ha comunicato la creazione di un Ufficio di consulenza tecnica: « Il Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, accogliendo benevolmente la proposta avanzata da questa Federazione, ha autorizzato una consulenza tecnica sui vari problemi che possono riguardare i cineamatori iscritti al Cineclub. Si comunica pertanto che richieste di chiarimenti e di consigli sui vari problemi tecnici riguardanti la realizzazione di pellicole o di esercitazioni del Cineclub (dalla regia all'ottica, dalla illuminazione, alla scenografia, al colore, ecc.) potranno essere richiesti al seguente indirizzo: Ufficio consulenza tecnica problemi formato ridotto, C.S.C., via Tuscolana km. 9, Roma ». Questa utile iniziativa rende superflua ogni ulteriore chiacchierata in materia.

La FEDIC ha pure indetto un referendum sui seguenti problemi, di interesse capitale:

« In quali categorie si dovrebbero suddividere i film presentati al Concorso Nazionale Fedic? ».

« Come dovrebbe essere composta la Giuria del Concorso UNICA? ».

A dar retta ai cineamatori le categorie dovrebbero aumentare, e poiché dall'esito di questo referendum dipenderà la vita futura della Fedic, invitiamo i cineamatori a voler lasciare da parte il proprio tornaconto (minori categorie presuppongono minori premi e minori possibilità di farsi notare). Attualmente i film vengono suddivisi in film a soggetto, di fantasia, documentari e documentari scientifico-didattici. Una volta abolita la categoria « fantasia », l'attuale suddivisione non presenta inconvenienti. Come convincere molti, troppi cineamatori dell'assurdità di tale categoria? Vorremmo almeno ci dicessero, visto che tanto la difendono, cosa intendono per film di fantasia. Dovendo giudicare da quelli che c'è capitato di vedere, dovremmo definire « di fantasia » quei film che rappresentano le informi, caotiche elucubrazioni di individui privi di idee chiare sulla vita; individui la cui casistica si estende dall'ipersensibile all'esibizionismo.

Una « distinzione » che ha trovato concordi quasi tutti i cineamatori, presenti all'Assemblea romana, è quella tra film in bianco e nero e film a colori, perché, a quanto sembra, i giurati, quando devono esprimere un giudizio, danno molta importanza al fattore colore; ma basare il « rinnovo-

mento » di una procedura sulla discutibile mentalità di qualche giurato non è cosa sensata. Esiste il premio per la migliore fotografia in b. e n. e per quella a colori, e ci sembra che basti: non si può creare le categorie dei film a soggetto, di fantasia, documentari in bianco e nero, e le categorie dei film a soggetto, di fantasia, documentari a colori. Vorremmo sperare che i dirigenti della FEDIC non accolgano tale richiesta, e che persuadano i soci dell'assurdità di una simile moltiplicazione di categorie.

Sul problema della giuria del Concorso UNICA abbiamo ampiamente discusso nelle precedenti puntate: possiamo ora aggiungere che nonostante le chiare dimostrazioni dell'inutile, se non proprio dannosa opera dell'UNICA, alla FEDIC si è restii ad intervenire. La nostra proposta resta sempre quella di una giuria composta da esperti: critici, giornalisti, cineasti. La Fedic sembra invece propendere ad un comitato di « tecnici » da affiancare alla giuria di sarti, commercianti, agricoltori, ecc. Noi però ai dirigenti della Fedic vorremmo fare osservare che nel 1952, il film *Vacanze straordinarie* di A. Serio e F. Iasiello, classificato primo al Concorso di Montecatini, al Concorso UNICA di Barcellona finì all'ultimo posto, mentre nel 1953, *Un libro di fiabe* di C. Peregò classificato primo a Montecatini finì decimo a Bruxelles. A parte qualsiasi giudizio sui film, osserviamo che gli stessi in Italia trovano credito, mentre ai Concorsi UNICA non salvano nemmeno la faccia... questo dovrebbe dar da pensare ai dirigenti della Fedic. Una volta stabilito che all'estero devono andare i film migliori, come poter rimediare all'incapacità dei giudici scelti secondo il sistema UNICA? Il fatto che uno dei migliori film prodotti nel '53 da cineamatori, *Los caprichos di Goya*, sia stato classificato ultimo a Bruxelles, dovrebbe dar forza ai dirigenti della Fedic al fine di risolvere la triste situazione: è giusto che degli incompetenti debbano avvilire quelle poche opere d'ingegno che i cineamatori producono? E poiché stiamo parlando dell'UNICA, rendiamo noto che il prossimo Concorso UNICA si svolgerà a Lisbona, dal 2 al 9 agosto, come ci comunica il *Clube Português de Cinema de Amadores*.

GIORGIO TRENTIN

L'ASSEMBLEA DELLA FEDIC

La FEDIC comunica:

« Nei giorni 9 e 10 si è riunito in Roma l'Assemblea Generale FEDIC con l'intervento di 43 delegati dei 65 Cineclub aderenti alla Federazione.

« Dopo l'interessante relazione morale e finanziaria dei primi 3 anni di attività della Federazione, il Presidente Tito Marconi ha comunicato le dimissioni del Consiglio Dirigente da lui presieduto.

« Hanno avuto inizio l'elezione alle nuove cariche sociali con i seguenti risultati: Presidente, Tito Marconi; Vice Presidenti, Gianni de Tomasi, Vittorio Gallo; Consiglieri, F. S. Cilenti, Dino Fiorini, Pietro Di Mattia, Felice Nebiolo, Darvino Battistella, Filippo Ferrazzano, Piero Lamperti, Tullio Mainardi, Ildo Avetta, Aldo Nascimben, Nino Rizzotti, Amelio De Simone, Aldo Geotti, Eugenio Lequaglie, Sandro Talamazzini, Michele Tufaroli.

« Nel corso dei lavori dell'Assemblea è intervenuto il Direttore Generale dello Spettacolo Avv. Nicola de Piro, che dopo parole di compiacimento per l'attività svolta dai cineamatori e dopo aver riconosciuto il carattere formativo, tecnico della loro attività ha consegnato i premi ai vincitori del Primo Concorso Fotografico FEDIC nonché 18 macchine da ripresa, 5 proiettori e materiale vario ai Cineclub aderenti alla Federazione nell'anno 1953 ».

UN CENTRO CINEMATOGRAFICO IN ROMAGNA

Ad iniziativa del Comitato Promotore del Cine Club Ravenna ha avuto luogo la costituzione del

Centro Cinematografico Romagnolo, Associazione che si prefigge di organizzare nella Zona delle Romagne un nucleo di cineridottisti e documentaristi, che ha per scopo la preparazione, l'assistenza ed il perfezionamento tecnico, artistico e professionale di quanti si destinano a questa attività.

Rientrano nel novero delle manifestazioni previste dal nuovo Centro: proiezioni di speciali film per ragazzi, di documentari d'eccezione a passo normale e a passo ridotto. Il Centro Cinematografico Romagnolo intende inoltre promuovere raduni periodici di cineamatori e documentaristi della regione per studi, conferenze ed eventuali riprese in comune al fine di valorizzare le nostre ricchezze artistiche, industriali e naturali.

Una sezione apposita tratterà pure problemi di aspetto tecnico connessi alla realizzazione di cinescopi per la TV.

ATTIVITÀ DEL CIRCOLO ROMANO DEL CINEMA

Il Circolo Romano del Cinema, che ha iniziato nello scorso dicembre l'attività del nuovo anno sociale e che — come abbiamo già riferito — ha organizzato nel mese di gennaio un dibattito sulla censura cinematografica in Italia, proseguirà la propria attività con altri dibattiti sul documentario, l'esercizio, la coproduzione e il pool cinematografico, che nel loro complesso affronteranno i diversi problemi della cinematografia italiana, allo scopo di apportare un sostanziale contributo alla nuova Legge sul cinema. Luigi Chiarini e Antonio Marchi hanno tenuto una relazione sul Congresso del Neorealismo svoltosi a Parma; Alessandro Blasetti ha ricordato G. R. Aldo nel corso di una manifestazione durante la quale è stata proiettata una antologia dei film dell'operatore recentemente scomparso. Sono stati inoltre proiettati *Fiesta d'amore e di morte* di Robert Rossen, alla presenza del regista giunto in Italia per dirigere *Mambo*, *Il ritorno di Vassili Bortnikov* di V. Pudovkin, e le anteprime de *Il sole negli occhi* di Antonio Pietrangeli e di *Cronache di poveri amanti* di Carlo Lizzani.

LETTERE

Parigi, gennaio 1954

Caro Direttore,

Ho letto con molto ritardo la lettera di Gina Lollobrigida nel n. 117 di *Cinema* e, se lo permetti, verserò anch'io una goccia d'esperienza diretta per castigare il nostro famoso cannibalismo nazionale (E' vero che nel caso di Gina Lollobrigida il cannibalismo...).

Quanto la nostra attrice scrive è perfettamente vero, non solo, ma è troppo modesto. Il Festival di Cannes 1953 è ormai cosa passata e posso ora parlarne senza obblighi di sorta. Si sappia dunque che la Giuria di Cannes, dopo aver visto in privato *La Provinciale* — in cui, sia detto tra di noi, non credevo affatto — era in maggioranza favorevole al film e quasi all'unanimità pensava di assegnare il premio della migliore interpretazione femminile alla Lollobrigida. Nei giorni seguenti questo entusiasmo fu condiviso da Clouzot e da Clair. Venne poi la presentazione pubblica del film, proiettato in assenza del suo regista o dei suoi attori o dei suoi produttori o dei vice-delegati dei rappresentanti dei produttori (Lollobrigida fu trattenuta a Londra da Huston). Il Direttore Generale del Cinema Francese mormorò: « Mais c'est une présentation clandestine... ».

Tutto questo gelò letteralmente il pubblico abituato al calore degli applausi personali. Non si parlò più del premio, né del film.

Gina Lollobrigida è stata vittima di quest'incidente fatto di assenze, ingiustificate o no. Ma non si deve dimenticare che il valore della nostra attrice fu riconosciuto lo stesso, anche se "politicamente" non se ne tenne conto.

Cordialmente.

LO DUCA

(Per mancanza di spazio, rimandiamo al prossimo numero alcune altre lettere).

CRONACHE DI POVERI AMANTI

Regia: Carlo Lizzani - **Soggetto:** dal romanzo di Vasco Pratolini - **Sceneggiatura:** Sergio Amidei, Carlo Lizzani, Massimo Mida, Giuseppe Dagnino - **Fotografia:** Gianni Di Venanzo - **Scenografie:** Pek G. Avolio - **Musica:** Mario Zafred - **Interpreti:** Antonella Lualdi (Milena), Anna Maria Ferrero (Gesualda), Cosetta Greco (Elisa), Marcello Mastroianni (Ugo), Bruno Berrellini (Carlo), Giuliano Montaldo (Alfredo), Adolfo Consolini (Maciste), Gabriele Tinti (Mario), Wanda Capodaglio (la Signora), Eva Vanicek (Bianca), Irene Cefaro (Clara), Garibaldo Lucii (Staderini) - **Produzione:** Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici, '54.

CRONACHE DI POVERI AMANTI mi pare debba considerarsi l'opera più importante che il nostro cinema abbia prodotta da un paio d'anni a questa parte. Il suo compimento, in piena coerenza con i propositi iniziali, può rivestire anzi tutto un valore dimostrativo, nei confronti di chi è avvezzo a farsi succube della censura, prima ancora che questa abbia, ufficiosamente od ufficialmente, formulato le proprie riserve. *Cronache di poveri amanti* non era, a priori un film "tranquillo": Lizzani e la dinamica Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici, già produttrice di *Achtung, banditi!* (1951), hanno fermamente creduto nella bontà dell'assunto, ed hanno di conseguenza tirato dritto per la loro strada. Molestie non ve ne sono state, il che può significare, come è stato affermato di recente, ed anche al Convegno di Parma, che, se è vero che purtroppo la censura esiste ed è spesso molto miope, è altrettanto vero che i nostri uomini di cinema devono evitare di crearsi il "complesso della censura", che è un complesso di paralisi, ma devono, al contrario, opporre alla censura la loro decisa consapevolezza circa la via da seguire. Il fatto, poi, che il film sia stato felicemente prodotto dalla Cooperativa può costituire un'eloquente lezione per quei produttori o registi che, dopo averlo vagheggiato fin dall'apparire del romanzo, hanno abbandonato il progetto per istrada, essendosi lasciati scoraggiare dalle difficoltà e dai rischi di vario genere ad esso inerenti. (Cospicuo fra tutti questi progetti — uno dei quali americano — fu quello relativo ad una realizzazione a colori da parte di Luchino Visconti).

Ma *Cronache di poveri amanti* non è importante solo per queste ragioni. E' importante perché dimostra validamente, con un esempio, la possibilità e la doverosità di promuovere in Italia una corrente "storica" del cinema. Storica, s'intende, nel senso pieno ed autentico del termine, distorto dalle tante più o meno fantasiose e futili falsificazioni che invadono ogni giorno gli schermi. Il metodo realistico può e deve farsi strumento di indagine storicistica: è, questa, una verità di cui sembrano non rendersi conto coloro che individuano nel film "in costume" un segno automatico di decadimento rispetto alle posizioni raggiunte dal neorealismo sul piano di una cronaca polemicamente interpretata. A me (e ad altri) sembrava invece che i tempi siano pro-

pizi per una trasposizione sul piano storico delle conquiste di uno stile, ormai maturo in grazia di un'esperienza lunga e poliedrica: in questa direzione potrà essere indicativo sopra tutto *Senso* di Luchino Visconti, film che intende interpretare, secondo una prospettiva nuova, fatti del nostro Risorgimento (ma è lecito attendere con curiosità e simpatia pure il tentativo di un esordiente, Piero Nelli: alludo a *La battaglia sperduta*, già annunciato come *Vecchio Regno*).

Le ambizioni storicistiche di Lizzani riguardano vicende più vicine a noi, più legate ad una determinata polemica, in quanto direttamente generatrice della nostra realtà di ieri ed indirettamente di quella d'oggi, ed il suo ultimo film potrebbe avviare un certo tipo di ricerca in cui ben si inserirebbero proposte per film quale quella di Renzo Renzi, relativa alle origini del fascismo in Emilia. (1) Con *Achtung, banditi!* Lizzani aveva già cercato di trasferire sul piano della storia fatti appena usciti dalla cronaca; forse — a parte l'inesperienza del realizzatore sia in assoluto sia rispetto all'ambiente prescelto per la sua vicenda — la riuscita solo parziale del film fu dovuta proprio alla circostanza del suo esser nato prematuramente. Pure, *Achtung, banditi!*, con i suoi limiti, testimoniava di una volontà pacata di porsi sul piano, appunto, della storia, al di fuori, cioè, ma solo apparentemente, della mischia. Voglio dire, di una volontà di staccare da sé i propri personaggi, di "lasciarli vivere", non più nella vibratile immediatezza dispersiva della cronaca, ma nel quadro di un ambiente evocato alle loro spalle in base alle serie risultanze di un'indagine sul passato. Il giudizio intorno al quale deve rimanere implicito, se pur chiarissimo e magari colorato — a ben guardare — di accenti polemicici in una direzione politica precisata. In questo suo sforzo di obiettività Lizzani si è trovato su una linea di coerenza con lo stupendo romanzo di Pratolini, « dove i personaggi "crescono" di pagina in pagina, visti come sono negli atti più umili della vita d'ogni giorno, così che la loro umanità e la stessa tematica sociale in cui sono involti si articola fuori da ogni schematizzazione e persino, apparentemente, fuori da ogni tesi da dimostrare; mentre poi la copia e l'evidenza medesima di quegli atti portano a chiarissime conclusioni ». (2).

Cronache di poveri amanti — che giunge dopo l'infelice *Ai margini della metropoli* (1953), frutto sgraziato del frettoloso compromesso derivato da un irrealizzato progetto attualisticamente "sociale" — è dunque un film "storico", in quanto film "in costume" (il 1925 è ormai, anche sotto questo rapporto, un'epoca chiusa e storicizzabile), ma sopra tutto in quanto offre un racconto realisticamente puntualizzato nei suoi termini ambientali, climatici, sociali, psicologici, al di fuori da qualsiasi tentazione più o meno romantica e coloristica. E' un film storico per lo spirito di verità che lo anima, anche se nessuna figura della nostra storia recente vi compare e se i personaggi, mutuati da Pratolini, sono, come quest'ultimo avvertì nel licenziare il romanzo, « di pura fantasia ». Il compito di Lizzani era

reso tanto più rischioso dal fatto che egli, per ragioni anagrafiche, non ha propriamente "vissuto" gli anni in cui il fascismo si trasformò, violentemente, da governo in regime. Ma il romanzo di Pratolini, frutto di un'esperienza diretta ed appassionata, ha costituito per lui una base sicura. E qui cade doveroso il rilievo ammirativo sull'opera di riduzione compiuta, in sede di sceneggiatura, dal regista, insieme con i suoi abituali collaboratori Dagnino e Mida, oltre che con Sergio Amidei, già collaboratore di Visconti per lo scenario non realizzato, stesso sullo stesso soggetto. Lo scenario di queste *Cronache* è, sotto vari aspetti, un esempio di come vada intesa la "fedeltà" rispetto ad un testo letterario. Fedeltà fatta, spesso, di scrupolo, nell'ossequio al particolare, alla battuta significativa, ma anche di coraggio nel "ridimensionare" il racconto, condensandone certi passaggi e distendendo certi altri. Nel caso specifico si è trattato più sovente di condensare che di distendere, poiché le *Cronache* di Pratolini costituivano, nelle loro quasi seicento pagine, un affresco fittissimo di fatti e di figure, entro il quale si rendeva indispensabile una scelta, se non si voleva disperdere l'attenzione dello spettatore. Pratolini, nel "centrare" un momento cruciale della storia italiana, attraverso la storia spicciola di un microcosmo come la fiorentina e popolare via del Corno, aveva adottato, con realistica densità di notazioni, la tecnica del pastorello manzoniano, volto a seguire or l'uno or l'altro dei membri del suo gregge numerosissimo. Lizzani, tenendo conto delle due ore di spettacolo di cui fatalmente disponeva, ha prescelto un metodo più drastico di quello a suo tempo seguito da Visconti. Ed è proprio la mezz'ora iniziale del suo film — impressionisticamente descrittiva del piccolo mondo di via del Corno ed introduttiva dello sfondo corale della narrazione, con l'affastellarsi, talora un po' oscuro, delle sue rapide notazioni non sempre immediatamente percepibili in tutto il loro significato e valore, per chi non abbia letto il romanzo — che costituisce la riprova delle necessità di un criterio che è costato innegabili sacrifici. Di alcuni, pur importanti, personaggi "potati" la mancanza non s'avverte, entro la nuova dimensione del racconto: alludo, per esempio, al Nesi Carbonaio, alla sua mantenuta Aurora Cecchi ed al figlio Otello, che a lui subentra quale amante della ragazza (anche perché, con la morte del Nesi, l'importanza di quella famiglia, nell'economia del romanzo, si restringe abbastanza presto). Più spiacevole è la soppressione della storia, collegata a quella del Nesi, relativa a Giulio ed a Liliana. Personaggio, quest'ultimo, la cui abolizione va posta in relazione con la più ristretta dimensione concessa al personaggio della Signora. E' onesto riconoscere che quest'ultima figura conserva, sia pur limitatamente, peso ed autorità nel film più che altro in grazia di una potente, spettrale caratterizzazione di Wanda Capodaglio. Ché lo scenario ha fornito scarse spiegazioni del "dominio" occulto che essa esercita su via del Corno. Lasciati oscuri i suoi equivoci precedenti, ignorati, attraverso

la soppressione di Liliana e la semplificazione dei rapporti con Gesuina, i suoi morbidi e torbidi complessi sessuali, della Signora non è rimasta, insieme con qualche accenno alla sua attività di strozzina, che una allucinante presenza esteriore. Alla quale ha contribuito, oltre l'interprete, il puntiglioso impegno di aderenza alla descrizione del romanziere: « Il viso, e quella sua espressione, spaventano ed affascinano. I capelli, intensamente neri, lisci e luccicanti, sono divisi in due bande e raccolti a ruota sulle orecchie. Il pallore del volto è intenso: uno strato di cipria, grassa e bianca come il gesso, lo ricopre dall'attaccatura dei capelli alla gola. Le labbra, dipinte di rosso, con la stessa intensità, danno l'impressione di un restauro perfetto e macabro. E gli occhi, gonfi e ombrati dalle palpebre fino allo zigomo, ove la cipria si assottiglia e sfuma, sono due nere caverne, immense, inesplorate, nel cui fondo c'è una luce ora vivida da non sopportarne il bagliore, ora spenta da immaginarla estinta per sempre. La carne è in sfacelo. Le guance, come elastici troppo tesi, sono crollate, prolungano vagamente il segno della mascella, pendule come le orecchie di un *cocker* », (3).

Impegno di aderenza che si è ripetuto, ad esempio, per il personaggio di Elisa, sebbene la delicata Cosetta Greco non possa aspirare al nomignolo — Poppe di Ferro — attribuito, nel romanzo, alla prostituta: « Elisa... è sui venticinque anni, ha un personale slanciato, capelli neri tagliati alla garçonne, con la sfumatura a maschio e la frangetta; due occhi grandi, verdi e malinconici, fatti apposta per la professione. E' fresca e rosea, modellata dalla blusetta bianca che sembra andarle stretta, dalla gonna nera che la fascia fin sopra il ginocchio; scoperte le gambe che compiono la sua bellezza... ». (4).

Di tale suo procedimento Lizzani ha fornito giustificazioni plausibili, nel senso di una rinuncia all'elemento morboso, in quanto considerato negativo e dispersivo ai fini di una narrazione realistica e socialmente indirizzata: « Ho tolto l'eccezionale, certe punte, certo rasentare il morboso, che mi avrebbe portato lontano dal carattere che voglio dare al film ». (5). Ma ciò non toglie che una figura fondamentale del racconto — necessaria anche come valore di contrasto, oltre che come *deus ex machina* narrativo nei confronti di certi personaggi — sia rimasta un poco campata in aria. Ed abbia così, di conseguenza, sminuito il peso e l'importanza di Gesuina (finemente abbozzata da Anna Maria Ferrero), la cui "evasione" verso l'amore e la vita "libera" risulta nel film assai meno significativa che nel romanzo e si compie in circostanze un po' diverse, più brusche, data la mancanza del personaggio di Liliana. Al novero delle modifiche accettabili appartiene invece la rinuncia alla descrizione del pietoso disfaccimento della Signora, oltre che dei suoi furori contro i "cornacchiai".

Altri personaggi che hanno sofferto in conseguenza dell'opera di concentrazione svolta in sede di scenario sono Nanni, l'ammonito, qui ridotto a nota di colore, e Armanda, la madre di Carlino il fascista, la cui labile presenza nel film le impedisce di rappresentare elemento di contrasto, abbastanza caratteristico di certe famiglie piccolo-borghesi; sono Osvaldo, il fascista numero due, il cui comportamento potrebbe



Cronache di poveri amanti, può certamente esser ritenuto uno dei film più importanti degli ultimi due anni. (Sopra): Wanda Capodaglio, Marcello Mastroianni e Anna Maria Ferrero in una delle inquadrature del film e (sotto) Giulio Montaldo e Antonella Lualdi in un'altra scena.



certo risultare meglio illuminato se i suoi precedenti, tanto tipici in rapporto con le circostanze della nascita del movimento fascista, non fossero stati ignorati (per forza di cose), e Bruno. A proposito del quale è interessante osservare come i riduttori non abbiano esitato, intelligentemente, nel compiere la loro opera, a valersi, per illuminare meglio un personaggio, di un'azione che il romanziere attribuisce ad un altro. E' il caso della notte d'amore, per puro, prepotente sfogo di un desiderio dei sensi trascorsa da Mario con Elisa, mentre nel romanzo si trattava, appunto, di Bruno. Poiché l'attenzione di Lizzani si è concentrata sopra tutto su Mario (l'inedito ed inesperto Gabriele Tinti, la cui frequente freschezza popolesca si appanna, a seconda del modo come il suo volto sia fotografato, di parven-

ze quasi da "gigolo") e su Milena (la garbata Antonella Lualdi); su Ugo (il solido Marcello Mastroianni) e su Maciste (cui Adolfo Consolini offre poco più che una valida presenza fisica), vale a dire sui personaggi più positivamente rappresentativi in senso sociale. Mentre la funzione "corale" è stata assommata nell'azzeccatissimo personaggio dello Staderini, cui un attore occasionale, Garibaldo Lucii, ha dato una petulante, sentenziosa vivacità. (Nel complesso la fusione degli elementi professionisti con gli occasionali, cara a Lizzani, è avvenuta qui con risultati più fluidi che altrove, in grazia anche di un doppiato quasi sempre schietto e soddisfacente; e a questo proposito mette conto di segnalare ancora la brillante, colorita prova, come Carlino, del Berellini, scoperto da Lizzani ai tempi del

suo primo film è divenuto ormai un attore). Una coralità più diffusa si intravede, nel film, sulla scia delle *Cronache* pratoliniane. Ma quei volti non sempre riescono ad assumere un nome ed una presenza non di fondo. Il gruppo degli "angeli custodi" si è ridotto, nel numero ma sopra tutto nella funzione narrativa, uno tra essi (Milena) avendo assorbito gran parte dell'interesse del regista. Più impersonale ancora è diventata la presenza dei bambini, di quella briosa masnada capitanata, nel romanzo, da Giordano Cecchi. Anche perché Lizzani, nel suo sforzo di concentrazione, ha preferito far sprigionare dai personaggi scelti come principali tutto quel significato morale che il romanzo, nel suo andamento "ciclico", propagava alla generazione successiva, significato che il regista ha esattamente definito con queste parole: «... anche nei settori meno elevati la gente cosciente finisce per avere una ragione di vita e di speranza». (6). Ed è stato certo un bene che, anche qui, i riduttori abbiano tenuto presente l'esigenza di sintesi da cui erano mossi, rifiutando il suggerimento del Pratolini stesso, il quale avrebbe voluto, un poco retoricamente, che il film, a sottolineare meglio certo punto di vista morale, si concludesse addirittura con la liberazione di Firenze dai nazi-fascisti. Così invece, il racconto cinematografico ha mantenuto un suo equilibrio, una sua dimensione costante, anche se, come s'è visto, i depauperamenti subiti nell'ambito della sua assortita umanità non sono stati lievi né tutti privi di conseguenze. Lo scrupolo di Lizzani è arrivato al punto di voler rinchiudere l'azione entro i confini di via del Corno anche più rigorosamente di quanto già facesse il romanzo. Scrupolo che si nota fin dall'inizio, allorché Milena ed Alfredo sposi vanno ad abitare, anzi che alle Cure, in via del Corno. E che appar sempre più evidente dalla soppressione di certe pittoresche aperture ambientali su una Firenze garrulamente popolare (vedi la festa delle "rificolone" o la fiera di Santa Croce). E infine dalla rinuncia alla "fuga" in campagna di Mario e di Milena. Non saprei riprovare simili accorgimenti, volti ad una eliminazione dei pretesti folcloristici come delle occasioni di dispersione. Tale non può essere considerato l'arresto di Mario, con le circostanze movimentate in cui si svolge, in piazza della Signoria, dopo un animato inseguimento; concessione, forse, al senso dello spettacolo, voluta dallo scenario, la quale offre tuttavia il destro per una pregnante notazione di costume, costituita dal commento dei turisti francesi, i quali, ignari, ritengono con costernazione d'aver assistito all'arresto di un volgare ladro. Forse una maggior copia di notazioni del genere (tipica fu, in epoca di dittatura, la d'altronde inevitabile confusione, nata da ignoranza, e favorita dal governo, tra delinquenza comune e "delinquenza" politica) avrebbe giovato al film, contribuendo a proiettarne il racconto contro uno sfondo più vasto, quello sfondo cittadino e nazionale da cui il film è costretto a prescindere, mentre il romanzo, pur attraverso cenni assai sobri e sparsi, lo suggeriva, con i mezzi ad esso propri e consentiti. E tuttavia, il significato vasto implicito nel racconto affiora, non solo in grazia di una sequenza ampia, articolata con una cadenza nervosa, di immediato rilievo emotivo, come quella della generosa corsa del "sidecar" di Maci-

ste nella notte dell'Apocalisse, conclusa dal sacrificio del maniscalco sulla gradinata di San Lorenzo, descritta con una drammaticità spoglia ed umanissima, ma anche in grazia del tono generale del film, così concretamente, così asciuttamente realistico. Le vicende narrate, i personaggi disegnati assumono una rappresentatività che li trascende in quanto nutriti di una autenticità, sottolineata dal rigoglioso fiorire della parlata toscana (Pratolini stesso ha curato gli splendidi dialoghi), di una sincerità partecipativa e pur obiettiva. Via del Corno è stata ricostruita in istudio con attenta cura dall'architetto Pek G. Avolio, senza l'esplicito puntiglio previsto a suo tempo da Viscconti, ma con uno spirito di verità sufficiente per far sì che le riprese in esterni naturali si fondessero con quelle in teatro di posa; del che va dato merito pure alla fotografia del Di Venanzo, di una omogenea plasticità realistica (la quale, insieme con quella di *L'amore in città*, 1953, pone definitivamente questo operatore nel novero dei nostri migliori). Così che personaggi ed ambiente riescono a compenetrarsi reciprocamente, in un risultato stilistico coerente. In *Cronache di poveri amanti* il realismo è veramente tale, nella sua pienezza di accezione, al di fuori da compromissioni romanzesche come da compiacimenti naturalistici; è un realismo che reca i segni di uno spirito colto e al tempo stesso sollecito di conseguire il tono di una narrazione popolare, cioè immediata ed universale (analoga sollecitudine è riscontrabile nell'arioso, limpido commento musicale di Mario Zafred). Sono queste le virtù che ci fanno salutare con soddisfazione in *Cronache di poveri amanti* non soltanto l'opera della maturità, rapidamente raggiunta, di Carlo Lizzani, il quale è riuscito ad equilibrare il suo innato, lucido distacco con il calore d'umanità di cui è ricco, e con l'ampio "engagement" da cui è mosso, ma un film tanto fecondo di insegnamenti da poter costituire un utile punto di riferimento per la produzione italiana degli anni a venire.

DESTINI DI DONNE

(Destinées)

I episodio: Regia: Marcello Pagliero - Soggetto: Sergio Amidei - Sceneggiatura: Ennio Flaiano - Fotografia: Mario Craveri - Scenografie: Elio Costanzi - Interpreti: Claudette Colbert (Elisabeth Whitefield), Eleonora Rossi Drago (Angela), Mirko Ellis (Henry Whitefield), Nino Vingelli (custode del cimitero), Giancarlo Panella (Enrico). - **II episodio:** Regia: Jean Delannoy - Soggetto e sceneggiatura: Jean Aurenche e Pierre Bost - Fotografia: Robert Lefebvre - Scenografie: Pimenoff - Interpreti: Michèle Morgan (Giovanna d'Arco), André Clement (la mamma del ragazzo morto), Daniel Yvernel (Baretta), Robert Dalban (D'Aulion), Dora Doll (donna dai facili costumi), Jacques Fabry (Pierre d'Arc). - **III episodio:** Regia: Christian-Jaque - Soggetto: dalla "Lisistrata" di Aristofane - Sceneggiatura: Gian Luigi Rondi - Fotografia: Raffaele Masciocchi - Scenografie: Ottavio Scotti - Costumi: Nivea di Grazio - Interpreti: Martine Carol (Lisistrata), Raf Vallone (Aiace), Paolo Stoppa (Niceforo), Nerio Bernardi (Cratide), Giuseppe Porelli (Gorgia), Mario Carotenuto (Erostrato), Aldo Silvani (Athenese), Nyta Dover (Afrode), Susan Levesy (Mirrina), Anna Amendola (Cloe), Patrizia Lari (Melita).

Tra i molti film nati da un calcolo di coproduzione — cioè di dosaggio di elementi disparati, in vista di un determinato risultato spettacolare —, tra i molti film risultanti — in omaggio ad una moda che dilaga — dall'accostamento di episodi più o meno collegati fra loro, *Destini di donne* è forse il più ibrido e balordo. Il suo tema vorrebbe essere impegnativo: "La donna e la guerra". Ma agli ideatori del film è mancata una qualsiasi visione unitaria, sia dal punto di vista concettuale sia da quello stilistico. Il tema è sembrato stuzzichevole: si è reclutato un piccolo esercito di soggettisti e sceneggiatori-principi, da Jean Aurenche a Pierre Bost, da Jean Ferry a Sergio Amidei, da Henri Jeanson ad Ennio Flaiano, e via dicendo, e si sono distribuiti tra loro, così dissimili l'uno dall'altro, i



compiti inerenti ai vari pannelli del trittico. Poi si sono scelti tre registi di qualche prestigio ed esperienza, e sopra tutto tre o quattro attrici di fama e di merito. E la macchina si è messa in moto. Una mano non deve, evidentemente, aver saputo mai cosa stesse facendo l'altra. Ognuno ha lavorato per proprio conto, sotto il segno di una assoluta casualità. Il risultato finale è una specie di costoso aborto del quale non credo saranno in grado di troppo vantarsi neppure i fautori più accaniti delle coproduzioni.

Trascuro la pleonastica presenza di uno "speaker" la cui figura viene offerta in "silhouette" prima d'ogni episodio e che ci propina alcune banalità introduttive, sottolineate da pretenziose citazioni letterarie inserite attraverso didascalie epigrafiche, e vengo al fatto. Si comincia ai giorni nostri, con una storia ("vittime della guerra"), ideata da Sergio Amidei e relativa ad una signora americana, vedova di un caduto sul fronte italiano, la quale giunge dagli Stati Uniti in un nostro paesello per riprendersi la salma dell'adorato consorte. Ma qui essa scopre che il marito aveva, mentre si trovava fuggiasco, posseduto una avvenente "indigena", dopo di che era morto, lasciandole un figlio dell'amore d'una notte. Il colpo per la povera signora è violento, ma essa lo sostiene dignitosamente, ed "esce dalla comune", non senza decidere che la cara salma rimarrà dove si trova, accanto all'innocente pargoletto. Forse lo spunto per una novella cinematografica c'era, ma l'episodio è stato sceneggiato con una profusione di retorica e di luoghi comuni, con una mancanza di senso del ridicolo (il racconto retrospettivo della morte d'amore e di morte), che non consentono di prenderlo sul serio. Vero è che Marcello Pagliero l'ha diretto con molta diligenza, cercando di bilanciare l'ovvietà della materia col nitore pacato dell'espressione. Ma l'impresa era disperata. Claudette Colbert ha prestato alla vedova la sua accettabile commozione, mentre Eleonora Rossi Drago, con la sua bellezza sofisticata, è apparsa alquanto improbabile co-

me campagnuola, specie nella fase retrospettiva dei diciassette anni ingenui e generosi. La rapida apparizione di Mirko Ellis (marito ed amante, rispettivamente), ha contribuito notevolmente ad accentuare gli aspetti risibili della situazione.

Il livello dell'opera tende ad abbassarsi ancora con l'episodio della "santa guerriera", Giovanna d'Arco. Si tratta di uno "scampolo" della sceneggiatura stesa verso il 1947 da Aurenche e Bost per un film sulla pulzella, da realizzarsi a cura di Jean Delannoy per l'interpretazione di Michèle Morgan. Il progetto andò a monte, anche perché nel frattempo si seppe che dall'America stava per giungere una Giovanna d'Arco

con Ingrid Bergman, ma ora lo stesso gruppetto di collaboratori, già altra volta unitisi, specie i primi tre, con eccellenti risultati, ha dato vita ad un frammento del racconto originario, come per concedersi una sorta di "fiche de consolation" per un progetto fatto "rientrare" a malincuore. Lo scenario originale era piuttosto poetico. Esso si apriva con i primi rovesci di Giovanna davanti a Parigi e si chiudeva col martirio (7). Per questo breve saggio è stato scelto un episodio che non mi sembra tra i più felici: quello in cui la pulzella riesce a persuadere il mercenario Baretta a seguirla con le sue truppe alla conquista di Compiègne, per il



Un'inquadratura di ciascuno dei tre episodi di *Destiny of Women*. (Sopra): Michèle Morgan nell'episodio di Giovanna d'Arco, diretto da Delannoy con distratta freddezza; (sotto): dall'episodio di *Lisistrata*, goffa rielaborazione della commedia d'Aristofane; (nella pagina precedente): la Colbert con la Rossi Drago nel retorico episodio diretto da Marcello Pagliero con diligenza.



tramite di un miracolo: la temporanea resurrezione di un neonato, morto senza battesimo, e che così, ricevuto il sacramento, potrà ottenere il Paradiso. Anche qui, e più gravemente che nell'episodio d'apertura, un'idea non scevra di virtualità drammatiche, è stata volta quasi verso il ridicolo, come nella scena della resurrezione del grottesco pupazzo. Ogni commozione è assente dal raccontino, che Delannoy ha diretto distattamente e con assoluta freddezza, indulgendo ai toni del "plastiche", ondeggiando tra la commedia e il dramma, tra la salacità e l'epica, con risultati assai meno coerenti di quelli attinti — sia pure nell'ambito di un superiore "mestiere" — da Jean Anouilh nel dramma *L'alouette*. Michèle Morgan è una protagonista gelida, il cui innegabile prestigio è tarato dalla ovvia mancanza di aderenza fisica, anagrafica, rispetto al personaggio.

Il terzo episodio, "la nemica della guerra", suggella clamorosamente il naufragio del film. Esso è presuntuosamente ispirato alla *Lisistrata* di Aristofane, della quale si è raccolto il dato esteriore, (una donna animosa si rende interprete del malcontento generale del suo sesso per lo sterile guerreggiare di Ateniesi e Spartani — lo spunto venne offerto ad Aristofane dalla precaria

situazione ateniese durante la logorante guerra peloponnesiaca — e induce le sue simili dell'uno e dell'altro campo a ricattare gli uomini, affinché pongano fine al conflitto, col rifiutare ad essi rigorosamente le loro grazie), perché servisse di pretesto ad una sorta di *pochade* con "messaggio", affidata alle qui grossolane cure di Christian-Jaque, volte al servizio della solita Martine Carol. La *Lisistrata* non è forse un capolavoro, in quanto l'invenzione vi "piétine sur place" a lungo, dopo la perentoria, stupenda vivacità della scena iniziale, che enuncia il nucleo comico dell'opera. Ma per le sue scene ed il suo dialogoapidamente pornografico circola il soffio di una fantasia gagliarda, prepotente, che trascende la satira del costume contemporaneo sul piano di una favola accesa e sfrenata. Nel film non rimane, di tutto ciò, attraverso una rielaborazione goffa, sprovvista di gusto e di inventiva, che un saggio di farsaccia convulsa e sciocca, animata da poveri pupazzi caricaturali. Anche in questo terzo episodio il ridicolo involontario dilaga, particolarmente quando è di scena Raf Vallone, travestito da prestigioso guerriero, destinato alla sconfitta per opera delle astute femmine: la sua aria di pesce fuor d'acqua è sensibilmente accentuata dalle insufficienze di una dizione aggressivamente sgangherata.

QUESTA È LA VITA

Soggetto: dalle novelle di Luigi Pirandello - **Fotografia:** Giuseppe La Torre - **Musica:** Armando Trovajoli e Carlo Innocenzi - **Scenografia:** Peppino Piccolo - **Produzione:** Titanus, 1954. - **Episodio "La patente":** Regia: Luigi Zampa - **Sceneggiatura:** Vitaliano Brancati - **Interpreti:** Totò (Rosario Chiari), Mario Castellani, Nino Vingelli, Armenia Balducci, Attilio Rapisarda. - **Episodio "La giara":** Regia e sceneggiatura: Giorgio Pàstina - **Interpreti:** Turi Pandolfini, Natale Cirino, Tonio Nicotro, Domenico Modugno, Franca Gandolfi, Salvo Libassi. - **Episodio "Marsina stretta":** Regia e sceneggiatura: Aldo Fabrizi - **Interpreti:** Aldo Fabrizi (prof. Gori), Lucia Bosé (Cesara Reis), Walter Chiari, Luigi Pavese, Carlo Romano, Ada Dondini, Lauro Gazzolo. - **Episodio "Il ventagliano":** Regia: Mario Soldati - **Sceneggiatura:** Giorgio Bassani - **Interpreti:** Miriam Bru (Tuta), Andreina Paul, Pina Piovani, Giorgio Costantini.

I guai di Pirandello col cinema non accennano ad aver termine. Stavolta un produttore desideroso di mantenersi "à la page" col gusto vigente dei film ad episodi ha preso quattro delle sue *Novelle per un anno*, di intonazione, gusto e valore assai dissimili tra loro e le ha affidate a quattro registi, perché ne spremessero una sorta di "messaggio", tendente a dimostrare che la vita è una cosa bizzarra sì, ma, tutto sommato, confortante. Al fine di poter giungere ad una simile conclusione, passabilmente in contrasto col pessimismo relativistico dello scrittore siciliano, non si è badato troppo per il sottile e, pur serbando spesso un ossequio esteriore quasi letterale per i testi pirandelliani, interpretati quali veri e propri *treatments*, si è fatto loro, se necessario, quel tanto di violenza che consentisse di indirizzarli nel senso desiderato. Per timore, comunque, che il messaggio non risultasse chiaro, lo si è fatto enunciare in apertura da uno *speaker*, con il volto e la voce di Emilio Cigoli, il quale ha avuto inoltre il compito di attribuire al modesto film

nebulosi propositi di polemica antineorealista.

Si comincia con *La giara*, arguta e soleggiata favola, trasferita poi da Pirandello sulla scena, di quel tal vecchio conciabrocche il quale, rimasto imprigionato entro una giara che aveva riparato, riuscì a smontare, con la sua flemmatica ostinazione, l'iracondia di un esoso proprietario terriero. Di questa novella Giorgio Pàstina, sceneggiatore e regista, ha offerto una riduzione rispettosissima, anche se stranamente ambientata in una Sicilia spazzata da un vento turbinoso. Nel caso specifico, rispetto ha significato pedestrità, che del tutto disperso è andato il gagliardo colorito corale del racconto. E' rimasto, schematizzato, il duello verbale tra il saggio conciabrocche, saporitamente interpretato da Turi Pandolfini, e l'esagitato padrone, che Natale Cirino ha tratteggiato con incompreso ed urlante macchietismo.

Il ventagliano è un saggio squisito della vena bozzettistica del Pirandello "romano". Riguarda Tuta, una specie di Caterina Rigoglioso avanti lettera, la quale, dotata di un temperamento più femminilmente "conciliante", oltre che di un fisico attraente, anzi che pensare ad atti estremi, si risolve a forzare la mala sorte che coinvolge con lei il figlioletto, spendendo i due baiocchi di carità ricevuti per comprarsi un ventagliano, quale strumento per meglio adescare i soldati di passaggio in un giardino pubblico. Mario Soldati e Giorgio Bassani hanno seguito, nel loro scenario, le indicazioni descrittive e le battute della novella con vero e proprio puntiglio. Alla limitata pittura d'ambiente Soldati regista si è poi applicato risuscitando certa sua ben nota vena ironico-nostalgica ed accentuando un poco le notazioni riguardanti i pittoreschi militari dell'epoca umbertina. Senonché, a dispetto dell'apparente ossequio integrale alle intenzioni dello scrittore, allo scioglimento si è voluto dare un carattere di ottimistica soluzione, ignorando il fondo amaro di una decisione, derivante dalla constatata impossibilità di trovare aiuto e comprensione nei propri simili, oltre che dal temperamento

giovanilmente euforico della protagonista. Che è Miriam Bru, fisicamente attendibile, non foss'altro.

La patente, pur essa ridotta da Pirandello per il teatro, espone il caso di quel tizio che, colpito e rovinato dalla fama di iettatore che lo perseguita, si reca dal giudice per pretendere da lui una regolare patente di menagramo, che gli consenta di speculare sulla propria disgrazia. Invenzione acre, pervasa da un riso ghignante e carico di pena e di risentimento per l'umanità, che qui è diventata pretesto per una spicciativa e superficiale farsa ad uso di un Totò abbastanza convenzionale. Gli scenaristi Vitaliano Brancati e Luigi Zampa (quest'ultimo ha diretto l'episodio) si sono concessi nella seconda parte, qualche libertà farsesco-surrealistica, per dimostrare con esempi la fondatezza della nomea del presunto iettatore. Del resto, la caduta del lampadario, lo scopio dei fuochi artificiali e via dicendo hanno il loro precedente nella morte del cardellino del giudice, che Pirandello introdusse nella commedia. Ma quel che è più curioso ed incomprensibile è la frase dello *speaker* che suggella la narrazione, alludendo ad una misteriosa soluzione ottimistica dell'avventura di Rosario, soluzione di pace e comprensione con i suoi concittadini. Enunciazione priva di senso, che sta a dimostrare in maniera lampante quella volontà ad ogni costo, rilevata all'inizio, di volgere le pagine di Pirandello ad una significazione di comodo.

Si chiude con *Marsina stretta*, che, delle quattro novelle, è la più ampia e la meno felice, in quanto intrisa di macchietismo e di patetismo, con un gusto spiccato dei facili contrasti. Il macchietismo è stato, senza troppi scrupoli, incrementato da Aldo Fabrizi, scenarista e regista dell'episodio, il quale si è compiaciuto di protrarre oltre il lecito il prologo della narrazione, con la prova della marsina stretta, presa a prestito dall'anziano professore, il quale deve far da testimone alle nozze d'una sua diletta ex allieva. Indugi macchietistici non mancano neppure nella parte sostanziale del rac-

(Sotto): Fabrizi nell'episodio «Marsina stretta» di Questa è la vita, del quale egli — anche in qualità di sceneggiatore e regista — ha incrementato senza scrupoli il già intrinseco macchietismo. (Nella pagina seguente): Miriam Bru, interprete di un altro episodio: «Il ventagliano»





MISCELLANEA

Il discorso accennato l'altra volta intorno al mestiere di Anthony Mann ritorna d'attualità, in seguito alla presentazione di *Lo sperone nudo* (*The Naked Spur*, 1953), un "western" di solida fattura, il quale, pur non discostandosi da una tematica ben nota, la riverdisce con attento gioco emotivo. Il caso è quello di un tizio, il quale si propone di assicurare alla giustizia un ricercato per guadagnarsi la taglia; non riuscendo ad effettuare il progetto da solo, è costretto ad associarsi due compagni occasionali, onde, sulla via del ritorno dall'impresa, si prospetta la difficile convivenza fra i tre, aggravata dagli armeggi dell'assassino catturato, il quale cerca di avvantaggiarsi, aizzando l'un contro l'altro i suoi custodi e facendo intravedere a questo o a quello la possibilità di incamerarsi da solo la taglia, previa eliminazione dei compagni. La situazione, non priva di interesse narrativo, ricalca altre situazioni analoghe, di pattuglie in marcia, i cui componenti si trovano in stato di sospetto reciproco, ma è sviluppata dal Mann con energica ricerca di variazioni drammatiche, nella scia di uno scenario fornitogli da Sam Rolfe e Harold Jack Bloom. Il quale non sa tuttavia esimersi da un facile moralismo, concludendosi con la rinuncia al denaro, dopo una ecatombe quasi generale, da parte del principale interessato ed unico superstite. Rinuncia volontaria (il che sottrae al racconto un vago sapore houstoniano che si prospettava) e dovuta all'intervento di una fanciulla, la quale lo consola di un precedente amore, la cui perdita lo aveva spinto, deluso ed anareggiato, a quella sorta di interessata caccia all'uomo. Patetismo dolciastro e sporadico fiorire di soluzioni improbabili (lo sterminio della pattuglia indiana) a parte, *Lo sperone nudo* è un buon saggio di cinema d'azione, ben ripreso in "technicolor" da William Mellor e vigorosamente interpretato da Milard Mitchell, da Ralph Meeker e sopra tutto da Robert Ryan (la preda). Meno convinto del solito mi è sembrato James Stewart, mentre Janet Leigh è senza dubbio attraente anche in panni ed acconciatura maschilini.

Un altro "western" degno di rilievo, sebbene anche meno insolito nei suoi dati, è *Nuvola nera* (*Black Cloud*, 1953) di Andre De Toth, regista pur egli artigianalmente capace. Qui si tratta di una marcia nel deserto, resa esasperante dalla mancanza d'acqua, e poi della resistenza ad oltranza di un pugno di disperati all'assedio dei pellerossa ad una boccia sperduta, fino all'arrivo risolutore delle giubbe azzurre, preceduti da gioiosi squilli di tromba. Insomma, la lezione dei film di Ford non è certo estranea a quest'opera che ripropone un vecchio repertorio di situazioni con un notevole mordente, con una segace ricerca dell'effetto di tensione e sopra tutto con un ampio, sostenuto senso del paesaggio monotono, appoggiato ad una fotografia in "technicolor" (operatori Charles Lawton jr. e Ray Cory) di morbidezza e rilievo davvero inconsueti. Lo scenario è di Kenneth Gamet, fra gli interpreti, nei panni di un rude sergente comandante la pattuglia assediata, si impone con sostanziose risorse Broderick Crawford.

Un altro film basato su un "last minute rescue" è *L'isola nel cielo* (*Island in the Sky*, 1953) di William A. Wellman, il cui scenario è dovuto ad Ernest R. Gann. Anche stavolta si tratta di una trovata vene-

conto, (vedi il fiaccheraio, il portinaio, e poi i parenti dello sposo), ma essa si giova, comunque, di una più stretta aderenza ai suggerimenti del testo, del resto già di per sé incline ad un descrittivismo minuzioso, tipico di certo Pirandello. Il nucleo della novella consiste nell'opposizione generosa del professore ad una sospensione del matrimonio, voluta dalla ricca famiglia dello sposo, contraria a quell'unione socialmente inadeguata. Sospensione il cui pretesto sarebbe fornito dalla morte, avvenuta repentinamente, della madre della ragazza. Il cui avvenire il professore riesce invece a salvaguardare, facendo forza su di lei e richiamando il fidanzato ai propri doveri. Tutto merito, sostiene alla fine il protagonista, della marsina stretta che, facendolo soffrire, aveva acuito i suoi umori bellicosi, su cui, altrimenti, avrebbe certo prevalso una sterile emotività. La trovata è modesta ed artificiosa, il rapporto tra causa ed effetto è discutibile già in Pirandello. Nella diligente,

qua e là colorita trascrizione di Fabrizi, che è pure moderato ed umano interprete della storia, il difetto si è ovviamente aggravato, anche se stavolta l'ottimismo della conclusione, quantunque accentuato mediante alcune "conversioni" di elementi ostili, non è in contrasto con la "morale" pirandelliana, intesa a contrapporre all'ipocrisia borghese certa schietta sanità di sentimenti.

Nel complesso, una collana abbastanza gratuita di mediocri bozzetti. I quali, malgrado ogni scrupolo ostentato, non assurgono neppure alla modesta dignità di illustrazioni dei singoli testi letterari. Mentre, ovviamente, non possono essere considerati, né se lo proponevano, libere "interpretazioni" degli stessi. Di fronte alla povertà dei risultati, mi è sembrato quindi doveroso sottolineare il tendenzioso travisamento parziale dei significati, attribuiti dallo scrittore a figure e fatti, che gli autori del film hanno ipocritamente ostentato di voler rispettare ad oltranza.

randa, convenientemente rispolverata: un apparecchio da trasporto è costretto ad un atterraggio fortunoso in una zona glaciale del Canada. I suoi contatti radio con la base sono ridottissimi a causa della scarsità di energia; inoltre, le ricerche si svolgono alla cieca, data l'impossibilità per l'equipaggio di segnalare esattamente la propria posizione. Il film espone il succedersi dei tentativi di soccorso, mentre il gruppetto isolato lotta contro il gelo polare e lo scoramento. Naturalmente, come è buona regola nei film di questo genere, i quali si ripetono con bella costanza, il salvataggio avrà luogo prima che altri componenti l'equipaggio seguano la sorte dell'unica vittima. Il film è molto decoroso, passabilmente noioso, alieno da una retorica cara al genere. E' stato prodotto dalla compagnia indipendente Wayne Fellows Productions di recente fondata da John Wayne, il quale è anche un asciutto protagonista, validamente spalleggiato da Andy Devine, Lloyd Nolan, Walter Abel, etc. La sua virtù più evidente è data dalla realistica fotografia di Archie Stout, il virtuoso collaboratore di Ford, il quale, per le riprese aeree, eseguite con autentica perizia, ha ceduto il posto a William Clothier.

Dello stesso Wellman è giunto in questi giorni un vecchio avanzo di magazzino, risalente ai tempi della guerra e della relativa propaganda aviatoria e patriottica: *Sparvieri di fuoco* (*Thunder Birds*, 1942). Ma è il caso di non insistere, per deferenza verso il vecchio artigiano, attratto non da oggi o da ieri verso il film d'aviazione. Poiché in *Sparvieri di fuoco* non c'è che vieto luogo comune propagandistico, basato sulle più scontate rivalità amorose tra istruttore ed allievo, non che sul processo attraverso cui quest'ultimo riscatta luminosamente i propri complessi psicofisiologici di inferiorità e si avvia a diventare un brillante pilota come

il suo istruttore e rivale. Realizzato in un rozzo "technicolor", il film può disturbare chi abbia paura dei fantasmi, tante sono le glorie "d'antan" che lo gremiscono, da Jack Holt a George Barbier, da Reginald Denny a Dame Mae Whitty, tutti più o meno giovanili ed arzilli. Protagonisti sono Preston Foster, Gene Tierney e John Sutton.

Dal romanzo di Anita Loos "*Gentlemen Prefer Blondes*", improntato ad una antifemministica satira del costume, ricavò un film nel 1928 Malcolm St. Clair. Oggi è la volta di Howard Hawks, il quale si è basato tuttavia sulla commedia musicale della stessa Loos e Joseph Fields, sottoprodotto fortunato del fortunatissimo romanzetto. Marilyn Monroe ha occupato il posto di Ruth Taylor, Jane Russell quello di Alice White, Charles Coburn quello di Mack Swain. Il risultato di questo *I signori preferiscono le bionde* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) è pietoso, per l'assoluta mancanza di sale di uno scenario di Francis Lederer, il quale ha evidentemente ritenuto dovesse essere sufficiente la doviziosa presenza di due beltà come quelle ricordate, anche se mediocrementemente dotate di facoltà recitative. La storiella della biondina stupida, ossessionata dal culto dei "diamanti", e della sua bruna compagna, destinata quale *chaperon* per un viaggio in Europa, ha denunciato così una soporifera indigenza di valide ragioni d'essere, non dico satiriche (ché il film non si proponeva ambizioni del genere), ma spettacolari. Ché alla povertà dell'insieme si adeguano le coreografie di Jack Cole e la qualità del "technicolor". Non basta qualche orecchiabile canzoncina (una reca la firma di Hoagy Carmichael) per salvare le sorti di un film, che costringe a consta-

tare l'inaridimento di un altro regista un tempo ammirevole (anche in campi, come questo, di limitato impegno).

Da additare all'ammirazione è il documentario inglese *La conquista dell'Everest* (*The Conquest of Everest*, 1953), frutto della straordinaria perizia di operatore, dimostrata da Thomas Stobart (e da George Lowe, che lo ha sostituito alle maggiori alttezze), tecnico al seguito della spedizione, che violò, la scorsa primavera, il segreto della montagna più alta del mondo. Quello che sorprende in un film del genere, e lo rende infinitamente superiore all'analogo, volenteroso ma dilettesco, *Victoire sur l'Annapurna*, di cui i francesi si gloriavano tanto l'anno scorso a Cannes, è, oltre la qualità delle riprese (il "technicolor" offre tra l'altro qui risultati di delicatezza singolare), l'esistenza di una struttura, diciamo così, narrativa. Che dimostra con quanta cura sia stato preventivamente studiato anche questo aspetto della spedizione. A parte la non comune perizia del montatore, Adrian de Potier, il quale è riuscito a conferire fluidità ed unità allo sparso materiale girato. Aperto da riprese in bianco e nero, relative a spedizioni precedenti, e da riprese illustrative dei meticolosi preparativi dell'impresa, questo "reportage" costituisce un documento etnografico, geografico ed umano — anche umano, grazie al rilievo che è stato dato al rapporto tra gli animosi scalatori e l'impervio e proibitivo ambiente — veramente eccezionale. Peccato soltanto che gli operatori non abbiano potuto spingersi fino alla vetta, e che la fase conclusiva dell'ascensione debba quindi essere ricostruita attraverso il commento parlato da Louis MacNeice, rafforzato da alcune riprese aeree panoramiche. A proposito di ri-

Un'inquadratura di *Lo sperone nudo*, "western" di solida fattura diretto da Anthony Mann e nel quale una tematica ben nota è tuttavia rinverdiretta con attento gioco emotivo e accorto mestiere.



prese panoramiche: l'interminabile panoramica ascendente, la quale rivela per la prima volta il gigante di ghiaccio e roccia nelle sue ciclopiche dimensioni, è un saggio eloquentissimo di dominio del mezzo tecnico e di accorto sfruttamento delle sue possibilità espressive.

Donne proibite di Giuseppe Amato è l'ultimo frutto del fiorentino filone "bordellistico" del nostro cinema. Da un soggetto di Bruno Paolinelli una folta schiera di sceneggiatori — tra cui sorprende trovare, oltre l'immane Zavattini, Giuseppe De Santis e Gianni Puccini (occorre tuttavia tener presente che il film attuale è un derivato di analogo progetto che avrebbe dovuto esser realizzato, tempo fa, dallo stesso De Santis) — ha ricavato uno scenario di *mélo*, ruotante intorno alle figure di quattro prostitute, tutte, in varia misura, affette dal "complesso della redenzione". Una di esse, dopo un tentativo di suicidio, verrà colta da una specie di crisi mistica e finirà donna di fatica in un convento, con buone probabilità di prendere il velo. La seconda si dedicherà ad onesto lavoro per crescere a modo la sua piccola figlia della colpa. La terza, dopo aver sognato il matrimonio "ad ogni costo" e aver cercato di abbindolare un ingenuo italo-venezuelano in cerca di moglie, si getterà — una volta che il suo inganno sarà stato scoperto — sotto un'auto e vi troverà la morte. L'ultima, la più superficiale e cinica — ma solo in apparenza —, dopo un proposito rientrato di ritornare in famiglia, si lascerà riaccolgere dalla "casa chiusa", con la prospettiva di finirvi presto i suoi giorni, a causa di un mal di cuore galoppante. Come si vede, un racconto che farà la delizia dei pubblici della più estrema periferia. Un

mare di retorica, di luoghi comuni e nessun tentativo di approfondimento di ambienti, di situazioni, di problemi. Solo il vecchio "cliché" della prostituta anelante ad una esistenza borghese ("cliché", intendiamoci, che ha i suoi fondamenti, i quali però andrebbero sviluppati con altro impegno ed altra finezza), solo l'abituale e generica incomprendimento della società, solo un lato della medaglia, e interpretato per di più in base ad un ricettario venerando. Non manca, s'intende, un pullulare di macchiette stantie nella cornice, fintamente realistica. Le prostitute dello schermo italiano sono ormai un esercito, ma né il cinema cronistico né quello melodrammatico sono riusciti a dir gran che sul loro conto. Amato ha confezionato *Donne proibite* con una esteriore diligenza ed ha avuto efficiente collaborazione da parte di Valentina Cortese, Linda Darnell, Lea Padovani, Lilla Brignone (le quattro), di Giulietta Masina, che ripete alacremenente se stessa in una parte di mezzana, e di Anthony Quinn.

Anche Raffaello Matarazzo si prodiga per "piangere ed amare per tutti", come *Giuseppe Verdi*, al quale egli ha dedicato la sua ultima fatica. Uno studio anatomico dello scenario di questo film potrebbe essere istruttivo; ne uscirebbe una collezione commovente di trucchi vellicatori delle ghiandole lacrimali ad uso delle platee più disarmate. Le morti si succedono nel racconto, strazianti e volentieri coincidenti con rappresentazioni, fortunate e no, di opere del Maestro; la vicenda di Verdi con Giuseppina Strepponi viene fantasiosamente interpretata come una prefigurazione del caso di Violetta Valéry (c'è perfino la gran scena di Violetta con papà Garmont, dove que-

st'ultimo è rappresentato dal vecchio Barrezi); l'esistenza di Gaetano Donizetti viene generosamente protratta di qualche anno pur di farlo intervenire sermoneggiando nella vita privata di Verdi; e non vi dico lo sciamare di altri personaggi illustri, i quali parlano per aforismi degni delle cartine che avvolgono certi cioccolatini; il dialogo si permette perfino l'euforico lusso di una bella sgrammaticatura. E musica, s'intende, musica a profusione, sia nella riproduzione illustrata dei brani d'opera, sia nel commento, che anticipa entusiasticamente, fin dagli episodi della giovinezza verdiana, le melodie della maturità. Il regista, secondo il suo costume, non ha neppure concepito le ambizioni (sbagliate) relative all'ambientazione, individuabili nel *Puccini* (1953) di Gallone. Ha tirato via, alla cialtrona, accontentandosi tra l'altro di un "ferraniacolor" sbiadito e primordiale. E tuttavia, ha cercato a modo suo il pezzo di bravura, nella scena, sadicamente "voluta", in cui il bimbo di Verdi muore, mentre le maschere carnevalesche impazzano. All'attivo del film rimane la puntigliosa truccatura di un protagonista — Pierre Cressoy — dall'uggiosa monotonia.

GIULIO CESARE CASTELLO

(1) Renzo Renzi, *Appunti per un film sull'Italia del 1920*, in *Cinema*, n. s., n. 9 del 28 febbraio 1949.

(2) Aldo Paladini, *Non riescono a entrare nelle scuole gli anni difficili di via del Corno*, in *Cinema nuovo*, n. 23 del 15 novembre 1954.

(3) *Cronache di poveri amanti* di Vasco Pratolini (Firenze, Vallecchi; cito dalla 6ª ed., 1950), pagg. 40-41.

(4) Id., pagg. 203-204.

(5) Cfr. Riccardo Redi, *Pratolini, Lizzani e le "Cronache di poveri amanti"*, in *Cinema*, n. s., n. 113 del 15 luglio 1953.

(6) Id.

(7) Cfr. *Jeanne d'Arc* (extraits d'un scénario original) di Jean Aurenche e Pierre Bost, in *La revue du Cinéma*, s. n., n. 8, automne 1947.

Un momento di *Donne proibite*, ultimo frutto del fiorentino filone "bordellistico" del nostro cinema, basato su uno scenario melodrammatico che farà la delizia dei pubblici d'estrema periferia.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

CELESTINO (Milano). - Le ragioni che hanno spinto i noleggiatori a riesumare il "Mademoiselle Docteur" di Pabst, giuro, le ignoro. Ma sono lieto che il film, sia pure ribattezzato "Salomiccio, nido di spie", e privato, sulle fotografie da esporre fuori del cinema, del nome della protagonista Dita Parlo, sia tornato sugli schermi. Si invecchia, amico mio, e si cominciano ad apprezzare quei lavori che al loro primo apparire venivano considerati mediocri o, per lo meno, non rilevanti. Davanti al "Mademoiselle Docteur" riesumato posso dire di aver passato un'ora e mezza di estasi, anche se il film in sé — a ben riflettere — non ha pregi considerevoli; ma quel Jouvett, quel Fresnay giovane, quella Dita Parlo che a dispetto di un corpo sgraziato e di un volto asimmetrico riusciva a giustificare molte cose, quel Dullin che compare al principio e alla fine in due sequenze brevi, ma sufficienti per farci capire il fascino da lui esercitato su tutta una generazione di attori: quelle, amico mio, sono emozioni che ti ripagano! No, Von Stroheim non ha recitato nell'edizione francese; non accusare perciò la censura italiana d'aver soppresso brani coll'attore austriaco (questo avvenne in Pièges di Siodmak, diventato per noi "L'imboscatto"). Von Stroheim recitò nell'edizione inglese di "Mademoiselle Docteur" (allora, nel '36, funzionava già la coproduzione) diretta da Edmond Greville, girata contemporaneamente a quella francese, e la parte di Erich, quella del colonnello Mathesius, corrisponde al ruolo di Dullin nel film di Pabst. Il fasullo romanziero Condoyan, cui Pierre Blanchard dà vita nell'edizione francese, è impersonato da Clifford Evans in quella inglese. Dita Parlo è Annie Marie Lesser in tutte e due le versioni; Gaby invece, ad uso degli inglesi non è più Viviane Romance ma Claire Luce (una attrice americana, di teatro, da non confondere con l'attuale ambasciatrice statunitense a Roma). Il giovane ufficiale, nella versione di Greville, è britannico, e britannici sono i suoi superiori e gli agenti del controspionaggio. L'attore è John Loder, nella parte del tenente Peter Carr.

ALFREDO CURATOLO (Genova). - D'accordo: l'elenco che mi avete mandato è realmente occupato da film che non ammettono "revisione critica" (io poi, personalmente, que-

sta revisione critica, così come la si vorrebbe vedere esercitata secondo alcuni "punti di vista", proprio non l'approvo). Sì, mettete anche "Femmine folli" nell'elenco.

L. S. (Padova). - « Perché il panfocus non viene usato più spesso? Penso che questo tipo di fotografia sia ottimo e naturalmente dia risultati migliori del sistema che viene usato normalmente ». Domanda disperatamente ingenua la tua: credi forse che il panfocus sia da mettere alla stregua di un sapone da bucato di cui, conosciute le virtù, conviene fare una scorta? Il panfocus, o "massima profondità focale" come converrebbe (se non propriamente) dire, è un criterio fotografico che può essere eccellente per un Citizen Kane e riuscire dannoso in un Don Chisciotte, tant'è vero che non sempre Gregg Toland — il defunto mago del sistema — lo adottava. Un regista cerca l'operatore a lui congeniale e "progetta" la fotografia, tenendo d'occhio lo spirito del film. Il vecchio Rosher usava una fotografia tutta lustrini, tutta riflessi (vedi i film di Lubitsch) ed era una fotografia eccellente; sarebbe stata cosa insulsa pretendere che solo per le sue qualità tecniche, Rosher avesse sostituito, che so, l'operatore di Roma città aperta. Se Renoir avesse usato la pennellata di Rembrandt tu non avresti avuto né un quadro di Rembrandt né un quadro di Renoir; e la fotografia è appunto, grosso modo (ma quanti mi tireranno le pietre addosso per averlo affermato?), una sorta di pennellata che il regista deve saper impiegare sempre in vista di quel che egli vuole dare allo spettatore, sia come fatto spettacolare, sia come spirito. Il panfocus (rispondo alla tua ultima domanda) richiede obbiettivi molto luminosi, e fortissima illuminazione: tu certo sai che la maggior diaframmazione dà origine a una "profondità di fuoco" più marcata. Ecco perché occorre un enorme parco lampade.

G. CH. (Roma). - Non posso indirizzarti presso nessun documentarista; so che i ragazzi di mia conoscenza sono impegnatissimi. Forse potrebbe esserti utile, per consigli e informazioni, Stefano Ubezio (che è stato di recente aiuto regista di Giovanni Paolucci per Gli orizzonti del sole) il quale, se le mie notizie sono esatte, abita a Roma in via del Babuino 125 presso Fabbri. Per la tele-

visione so che Vittorio Calvino è incaricato di scegliere i film da diffondere per l'etere: rivolgiti a lui con fiducia. L'idea diciamo così "triestina", mi sembra eccellente: ma ti senti davvero in grado di realizzarla? Hai la necessaria esperienza? Non pensi che un poco di tirocinio ti sarebbe utile per farti le ossa? Comunque, molti auguri per il tuo lavoro.

GIULIO CESARE CASTELLO (Genova). - Con la tua lettera, sono arrivate per me le Idi di Marzo. Dunque: mi rimproveri di non aver detto ai lettori, nel corso delle mie risposte nei numeri del mese scorso, che esisteva un colore bicromatico, technicolor, impiegato, tra l'altro, per la "Maschera di cera" di Curtiz e per il "Pirata" di Parker. Hai ragione: omissione mia, ma non ignoranza. E non è dovuto ad ignoranza il fatto che io, parlando del chestertoniano Father Brown non abbia detto che attualmente Alec Guinness sta interpretando un film impostato sulla famosa figura; lo so perché anch'io leggo Sight and Sound, comunque grazie per la seconda pugnolata. E ora che sto arrivando ai piedi della statua di Pompeo ecco il colpo di grazia (e trattandosi della tua cortesia, davvero di "grazia" devo parlare): « Parlando di Barsacq — tu scrivi — citi come sua regia teatrale presentata anche a Milano, Delitto e castigo. Volevi alludere a I fratelli Karamazov, è vero? ». E' vero, Giulio Cesare, ma ormai mi sento morire.

ANGELO GAZZANO (Ventimiglia). - Quando, alcune settimane fa, ho pubblicato la tua domanda sulle colonne di "La diligenza" (norma che rispetto, allorché mi mancano i dati e sono sicuro, al tempo stesso, che alcuni lettori possono venirmi in soccorso) ti confesso che ho pensato: « Sicuramente si farà vivo Roberto Chiti ». Il genovese Chiti è ormai un personaggio, nel mondo degli schedatori; potrebbe essere il monarca dei registri, il sovrano dei dati, l'onnisciente di quel ramo della storiografia cinematografica che richiede diligenza, volontà, pazienza e anche molto fiuto. Dunque Chiti è venuto ad aiutarmi, e lo ringrazio. Effettivamente, egli dice, il film "Il mistero di Giovanni Orth" è una specie di seguito di "Elisabetta d'Austria". E aggiunge i dati che fedelmente riporto: "Elisabetta d'Austria" (titolo originale Elisabeth von Österreich), produzione Gottschalk 1931. Regia: Adolf Trotz. Scenario: Georg G. Klaren, Adolf Lantz, Alfred Schirokauer. Fotografia: Frederik Fuglsang. Musica: Felix Günter. Interpreti: Lil Dagover, Paul Otto, Maria Solveg, Charlotte Ander, Ekkehard Arendt, Ida Perry, Gert Pilyar, Ludwig Stosel, Maria West, Ida Wüst, Olga Limburg, Sergius Sax. L'altro

film è "La tragedia degli Asburgo" (sottotitolo: "Il mistero di Giovanni Orth"). Titolo originale: Das Geheimnis um Johann Orth. Produzione: Ellen Richter, 1932. Regia: Willi Wolf. Scenario: Willi Wolf e Paul Merzbach. Foto: Emil Schiinemann. Musica: Alfred Strasser su motivi di Johann Strauss figlio. Interpreti: Karl Ludwig Diehl, Ellen Richter, Paul Wegener, Paul Otto, Paul Richter, Grell Theimer, Paul Hörbiger, Fritz Alberti, Harry Hardt, Anton Pointner, Olly Gebauer, Ringrazio Roberto Chiti; e ringrazio anche la lettrice Silvana Forni la quale mi invia i dati di una "Elisabetta d'Austria", certo utili in linea generale, ma non quelli che tu, amico Gazzano di Ventimiglia, desideravi. Comunque ti riporto. "Elisabetta d'Austria", prodotto in Ungheria presumibilmente nel '39-'40 e presentato in Italia dalla Lux Film nella stagione 1941-'42. Regia di F. Podmaniczky. Interpreti: Katalin Karady (Elisabetta), Klary Tolnay, Pal Javor.

U. P. (Milano). - Eduardo Rescina (Via Silvio Pellico 4, Milano, telefono 86.03.91) ti prega di metterti in contatto con lui. Ha letto del tuo desiderio di trovare dei soci in una produzione cinematografica a passo ridotto ed è sicuro di poterti aiutare.

SERGIO SAVIOTTI (Roma). - La proposta è buona. L'ho passata alla redazione.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

LUCIANO VIAZZI (Via Sacchi 4, Milano). - Cerca sceneggiatura italiana, specialmente di Il sole sorge ancora, Caccia tragica e Umberto D. Darebbe in cambio i nn. 7, 8, 9, 10, 11, 12 del 1949 di Bianco e nero, nonché, della stessa rivista, i nn. 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 del 1951 (li cede anche sciolti). Dispone anche dell'annata 1950 di Bianco e Nero.

ITALO GARZETTI (Via Durandi 14, Vercelli). - Cede in blocco o separatamente i primi cinquantadue numeri di Cinema, nuova serie.

GIANNI CUMINETTI (Collegio Borromeo, Pavia). - Cede: Cinema, nuova serie, numeri dall'1 al 123 (rilegati per annate, in mezzatela, con incisioni in oro, completi di indici limitatamente ai numeri 1-100; sciolti i rimanenti); la collezione completa di Sequenze (nn. 1-14); tutti i numeri finora usciti di La rassegna del film; i sette volumetti della Cineteca Domus; Le cinema di Sadoul; Tecnica del film di Eisenstein; Come si scrive un film di Seton Margrave.

STENO SICCOLI (Via Compagnoni 1, Milano). - Cede: Cinema nuova serie, numeri dall'1 al 124; Cinema nuovo numeri dall'1 al 28.

ERRATA CORRIGE

N. 124: Nel "cast" di « Cinema d'altri tempi » è stata saltata una riga, per cui il "cast" stesso deve essere così rettificato: Scenografia: Beni Montresor - Arredamenti e costumi: Piero Cherardi.

N. 126: a pag. 29, col. 1, riga 25, anzi che "francesina" leggere "francesissima"; a pag. 51, col. 1, riga 4, anzi che "sottolineare" leggere "sottolinearne"; a pag. 52, col. 1, riga 69, anzi che "sensazione" leggere "soddisfazione"; a pag. 54, col. 1, riga 16, anzi che "ha creduto" leggere "non ha creduto" e alla riga 65 anni che "1953" leggere "1935", alla col. 2, riga 60, anzi che "geniale" leggere "generale".

(Continuazione dalla seconda di copertina)

re in considerazione un western veramente magiorenne, allargando così la sua indagine a fenomeni psicologici e sociali che gli sono ora negati dalla limitata visuale cui si costringe.

Un altro articolo che mette conto di richiamare è il *Cow boy, il pioniere e il soldato americano* di Jacobson. Per esso ci richiamiamo al sottotitolo dato da K. al suo libro: «Saggi e documenti sul film storico americano». Questo è evidentemente un documento, ed un documento di molto interesse, anche se, per evidenti ragioni, ci rifiutiamo di considerarlo un saggio. L'articolo è una prova di più del costituzionale infantilismo del popolo statunitense: la tesi è infatti data dalla teoria che le recenti affermazioni del soldato americano nella seconda guerra mondiale si devono in gran parte allo spirito sportivo inculcato nei cervelli dei giovani dai film western. «L'abilità degli americani nel maneggio delle armi deve risalire ad altre fonti che alla pratica: forse ad un *consapevole* (la sottolineatura è mia) sforzo di far rivivere la tradizione di tiro infallibile del cow-boy cinematografico...» e poco più oltre: «Si è spesso osservato che il soldato americano combatte bene, anche se gli manca la fede nella causa... Molti sono i fattori che potrebbero spiegare questo fenomeno, ma di solito se ne dimentica uno e cioè che il soldato americano ha un potente spirito di corpo, basato in parte sulla rappresentazione di se stesso come l'erede di una tradizione cow-boy per cui si vince o si muore. L'ostinata e vittoriosa resistenza americana nella terribile battaglia di Malmedy e nell'accerchiamento in Corea era dovuta in buona parte alla convinzione, alimentata dal film western, che l'eroe buono vince sempre se tiene duro abbastanza a lungo». Ora, una delle due: o la situazione illustrata da Jacobson ha un fondo di verità ed allora l'infantilismo è di tutto il popolo americano; oppure è mera fantasia dell'articolista ed allora l'ingenuità costituzionale fa strage per lo meno nelle schiere dei saggisti.

Seria e completa la bibliografia di Turconi che rappresenta, per lo meno a quanto mi risulta, il primo tentativo di organica sistemazione del materiale (volumi interi, capitoli di storie generali ed articoli) sul film western. Comunque, qualora questa bibliografia dovesse venir ampliata ed aggiornata, sarebbe auspicabile l'inserimento di una parte dedicata specificamente alle opere sul folclore americano. In esso il genere western affonda le sue radici troppo profondamente per poter evitare di citare per lo meno le opere fondamentali sull'argomento («A Treasury of American Folklore» di B. A. Botkin per fare l'esempio più noto).

A Tino Ranieri è dovuto una specie di "alfabeto" western in cui sono passati in rassegna e definiti con poche battute (ben spesso azzeccate) gli attori più rilevanti del genere cow-boy. Non ostante la garbatezza con cui il lavoro è stato compilato, non abbiamo potuto a meno di rimpiangere che l'incarico non sia stato affidato ad un critico che è forse la più alta autorità nazionale in fatto di alfabeti ("minori", del "sex-appeal" etc.). E non se la prenda G. Cesare Castello per questa personale, anche se amichevole, presa per il bavero.

SERGIO DE SANTIS

Giuseppe Flores D'Arcais: Il cinema, il film nella esperienza giovanile. - Liviana Editrice, Padova, 1953.

Periodicamente si presentano all'attenzione dei lettori liberi che trattano il problema cinematografico nel suo complesso, più o meno estesamente, più o meno sistematicamente, s'intende. Questo fatto, a prescindere dagli scopi immediati che si propongono tali pubblicazioni, dimostra che il cinema è diventato ormai fenomeno culturale tipico del nostro tempo e che, pertanto, va inserendosi nel quadro delle manifestazioni di tutta l'arte, di tutto il pensiero (e ricordiamo che l'inserimento deve essere un fatto "naturale", pressoché spontaneo, non forzato, perché in tal caso risulterebbe meccanico, si priverebbe di ogni significato, come già da qualche parte è accaduto). Si constata, anzi, che studiosi di severa formazione umanistica, i quali fino a pochi anni fa non avrebbero degnato di uno sguardo il mondo delle immagini in movimento, oggi escono dalla loro indifferenza e mettono la loro intelligenza e la loro esperienza a servizio della critica,

della saggistica e della produzione stessa: la verità è che è proprio il cinema, con la molteplicità dei suoi interessi e dei suoi problemi a sollecitare i rapporti fra la cultura, diciamo così, già consolidata, e le forme della sensibilità artistica contemporanea: il discorso, in sede cinematografica, è, forse, più ampio e complesso di quello delle arti tradizionali, anche se spesso meno profondo: la fisica, la chimica, la psicologia, la filosofia, la pedagogia, la sociologia, l'etica, l'estetica, il diritto, ecc. possono costituire altrettanti aspetti di una discussione sulla produzione filmica, sicché, parafrasando la ben nota frase, possiamo dire che tutte le strade conducono al cinema.

Tale esigenza di inquadramento ha avvertito anche l'Autore di questo volume, il quale era portato dai suoi interessi culturali e professionali ad occuparsi del cinema soprattutto in rapporto all'educazione. Il sottotitolo dell'opera, anzi, "il film nella esperienza giovanile", precisa l'impostazione dello studio, dà, insomma, alla ricerca un orientamento costante. E' così che, in linea di massima, la considerazione pedagogica o quella estetica o teoretica non sono mai isolate, ma si richiamano reciprocamente, e il discorso, pur prendendo spesso le mosse da basi "lontane", arriva a formulazioni e a conclusioni precise nel campo che interessa maggiormente l'Autore.

L'opera si divide in quattro parti: fenomenologia del cinema, l'esperienza filmica, il cinema come arte, il cinema didattico; segue un'appendice: la radio e i giovani.

Nella prima parte, non priva, diciamo così, di ricercatezze dialettiche, per l'eccessivo insistere nel tentativo, secondo noi vano, di cogliere ciò che è essenziale, peculiare al cinema, o di stabilire una specie di primato dell'immagine o della realtà, si considera il cinema come fenomeno sociale, psicologico, spirituale e artistico. L'autore oppone "la civiltà della res o dell'immagine" (dal 600 ai giorni nostri) alla "civiltà della parola" (medioevale e rinascimentale, in largo senso) e sulla base di tale opposizione conferisce rilievo alla distinzione tra linguaggio irrazionale e linguaggio razionale, tra linguaggio significativo e linguaggio espressivo. E' il cinema soprattutto emozione? Il gesto, la mimica, la pantomima sono fatti asemantici? Dopo aver dimostrato il globalismo del cinema, meglio, la sua capacità di analisi e di sintesi, ed aver ben precisato i termini dell'eterno dilemma: Realismo o Immaginario?, l'Autore affronta la questione del cinema in quanto arte, e qui ci sorprende, fra molte cose giuste, la tendenza ad accreditare ancora una volta la tesi del linguaggio cinematografico come la sintesi di tutti gli altri linguaggi (contraddetta, poi, nella parte terza).

Nella seconda parte si esaminano le forme del comportamento dello spettacolo davanti allo schermo e sulla distinzione iniziale di "sensibilità dell'adulto e sensibilità del fanciullo", si riporta il discorso sul piano psicologico ed etico fino a mostrare come il cinema possa divenire termine del rapporto educativo: l'Autore riconosce la discutibilità della tesi del cinema-ricreazione e ritiene che due siano le fondamentali forme di esperienza dello spettatore: l'identificazione e l'evasione, l'una intesa piuttosto come processo di estraneazione dalla propria personalità, l'altra veduta in relazione non tanto col costume quanto coll'inconscio. Egli teme, giustamente, che, nei riguardi del cinema, si ripeta l'errore della scuola del passato, poco rispettosa della personalità del fanciullo; che, insomma, il film diventi mezzo di asservimento dei giovani da parte degli adulti, ma sostiene l'esigenza della censura e di una produzione che soddisfi le esigenze dello spirito infantile. Lasciano perplessi alcune considerazioni su formalismo e contenutismo e il capitolo sul film religioso il quale sembra costituire "un problema", non sappiamo però bene in quale sede.

La parte terza, un po' lontana dallo spirito più genuino dell'opera, ma pur necessaria per le esigenze d'inquadramento della materia, è un'esposizione sommaria ma chiara delle principali teorie del film da Canudo ai nostri giorni, e un'ampia disamina dei problemi estetici e critici del cinema. A proposito del Balasz e della tendenza cosiddetta "revisionistica" cui l'Autore sembra conferire maggiore importanza di quanto in real-

tà essa meriti, si ritorna alla questione del formalismo e del contenutismo e qui viene il sospetto che il D'Arcais (pur consci che egli vuol lumeggiare alcuni punti della storia dell'estetica cinematografica), data l'insistenza con cui ritorna sull'argomento, creda effettivamente all'esistenza di questi miti che sono appunto "la forma" e "il contenuto": in fondo, termini di comodo e niente più; concetti inadatti a farci penetrare la realtà poetica, che non è giammai l'una o l'altra cosa, ma una "nuova vita", una "vita superiore". Comunque, pur non essendo sufficientemente spiegato come "l'estremo rigore dialettico della filosofia idealistica risulti insufficiente ed incapace ad accogliere la molteplicità degli atteggiamenti ed il variabile concreto dei vari problemi", l'Autore è quanto mai convincente quando si richiama all'estetica generale ribadendo, fra l'altro, il principio dell'inartisticità delle opere soggette alle contingenze della storia (superamento aristotelico della storia nell'arte), il concetto del linguaggio che "esprime" o "significa", la differenza fra emozione estetica ed emozione umana, fra psicologia ed estetica, ecc. ecc. Chiudono la parte terza alcune considerazioni sulla critica nelle quali giustamente si afferma l'esigenza del giudizio non categorico ed unilaterale, ma del giudizio, diciamo noi, sempre integrato e integrante, e sul rapporto fra l'educazione estetica e l'educazione dello spirito, punto, quest'ultimo che è una specie di introduzione alla parte quarta: il cinema didattico. E qui l'Autore pone subito in evidenza il problema dell'educazione al cinema, premessa indispensabile a ogni trattazione sul film come fattore di educazione. Sostiene la "necessità di uscire dallo stato di praticità per pervenire ad una autentica attività". Nel capitolo dedicato alla distinzione fra film didattico, film scientifico, film culturale e film d'arte, interessante una breve polemica col prof. Remo Branca in cui giustamente l'Autore afferma che «non dobbiamo scolasticizzare il cinema, ma dobbiamo descolasticizzare la scuola». Giusta pure è la distinzione fra valutazione strumentale e valutazione espressiva del film. L'Autore afferma, in sostanza, che la proiezione di un film non è soltanto un fatto spettacolare, ma anche, soprattutto nella scuola, un mezzo per riflettere, per ripensare la vita, per esercitare il giudizio. A tal fine, è consigliabile una "produzione" specifica per la gioventù, per ragioni sia di natura psicologica che morale; tesi applicata in pieno in Inghilterra, al contrario dell'America del Nord dove si preferisce, in genere, scegliere i film per ragazzi tra quelli della produzione normale. Tesi, d'altra parte, singolarmente prese, discutibili. Meglio sarebbe temperare l'una con l'altra. Se non altro, per evitare alla produzione specifica di standardizzarsi, di diventare uniforme e monotona. Una cosa, infine, che risolverebbe molti problemi, sarebbe quella di istituire sale di proiezione per ragazzi o addirittura cineclub giovanili come in Inghilterra e in Francia.

Ritornando, infine, sulla questione di emotività e razionalità nell'espressione filmica (per cui il linguaggio di tipo emotivo non contribuirebbe all'educazione dello spirito) l'Autore ribadisce che non esiste opposizione tra linguaggio emotivo e linguaggio conoscitivo. Ma questa affermazione, giusta in sede estetica, non si può, secondo noi, estendere sic et simpliciter al campo psicologico ed etico dove la questione si fa più complessa, anzi aggrovigliata, per l'eterna indecifrabilità del sentimento e del volere umano. Ciò non toglie, comunque, che lo spirito sia anche integralità e unità e che, appunto per questo, sia possibile il "graduale processo di chiarificazione e di precisazione" per cui l'approfondimento della realtà diventa in un certo senso anche approfondimento della vita spirituale e viceversa.

Opera questa, dunque, del D'Arcais, che (anche se in essa si indulge alla disquisizione prolissa che qua e là finisce col far perdere vigore e chiarezza all'argomento) ha una sua organicità e compattezza. Opera consigliata a tutti gli educatori, ai cultori delle discipline pedagogiche e a quanti, avendo ancora una idea limitata del fenomeno cinematografico, intendono approfondire la loro cultura in tale campo e conoscere i vari e disparati problemi che il fenomeno stesso solleva nella realtà contemporanea.

PIETRO SPERI



Marcello Mastroianni e Marina Vlady nel film "Giorni d'amore" di Giuseppe De Santis.