

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

RASSEGNA PERIODICA

COSTA LIRE TRENTA

ANNO I - NUMERO 3-4

SETTEMBRE 1946

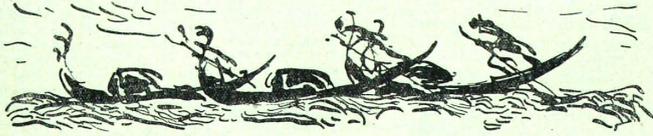
"VENEZIA"

In passato la Mostra Venezia che era sorta come Festival Internazionale d'Arte Cinematografica a poco a poco degenerò in fiera politica e commerciale.

Con questa Manifestazione 1946, che ha in certo senso un carattere transitorio, si è voluto, nelle modificazioni al regolamento, riaffermare quel principio di arte cinematografica cui la Manifestazione dovrebbe attenersi tenendo presente che essa dipende da un istituto, «La Biennale», che serve prima di tutto i fini artistici e poi quelli speculativi. Così sarà necessario che gli organizzatori di «Venezia» non dandosi pensiero di eventuale concorrenza da parte di Cannes, Locarno, Bruxelles, ecc., tutti luoghi nei quali si sono svolte o si stanno per svolgere Mostre Cinematografiche, ricorrano a quel principio fondamentale di arte che certamente soccorrerà «Venezia», sempre, in ogni occasione.

Si sa quanto sia difficile avere a che fare con gente che pensa solo al lato industriale o a quello commerciale della questione cinematografica ma si è visto per esempio, quest'anno che avendo la direzione della Mostra «invitato» un certo numero di film, non tutti (22), ma «intanto alcuni (4) sono presentati a Venezia. E' già qualcosa.

Quando si riuscirà a stabilire



un alto prestigio di «Venezia» in un campo che non è quello commerciale, ma che per altro questo può implicitamente aiutare, si farà di «Venezia» una bellissima mostra del cinema; che potrà essere sostenuta per esempio da particolari mostre retrospettive (di un periodo della cinematografia, di un regista, di un movimento) create in accordo con quegli enti, quali cinescoteche e musei, che a una «Venezia» la quale avesse queste intenzioni non risponderebbero certo negativamente. Quanto poi ai film attuali essi dovrebbero essere scelti in accordo tra la direzione della Mostra Venezia e case, personalità, delegati, che rappresentino i film.

Il pubblico di Venezia è più che maturo per assistere a film che non siano soltanto prodotti industriali, sia pure ben confezionati, ma opere d'arte; queste anzi, il pubblico da «Venezia» proprio richiede. Non corrispondere alle sue richieste significherebbe volere diminuire a priori l'importanza di «Venezia» che perseguendo scopi diversi da altre manifestazioni consimili non può ottenere che un sempre maggiore successo.

FRANCESCO PASINETTI

PROGRAMMA

DELLA MANIFESTAZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

S.U.A.

Warner Bros: «Old Acquaintance» di V. Sherman; «Emile Zola» di W. Dieterle e i documentari «Hitler vive», «Hockey for sound».

Metro Goldwin Mayer: «Lessie come home»; «Madame Curie».

United Artist Corporation: «Hangman also die» di F. Lang.

Paramount: «Love Letters» di W. Dieterle.

Producing Artists: «The Southerner» di J. Renoir.

Columbia: «A song to remember» di C. Vidor.

Universal: «This love of ours» di W. Dieterle; «Scarlet Street» di F. Lang.

20th Century Fox: «Blood and Sand» di R. Mamoulian.

R.K.O. Radio Pictures: «The Wander man» di S. Goldwyn; «St. Mary's Bells» di L. Mc Carey; «Sister Kenny» di D. Nicholas; «Bambi» di W. Disney.

INGHILTERRA

Eagle Lion Film: «Caesar and Cleopatra» di G. Pascal; «Men of two worlds» di T.

Deckinson: «Il ladro di Bagdad» di A. Korda e T. Whelan.

U.R.S.S.

St. Cin. Tiblisi: «Il giuramento» di Ciaureli.

Lenfilm: «Ciapaiev» dei Vassiliev; «Il deputato del Baltico» di A. Sarkhi, I. Keifits.

Film. Doc. Mosca: «Rivista Sportiva».

St. Cin. Kiev: «Gli indomiti» di M. Donskoi.

St. Cin. Mosfilm: «Colpevoli senza colpa» di V. Petrov.

St. Cin. Soyuzdetfilm: «C'era una volta una bimba» di V. Eisymont.

Inoltre numerosi documentari.

POLONIA

Diversi documentari: «Ricostruiremo Varsavia»; «La riforma agraria»; «Fenerali di Vitos a Cracovia».

SVIZZERA

«Le Rhone» (documentario).

ITALIA

«Paissà» di Rossellini; «Eugenia Grandet» di Soldati; «Il sole sorge ancora» di Vergano; «Montecassino» di Gemmiti. E alcuni documentari.

FRANCIA

«Panique»; «Le Revenant»; «Patrie»; «Sylvie et le fantôme» e alcuni cartoni animati.

CINEMA FALSO

Nessun'arte, o attività artistica, assorbe le facoltà emotive così completamente come il cinema e nessun'altra ha il potere di trasportarci e di sedurci con altrettanta intensità.

Ciò deriva dalla somma di mezzi a cui esso sa ricorrere: musica, dialogo, concitazione dinamica degli avvenimenti, avvicinamento ed ingrandimento di particolari attraverso i primi piani; cosa quest'ultima, che per la enorme evidenza fisica sospende il respiro dello spettatore.

Leggendo un romanzo, soltanto chi abbia una fortissima fantasia può entrare completamente nella vicenda; la maggior parte dei lettori scorrono superficialmente le pagine e non si creano quell'immaginazione una vera rappresentazione degli avvenimenti. Il libro ha poco potere per attrarre del tutto a sé il lettore; basta una distinzione, un rumore ed ecco rotto il filo ideale. Così la pittura che è statica, così la scultura. Il cinema possiede in grado superiore perfino al teatro la forza di avvicinare. Specialmente dopo l'aggiunta del suono, lo spettatore non gli resiste più: appena entrato nella sala diventa passivo, guarda, ascolta, e quasi non potrebbe farne a meno anche se volesse.

Questa enorme presenza fisica del cinema è il segreto del suo successo tra le folle, specialmente tra le più insipienti ed

illetterate, ma è anche uno dei principali ostacoli che gli si presentano per diventare arte. Come volete che tenda alla perfezione un'attività artistica che, anche ben lontana da preoccupazioni di merito estetico, può lo stesso avvicinare il pubblico e renderselo schiavo? Basta elevare di un grado di sonorità la musica del finale, quando il protagonista sta morendo oppure parte verso un'ignota contrada, perché il pubblico, anche se stava annoiandosi, si senta prendere da una specie di commozione.

Il suono specialmente è il più grave complice di un'infinità di misfatti estetici. Regist; senza intelligenza o senza coscienza ne fanno l'uso più eccessivo e smodato: quanti gravi suoni d'organo si sono sentiti nelle chiese buie, quante spiritosaggini insulse si son fatte dire agli attori per reggere una vicenda che casava da ogni parte! Di simili mezzi illusionistici o riempitivi si abusa nelle manifestazioni meno alte di ogni arte, ma il cinema, per la sua stessa natura che vi si presta particolarmente, è diventato il loro regno, e non vale ripetere che esso è alla sua infanzia, che il pubblico se ne compiace ancora come di un'invenzione nuova, e che dovrà un giorno annoiarsene, chiedendo-

gli minor perfezione meccanica e più fantasia. Gli uomini rimangono simili ai precedenti, la loro intelligenza non aumenta col passare del tempo, anche se si accresce la loro istruzione; ed il loro gusto non si affina. Il cinema d'ora li appaga, e se anche restasse tale e quale seguirebbe ad appararli, perché,



ROSSO E NERO

di Mino Maccari

bisogna riconoscerlo, è proprio fatto per loro. Per quanto facciamo le viste di lamentarsene, affollano sempre più le sale, segno che i loro gusti vengono appagati. E non bisogna credere che ad un eventuale aumento del grado generale di cultura possa corrispondere un miglioramento del gusto: la borghese

sia colta di oggi si contenta delle stesse cose che appagano un analfabeta, e forse, siccome è stupida, oltre che nella misura in cui lo è ogni uomo normale per l'istupidimento a cui si raffina credendo di diventare raffinata ed intelligente, i suoi gusti sono ancora più falsi. Ed il cinema, che come organizzazione industriale si appoggia su un tale pubblico, non potrà mai, in linea di massima, migliorare. La possibilità di produrre films di valore artistico risiede tutta nell'indipendenza di un regista, nell'abnegazione di un produttore: il buon film, insomma, è, e resterà, un fenomeno isolato.

Il cinema, si sa, nasce alla confluenza di diverse tecniche artistiche. La scenografia, la recitazione, la fotografia, la musica gli sono elementi indispensabili, che portano ciascuno un proprio coefficiente. Parrebbe che elevando le qualità di ciascuno di questi elementi il film si elevasse di livello, e che riunendo la scenografia più bella, gli attori più bravi, l'operatore più esperto, il musicista più valoroso, si ottenesse il capolavoro. E così paiono credere certe case di produzione, le quali lanciano dei «supercolossi» dove tutto è perfetto e costa delle somme enormi. Ma non basta riunire tanti sforzi: il lavoro che vien fuori, nonostante le spese che è costato ed il suo fa-

SERGIO FROSALI

(continua in seconda pagina)

VENT'ANNI DOPO

Emil Ludwig ha scritto recentemente che in America l'abbondanza delle trasmissioni musicali che si susseguono senza respiro da tutte le stazioni radiotrasmittenti ha confuso se non addirittura ucciso il naturale senso musicale nella massa degli ascoltatori, livellando in loro ogni possibile reazione di fronte a qualsiasi melodia.

La stessa constatazione non si può fare certo per il cinema sonoro, nel senso che questo non ha ucciso il cinema quale era nato e quale si era affermato nelle sue prime, più significative manifestazioni. Il ventesimo anniversario dell'avvento del sonoro che cada quest'anno potrebbe dare il via per il riaprirsi di quella polemica che nel passato già divise critici e studiosi in campi avversari circa la necessità o meno di questa evoluzione «sonora» del cinema; ma, per quella legge superiore che, specialmente in fatto di tecnica, non permette salti a ritroso, oggi non si può che fare alcune constatazioni riepilogative sul fatto compiuto.

Mi sembra quindi doveroso osservare che, fra i tanti meriti del sonoro, c'è anche quello di aver contribuito, esso, a farci apprezzare come nessuno avrebbe mai saputo, la bellezza intima e quasi segreta del vecchio cinema muto. Un po' come le catene di Socrate, il giorno prima della famosa «bevuta», o la pioggia di Pulcinella che gli faceva apprezzare il bel tempo! Tutti possono ricordare la strana sensazione provata di fronte a qualche parentesi mai scoperta improvvisamente nei film sonori: per esempio ai primi dieci minuti dell'ultimo film di Ford, di quel «Lungo viaggio» che fu uno dei primi a portarci il salto del cinema americano dopo la liberazione. I marinai appoggiati al parapetto, muti, pensosi, intesi a seguire il gioco dei cerchi di fumo delle loro sigarette o le movenze delle indigene che salivano sulla nave per festeggiarli. Quell'inizio di film pareva ricondurreci al più autentico cinema, così come in una pagina della più spezzata, nervosa, affrettata prosa moderna, una frase aperta o costruita, un «largo» di vecchio stampo ci possono riportare alla narrativa classica dei più cari scrittori dell'800.

Così il Vidor dei quasi paralleli inseguimenti di «Alhambra» e dei «Cavalieri del Texas» commentati in modo insuperabile dal «muto»; il Ford dell'indimenticabile duello stile Orazi-Curiaci di «Ombre Rosse» nella silenziosa oscurità piena di tragedia di quella stradanza con la casa di legno, vicino al caffè. Così il Siodmak dell'inseguimento lungo ed esasperante della «Donna fantasma», per le vie deserte, nella stazione della ferrovia sopraelevata. Nel genere di film che la coppia Hitchcock-Siodmak ha creato e fatto affermare, questi pezzi di muto (o almeno di cinema in cui qualche rumore torna ad avere una sua caratteristica funzionale, determinando tutta una situazione, uno stato d'animo, come si trattasse di una immagine) sono facili da incontrare. Si pensi alla corsa della ragazza in biblioteca, quando è già chiusa, dell'«Ombra del dubbio», alle apparizioni del «Penonante», al passo di Charles Lanchon sul selciato bagnato di «Quinto non ammazza».

Vent'anni dopo. Più di ogni polemica, più di ogni rimpianto, più di ogni rievocazione, val la pena constatare questo fatto: che il cinema, quello più valido, quello più autentico dimostra di non dimenticarsi del suo passato, del suo glorioso passato.

LORENZO BOCCHI



CINEMA FALSO

(Continuazione della prima pagina)

sto, resta quasi sempre mediocre.

Per questo non si può dire che il cinema sia arte di collaborazione: dove gli specialisti più eminenti collaborano, ciascuno nel proprio campo, anche sforzandosi di erigere in unità i loro apporti personali, niente di buono vien fuori. E viceversa il gran film può nascere nelle condizioni più disagiate (esempio *l'Incrociatore Potemkin*) quando una grande personalità gli imprime il suo segno.

E la ragione dell'impotenza della recitazione, della scenografia ecc. a diventare arte è questa: che il cinema in quanto riproduce (sieno pure le cose in sé più belle ad esser riprodotte) non è ancora arte. E qui non parliamo del caso peggior, quando i collaboratori (soggettisti ecc.), invece di dare la loro opera più intelligente, si limitano a cercare degli espedienti coi quali agire sul pubblico.

E' che la cinematografia è viziata da un difetto iniziale del quale non potrà mai liberarsi completamente, anche quando vi tenderà con tutte le forze: il difetto di essere la riproduzione della realtà tale e quale. Qualunque sia questa realtà riprodotta sullo schermo, essa resterà sempre qualcosa di estraneo, che potrà aver valore in sé ed attirare lo spettatore più o meno delicato, a seconda del grado di perfezione ch'essa abbia, ma che non sarà ancora cinematografia, nel senso artistico della parola. La suggestione e una buona recitazione ed altri meriti di un film sapranno esercitare su di noi, ed anche l'ammirazione che ci comunicheranno, saranno ancora effetti di un cinema falso, cioè meccanicamente riproduttore e mancante di meriti propri. Ciò che ci suggestiona, che desta in noi dell'ammirazione, non è, questo è l'importante, il cinema, nel suo senso vero ma l'invenzione dei fratelli Lumière, perfezionata tecnicamente e resa più complessa.

Ed allora, quando si passa dal mezzo diletteratorio all'arte? Quando ciò che le immagini ci mostrano, invece d'essere attrattivo in sé, viene investito da una unica luce creatrice di fantasia che dona una ragione ultima a quegli oggetti, a quelle persone, a quei suoni e le iscrive in un mondo fantastico, assoluto e perfetto, che non è il mondo della realtà creata, ma della realtà inventata. La qual cosa, occorre avvertire, non potrà mai essere raggiunta completamente, perché un ostacolo materiale rimarrà sempre: gli oggetti riprodotti, per quanto tendano a smaterializzarsi, non potranno mai diventare assolutamente oggetti di fantasia, restando sempre in loro qualcosa di intrasfigurabile.

Al cinema si vedono uomini, fazzoletti, mobili, pistole: tutte cose che quasi sempre ci restano indifferenti perché non riescono ad assumere un significato particolare. Le sole volte che esse ci commuovono sono quando, per virtù dell'autore del film, ciò ch'era generico e indifferenziato, confuso in una molteplicità di particolari inutili, di cui d'altra parte la visione ci

nematografica non può fare a meno del tutto, diventa unico, assume un'importanza particolare. Vi sono certi primi piani di oggetti, di volti, che sono come tante rivelazioni, appunto perché da quella realtà così circoscritta si libera un significato che altrimenti, se fosse restata indifferenziata e confusa, non avremmo percepito. Il vero cinema dovrebbe esser fatto di un seguito di rivelazioni, come del resto è ogni arte che si svolge nel tempo: ad esempio la buona letteratura e la buona musica, in cui ogni istante successivo ci presenta nello svolgimento, fantastico dell'insieme, un fluire continuo e logico di nuove sensazioni, di nuovi immagini: la qual novità partecipa intimamente della vita della fantasia.

Si potrebbe stabilire un contrasto tra il cinema e la letteratura narrativa: ad esempio quella di Flaubert e di Manassant. Mentre quegli scrittori si accanivano sulle loro pagine sforzandosi di dare maggior consistenza alle labili immagini evocate dalle parole, e cercando di raggiungere la più grande materialità visiva che alla letteratura sia consentita, il cinema deve invece fare il cammino opposto, cercando di diminuirvi l'inutile evidenza delle proprie immagini, le quali assorbono sempre troppo più realtà di quanto occorra, e smaterializzarsi fino a dar loro quella necessità, quell'essenzialità, quell'unico significato che solo la fantasia presta alle cose.

Sergio Frosali

DI ALCUNI RIFERIMENTI TRA PSICOLOGIA E IMMAGINI

Se noi, lasciando da parte la questione della vita che imita l'arte o viceversa, osserviamo, con occhio un tantino criticamente snalzato e nello stesso tempo erudito, i fatti che normalmente si svolgono davanti a noi, non ci è possibile esimere la nostra psiche dall'allacciare, con facilità ed immediatezza, riferimenti con creazioni artistiche di nostra memoria. Quest'ultima, con naturalezza, viene a rafforzare qualsiasi visione e a dare ad essa un gusto ed un sapore più concreti e, nello stesso tempo, trascendentali.

Facciamo un esempio. Davanti ad un tramonto, con lampi rossastri tra cumuli di nubi nerastre, viene naturale in noi il pensiero di una visione dantesca. La nostra psicologia ha proprio la tendenza a creare simili riferimenti. Il nostro bagaglio culturale serve sovente di sprone a intensificare questi allacciamenti eterogenei, al punto da creare degli autentici luoghi comuni. Per il duplice fatto di aver parlato di luoghi comuni, noi comprendiamo benissimo che la strada battuta dalla nostra psiche, in tale senso, non è del tutto cristalina ed infatti alcuni narratori (sempre per formulare un altro esempio elementare), che dalla critica sono designati come decadenti, includono nelle loro prose gran quantità di simili paragoni. Senza voler dare un eccessivo significato al termine decadente, citiamo per tutti d'Annunzio, i cui romanzi sono una vera selva di riferimenti culturali più o meno ricercati, ma sempre di ispirazione analogica. Sono chiamati, di volta in volta, a fare da paragone ispirativo ora un oscuro pittore trecentista, oppure una nota statua ellenica, un brano di musica contemporanea, od un classico della nostra letteratura; il tutto con una invidiata aderenza interpretativa. Ma il movente di tale ricerca è sempre lo stesso: arrolare i fatti reali con una mnemonica ingenuità di fatti artistici.

Insomma l'arte rivive in ogni istante, in ogni avvenimento, ogniqual-

volta noi la chiamiamo in causa volontariamente od involontariamente.

Ed anche il cinematografo, arte recente, ha già tutto un suo complesso di nodi ben definiti, a cui noi abbiamo il diritto di ispirarci nei nostri riferimenti, sia nell'istante della creazione di opere d'arte con altri mezzi, sia nelle normali elucubrazioni che di solito il nostro intelletto accoglie.

Faremo ora alcuni dei più tipici esempi. Diciamo intanto subito che già alcuni scrittori tentano timidamente di infiltrare paragoni cinematografici nelle loro opere, cercando di ricreare sensazioni più « moderne », che non le solite riferite alla musica od alla pittura; così alcuni critici, recensendo opere disparate, si riallacciano, per rendere l'atmosfera voluta, a brani cinematografici che vanno per la maggiore. Questo fenomeno è quanto mai degno di interesse e non deve sfuggire a chi considera quel complicato e complesso influsso che il cinematografo ha esercitato ed esercita sulla mentalità della nostra epoca.

Alla prima citazione ha diritto G. W. Pabst. E' fuori dubbio che, ogniqualvolta osserviamo due tendenze di finestre agitarsi sotto la spinta del vento, il nostro pensiero ricorre alle ormai classiche immagini di « Crisi », « Mademoiselle Docteur », « Shanghai ». Questo motivo ricorrente nelle opere di G. W. Pabst ha qualche cosa di potentemente unitario, che entra profondamente nella psicologia nostra. Anche nei strada, tra le distrazioni crudeli del traffico e della velocità, bastano due vaporesche tendenze agitanti davanti ad una finestra spalancata, per aprire il cuore ai nostri pensieri verso un'introspezione, caratteristica di ogni tormento dell'animo. Certamente è questa una delle immagini più originali di cui la nostra cultura si è potuta arricchire nell'epoca del cinematografo. Chi passando per alcune caratteristiche viziose di periferia della no-

stra città, soffermandosi a rimirare i bambini e le case, non ha paragonato inconsciamente lo spettacolo antistante con la caratteristica periferia di Clair, Carné, Renoir? Possiamo pure qui affermare che la periferia è una nuova immagine portata dal cinematografo e in particolare da quello francese. Prima di Clair, se non sporadicamente, la periferia non aveva ancora un'anima e la nostra psicologia un riferimento indagatore.

Abbiamo finora elencato esemplari tratti dalla vita reale, ma la nostra memoria può anche ricevere stimoli a creare riferimenti con episodi cinematografici, dalla lettura. Quando leggiamo, di pari passo con gli occhi che scorrono le parole, la nostra fantasia costruisce per proprio conto le immagini suscite dalla lettura. E' certo che una anche limitata cultura cinematografica, porta ineluttabilmente a dare ai personaggi ed agli ambienti una figurazione e struttura in tutto eguale a quelle osservate nei film, in circostanze analoghe. Leggendo un appassionato romanzo spagnolo (parliamo della Spagna dagli amari fatali), nessuno riesce a svincolarsi dalle immagini di « Sanguo ed Arena » e « Notte di Nozze » con Rodolfo Valentino. Allo stesso modo che il deserto misterioso non può più avere per noi forma diversa da quella prospettata in « Atlantide » di Pabst.

Questi pochi e saltuari esempi, crediamo siano sufficienti ad illustrare l'ipotesi formulata riguardo al nuovo apporto del cinema verso la nostra cultura psicologica, in materia di immagini. E' tutto un nuovo sistema di figure che prende sempre maggiore consistenza, minaccia, magari nel giro di una generazione, di soppiantare tutte le vecchie immagini per sostituirle con altre immagini, nuove e caratteristiche: un futuro D'Annunzio lascerà in pace i pittori del trecento, ma postillerà la propria prosa con citazioni da Carné o da Duvivier.

OSVALDO CAMPASSI

Mi è stato chiesto che cosa facciano i cineastori. Risponderò informandovi sull'attività dei critici. Dov'è il critico è l'oggetto della critica, come il quanto sulla mano; anzi — dice Fr. Bacon — i critici non sono che spazzole vicine agli abiti dei gentiluomini.

Analitico essi hanno costituito, a Roma, il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici. Il primo gesto di questi associati è stato molto grazioso. Invece di vedere subito un film ruminando (poiché sembra che essi abbiano più d'uno stomaco), e migliori dei pappagal di Grillparzer, e che sanno tre o quattro parole e le ripetono a tutto spiano », essi, al contrario, hanno iniziato teorici e desiderando subito un premio della critica e al miglior film italiano che sarà presentato alla Mostra veneziana. Lo sapevo Goethe, forse cancellerebbe dal Reconsent: « Ammazza, quel cane! E' un recensore! »

I convengni cinematografici si sono fatti più frequenti. Mario Alicata, candidato alla Costituente, ha parlato all'« Odeon » sulla difficile condizione economica dell'industria italiana del film. Il tema è stato ripreso e svolto da differenti punti di vista a Palazzo del Drago, presso il « Ritrovo », nel convegno su « Due anni di libertà del cinema italiano ». Molta gente del cinema era presente, altrettanta che alle riunioni tenutesi in precedenza. Le sedute onorarie sono come le aperture dei testamenti. Attirano perché solo l'ultimo è valido.

Ennio Flaiano, del quale, dopo La guerra spiegata ai poveri, auto unico, ognuno riconosce lo spirito, ha cominciato press'a poco così: Fivemmo in letizia, e facevamo allegre pellicole. Il mondo ci sembrava uguale a quello del cinema. L'estate 1943 ci dette molte sorprese, le quali dobbiamo imputare tutto al cinematografo. L'otto settembre morì un cinema. Meno male che ne nacque un altro. Avevamo una nuova esperienza morale, che ora ci permette di lavorare su un piano d'idea. E dalla polemica stiamo forse passando alla poesia.

In questo cinematografo, famoso per le sue rinasce, Roma città aperta sta battendo il fornaretto di Venezia. Gli stranieri insistono la nostra ripresa produttiva. E noi combattiamo, ma non sul loro terreno: sul nostro. Non facciamo colonizza-

ESTATE ROMANA

re. Convinciamoci che il nostro film d'oggi non vale meno del loro. Con una avanguardia di ottimi film faremo un ottimo cinema.

Mino Caudana ha ricordato il mediocre valore documentario, basato su testimonianze false, del nostro cinema di qualche anno fa, austero e tesserato. I temi della lotta partigiana e della vita di strada somigliano oggi a liriche di circostanza; ma sono animati da spirito creativo indipendente e da forza di persuasione.

Umberto Barbaro, questo italiano Montagu, che ci ha tradotto Pudovkin e Bala Balazs, e che si è sempre battuto per il cinema d'arte, ha parlato soltanto della libertà economica del cinema, poiché è la preoccupazione maggiore che si presenta alla nostra produzione, contratta dall'immissione di almeno quattrocento film stranieri, che vietano l'uscita a fini di trenta pellicole nuove, prodotte in Italia.

Quando lo Svevo stampò il suo primo romanzo trovò sette lettori, e dovette tornare a vendere il caffè. Il cinema che ci appartiene si trova nella stessa condizione, e pare condannato a soccombere. Gli stranieri vorrebbero comprare terreno a Cinecittà, impiantare al Centro Sperimentale, affittare le sale dell'ENI.C. e gli stabilimenti di Tirrenia. Questa sarebbe la morte del cinema italiano. Senza leggi produttive la sua libertà non esiste. Secondo il punto di vista di Barbaro si dovrebbe proporre addirittura la nazionalizzazione.

Attilio Bizio conviene che occorre modificare la struttura industriale del nostro cinema. Ogni autore dovrebbe avere a disposizione lo strumento creativo: la macchina da presa. Il problema, però, non si risolve con provvedimenti legislativi. Fare un ente unico nazionale creerebbe nuove difficoltà. Chi lo dirigerebbe? Ricordiamoci dei famigliari del Patroto: pronunciano dalla regia dei teatracchi, ma non accendevano. Chi vuole la libera concorrenza. Ci vogliono rapporti nuovi di libertà fra società

e individuo. Allora potremo risolvere alle radici tutti i problemi, anche quello del cinema. Intanto riconosciamo che i film usciti in « due anni di libertà » sono migliori di tutti quelli prodotti nel precedente regime di protezione.

Alberto Lattuada, come anche Barbaro, confuta il Bizio. Non possiamo attendere una società nuova e migliore, ma lontana, perché l'esistenza del cinema italiano è minacciata subito. Anche Umberto Bollo conviene che il problema economico del film italiano è oggi da porsi davanti a quello artistico. Alessandro Blasetti chiede l'intervento sollecito del Governo. Domenico Miccoli riassume la discussione in questi termini: libertà economica ed artistica, e quest'ultima come liberazione definitiva dai preconcetti e dai gusti del pubblico; anche se, aggiungerebbe Cocteau, esso sia un giocoliere che non ama che gli vengano cambiate le regole.

L'ultima occasione critica è stata offerta a questa rassegna da Pietro Germi, durante una proiezione alla A.C.C.I. del suo Testimio. E' un film, come sapete, degno di considerazione. Ha un buon montaggio musicale, e un linguaggio sicuramente cinematografico. Un orologio segna il tempo della vita stessa del testimone: allorché sbaglia, l'uomo si smarrisce; quando il vecchio lo perde, muore. L'azione è frenata talvolta dalle parole. Manca un attacco morbido dall'uscita del colpevole dalla camera del seppellito alla sua confessione: un elemento di dolcezza che segni il trapasso psicologico. La parte musicale, jazzistica, non lega con qualcosa come la mazurka di « Speranze perdute » che il condannato ode dal carcere.

Pietro Germi, presentato al pubblico, si è dichiarato sorpreso di quel che han scritto i critici torinesi, i primi che ha letto, del suo debutto sullo schermo. Spirito sano e decadente, italianità e gusto francese. Tutto questo gli è stato attribuito. Germi ha riconosciuto dei difetti nella sua opera: la pesantezza di

certo dialogo, qualche slegatura di racconto, e il ritmo delle immagini ricercate, ma talora non raggiunto. In complesso ha ritenuto di poter sottoscrivere volentieri il suo film: e il pubblico gli ha dato ragione applaudendolo. In quanto all'intervento della critica, solo Mario Gromo in Nuova Stampa, non gli è apparso né meditato né responsabile. (Ma la lettera di Pietro Bianchi, nel numero precedente di questo giornale, la aveva ricollocato così giornalista).

Si deve riconoscere a molta critica cinematografica una ingenerazione terrificante. Ognuno crede di poter scrivere di cinema ignorando completamente i mezzi e i valori differenziali. Gli editori, poi, chiamano alla critica romanzieri, commedionisti, e persino umoristi, come si trattasse del Giro d'Italia. Si legge in otto righe che L'ultimo miliardario è banale (Ricostruzione di Roma) o che Clair non ha capito la dittatura (Il Nuovo Giornale d'Italia). E il film del 1937? Si racconta la trama, e sarebbe il meno, si riassume nei quotidiani del pomeriggio quello che hanno scritto le edizioni del mattino (non posso fare pubblicità al giornale, uno scrittore di racconti gialli), e la solerzia dei recensori, con raffinato raggruppamento, è ancor questa: « Buona la fotografia, la recitazione e il doppiato ». Non dobbiamo essere eccessivamente scientifici, altrimenti gli spettatori, e anche gli artefici, non ci capiranno; ma neppure abbandonarci fino alla volgarità della cronaca bassa. Portiamo la critica cinematografica sullo stesso piano delle altre critiche che poi anno tutte lo stesso oggetto. Restiamo comprensibili, riferiamoci ai testi essenziali (film e teorie), cerchiamo il motivo generatore dell'opera in esame e il suo stile, e davanti a l'averlo non facciamo i De Sanctis, come Charlot non caviamocela in quattro battute: egli è il cineatore. Ricordiamo che fare la poesia è difficile; ma è altrettanto difficile giudicarla. Montague sostiene che ci sono più poeti che critici e interpreti di poesia. Dirà la verità è il nostro compito; però dobbiamo sapere anche quale sia. « Non commentate e caritate » direbbe l'Osservatore di Gaspare Gozzi « senza saperla né punto né poco ».

MARIO VERDONE



Il treno

Tutti parlano della crisi dei trasporti: lunghi articoli illustrano le possibilità future del traffico; importanti documentari mostrano lo stato attuale ed i danni subiti dalla rete intera. Ma nessuno ha ancora parlato della pericolosa laconia che è venuta a determinarsi, per l'educazione e per lo sviluppo psicologico della gioventù, in seguito allo scomparire o al diradarsi dei treni.

Il giorno che un bambino vede il treno per la prima volta segna una data nella storia del suo tempo filosofico (che esistono un tempo astronomico) ed uno « psicologico » l'ho imparato su una rivista, mentre aspettavo il treno alla stazione di Falconara. Quel treno può significare per l'innocente il dischiudersi del mondo delle avventure, oppure può essere il primo inizio al formarsi di una vocazione per la carriera del funzionario nella dignitosa posizione offerta dalla Amministrazione delle Ferrovie, o, invece, può essere l'inizio della sua futura dissipazione nel vorticoso turbine dell'esistenza. Qui il treno può preparare alla psicologia infantile lo imperscrutabile; può indirizzarla in mille maniere: dal mondo del « Cavallo di acciaio » a quello di « Mille lire al mese », oppure, attraverso a « Come vinsi la guerra », può portarlo alla conclusione di « Rotale ».

Ma il treno soprattutto insegna a pensare, dà agio di riflettere, induce alla lettura; ed è indubbio che il 90 per cento dei libri che formano la cultura della maggior parte dei nostri laureati essi li hanno letti negli scompartimenti di seconda classe o nelle sale di aspetto e nei « caffè della stazione », dove cercavano di farsi credere in attesa del romantico « rapido » delle 14,08 e non, invece, del banale « diretto » delle 14,25 con « servizio di treno escluso per i viaggiatori fra Casalecchio e Pontelagoscavo ».

E dopo aver letto, in treno, spesso, perfino, si pensa. Un amico carissimo mi diceva che uno dei problemi più profondi che mai gli fossero venuti in mente gli nacque proprio in treno, e fu questo: « Come vengono girate, nei film, le scene di viaggio? Forse bisogna prenderli a volo dal vicino « compartimento » delle Ferrovie dello Stato? »

Poi venne la guerra. Il mio amico parlò — naturalmente nel Genio Ferroviario — e non ho più saputo che cosa altro abbia pensato.

Certo che treno e cinema hanno fra di loro riposti legami. Un convoglio ferroviario fermo in aperta campagna, per esempio, non ricorda uno di quei momenti in cui, guardandosi la macchina da proiezione, sullo schermo il quadro resta immobile in una gelida fissa? I ragazzini, intanto, pestano i piedi sul pianito di legno, così come, nel treno, l'abbonato cavalier Giuseppe, raccolto ad un personaggio con il berretto nero flettuto di rosso, sta protestando indignatissimo il « disservizio ».

Il treno è una specie di cinema « al contrario »: infatti se, immaginando di essere seduti in uno scompartimento, ci rivoliamo verso il finestrino, assistiamo ad un passaggio di immagini su uno schermo (senza nel riquadro del finestrino stesso). Mentre, così, in treno, le immagini sono ferme ed è la macchina (il treno) che percorrendo lo spazio consente al viaggiatore di assistere allo spettacolo; nel cinema, all'opposto, è la macchina che sta ferma ed è l'immagine, solidificata in un nastro di celluloido, che si muove solennemente.

Insomma il treno è, in certo senso, un proiettore che scorre su un filo rigido costituito dalle rotaie.

Il treno ed il cinema, dunque, han-

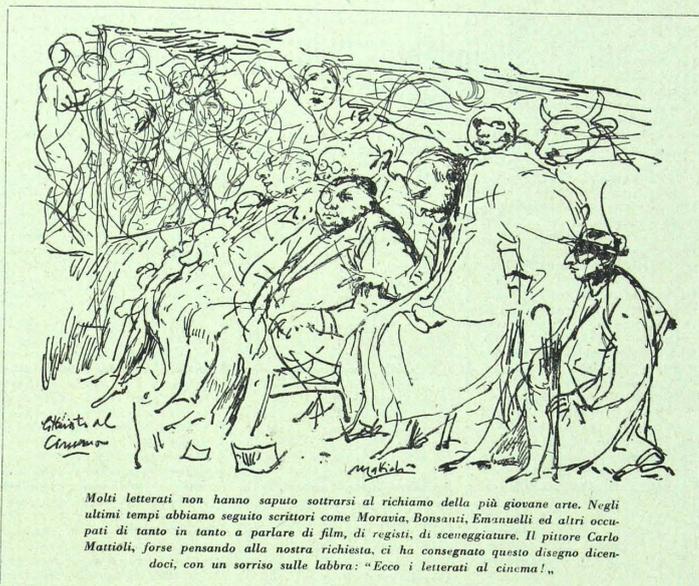
no fra loro tacite alleanze e tutti e due partecipano di un « divenire » cui l'uomo, a sua volta legato ad un suo inesorabile divenire, si accosta intellettualmente e sentimentamente.

Il dramma di Faust, il treno, Eschilo ed il cinematografo appartengono ad uno stesso « piano » nella psicologia umana.

Il treno e cinema da troppi anni sono legati alla formazione ed alla educazione degli uomini costicché, probabilmente, ormai, noi sentiamo questi due mezzi tecnici come realtà così consaturate al nostro mondo che soffriamo accorgendoci che uno di essi, il treno, ancora non possiamo ritrovarlo uguale, così come ritroviamo invece identici, attesi, ed ormai quasi mitici « Charlot al teatro » e « Ridolini commesso ».

Il cinema è sempre il solito, su una strada della periferia, ora si diciassette anni degli studenti locali di molti anni fa, quando, dopo il film, traversato il passaggio a livello (per il cancello pedonale, che il centro era già sbarcato in attesa dell'« operaio » delle 18,02 per Borgo San Lorenzo), salivano per la strada in collina a discutere delle loro scoperte: di Freud e di Dos Passos, della loro personale intelligenza oceanica ed a confidarsi, contemporaneamente, di essersi accorti che « Gli uomini che nascono », di cui in casa tutti parlavano con ammirazione, era, proprio, un brutto film.

FRANCO TOSI



Molti letterati non hanno saputo sottrarsi al richiamo della più giovane arte. Negli ultimi tempi abbiamo seguito scrittori come Moravia, Bonsanti, Emanuelli ed altri occupati di tanto in tanto a parlare di film, di registi, di sceneggiature. Il pittore Carlo Mattioli, forse pensando alla nostra richiesta, ci ha consegnato questo disegno dicendoci, con un sorriso sulle labbra: « Ecco i letterati al cinema! ».

Nota su Eisenstein e il cinema russo

Contro la stupidità del solito teatro borghese assai compiaciuto di quell'eterno sentimentalismo immorale di un dramma fra una moglie, un marito e un amante, Eisenstein, nel 1930, in un ciclo di conferenze tenute a Parigi, alla Sorbona, sottolineò il carattere di fondo di tutto il cinema russo che si rifiuta di essere spettacolo ossia divertimento » per poter attardarsi soltanto dei soggetti di profondo interesse umano.

Il cinema in Russia è diventato, fin quasi dalle origini, il mezzo più potente per opera di convinzione e di propaganda, di persuasione politica e morale, per la lotta del fronte interno. Proprio per questo preciso compito di assoluta necessità all'avvicinamento al pubblico, in quasi tutta la cinematografia russa esiste una visione quasi allucinata di duro realismo, mantenuta non più come formula per una facile comprensione per ogni pubblico, ma interamente esplicita e trasformata dalle diverse maniere di ogni regista, che libero nella sua espressione tesa verso uno scopo ed uno stesso ideale, ha sempre saputo dare il suo tono di acuta sensibilità artistica. Tutti i registi russi hanno rifiutato ogni formula dello spettacolare e dell'opereettistico ed hanno costantemente accostato ogni sincera ed ottima parola per il popolo creandosi le possibilità di poter parlare soltanto attraverso il linguaggio dell'arte.

Il Direttore dell'Amministrazione Generale dell'Industria Cinematografica, B. Chouminski, nel 1935, sintetizzava la condotta di massima di tutta la cinematografia russa, parlando di uno « stile che vuole andare tutto la rappresentazione concreta e verificata della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario. Pur lasciando alla creazione una libertà illimitata, la arte sovietica esige che l'artista possieda una conoscenza profonda della vita sociale, che comprenda la natura intima del processo storico e che sappia discernere le vere tendenze direttive che determinano i movimenti sociali, il carattere e gli atti degli individui ».

Non possiamo pensare diversamente, come esigenza di onestà di espressione. Eisenstein, solo un anno dopo essersi dato al cinema formando un gruppo con gli operatori Tissé e Nilzen ed i registi Alexandrov, Gomorov e Atacheva, è « L'incrociatore Potemkin », poco dopo « La grève », e con sue pubblicazioni e conferenze e con altri film, « La linea generale », imprime a una parte della cinematografia russa tutta una tendenza, quasi aggressiva o di ispirazione ideale delle immagini.

Tutti i film di Eisenstein, e così pure i film di quei registi che hanno seguito le idee di questo, diventano esaltazione di una potenza, o della rivoluzione, o di un mondo, o di un

personaggio, quale ideale di una utopistica giustizia dove è valorizzata la necessità sociale dell'Uomo visto come massa.

Dopo i primi tentativi di Griffith per la prima volta si vede il valore del montaggio e del ritmo essenzialmente cinematografico: sembra un vasto e pauroso grido di lotta, di dolore e di ribellione, in tutte le sue sequenze e in tutte le inquadrature essenzialmente fotografiche.

Di fronte ad un « Incrociatore Potemkin » e ad una « Linea generale » noi non possiamo assolutamente dire che Eisenstein vuol fare della pittura, mentre forse questa è la debolezza dell'altro suo ottimo film recente « Ivan il Terribile », dove forse questa « sua maniera » pecca di trasformarsi in « formula ».

Ma Eisenstein non vuole esperienze romantiche; cerca soltanto la realtà, voglia e astrando il tipico e il necessario; è una cruda realtà questa di Eisenstein, specialmente nelle ricerche insistenti del vero, nei suoi primi piani montati come sono in un ritmo vorticoso come frasi musicali di un tema, con una efficacia totalmente espressiva e a volte persino morbida e poetica, più umana, nel particolare del telo che poco prima copriva gli uomini che dovevano morire e che ora si sgonfia del vento sulla tolda della nave, o ironica, nel particolare degli occhiali del dottore che penzolano su di una fune, nell'« Incrociatore Potemkin ».

La rivolta, fenomeno di massa, è esaltata come potenza travolgente nei piani totali e come dolore e sofferenza umana nei primi piani; e negli uni e negli altri c'è un'atmosfera unica che li domina: la visione di una necessità fatale che trascende la volontà degli individui e che s'espone nella passione della folla anonima. La folla sulla scialbata del Porto di Odessa esplode in rivoltosi mentre con mistico rispetto passa davanti alla tenda dove riposa il marinaio morto « per un piatto di zuppa ». Come esseri sovranamente giungono i distaccamenti cosacchi a falciare questa folla e a calpestarla senza pietà. È una figurazione simbolica e non se ne vedono gli aspetti umani, una selva di fuochi e di bandierette oscillanti e il feroce bilanciare degli stivali. È la vita dominata da motivi misteriosi rivelata in espressione collettiva, maggiormente distinta nella « Linea generale ». Rinuncia Eisenstein agli attori di professione e parte da una visione documentaria passando alla narrazione con una naturalezza degna dei poeti classici. I suoi grandi personaggi sono una contadina vera: Marfa Lapkin, e la Terra, definita da lui stesso nello scenario «... la pianura infinita, la terra greva, intrisa di linfa primaverile, preguza di succhi... ».

Non è la « Linea generale » un semplice opera di divulgazione; sa

giungere a dei momenti di estrema acutezza e di un travolgente entusiasmo di tutta la folla.

È interessante il sogno di Marfa in questo film così descritto nello scenario: « Tutte le gioventù del villaggio sono riunite al sole nella piazza. Il cielo si arrossa, il sole comincia a salire nella sua gloria. Sulla piazza un toro si solleva, ingrandisce, giganteggia, invade tutto il cielo. Fiotti di latte scaturiscono dalle nuvole, una pioggia di latte cade dal cielo, cateratte di latte, torrenti di latte, ruscelli di latte ». È una visione degna degli antichi riti, semplice, umana, come i canti dei pastori indù.

Il sogno come visione poetica è ammesso dal più intramontabile dei registi russi, ma non sono ammesse le fantasieliche, i sentimentalismi, i sogni della gente comune, delle piccole aspirazioni e dei desideri privati. La vita è qualcosa di serio e di drammatico: non può essere scoperta nel tepore di un sogno fantastico strettamente individuale di un semplice uomo, ma deve avere tutti i requisiti necessari per diventare una

parola più largamente universale.

La Terra e l'Uomo diventano una cosa sola nella « Linea generale ». Masse di uomini e di macchine che la coltivano: fecondano la pianura stormiata. Sono elementi di una stessa materia. È superato ogni senso intellettuale, programmatico, è superato ogni senso di teatro e di spettacolo: viene creata della poesia pura, esaltazione di una migliore vita sociale, montaggio di visioni, rilievi e contrasti efficaci per la ricerca di un nesso logico.

Anche quando Eisenstein è obbligato a seguire nel racconto la storia di un solo uomo egli sa rappresentare tutta la storia di una massa. E da esso ne è uscita tutta una scuola in contrasto con Pudovkin, anch'esso realista, derivato certamente dall'opera di Kulechov, che si interessa agli eroi e alla loro psicologia, alla vita degli uomini e agli atti che lo accompagnano, strettamente legato all'uomo, pieno di idee rivoluzionarie, educato e nutrito dalle idee socialiste, pronto a combattere e a dare per la sua rivoluzione sociale.

FUST e GIOLLI

FILM SVEDESI IN SVIZZERA

Uno dei paesi in cui la produzione filmica svedese ha destato e desta tuttora il più vivo interesse è senza dubbio la Svizzera. Se n'è avuto un esempio clamoroso nel caso di « Him ja spelat » (La via che conduce al Cielo) le cui visioni hanno richiamato particolarmente l'attenzione degli ambienti evangelici e cattolici, i quali alla quasi unanimità hanno fatto le più favorevoli accoglienze a questo messaggio di spiritualità, che fiorito nel clima della Riforma luterana, accetta nella sua vicenda, sia pure timidamente accennato, l'insegnamento cattolico intorno al potere di intercessione della Vergine Maria.

Fervidi suffragi ha ottenuto in generale (ma non sono mancate anche le critiche negative) il film « Urdet » (La parola) ricavato dal dramma giovanile omonimo dello scrittore e pastore evangelico danese Kaj Munk, che tratta un tema arditissimo: il miracolo della risurrezione operato da uno studente di teologia, il quale dopo avere perso la fede diventa preda della follia e riacquista la ragione per diventare artefice di un prodigio.

I due ultimi lavori svedesi giunti sul mercato svizzero sono « Hets » (titolo tradotto in tedesco con « Hetze » (Aizzamento) e « I dodens Vantrum » (Nell'anticamera della morte), e « Hets » affronta con crudo realismo un argomento scabroso: quello della sa-

distica persecuzione cui un professore, a nome Gulliga, sottopone la sua scolaracca, e segnatamente un allievo che ha sorpreso il tiranno docente in un momento di debolezza sentimentale. Il lavoro ha riscosso calorosi elogi dalla critica cinematografica di Zurigo: lo ha diretto Alf Sjöberg e ne sono interpreti principali Stig Järel, Alf Kjellin, Mai Zetterling.

« Nell'anticamera della morte » è l'adattamento allo schermo del romanzo omonimo di Sven Stolpe, e svolge un intreccio che ha per teatro Lugano e i suoi dintorni, specialmente il sanatorio tedesco di Agra, nonché Milano. Gli esterni sono stati appunta girati nella cittadina ticinese e nella sua plaga, e Hasse Ekman cumula le funzioni di protagonista maschile e di regista. Protagonista multicolore è Viveca Lindfors, la quale raffigura una pianista finlandese, che muore nel sanatorio; con ogni probabilità la giovane attrice svedese ha chiuso con questa interpretazione il ciclo della sua attività per l'industria del suo paese, prima di recarsi a Hollywood.

LUIGI CAGLIO

SIPARIO

Rassegna mensile dello spettacolo diretta da Ivo Chiesa e Gian Maria Guglielmino

Via XX Settembre, 12 GENOVA

GALLERIA D'ARTE

BATTISTERO

Piazza Duomo - Parma

SCENOGRAFIA del disegno animato

In questo ordine di idee e nei limiti sopra citati potremo ancora aggiungere che è plausibile affermare che il disegno animato può arrivare a dar vita anche ad un particolare mondo figurativo; non come finalità, si intende, ma come sotto-prodotto della sua meccanica. Mondo che può venire logicamente sfruttato ed esaltato con gusto per termini decorativi e pubblicitari.

Abbiamo parlato di dissidio e di contrasto: infatti la produzione comòrdine non è ancora riuscita a far collimare soddisfacentemente il carattere grafico degli sfondi con quello delle figure in movimento. Tanto è vero che le ultime opere di Disney segnano, con l'estrema risorsa dello schermo trasparente e del processo Dunning che mescola a conflitti scenografici naturali e attori reali con le azioni in disegno, una crisi fondamentale, un allarme di impotenza proprio e soltanto grafica e figurativa che può preannunciare la fine commerciale del disegno animato allo stato puro e originale.

Dove maggiormente ci si è avvicinati ad una unità disgiuntiva nell'opera di Disney è stato nelle prime serie di Mickey Mouse in bianco e nero, dove si può chiaramente osservare un efficace tentativo di introdurre e giustificare con semplicità e naturalezza nella fantasia del disegno animato quel particolare modo illustrativo anglosassone, naturalistico e rusticano, romantico e aquarellicistico. Quelle capanne di assi incurvati, quegli oggetti dove sempre è palese la rusticità d'origine e di fattura, quegli alberi nodosi ricchi di fronde e di radici, quel sapere insomma campagnuolo e rozzo poteva trasformarsi ed evolversi sino a divenire parte integrante in un contrappunto di contrasto contrattato.

Ma la corsa verso un sempre maggiore realismo rappresentativo, che sposta in profondità i diversi piani per accrescere l'effetto prospettico, l'uso stesso di modelli plastici e tridimensionali (Fleischer), furono tutti elementi che allontanano sempre più la purezza disgiuntiva del saporo schematico dei cortometraggi in bianco e nero. E ci fu di peggio: tutta la produzione commerciale si lasciò trascinare dagli scenari oleografici di maniera sino al punto d'adattare esteriormente gli stessi personaggi, animali o persone, agli sfondi; di subordinarli insomma a ciò che prima era una logica derivazione, dove maggiormente si faceva sentire la difficoltà d'adattamento, ma non per questo sufficiente a giustificare un capovolgimento di valori. La ricerca di schematico e di graficismo specifico si fermò a mediocri compromessi: nei casi migliori limitate caricature d'umani e d'animali, nei peggiori e più depravati addirittura fattezze e proporzioni umane scontentamente ricalcate su fotografi veri in carne e ossa!

Denunciando questo basilare decadimento formale nel carattere grafico del disegno animato non si vuol escludere che non possa essere riscattato e posto in sordina da elementi successivi e aggiunti, musicali, narrativi, spettacolari, a seconda degli esempi, dove il significato finale può consistere in altri fattori preponderanti e diversi dall'apparenza disgiuntiva. Si deve pure osservare che questa critica è limitata al disegno animato americano dei grandi nomi, ma che esistono pur sempre testi isolati, purtroppo quasi sconosciuti, di autori francesi, olandesi, tedeschi, russi che non seguono per nulla questa parabola discendente.

Da un punto di vista rigoroso concludiamo che, indipendentemente dagli esempi più noti e numerosi, è pertanto possibile la creazione di un mondo disgiuntivo perfettamente unitario, originale e coerente nelle sue composizioni mobili e statiche, recante in un blocco solo l'impronta del suo autore. La scenografia del disegno animato viene ad assumere di conseguenza una caratteristica generale di assoluto distacco rispetto al normale campo cinematografico, sullo stesso piano e con gli stessi attributi qualitativi dell'autonomia del graficismo di movimento.

BALDO BANDINI

ULTIMO DISNEY

Un nuovo genere di cartoni di Walt Disney, che ha il suo rappresentante più rinomato in *Saludos amigos* e costituito da pellicole dilatate, scientifiche, psicoterapiche, e se si vuole, politiche, dove l'artista alterna la sua vena di immagini favolose a segni e riprese dal vero al servizio della tecnica, della medicina, e persino del turismo e dello spettacolo. *Saludos amigos* è un messaggio di amicizia che gli Stati Uniti, attraverso W. Disney, rivolgono ai paesi dell'America latina. Fu composto allorché la Casa Bianca accentuò la sua politica di avvicinamento al Sud e, come si apprende dai primi fotogrammi della pellicola, nacque dalle occasioni di fantasia offerte dal paesaggio, dai costumi, dal folklore di paesi americani, ai disegnatori e artisti che costituiscono la famiglia poetica del Disney, e che come turisti in cerca di suggestioni percorsero da Rio a Buenos Aires, dal canale alle Ande, l'America meridionale.

Un pappagallo brasiliano, Carico; un aereoplano postale, Pedro, figlio di un grande apparecchio; e una turista, Paperino; un *cow boy* che lottava nella pampa e si trasforma in *gaucho*, sono i protagonisti delle quattro fantasie che si inseriscono in questo film, fra una sosta e l'altra dei collaboratori disneyiani, fra una fotografia animata a video paesistiche e un aquarello. Matite e pennelli fermano sulla carta le impressioni evocate dalle tappe del viaggio. Dai fogli d'album esse escono e si sviluppano una per una, fra le quali la più ricca d'invenzione è quella dove esce l'ultimo eroe dei disegni cinematografici, il pappagallo Carico, e la più modesta, ma anche la più patetica, è la fiaba moderna di Pedro: il ciociolo avion che scuchia benzina invece di latte, studia geografia nelle rotte aeree, anatomia negli scheletri dei velivoli, storia nelle ali delle farfalle, e che apprende di aritmetica sommando: un aereoplano più un aereoplano fanno due aereoplani. La lotta di Pedro con l'oro, che è la terribile montagna Aconagua, spavento di tutti gli aerei postali, che spesso vi cozzano, nelle pericolose notti di tempesta, raggiunge momenti di dolcezza, teneri come la storia nota del Vecchio mulino. Qui la fiaba ha però un sapore assoluta-

mente americano. Perduta la traccia dei Grimm e degli Andersen, e scartata persino quella di Hawthorne e Tolkien, i cui *Grün Gönndlich* e *Pote di Saint Luis Rey* possono averlo soccorso se mai in altri momenti del film, Disney torna con Pedro alla fiaba americana con *intervento* meccanico, o dei dello streghe in bicicletta o dei poliziotti stradali, nati dagli spauracchi, come nel *Mago di Oz* di Fleming, che della fiaba cinematografica americana ci sembra inconfondibile modello.

Gli altri tre cartoni di Disney che vogliamo ricordare in queste note sono *Water friend or enemy*, *Winged Scourge*, e *Defense against invasion*, proiettati al Ritrovo dall'Associazione culturale cinematografica Italiana. Il primo, dedicato all'*Aequa amica o nemica*, è artisticamente il meno interessante. Espone le fasi della lotta compiuta dall'uomo per irrigare i terreni, prosciugare paludi, fertilizzare plaghe secche o malsane. (Fosse la traduzione per immagini e grafici della ricerca di uno scienziato, o giungo di noi si sarebbe felicitato con l'autore della inventura, della articolazione grafica, della funzionalità cromatica che il cartoon presenta. Ma la firma del Disney ci fa ovviamente esigenti, e forse in questo caso senza giustificazione).

Il secondo è un felice connubio fra il Disney anidetto e quello più conosciuto. Il *fiagello alato* semina distruzione e miseria finché interviene un *sette nani*, con una esemplare campagna antimalarica. E l'uccisione della Zanzara da parte dei nani, con la spiritosa coecitaggine di tali personaggi, è anche un esempio che offre, col sorriso della favola, a coloro che sono messi in pericolo dal *fiagello*.

Il terzo disegno animato s'intitola, come abbiamo detto, *Difesa contro la invasione*. Gli invasori sono i microbi che attentano alla nostra salute. Tutti sanno che i medici moltiplicano ogni giorno i pretesti per vaccinare. Ma i bimbi sono piuttosto ostili a

questa forma di terapia. In molte scuole i bimbi urlavano e fuggivano alla vista di un medico o di una siringa. Disney pensò di forzare la loro psicologia mediante una fiaba.

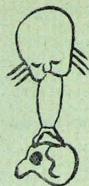
Il film inizia nell'interno di un gabinetto sanitario, ed ha dapprima, come *Saludos amigos*, che si apre ugualmente con riprese dal vero, tutte le caratteristiche delle più comuni pellicole documentarie a colori. Pediatra e infermiera non riescono a sedare le apressioni di un gruppo di bimbi, in attesa di subire la fastidiosa cura preventiva. Ma il medico, che sfoggia un atlante dove sono scoperti i segreti dell'organismo umano, ha modo di mostrare ai bambini una avvincente storia drammatica ed è qui che il disegno animato incomincia.

Nelle vie tortuose delle vene, delle arterie dei polmoni, infiniti globuli rossi - che sono rappresentati liberamente in motor, in auto, in pullmann. Ma attraverso le aperture del volto i microbi - che somigliano a vere piovre agilissime - si introducono in queste vie, salendo per il naso, nascondendosi negli alveoli, e riproducendosi all'infinito. Essi aggressiscono a tradimento i poveri eritrociti e fanno loro guerra. Qualche leucocita - il globulo rosso combattente, che porta l'elmo bianco - si scontra coraggiosamente coi microbi, ma è sopraffatto.

Ecco, allora, la siringa providenziale, che inietta nel braccio del corpo dell'uomo benefiche sostanze che accrescono l'esercito dei globuli rossi, asserragliati in poche zone di difesa. Una diama di guerra incide il nuovo esercito, che può sfuggire grandi rinforzi. Le zone nere infestate dai microbi sono perse dai globuli rossi che, armati di cannoni, di mitra, di *jeeps*, respingono le forze nemiche. La introduzione rossiniana del *Guglielmo Tell* accompagna la lotta furibonda, e le dà ritmo. Aereoplani bombardieri intervengono ed anche appaiono i lanciano paracadutisti. Il nemico è presto sgominato, la vittoria è ai globuli rossi. Il film si conclude con la piena sottomissione dei fanalini al pediatra. Anche il cagnolino che li ha accompagnati offre al sanitario la propria zampata.

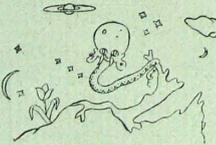
M. VERD.

PER UN CARTONE ANIMATO IN ITALIA



In Italia non abbiamo ancora assistito alla nascita del cartone animato. Noi crediamo che questo non sia dovuto alla mancanza di mezzi e di conseguenza alla imperfezione tecnica derivata dall'inesperienza in materia, perché un tentativo del genere finanziato senza economia dal Governo d'altri tempi, ci mostrò che le ragioni erano ben altre.

Il problema principale per chi si mise a quest'opera, sembra sia stato il raggiungimento di una perfezione materiale di segno e di colore senza preoccuparsi dell'idea creativa che fu intesa come una mèta di secondaria importanza. L'aspirazione assillante dei nostri cartonisti fu l'imitazione di Walt Disney prima di tutto nella forma esteriore che sembrava rappresentare la chiave magica del successo; ci siamo dimenticati che



proprio i cartoni di Disney devono la loro meritata fama a quel mondo originale e fresco nel quale si muovono, e che deriva immediatamente dal

la mentalità americana corrispondente a una loro precisa concezione di vita. Non si è pensato che ricalcando con le nostre penne quegli schemi si correva il rischio, d'altra parte facile a prevedersi, di costruire qualcosa di simile a quelle casette di stile alpino coi tetti di lamiera spioventi e adatte in mezzo ai cipressi toscani. Nelle rare esperienze di cartoni in Italia è mancata la ricerca di un mondo e di una vera macchietta nostra non certo per lo spirito di autarchia di cattiva memoria, ma come condizione senza la quale non poteva venir fuori nulla di buono. Forse ci siamo impauriti di quello che poteva accadere se i nostri fantasmi si fossero mossi sullo schermo mettendo il terrore nei nostri bimbi. In tutti i modi io credo noi li potremmo addeire col tempo adattandoli come modelli di cera ai gusti della gente, perché sarebbe assurdo un cartone di stampa surrealista o cerebrale. Non è giusto però rinunziare a questo campo del cinema e considerare Disney l'Aristotele in materia.

Il nostro pubblico è abituato ai cartoni americani e giustamente li ha preferiti ai nostri quando questi ne rappresentavano una triste lontanissima imitazione; ma non abbiamo ancora provato a mostrarci qualcosa di nostro con un po' di sangue europeo e con la nostra vita.

Il segreto del successo non starà certo nella narrazione e neppure in una fantasia troppo voluta (in questo modo si giungerebbe ad estremi parossistici ed esagerati) ma in uno spirito che animasse tutti i personaggi i quali ne portassero l'impronta pur conservando la propria individualità. Questo soffio avrà plasmato le immagini che appariranno create in un unico mondo e, anche se diverse, avranno lo stesso gusto, come le pietre del mare che hanno i riflessi del

le alghe e dei pesci. La tecnica con un po' di lavoro potremo raggiungerla, ma non dovrà rappresentare il problema principale e ricordiamo ancora per i pigri imitatori di Disney che il primo grande successo dell'americano fu la storia di un consiglio interamente disegnata da lui e che fece scaldare per lo spirito nuovo e originale che l'animava. Non è un segreto, quello di Disney, che lui solo ha scoperto; noi potremmo disegnare sulla carta i nostri fantasmi anche se forse un po' meno sorridenti di Mickey e di Pluto.

UGO DEI



LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

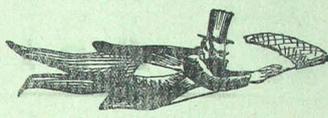
Rassegna mensile

Direzione Redazione
Amministrazione
PARMA
Via Vittorio Emanuele, 57
Telef. 46-33

ABBONAMENTI:
DODICI NUMERI L. 220
SOSTENITORE L. 1000
UN NUMERO L. 20
ARRETRATO L. 40



Problemi dei Cineclubs



ALLA RICERCA DELLE OMBRE PERDUTE

LA CINETECA ITALIANA

Non più «Per una cinepresa italiana». In questi mesi in cui il nostro giornale non è potuto uscire, la Cineteca Italiana invece ha visto la luce. Presidente: Umberto Barbaro; segretario generale: Luigi Comencini. Sede: Roma e Milano. Sede provvisoria della Cineteca Italiana (Archivio Storico del Film), a Milano, Corso Plebisciti, 12. Essa è membro per l'Italia della F. I. A. F. che vuol dire «Fédération internationale des Archives du Film». Uno dei suoi primi passi è stata la partecipazione dei suoi rappresentanti al Congresso Internazionale delle Cineteche tenutosi a Parigi dal 15 al 18 luglio u. s., di cui il nostro corrispondente, Gianni Comencini, ci ha inviato il seguente resoconto.

«La Federazione Internazionale dell'Archivio del Film (F. I. A. F.) ha tenuto il suo primo congresso dal dopoguerra a Parigi dal 15 al 18 luglio u. s.

Questa Federazione era formata prima della guerra dalla Francia, dalla Germania, dagli Stati Uniti e dall'Inghilterra. Lo scopo di questa organizzazione è di promuovere sul piano internazionale la valorizzazione artistica e storica del cinematografo e di mettere in salvo i capolavori del cinema una volta cessato lo sfruttamento commerciale. L'Italia era stata ufficialmente invitata a partecipare ai lavori del

congresso ed essa vi era rappresentata dalla Cineteca Italiana recentemente costituita, della quale è Presidente Umberto Barbaro e segretario generale Luigi Comencini. La Cineteca Italiana è stata ammessa nella Federazione Internazionale alla pari con le altre Nazioni che hanno chiesto di aderirvi, e cioè il Belgio, la Polonia, l'Olanda, la Cecoslovacchia e la Svizzera, l'U. R. S. S. aveva inviato un osservatore e l'adesione della Russia alla FIAPF è ritenuta imminente. Hanno pure partecipato ai lavori del Congresso rappresentanti dell'O.N.T. e dell'U. E.S.C.O. ai quali la Federazione ha rivolto un appello tendente ad ottenere da un lato la libera circolazione internazionale dei film di interesse storico ed artistico, dall'altro la pronta ricerca e restituzione dei film rubati dai tedeschi nei vari paesi occupati. (Il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma ebbe 140

importantissimi film asportati dai tedeschi). Questa riunione internazionale rappresentò nel campo culturale un indubbio successo per l'Italia della quale sono stati riconosciuti i meriti per quanto riguarda la valorizzazione artistica e storica del cinema.

RAPPORTI TRA CINETECHE E CINECLUB.

Questa questione è stata sollevata durante il congresso e tutti i delegati si sono trovati d'accordo sulla necessità per i cineclub di non perseguire alcun scopo commerciale o lucrativo. Una definizione sulle «serate private senza pagamento», già ammessa dai produttori americani, è stata adottata dal Congresso e la fedeltà di osservanza da parte dei cineclub di questa regola condizionerà i loro rapporti con le Cineteche.

Il Congresso, su proposta di Miss Iris Barry, Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia di New York, è d'accordo per far sì che gli scambi di film tra paesi e paesi avvengano solo tramite le cineteche. I membri del Congresso hanno espresso il loro compiacimento per una prossima costituzione di una Federazione Internazionale dei Cineclub con la quale potranno firmare un accordo concernente lo scambio di film destinati ai cineclub.

consociazione come prima cosa il carattere assolutamente non commerciale dei cineclub e venire ad un accordo per quello che riguarda le tasse speciali e la censura. Anche negli altri Paesi una simile presa di posizione sarebbe opportuna. Una volta ottenuti questi risultati nei singoli Paesi l'O. N. U. accetterebbe di riconoscere internazionalmente i diritti dei cineclub come sta attualmente riconoscendo quelli delle Cineteche.

3) Necessità di una Federazione internazionale: Per arrivare a questi risultati sarebbe opportuno creare delle Federazioni in quei Paesi che ancora non ne posseggono (Belgio, Italia, Svizzera, ecc.).

D'altra parte la potenza di una Federazione internazionale dei Cineclub è in funzione della potenza delle Federazioni esistenti nei diversi Paesi aderenti. In un primo periodo questa Federazione internazionale potrebbe anche costituirsi con la partecipazione dei Cineclub più importanti dei diversi Paesi.

L'urgenza della creazione di una Federazione Internazionale è chiaramente apparsa ai delegati stranieri partecipanti al Congresso i quali hanno all'unanimità votato la seguente risoluzione:

«I rappresentanti delle Federazioni di cineclub, o di singoli cineclub, di OLANDA, INGHILTERRA, ITALIA, BELGIO, POLONIA e FRANCIA riuniti a Parigi il 27 giugno 1946 in occasione del Congresso della Federazione francese dei cineclub, decidono di fondare «un comitato di collegamento internazionale dei Cineclub» avente per scopo immediato di fondare una Federazione Internazionale dei cineclub».

Hanno firmato questa risoluzione: Belgio: Siera Thirifays; Olanda: Sigg. Winkin, Hoekstra, De Vaele; Italia: Sigg. Comencini; Inghilterra: Sigg. Langlois rappresentante di Miss Vaughan; Polonia: Sigg. Korngold; Francia: Sigg. Painlevé, Sadoul.

I firmatari di questa risoluzione compongono il Comitato di Collegamento. La Sede è stata fissata in Parigi.

Il Sig. Georges Sadoul è stato nominato Segretario del Comitato.

I Sigg. Bardonnat et Soutf sono incaricati del lavoro amministrativo del Comitato.

* * *

Segnaliamo la nascita del Club «Amici del Cinema», avvenuta alcuni mesi fa a Salò del Benaco. (Via Gasparo da Salò 243-A). Codesto cineclub ha proiettato diversi film di notevole interesse (L'Argent di L'Herbier, L'Inafferrabile di Fritz Lang) e organizzato conferenze.

Inoltre aperto corsi per operatori, cinearisti ecc.

Il cineclub riprenderà la sua attività in ottobre.

* * *

Il Cineclub Treviso ha continuato, in questi mesi, le sue proiezioni. I soci del cineclub hanno potuto assistere a proiezioni riservate alle truppe alleate vedendo film della più recente produzione americana ed inglese. (Czarina di Lubitch, Mexicana di Santell, The House in 29 Street di Hatavay, ecc. ecc.).

* * *

A Genova, a Parma, a Pavia sono stati presentati i più importanti film proiettati a Milano durante il Festival dello scorso aprile.

* * *

A Brescia è sorto un gruppo cinematografico sperimentale denominato «Lupiter Film».

DARSENA NUOVA

Rassegna mensile
diretta da Silvio Micheli

Viale Margherita, 18
VIAREGGIO

Alcuni rimedi a questa situazione pare siano stati apportati, o per lo meno studiati, durante il congresso della Federazione francese dei cineclub tenuto a Parigi il 27 e 28 giugno u. s. e che a noi interessa particolarmente per la partecipazione di un delegato italiano e per i problemi di carattere internazionale che vi si sono trattati.

Al congresso la Federazione francese dei Cineclub aveva infatti invitato ad assistere i delegati dei cineclub esteri. Diverse questioni furono sollevate circa il funzionamento interno dei vari cineclub. La loro posizione giuridica e al termine del Congresso numerose risoluzioni vennero approvate. L'attuale situazione dei cineclub nel mondo fu così delineata:

FRANCIA: I cine-club francesi sono raggruppati in una Federazione. Prima della guerra il movimento cineclub era ancora allo stato embrionale; qualche club a Parigi e pochi in provincia. Non esisteva nessuna organizzazione che coordinasse i loro sforzi. Oggi la Federazione francese conta 86 cineclub con 75.000 membri.

BELGIO: Esistono circa 10 cineclub con 15.000 membri. Per ora non è stata ancora costituita nessuna Federazione.

ITALIA: Nel nord sono sorti dopo la liberazione dei cineclub nelle città più importanti. Vivono in compartimenti stagni e si procurano i film un po' dappertutto. Non esiste una Federazione.

OLANDA: Una Federazione è stata fondata in giugno 1946. Conta circa 10.000 membri, quasi tutti studenti.

INGHILTERRA: Esistono due Federazioni di Film Society, l'una in Scozia, l'altra in Inghilterra ma si dibattono in questo momento in una forte crisi per mancanza di film. Due altre «Film Society» indipendenti a Londra e a Liverpool sono in condizioni molto migliori.

SVIZZERA: Vi sono 4 cineclub, altri sono in via di fondazione. Nessuna Federazione, ma tutti sono in stretti rapporti con la Cineteca Svizzera che manda loro i film.

POLONIA: Vi sono 25 cineclub presso le Università polacche. Non esiste una Federazione.

AUSTRIA: Un cineclub molto florido funziona ora a Vienna.

U.R.S.S.: Non esistono dei cineclub. Unicamente dei club di fabbrica.

CECOSLOVACCHIA: Dei cineclub sono in via di fondazione (per ottobre p. v.).

SVEZIA: Cinque o sei cineclub universitari. Nessuna Federazione.

STATI UNITI: Oltre a qualche cineclub privato esistono due o trecento cineclub universitari. Nessuna Federazione; tutti sono però in contatto con la Film Library del Museum of Modern Art di New York che manda loro i film.

AMERICA DEL SUD: Dei cineclub funzionano in Argentina, Cile e Uruguay ma sono in crisi per mancanza di film.

I punti di discussione più interessanti furono i seguenti:

1) Possibilità di futuri sviluppi dei Cineclub: E' molto probabile che il rapido sviluppo dei cineclub che si è verificato in Francia dall'ottobre 1945 possa riprodursi con altrettanta rapidità negli altri Paesi d'Europa. Ma questo sviluppo è in funzione della possibilità di avere dei film da proiettare. Così in numerosi Paesi le attività dei cineclub sono strettamente collegate con le rispettive Cineteche. Sarebbe augurabile che si potesse stabilire tra i diversi Paesi uno scambio di film artisticamente interessanti, scambio che deve aver fatto tramite le Cineteche Nazionali.

2) Necessità per i cineclub di possedere uno statuto legalmente riconosciuto dal Governo: La Federazione Francese dei cineclub sta attualmente discutendo col proprio governo in vista di stabilire per i suoi cineclub uno statuto che dal governo stesso venga riconosciuto. Il governo dovrebbe ri-

La stagione cinematografica 1945-46 ha visto il fiorire di numerosi cineclub. Si può dire che quasi in ogni città d'Italia, con maggiore o minore successo, ma sempre con un fervore e un entusiasmo degni di lode, siano state organizzate proiezioni retrospettive, conferenze ecc.

Eppure oggi, a distanza, ci pare che tutto ciò sia stato un po' come una ventata, salubre e piacevole, ma effimera e inconsistente. Successi, nobili sforzi, ma senza concrete conseguenze.

Il problema organizzativo è ancora il punto centrale della questione dei cineclub. Anche qui è necessario alleggerire, semplificare, consolidare e chiarendo le idee ad un tempo. Mentre in alcune città sono sorti cineclub tutti volti ai lati estetici dell'opera cinematografica, in altre si sono formate ambigue associazioni con carattere tra parrocchiale e dopolavoristico che consumano in inutili esperimenti locali, energie che dovrebbero essere diversamente impiegate.

Di qui risulta evidente la necessità di coordinare per mezzo di un ente centrale, che in molti casi corregga, consigli, aiuti insomma, le attività dei diversi cinematografari.

Tale ente potrebbe, a nostro parere, far capo alla nuova Cineteca Italiana, o addirittura essere una branca di essa. Lo stretto legame che dovrebbe esservi fra i Cineclub e la Cineteca ci induce ad una soluzione di tal genere, come la difficoltà delle comunicazioni e la struttura stessa della Cineteca Italiana, che ha due sedi (Milano-Roma), e che col tempo potrebbe averne altre, fanno pensare, come a soluzione del problema strutturale, a federazioni interregionali di cineclub, (settecentuale, centrale, meridionale) con centro presso le sedi medesime della Cineteca. Attenzione comunque a non incorrere in quegli errori in cui purtroppo è facile, agli inizi, cadere per eccesso magari di zelo o per manie accentratrici. La situazione francese, che brevemente vi esponiamo, serva da esempio.

* * *

Prima della guerra esistevano a Parigi tre o quattro club, che cercavano di sviluppare nel pubblico il gusto del cinema e la cultura cinematografica. Poco conosciuti dalla massa degli spettatori, non frequentati che da un piccolo gruppo d'amatori, sempre gli stessi, avevano finito col prendere l'aspetto di veri ritrovi di iniziati.

Dopo la liberazione, al contrario, il numero dei cineclub, si moltiplicò e sotto l'egida di una federazione, associazioni di tal natura sorsero un po' dappertutto. Oggi si possono contare in Francia più di un centinaio di cineclub, con più di cinquanta mila aderenti. Cosa non da poco, ma perché c'è un ma, non sempre i cineclub funzionano come dovrebbero funzionare. Diretti, nella maggior parte dei casi da giovani, sprovvisti di capitali, guardati di malocchio dai noleggiatori di li considerano — a torto d'altronde — come dei concorrenti, essi sono, per di più, soggetti alla rigida disciplina dello statuto della federazione. Vogliono un film da proiettare? Devono trovarlo nella lista ristretta e immutabile che viene loro offerta. Se poi, riescono ad ottenere da un produttore o da un privato un film, essi sono costretti sia a immettere il film nel circuito della federazione, che a versare a questa una parte dei guadagni ricavati dalla proiezione. Di conseguenza: o il film viene loro negato dai proprietari preoccupati che esso vada perso o si rovini nel passare da un luogo all'altro, o la casa del cineclub si trova in perpetuo deficit impedendo a priori ogni iniziativa.

I programmi della federazione sono generalmente forniti da quella organizzazione ufficiale che è la Cineteca Francese. Ma, e c'è un secondo ma, la Cineteca possiede — e questa è una situazione veramente paradossale — un proprio cineclub indipendente dalla federazione. Non c'è bisogno di aggiungere altro. La Cineteca stessa, d'altronde, si mostra quasi sempre incapace di rispettare i programmi annunciati nel proprio cineclub.

Il 18 luglio, il Segretario del «Comitato di collegamento internazionale dei Cineclub» Sigg. G. Sadoul, ha reso conto davanti al Congresso della FIAPF dei lavori e delle risoluzioni del Congresso della Federazione francese dei cineclub tenutosi il 27 e 28 giugno.

Dopo una discussione la risoluzione seguente è stata approvata all'unanimità:

«Dopo aver udito il rapporto del segretario del «Comitato di collegamento internazionale dei Cineclub», comitato costituito in vista di fondare una Federazione Internazionale dei cineclub, i rappresentanti dei seguenti Paesi: Inghilterra, U.S.A., Cecoslovacchia, Italia, Francia, Svizzera, Belgio, Olanda, Ungheria, Polonia, Canada, si sono trovati d'accordo nell'estendere il «Comitato di collegamento» in un «Comitato provvisorio della Federazione internazionale dei cineclub, incaricandolo di stabilire gli statuti e regolamenti, di fissare le modalità amministrative, di ricevere le adesioni ufficiali dei partecipanti, di fissare con il Comitato della FIAPF un accordo sui rapporti reciproci, di proporre il testo dello statuto all'O.N.U. e all'U.E.S.C.O. e di organizzare la riunione dell'Assemblea Generale Costitutiva in vista della ratifica di questo documento».

Comunque fin d'ora il Comitato Provvisorio è autorizzato, non appena vi sarà un accordo con la FIAPF, e anche prima dell'Assemblea Generale Costitutiva, a fare tutti i passi necessari ad ottenere il riconoscimento della F. I. C. C. e del suo comitato provvisorio da parte dell'U.N.E. S. C. O. e dei diversi paesi che ne fanno parte.

Hanno firmato la risoluzione: U.S.A.: Miss Iris Barry; Inghilterra: Miss Vaughan; Canada: Miss Vaughan; Polonia: Sigg. Korngold; Cecoslovacchia: Sigg. Brichta; Svizzera: Sigg. Baechlin; Italia: Sigg. Barbaro, Comencini; Belgio: Sigg. Thirifays; Olanda: Sigg. Kayser; Ungheria: Sigg. Dallos; Francia: Sigg. Sadoul.

I FILM DEL CENTRO

Umberto Barbaro, nominato presidente della Cineteca Italiana di cui abbiamo parlato nel numero precedente, interrogato della sorte del film del Centro internati in Germania ci ha risposto:

«Nessuna novità buona per la Cineteca del Centro Sperimentale: anzi ho avuto recentemente comunicazione dal Ministero degli Esteri che le ricerche fatte a Starpel per rintracciare i nostri film hanno avuto esito negativo».

Non abbiamo osato chiedere a Barbaro in quale parte della Germania si trovi Starpel.

AUGURI ALLA «CITTADELLA FILM».

Una nuova casa di produzione, la Cittadella film, formatasi a Parma, iniziata nel mese di settembre la sua attività con la produzione di due documentari sugli affreschi coreggieschi delle cupole del Duomo e di S. Giovanni di Parma.

Le riprese dei mirabili affreschi del Correggio, dirette da Eradio Pratelli, daranno inizio a una serie di documentari che la Cittadella-film intende produrre con finalità altamente artistiche destinandoli al mercato interno e soprattutto estero, per diffondere nel mondo la conoscenza dei tesori artistici italiani.



ARIA DI VENEZIA



IRIS BARRY CI PARLA della sua cineteca

E' a Venezia Miss Iris Barry, direttrice della Sezione Cinematografica del Museum of Modern Arts di New York. Ci fu presentata poche ore dopo il suo arrivo; indossava ancora un tailleur da viaggio e un cappello nero (una grande cloche con ala molto larga nascosta da uno scialoscuro nastro nero pieghevole, opera mirabile di John e Frederic di New-York, «très aimable» ella ci dice). Quando le chiedemmo se fosse venuta in Italia appositamente per la Mostra di Venezia, ella sorrise e ci fece capire che si trattava un po' di una combinazione. Miss Barry, cui sta soprattutto a cuore la «sua» cineteca di New-York, sta infatti facendo un viaggio attraverso l'Europa, alla ricerca delle ombre perdute. Venuta nel nostro continente per partecipare al Congresso di Parigi, di cui è notizia in altra parte del giornale, dopo l'Italia, ella visiterà la Polonia, la Cecoslovacchia, la Germania la cui Cineteca di Stato, importantissima raccolta di preziose opere cinematografiche, pare si sia volatilizzata. «Ma finirò col trovare questi film — ci dice Miss Barry — gli alleati ne devono sapere qualcosa».

Iris Barry è una cordialissima signora, rianimata con lei, un po' intenerita. Dalla spiaggia del Lido, in vaporetto, al Florian, in gondola (e abbiamo fatto provare tutte le emozioni) il discorso cade spesso su argomenti cinematografici. Sono impressioni, ricordi della sua giovinezza in Inghilterra quando con Hitchcock e Asquith fondò, nel 1925, la Film Society, il primo cineclub di Londra; problemi vagamente accennati. Soltanto la sera, al ristorante, ella estrae dalla inasparibile, grossa borsa di pelle nera una piccola maia e comincia a tracciare sulla tovaglia candida, sotto gli occhi stupiti del cameriere, delle linee. Alla fine ella dice: «Ecco questa è la pianta del Museum of Modern Arts».

Il Museo esiste dal 1929, ma solo nel 1935 grazie al largo aiuto della Rockefeller Foundation e di anonimi mecenati, sorse, accanto alle altre sezioni dedicate alla pittura, scultura, musica, letteratura, ecc., quella cinematografica. Essa comprende la Cineteca vera e propria in cui vengono conservati circa 20.000 film, molti dei quali più rappresentativi della storia del cinema e una biblioteca specializzata con diverse migliaia di volumi in tutte le lingue. Fa parte della biblioteca una ricca raccolta di materiale riguardante i singoli film, dalle affiches ai manoscritti, dai bozzetti scenografici alle partiture musicali, alle sceneggiature con tutti i dati relativi alla produzione». Con la maia Miss Barry disegna ora sulla tovaglia un quadrato più grande degli altri, al fondo della costruzione è il cinema sotterraneo in cui vengono proiettati giornalmente film della Cineteca. Oltre alle proiezioni quotidiane per cui si scelgono i film senza un criterio fisso, si tengono, due volte alla settimana, proiezioni i cui programmi sono formati in tal maniera che, assistendo regolarmente ad esse per la durata di un anno o tre mesi, ci si può fare un'idea abbastanza esatta della storia dell'evoluzione del cinema mondiale.

I film della Cineteca non vengono proiettati soltanto nel cinema della Cineteca, ma vengono distribuiti in tutta l'America, ai cineclub universitari, alle scuole, agli istituti scientifici, alle associazioni religiose, ecc. Tali film vengono distribuiti al prezzo di 30 dollari se il 25 mm., di 15 se invece sono 16 mm. «Un anno al fondo della Cineteca», il regolamento della Cineteca richiede che queste proiezioni siano gratuite (in America la influenza degli esercenti di sale è davvero notevole); basta presentare all'ingresso il tesserino che attesta l'iscrizione al Cineclub.

A differenza dell'Europa non esistono in America cineclub prima del 1935, prima cioè della nascita della Sezione Cinematografica del Museum. E Miss Barry spiega la ragione con un proverbio americano. «Non parlate di pane in casa del fornaio» o qualcosa del genere.

I film vengono richiesti per ragioni affatto diverse: vi sono club di veri appassionati del film artistico, scuole di lingue che richiedono invece, per esercitare i loro allievi, film parlanti in lingua straniera; istituti che desiderano film scientifici; circoli sportivi che vogliono documentari sui vari sport, ecc. «Spesso, si dice Miss Barry, si presentano agli uffici della Cineteca romanzieri, commedie, scenografi, registi teatrali che desiderano documentarsi su una data epoca, conoscere una moda discreta; i mobili delle case o i vestiti, la pettinatura o le movenze stesse di persone d'altra tempi». Miss Barry consiglia allora questo o quest'altro film: il dramma con Francesca Bertini o la commedia leggera del 1925.

Quando le chiediamo chi furono i

fondatori e gli organizzatori della Cineteca di New-York, Miss Barry traccia sulla tovaglia un largo cerchio comprendente tutta la pianta che durante la conversazione si era venuta arricchendo di infiniti particolari (la disposizione della biblioteca, il sistema di illuminazione della pianeta, la descrizione del suo studio) e da questo tracciando verso l'alto due rette terminanti con due grossi punti neri dice semplicemente: «Me and my husband».

A. M.



Entourage DEL FESTIVAL

Esternia chérie, dopo il freddo di Cortina, dopo il camino acceso, arrivare a Venezia, calda, splendida, fulgorante è stato come un miracolo, un viaggio all'indietro nella stagione, con un sapore d'oriente; i miei occhi strisciavano come gatti felici contro i muri tiepidi, oh deliziosamente tiepidi.

Il primo giorno un bagno agli Alberoni (il Lido non è molto bene): una spiaggia senza capanni, dune selvagge, eche, capre, assolutamente «nature». Adoro tutto questo! La sera «premiere» del Festival al San Marco. Essendo arrivato da poco non avevo trovato più abbonamenti e i biglietti di invito mi erano stati dati per il Malibran, dove si proiettava lo stesso film: ma capisci chérie che andare in un altro cinema sarebbe stato assolutamente ridicolo. Vestito impeccabilmente di bleu ho passato con aria seccata e «epoliceana», ho guardato con aria di disprezzo la prima maschera che mi ha chiesto l'abbonamento, rapidamente con aria assente ho suonato il biglietto sbagliato alla seconda e poi mi sono seduto, in galleria naturalmente. La terza maschera ha bronlato con la mia vicina perché non era al suo posto (al suo posto c'ero io). Il mio animo sensibile ha un po' sofferto (ma cosa non si fa per l'amore dell'arte!) ed è forse per questo che il film (Blood and Sand) mi è parso come una torta con molte vate e molto zucchero ma piuttosto mal cotta e indigesta. All'interno la gente, se non tutta «bene», stranamente ben vestita; le solite facce dell'«Embassy» del «Little Bar» del «Cristallino» del «Covo», mondane e signore con abiti corti completamente decollati, dietro oppure davanti, su enormi scollature a punta, Capellini né lunghi né corti e una certa debole corrente di pettinature rialzate classicheggianti alla «sauvage»; una giovane signora col tunicia rossa drappeggiante e con coiffure completamente alla greca fermata da un cerchio d'oro. Vecchie contesse con abiti viola demodés, mantelli del primo festival. Fra gli altri Luisella Begli seduta vicino ad A. Alanova accompagnata dal conte di Robilant, Carla Candiani la superdecollate, un po' poco veramente. Un solo signore in pullover (torre) contrabbionciato dal dinner-jacket e cravatte di Max Intermam. Qualche mantello di volpi e di visone, le donne della legazione inglese in abito lungo, l'un elegante ufficiale russo in divisa bianca accompagnava una donna bionda, la sola in cappello, alta, grossa con un vestito «imprimé» di seta con disegno arlecinesco-geometrico giallo-nerosao e forse anche un po' verde.

Cappello beige con grande chio marrone, veletta enorme, pendenti, bochino, due collane, capelli lunghi, crespi, con cannellino, mantella di pizzo nero e guanti di pizzo bianco.

La sera dopo, il film russo: applausi fragorosi della delegazione russa e di qualche comunista. Il pomeriggio dopo, riunione dei giornalisti in libera discussione con la delegazione russa nella splendida saletta dell'Ateneo. Dialoghi brillantissimi (domanda in italiano - traduzione in russo - risposta in russo - traduzione in italiano). Il tutto accompagnato in invidiabili complimenti fra giornalisti comunisti e russi.

Esternia chérie, mi dispiace molto non poter raccontare il ricevimento russo al Luna. Invitati erano solo i comunisti e Massimo Bontempelli. Ieri poi ho conosciuto Miss Barry direttrice del reparto cinema del Museum of Modern Arts di New-York, piccola, vivace, capilla ed enorme capigliatura, quarant'anni circa ed enorme capigliatura nera che la gente si volta a guardare. Intima amica di Elsa Lanchester ci ha detto che Charles Laughton nuota molto bene e il suo amico Orson Welles fa bellissimi giochi di prestigio. La sera ci ha invitato a un cocktail-party (senza però i sandwich di serpente e la sovrana, ultima raffinatezza americana). Invitati erano anche Monsieur Langlois del cineclub di Parigi, Madame Soukha Do (nome de plume), signora russa: essa ci ha assicurato che il ricevimento più veramente bene, più chic, plus de goût del '46 a Parigi è stato quello dei pompieri. Anche lei, ci ha detto, ha una grande passione per i pompieri e del resto l'aveva anche suo padre. Più tardi è giunta una dama bruna con enormi orecchini, sottili, sirani: specie di lisce che si infilavano nei capelli e solleticavano il naso; era la miliardaria Peggy Guggenheim (che ha avuto fra gli altri come marito Max Ernst) famosissima appassionata d'arte. Invitati erano la più importante raccolta di pittura astratta. Ella dice che la guerra l'ha un po' rovinata; partirà domani da Venezia, dove ha appena comprato un palazzo sul canal grande, per raggiungere Cannes di dove passerà a Parigi e poi a Londra e poi a New-York. Tornerà a Venezia in primavera forse coi suoi quadri.

Noi, Esternia chérie, facciamo un milione di cose: vorremmo sapere per quale ragione invece tutti quei giovani critici giungono tutto il giorno con aria seria e indaffarata con cartelle da ministro sotto il braccio. Ti saluto, Esternia mio fiore, ti scriverò ancora. Ciao, tuo

Mautino

ASPETTANDO LO SBARCO

Poche pattuglie, qualche commando, rappresentati da quelle sporadiche e saltuarie proiezioni nei grandi centri di documenti del P. W. B. e dell'U. S. I. S., i migliori dei quali rivediamo oggi a Venezia, hanno a tutt'oggi dato ai pochi e più attenti osservatori la sensazione del grande sbarco che, più presto di quanto si creda, la produzione americana di film educativi e didattici effettuerà in Italia, come ha già fatto e sta facendo in altre parti dell'Europa liberata, il grosso esercito della G. M., al comando di Orton H. Hicks, direttore della sezione per il passo ridotto, e di R. Haven Falconer, direttore della sezione dei film educativi, seguito dalle divisioni più snelle ma non men preparate della RKO, della Columbia, della 20th Century Fox, della Paramount, della Enciclopedia Britannica e di case minori stupiranno non solo il grosso pubblico ma anche quegli ambienti educativi e culturali che, a torto, non si danno molta cura di questa nuova attività cinematografica che dall'America muove a conquistare il mondo latino. E si che i primi film didattici proprio da noi ebbero inizio e il problema del cinema educativo fu dall'Italia affrontato fra le prime nazioni moderne. Ma resta a dispetto di questa nostra impreparazione attuale la crisi della ripresa e più ancora l'instabilità del governo che non ha potuto finora studiare a fondo il problema.

Il metodo audiovisivo americano sarà benvenuto fra noi, ma utile, o meglio, necessario ritenere sia di individuare il problema per ben risolverlo e non unicamente con materiale in arrivo d'oltreoceano.

Il fanciullo italiano è dotato di una sensibilità diversa, ha delle esigenze didattiche individuali non identiche a quelle dello scolaro degli Stati Uniti.

Eguale il pubblico italiano non dovrà vedere solo documentari anglosassoni, ma richiederà per la sua cultura cinematografica, che diverrà sempre più aderente alla nostra mentalità moderna e meccanizzata, materiale nostro che con interesse evidente potrà poi scambiare con i paesi di tutti i continenti.

La produzione del documentario e del cortometraggio è problema urgente e che il governo non deve ignorare.

Se questa nostra civiltà moderna deve, come disse John Dewey, fare della scienza e della tecnologia gli strumenti capaci di creare atteggiamenti e di conferire conoscenze che mettano i giovani in grado di affrontare i problemi di oggi, occorre che anche il nostro paese ritrovi quella sua energia creativa che sempre lo pose fra i primi nella scienza e nell'arte.

GIGI MARTELLO (del Centro Studi per il Cinema Educativo).

PER UN CINEMA educativo

Una «Settimana del Cinema Educativo» contemporaneamente ad un convegno internazionale di tutti gli studiosi ed appassionati a questo problema verrà organizzata dal Centro Studi per il Cinema Educativo a Milano dal 27 ottobre al 4 novembre p. v. col concorso di molti enti culturali e scientifici milanesi e sotto il patronato del Comune di Milano. La manifestazione avrà luogo nel nuovo locale «Cinebreff» che inizierà con questa attività culturale una nuova forma di spettacolo già diffusa all'estero. Ognuna delle giornate della «Settimana» sarà dedicata ad un particolare settore della cinematografia educativa, culturale, scientifica e didattica (architettura ed urbanistica, belle arti, medicina e chirurgia, ecc.) e ad esso, oltre che i critici ed i tecnici del cinema saranno invitati gli esperti di ciascuna delle materie trattate.

Una Commissione scelta dagli stessi partecipanti giudicherà i film normali ed a passo ridotto che riterrà i migliori per ciascuna delle sezioni.

Critica IN VACANZA

La manifestazione veneziana ha richiamato nella città lagunare un folto gruppo di critici italiani e stranieri di cui pubblichiamo l'elenco con a fianco il giornale del quale sono inviati speciali:

- U. Barbaro (Unità); F. Pasinetti (Sempre Avanti!); G. Ariarosto (Illustrazione italiana, Giornale sera); G. Visentini (Corriere della Sera); G. Pellegrini, M. Gromo (La Stampa); L. Comenini (Tempo rivista); P. Masino (Gazzetta d'Italia); D. Valeri, U. Perinelli (Giustizia e Libertà); R. Radice (L'Europeo); F. Gadda Conti (Popolo); A. Marchi (Critica Cinematografica); F. Callari (Mercurio, Buonconsenso, Politeama); F. Petriccione (Il Tempo); V. Marinucci (Dramma, Momento, Indipendente, Cantabiaro); E. Emanuelli, F. M. Pranzo (Corriere Lombardo); B. Ramat, D. Risi (Milano Sera); L. Comini (Popolo, Il Tempo di Roma, Giornale dell'Emilia, Giornale d'Italia); F. Saranzani (Il Tempo di Roma); G. Pansa (Risorgimento Liberale); G. Viazzi, U. Castragli (Lettera); M. Matarasso, M. Rossini (Radiocorriere); R. Forte, G. Fantin, A. Torressi, M. Da Venezia, U. Longo, A. Minazzi, G. Geron, P. Castellani (Gazzettino); G. Moser (Italia Nuova, Mattino d'Italia); A. Baldini (L'Arena); A. M. Cuffano, I. Brin, G. Lovero, A. Marzari, M. Bianconi, A. Bellini, G. Signorini (Film Rivista); P. Lorenzoni (La Patria); A. Levorato (Gazzetta dello Sport); G. Chiesa (Il Mondo); M. Antoniani (Fiera Letteraria); G. Martello (24 ore); M. Nordio (Politeama); A. Zanone (Il ponte); N. Farinati (Messaggero); A. Albani Barbieri (Fotogrammi); M. Doletti (Film quotidiano); Massimo Milla Pucini (Fiume d'oggi); R. Renzi (Il progresso); F. Lugli (Cine-club); G. B. Scarpa, M. Valeri Manera (Gazzetta Veneta); L. Bortoluzzi (Gazzetta Sera); N. Milano (O.R.B.I.S.); A. Paniceci (Avanti!); M. Rendina, M. Schiavi (Giornale dell'Emilia); F. di Giannatello (Illustrazione Italiana, Dramma); A. Munerato (Lunedì); E. Giordani Sartori, Tomiatti Mario (Secolo Nuovo); E. Padoan (L'Italia); G. B. Cavallaro, E. Santoro (L'Avvenire); G. Carancini (Voce Repubblicana, Cinebar); A. Baracco (Hollywood); G. Gaddi (Mattino del popolo); E. Ottolenghi (R.A.I.); M. Menghini (Osservatore Romano); R. Ghiotto (Giornale di Vicenza); S. Cappella (Gazzetta di Mantova); G. Polacco, T. Senni (Gazzettino Sera); P. Boccato (Popolo Veneto) e altri.

Gli inviati speciali della Stampa Estero sono:

- S. Maggi (R.K.O. Patte News Company); O. Zasio (Daily Mail); O. Bernardinelli (Uff. Stampa Britannica); W. C. Murray (Continental Press di Chicago); B. Wikker (Union Jack); D. Downs (American European Ag.); G. Berg (Handelstidnig-Svevia); J. Chanerli (France Lois); V. Sorin (Radiodiffusion Africaine); S. Jerosek (Svet V. Ohrzech); L. Delabarre (Cine-Miroir); P. Michant (Film Français, Quatre et trois, L'Epoque, M.R.P.); Y. C. Pradella (Paris Cinema); Y. C. Miller (Uff. Stampa Britannica); R. Centassi (Agence France Press); Y. Marjones (Ag. Madrid); J. Ivanov (Combat); B. Grieco (Agence Tass); D. Guarnati (Arts de Paris); L. Frummi Radnhotv (Giornali americani); M. e G. Cristofolotti (Malada Frontata).

Pubblicazione autorizzata
Redazione Romana: P.zza Pagani-
ca, 13 - tel. 51351
Redazione Fiorentina: Viale Prin-
cipe Amedeo, 70.

Direttore responsabile
ANTONIO MARCHI
Officina Grafica Fresching - Parma