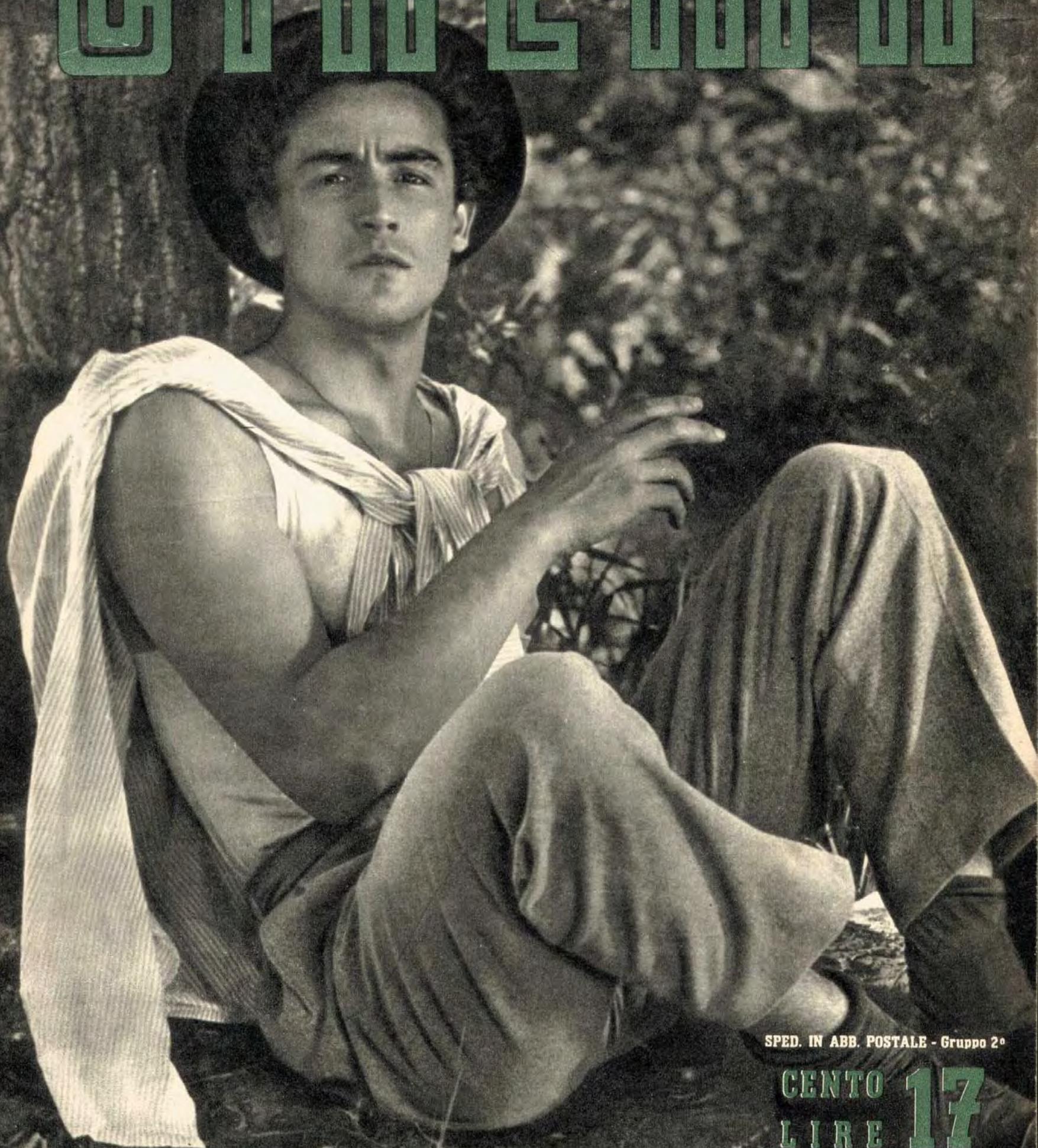


# CENTO LIRE



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO LIRE 17

NUOVA SERIE - 30 GIUGNO 1949

UNA PRODUZIONE "FILM UNIVERSALIA"



# GUARANY

*con*

ANTONIO VILAR, MARIELLA LOTTI,  
GIANNA MARIA CANALE, LUIGI PAVESE

Anita Vargas - Dante Maggio

*diretto da RICCARDO FREDA*

per la "Film Universalia"

*Film celebrativo degli amori e delle musiche del celebre compositore brasiliano Carlo Gomez*

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO  
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie  
Volume I

FASCICOLO 17

Anno II - 30  
Giugno 1949

Questo fascicolo contiene:

Cinema-gira . . . . .	514
B.	
La parola è d'argento. . . . .	517
LO DUCA	
I film facili uccidono . . . . .	518
MASSIMO ALBERINI	
Annotazioni su una diffidenza . . . . .	521
DOMENICO MECCOLI	
Gance e la stereofonia . . . . .	523
RENATO GIANI	
«Prediva» con cuori a fumetti . . . . .	524
I. D.	
Critici sul palcoscenico e attori in platea . . . . .	527
PAGINONE	
Vita movimentata della macchina da presa . . . . .	528
LUIGI CAGLIO	
Un'esperienza istruttiva . . . . .	530
FERNAN	
L'estero non vuole conoscere il cinema spagnolo . . . . .	531
EDGARDO PAVESI	
Galleria: Pierre Brasseur . . . . .	534
ENNIO DELLA NESTA	
Per una risoluzione in Italia del problema cinema didattico . . . . .	536
OSVALDO CAMPASSI	
Retrospective: «Jenny, regina della notte» . . . . .	538
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni . . . . .	540
VIRGILIO TOSI	
Circoli del cinema . . . . .	542
TOM GRANICH	
Biblioteca . . . . .	543
DOM	
Sequi e la Sardegna . . . . .	543
IL POSTIGLIONE	
La diligenza . . . . .	544
O. D. F.	
Rider's indigest . . . . .	Terza di copertina

\* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERROCCIO FRISONE \*

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1  
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 84 - Tel. 873159  
PARIGI: 5, boulevard de Latour-Maubourg, Paris VIII - NEW YORK: 166 West, 48th  
Street, New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'amministr.  
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-  
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Vittorio Gassman in "Riso amaro" di Giuseppe De Santis



Questo è il regista Mario Soldati, mentre dirige una scena di « Quel bandito sono io », interpretato da Jean Kent, Robert Beatty e Gordon Harker.

# CINEMA GIRA

## ITALIA

### Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: Lui e lei (antico titolo: Yvonne; produzione Amato), regista Giuseppe Amato, interpreti Totò, Olga Villi, Frank Latimore, Gino Cervi, Eduardo De Filippo, Giulio Stival; Signorinella (Astoria), regista Mario Mattoli, interpreti Gino Bechi, Dina Sassoli, Ave Ninchi, Aldo Silvani, Aroldo Tieni, Inga Gort, Ada Dondini; Bufera d'amore (Labor), regista Raffaele Matarazzo, interpreti Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson, Aldo Niccodemi; Napoli, eterna canzone (S.A.P.), regista S. Siano, interpreti Paolo Carlini, Anna Maria Lorenzetti, Aldo Niccodemi, Marga Celli; Le due madonne (Romana Film), regista Giorgio C. Simonelli, interpreti Eva Nova, Ermanno Randi, Nita Dover, Agostino Salvietti.

### Una clausola...

...dell'accordo commerciale stipulato con la Grecia prevede l'esportazione in questo paese di « film impressionati per un contingente di 80 mila dollari ».

### Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Terra di Dio (Berit Film), in esterni e interni a Farfa, regista Roberto Rossellini, interprete Ingrid Bergman; Cielo sulla palude (ARX), in esterni nei dintorni di Roma, regista Augusto Genina, interpreti Rubi d'Alma, Ines Orsini, Mauro Matteucci, Giuseppe Marletta, Domenico Viglione-Borghese; La luce che non si spegne (O.R. S.A. Film), in esterni nei dintorni di

Roma, regista Vittorio B. Cottafavi, interpreti Gino Cervi, Maria Demis, Leonardo Cortese, Luigi Tosi, Tino Buazzelli, Daniela Benson; E' primavera (Universalcine), in esterni in Sicilia, regista Renato Castellani, attori non professionisti; Anselmo ha fretta (Lux), in esterni nei dintorni di Roma, regista Gianni Franciolini, interpreti Gino Cervi, Gina Lollobrigida, Odile Versois, Nando Bruno, Ave Ninchi, Ernesto Almirante; Come scopersi l'America (Lux), in interni ed esterni a Torino, regista Carlo Borghese, interpreti Macario, Carlo Ninchi, Delia Scala, Folco Lulli; Quel bandito sono io (Lux), in interni a Roma, regista Mario Soldati, interpreti Robert Beatty, Jean Kent, Gordon Harker, Margaret Rutherford; La figlia della Madonna (Sud Film), regista Roberto Montero, interpreti Edmea Lari, Aldo Landi, Liliana Tellini, Vittorio Duse, Dedi Ristori; Benvenuto, Reverendo! (Alfa), in esterni nei dintorni di Roma, regista Aldo Fabrizi, interpreti Aldo Fabrizi, Lianella Carell; Vulcano (Artisti Associati-Panaria Film), in esterni nelle isole Eolie, regista William Dieterle, interpreti Anna Magnani, Rossano Brazzi, Geraldine Brooks; La mano della morta (Flura), in interni a Milano, regista Carlo Campogalliani, interpreti Mery Martin e Adriano Rimoldi; L'occasione fa l'uomo onesto (Al.C.E.-Fincine), in interni a Roma, regista Giorgio Bianchi, interpreti i tre protagonisti di Sotto il sole di Roma e Nando Bruno; Non c'è pace fra gli ulivi (Lux), in esterni in Ciociaria, regista Giuseppe De Santis, interpreti Gina

Lollobrigida, Raf Vallone, Folco Lulli, Maria Grazia Francia e un'altra attrice non ancora precisata, in sostituzione di Silvana Mangano che avrebbe intenzione di abbandonare lo schermo.

### Rimandato all'anno prossimo...

...l'inizio del Quo Vadis?; così ha precisato la M.G.M. in un comunicato diramato da New York. « A causa del ritardo del film, — dichiara la M. G. M., — John Huston dirigerà prima Asphalt Jungle, ma egli si ripropone di essere a Roma almeno sei settimane prima della data prevista (cioè del 1° maggio 1950), per assistere agli ultimi preparativi. Il personale della M.G.M. rimarrà in Italia per portare a termine i 10 mila costumi, i progetti e i dettagli del film, che sarà uno dei più grandiosi realizzati finora.

### «Mesi terribili», ha definiti...

...il produttore Salvo d'Angelo, quest'ultimo periodo precedente l'inizio del film di Clair La bellezza del diavolo. « Ho incontrato più difficoltà che per Fabiola », egli ha detto. Parlando delle enormi difficoltà incontrate per la ristretta mentalità del nostro credito bancario sempre diffidente verso il cinematografo, ha poi continuato: « Nessuno degli altri produttori è d'accordo con me. Io imposto film per il mercato internazionale; gli altri li impostano per il mercato interno, badando a tener limitato il preventivo in modo da potersi rifare con gli incassi italiani, considerando gli incassi esteri come una fortunata eventualità. Chi supera il preventivo di 60 milioni è ri-

tenuto un pazzo; ma con questa mentalità si pregiudica l'attuale momento favorevole della cinematografia italiana. E' solo impostando film con larghezza di vedute che si possono avere anticipi dall'estero; e, come per Fabiola, io ho già il 50 per cento del preventivo di La bellezza del diavolo coperto da tali anticipi. Ma l'incomprensione del nostro credito bancario è tale e così sfiante per conseguenza il lavoro che deve fare un produttore, che per il futuro mi guarderò bene dall'impostare altri film del genere ». La bellezza del diavolo, per il quale sono preventivati 300 milioni di lire, sarà girato a Roma, Caserta e Firenze e verrà interpretato da Gérard Philipe, Michel Simon, Carlo Ninchi, Paolo Stoppa, Nicole Besnard e un'altra attrice francese non ancora precisata, oltre a 18 attori italiani nei ruoli secondari.

### Arrivati con quasi due ore...

...di ritardo a un « cocktail-party » in loro onore, Walter Wanger e Joan Bennet si sono lasciati fotografare ma hanno accuratamente evitato di parlare in merito all'eventuale intenzione di girare uno o più film in Italia. Interrogato sulle difficoltà dell'industria cinematografica americana, Walter Wanger non ha fatto che ripetere quanto aveva già dichiarato in America prima di imbarcarsi per l'Europa. Secondo lui, Hollywood, cioè la produzione, si è isolata. Manca il coordinamento fra produzione, distribuzione ed esercizio; l'angolo visuale di coloro che dirigono la produzione è troppo angusto. E i registi hanno preso la mano ai produttori.

### Rossellini...

...è andato al cinema non più di trenta volte; così risulta da alcune confidenze fatte dal regista stesso ad un redattore della Neue Zürcher Zeitung. Egli ha inoltre dichiarato: « Si è detto, sulla base dei miei precedenti lavori, che il cinema può fuggire opere d'arte con la materia bruta dell'attualità. A ciò, bisogna affrettarsi ad aggiungere che, secondo me, il cinema può anche ridare all'uomo il gusto del sogno e della poesia. Ma questo, però, solo in misura limitata. Quanto più si lavora nel cinema, tanto più lo si detesta ».

### A Roma, di passaggio...

...Clifton Webb, il divertente signor Belvedere. E' anche arrivato Mischa Auer che prenderà parte al film Al diavolo la celebrità, di Steno e Monicelli. Egli ha detto che preferisce il comico puro e che diffida del comico cerebrale. Al diavolo la celebrità è una commedia moderna che racconta le vicende di un involontario e minimo Faust.

### In settembre...

...si terrà a Milano il Congresso internazionale per la televisione, con la partecipazione dei tecnici italiani. Dopo il Congresso, la nostra Commissione tecnica governativa dovrà decidere quale sarà lo standard di trasmissione televisiva da adottare in Italia. Sono per ora previste stazioni trasmettenti a Torino, Milano e Roma. Quella di Roma potrà, secondo il progetto, essere captata nel raggio di 100 chilometri.

### Piovono all'ANICA...

...e alla Direzione Generale dello Spettacolo le denunce dei titoli di soggetti e argomenti di pubblico do-



Gianni Franciolini, il regista di « Fari nella nebbia », a colloquio con l'attrice Odile Versois, interprete del film « Anselmo ha fretta », diretto appunto da Franciolini e desunto da un soggetto di Cesare Zavattini.

minio allo scopo di stabilire, secondo gli accordi intervenuti fra i produttori, il diritto di precedenza alla realizzazione. Fra i titoli più recentemente notificati figurano: Francesca da Rimini (Lux), I piombi di Venezia (Fortuna Film), Giulietta e Romeo (Universalcine), Santa Caterina, vergine delle armonie (Al.C.E.), Gli amori di Bellini (Continentalcine), Ulisse (De Laurentiis), Pontio Pilato e Il Processo Cuocolo (Romana Film), Don Bosco (Phoenix), Tristano e Isotta (A.T.A.), Il Barbiere di Siviglia (Grandi Film Storici), La forza del Destino e Il Vascello Fantasma (Gallone).

#### La faccenda dei manifesti...

...scandalistici fatti sequestrare da alcune autorità locali di P. S., ha avuto un seguito. La Direzione Generale dello Spettacolo, aderendo alla richiesta dell'ANICA, ha istituito un apposito servizio che rilascerà il visto agli affissi i cui bozzetti siano stati tempestivamente sottoposti all'esame della predetta Direzione. Per avere il diritto di affissione, basterà — secondo quanto comunica l'Agenzia S.S.S. — segnalare alle autorità di P. S. gli estremi del visto.

#### E' nata...

...una nuova Casa, di Produzione Cortometraggi, con sede a Milano e a Roma. Realizzerà, in compartecipazione con la Icet, due documentari: Anche questa è Milano e Il Bramante a Milano. E' in preparazione La cavallina storna, documentario sui luoghi pascoliani.

#### Una coppa Pasinetti...

...verrà assegnata dalla Direzione del Centro Studi del Cinema educativo al miglior documentario italiano, a carattere culturale, presentato alla prossima Mostra di Venezia.

### STATI UNITI

#### Il Premio Pulitzer...

...per la migliore composizione musicale per orchestra è andato questo anno a Virgil Thomson per il commento musicale di Louisiana Story.

#### Per protestare...

...contro le tasse ed avere nella protesta l'appoggio del pubblico, l'Associazione degli esercenti del Kentucky sta preparando un cortometraggio che dimostri le sue buone ragioni.

#### Dalla relazione annuale...

...fatta da Joseph I. Breen, direttore della « Production Code Administration », si apprende che nel 1948 la P.C.A. ha concesso 435 certificati di approvazione, con un aumento del 7,7 per cento sull'anno precedente. Dei 435 film approvati, 169 sono classificati « melodrammi », 94 « westerns », 81 drammi, 12 polizieschi, 48 commedie e 31 di genere vario. 58 soggetti, trovati inaccettabili nella loro forma originaria, furono modificati e in seguito approvati; 51 furono invece respinti. Dal 1935 al 1948, la P.C.A. ha revisionato e approvato 7.071 film.

#### I dieci mesi al bando...

...per le loro idee comuniste, o supposte tali, hanno tentato causa alle diverse Case produttrici per un importo complessivo di 52 milioni di dollari. In particolare, lo scrittore Albert Maltz ha chiesto 3.750.000 dollari; lo sceneggiatore e regista Lester Cole, 6.435.000 dollari; il regista Edward Dmytryk, 8.350.275 dollari; il direttore di produzione Adrian



Dal documentario a colori « Tibet proibito », realizzato da Pietro Mele durante l'ultima spedizione Tucci.

Scott, 6.942.600 dollari; Ring Lardner jr., 7.147.500 dollari; lo sceneggiatore Dalton Trumbo, 7.233.000 dollari; gli sceneggiatori Alvah Bessie, Samuel Orntz e John Howard Lawson e il regista Herbert Berberman, 3 milioni di dollari ciascuno. La richiesta di risarcimento dei danni è stata inoltrata sulla base della legge antimonopolistica conosciuta come « legge Sherman ».

#### Lo scrittore e produttore...

...Charles Brackett è stato eletto presidente dell'Accademia delle Arti e delle Scienze Cinematografiche

A Milano, il 22 giugno, è improvvisamente morto Carlo A. Felice, noto critico cinematografico, e direttore della rivista « Schermo ». Perdiamo con lui un collega stimato e autorevole, un uomo che amava veramente il cinema, e fu tra i primi giornalisti che se ne occuparono seriamente e con competenza.

Alla famiglia del caro amico scomparso, giungano le nostre più sincere condoglianze per la dolorosa perdita.

che, com'è noto, distribuisce i famosi Oscar annuali. Nelle dichiarazioni iniziali, egli ha proposto: l'organizzazione di una Conferenza internazionale del film da tenersi a Hollywood sotto gli auspici dell'Accademia, la fondazione di un Museo dell'Accademia e l'aumento dei membri dell'Accademia stessa che è attualmente di duemila.

#### Il regista George Seaton...

...è partito per la Germania dove intende scrivere il soggetto di un film ispirato al « Ponte aereo ». Ha dichiarato che non vuol fare un film politico, ma soltanto illustrare, dal punto di vista spettacolare, lo sforzo organizzativo americano e il valore degli equipaggi che hanno partecipato all'impresa.

### EGITTO

#### Il Comitato...

...per la rinascita del cinema egiziano, presieduto dal Ministro degli Affari Sociali, ha deciso l'istituzione di premi annuali alla migliore produzione locale.

#### Goffredo Alessandrini...

...che si trova in Egitto per ragioni private, sta per iniziare le riprese di Amina, versione araba del film Fu-

ria da lui realizzato in Italia. Gli interpreti saranno Assia Noris — che si trova anch'essa in Egitto per ragioni private — e l'attore egiziano Youssef Bey Wahby.

#### Grande stupore...

...ha destato il divieto opposto dalla censura alla proiezione del film francese Monsieur Vincent. Nessuna dichiarazione è stata fatta sulle cause del divieto.

### RUSSIA

#### Il grande documentario...

...La battaglia di Stalingrado, annunciato da molti mesi, è stato proiettato a Mosca. Questo film, diretto da Nikolas Varta, presenta fra i suoi personaggi: Stalin, Roosevelt, Molotov, Churchill, Harriman, ecc. Gli ambienti diplomatici hanno particolarmente notato il tono aspramente polemico usato dai russi verso gli ex alleati.

### SVIZZERA

#### Per iniziativa dell'ANICA Alta Italia...

...e del Gruppo Lombardo dei critici cinematografici, verrà dedicata durante il prossimo Festival di Locar-



L'attrice Myrna Loy, ospite di Roma, mentre assiste alla ripresa di « Quel bandito sono io » diretto da Mario Soldati (vedi pagina 513).

no una mattinata in memoria di Francesco Pasinetti. Parleranno: Gigi Martello per i produttori, Luigi Comencini per i registi e Guido Aristarco per i critici. Seguirà la proiezione di alcuni documentari di Pasinetti, concessi dalla Sefi Film di Lugano.

## BELGIO

**E' stato costituito...**

...a Bruxelles un Comitato Nazionale per le onoranze a Feyder, sotto il patronato del Primo Ministro, del Ministro dell'Istruzione Pubblica e del Ministro dell'Interno che è anche il presidente della Cineteca belga. Tale Comitato si propone di salvaguardare e di riunire i film realizzati da Feyder, di raccogliere ma-

noscritti e documenti che lo riguardano e di editare un volume a lui dedicato, con articoli dovuti ad eminenti personalità del mondo cinematografico.

**Il Borgomastro di Courtrai...**

...nella sua veste di capo della polizia comunale, aveva proibito la proiezione de Il diavolo in corpo, definendolo immorale e tale da poter provocare disordini in sala. L'esercente interessato aveva ricorso al Consiglio di Stato il quale ha ora dichiarato illegale l'ordinanza, poiché la soppressione di uno spettacolo può essere disposta solo se l'ordine è stato effettivamente turbato e non in previsione di disordini. Inoltre, secondo il giudizio del Con-

siglio di Stato, un Borgomastro non è competente in materia di moralità degli spettacoli. L'esercente intenderà causa per i dami.

## SPAGNA

**Anche Irasema Dilian...**

...è andata in Ispagna dove interpreta 39 cartas de amor accanto ad Angel Picazo e Tony Leblanc. Regista, Rovira Beleta.

**Nello scorso anno...**

...la produzione cinematografica spagnola ha avuto sussidi per un totale di 26.540.000 pesetas. Tali fondi provengono dalle tasse che gravano l'importazione dei film stranieri.

**Gli esterni...**

...del film San Giuseppe Calasanzio (per il quale erano anche stati interpellati alcuni registi italiani), saranno girati in Italia nel prossimo settembre.

## AUSTRIA

**In compartecipazione...**

...austro-americana verrà girato a Vienna il film Two Hearts in Three Quarter Time di cui esiste una prima versione tedesca girata a Berlino subito dopo l'avvento del sonoro. Produttore di parte americana, Douglas Sirk; produttore di parte austriaca Karl Hartl. La versione austriaca verrà girata appena terminata la versione inglese.

## GERMANIA

**Le case cinematografiche...**

...della Germania occidentale hanno adottato un « codice » di auto-disciplina, in base al quale esse si impegnano ad evitare tutto ciò che potrebbe offendere i sentimenti religiosi o morali; portare effetti demoralizzanti o tali da incoraggiare la brutalità; esaltare il nazismo, il militarismo, l'imperialismo e l'odio di razza; mettere in pericolo le relazioni tra la Germania e gli altri paesi; esporre al ridicolo governi, rappresentanti o istituzioni degli altri paesi; danneggiare o disprezzare i principi costituzionali del popolo tedesco e della sua terra; falsare fatti storici a scopo propagandistico. A Wiesbaden funzionerà un ufficio di revisione in tre sezioni, con i rappresentanti dell'industria, del governo, dei gruppi religiosi, della cultura e della legge. Le decisioni della

terza sezione, quella legale, saranno inappellabili.

**I doveri...**

...della critica cinematografica sono stati riassunti in un decalogo pubblicato dalla rivista Filmwoche a conclusione di una serie di articoli di K. J. Fritzsche. Il decalogo invita il critico a vedere almeno due volte il film da giudicare; a rilevare prima la parte buona e poi quella cattiva del film; a dormire una notte prima di scrivere l'articolo; a non fabbricare « slogans » quando scrive; a non perdere mai di vista il carattere relativo e soggettivo di ogni valutazione estetica; a non avere eccessiva paura di sbagliare; ad avere il coraggio delle proprie opinioni e a difenderle decisamente ma senza cattiveria; a badare che compito della critica è anche di interessare il pubblico al cinema; a fare da mediatore tra la produzione e il pubblico; a visitare gli stabilimenti di produzione quanto più spesso è possibile.

## FRANCIA

**Duvivier...**

...ha deciso di non mandare il suo ultimo film Au royaume des cieux ad alcun Festival cinematografico, nemmeno a quello di Cannes. « Non significa criticare l'attribuzione dei premi dei Festival — egli ha detto — il dichiarare che gli intenti non sono sempre puramente cinematografici ». Si è anche detto pronto a scommettere che avrebbe indovinato fin da ora il titolo del film che sarà premiato a Cannes.

**Marcel Carné...**

...si è definitivamente orientato verso Jean Gabin e Anouk Aimée quali protagonisti del suo nuovo film La Marie du Port tratto dal romanzo di Simenon. Le riprese avranno inizio in questi giorni sulla costa normanna.

**Il produttore...**

...del film Portrait d'un assassin, Jacques Gauthier, ha citato Orson Welles per inadempimento di contratto. Orson Welles doveva essere il supervisore del film e il regista della versione inglese. Gauthier chiede un milione di dollari a titolo di indennizzo, oltre alla restituzione di 33 mila dollari che egli dichiara di avergli anticipato sull'onorario pattuito per il suo lavoro.



Da « Dietro lo schermo », un documentario sulla vita del Centro Sperimentale in Roma. Regia di Patersano e Cincotti, allievi del Centro.

NUOVA SERIE

30 GIUGNO

1949

CINEMA

17

# LA PAROLA È D'ARGENTO

VI FU UN TEMPO in cui l'Italia era il Paese che meglio di ogni altro doppiava i film; ricordiamo pellicole mediocri nella versione originale, che acquistarono vitalità impensata dalla traduzione in italiano (valga come esempio *L'impareggiabile Godfrey*). Purtroppo ciò appartiene a un passato che la presente mediocrità dei doppiaggi ci fa considerare remoto. Oggi il doppiaggio è diventato monopolio di poche persone, ed è noto che ogni monopolio danneggia la qualità del prodotto. Inoltre, la notizia circolante da più d'un anno circa la prossima imposizione d'una forte tassa sul doppiaggio, ha fatto sì che gl'importatori, per evitare tale tassa, facessero doppiare un numero ingente di film in un periodo di tempo assai breve; il doppiaggio assunse aspetto sportivo, divenne simile a una corsa a tappe, e lo eseguiva badando più al cronometro che ai risultati. Gli stabilimenti lavoravano freneticamente, i doppiatori anche, preoccupati soltanto d'incamerare ingenti compensi, e d'impedire ai propri colleghi di guadagnare anch'essi col doppiaggio, approfittando della favorevole congiuntura. Per questo, assistere alla proiezione di film divenne passatempo piuttosto monotono, dato che le centinaia d'ombre agitantisi sullo schermo possiedono in tutto una ventina di voci, sempre le stesse e ormai note fino alla sazietà; ci stiamo abituando a sentire la granduchessa, in un film, parlare con la voce che aveva il pugiliatore in un altro film, e Dio ci protegga, perché questo non è ancora tutto. Il peggio consiste nel fatto che sempre più spesso ci accade di udire dialoghi mediocrementemente tradotti, mal recitati, e pessimamente incisi. Anche in questo campo si è perso l'amore per l'onesto lavoro fatto bene, i turni si succedono ai turni, senza interruzione. L'essenziale è finire un film per poterne subito cominciare un altro.

Noi non siamo eccessivamente amici del doppiaggio, lo accettiamo come un male necessario in un Paese dove il pubblico non vuol saperne di didascalie sovrimpressionate: ma se doppiaggio ha da essere, sia almeno pulito e coscienzioso come è stato per tanti anni. In un mondo che continuamente cerca di progredire, fa malinconia trovarsi davanti a un settore dove tutto peggiora, anche tecnicamente; spesso, in questi ultimi tempi, abbiamo veduto personaggi parlare a bocca chiusa o tacere con la bocca in movimento, nei film doppiati recentemente; l'antica preoccupazione d'accordare le parole italiane a quelle originali, in modo che le labbra dell'attore non vadano per conto loro, viene del tutto trascurata, pur d'andare avanti e non riincidere un pezzo, i direttori lasciano passare qualsiasi svarione, e ne potremmo citare di clamorosi.

Tutto ciò non è onesto verso chi ha diretto e interpretato il film, quindi sarebbe opportuno che le Case di produzione straniere, nel contratto di vendita, inserissero una clausola per difendere il film dalle ribalderie o dalle sciocchezze di certi doppiatori; il danno intrinseco all'opera può essere notevole, valga per tutti l'esempio di *Le silence est d'or*, film delizioso nella versione originale, e tradotto in modo così pedestre da diventare mediocre in italiano.

Il cattivo doppiaggio è disonesto anche verso il pubblico, che paga somme piuttosto notevoli per entrare in un cinematografo, quindi ha il diritto di non vedersi appioppare lavori assassinati dall'avidità o dalla fretta di alcune persone. Qui dovrebbe entrare in campo l'esercente, il quale ha tutto l'interesse a difendere il pubblico che lo mantiene. Saremmo veramente lieti se gli esercenti cominciassero a negare la programmazione a un film, motivando tale decisione col fatto che il film è doppiato male. È loro diritto farlo, ed anche loro dovere. E dopo alcune lezioni

del genere, toccati nella borsa, anche i più faciloni fra i distributori comincerebbero a rendersi conto che doppiar male rappresenta un pericolo; così torneremmo piano piano a quel grado di civiltà raggiunto prima della guerra, e che diede un primato all'Italia.

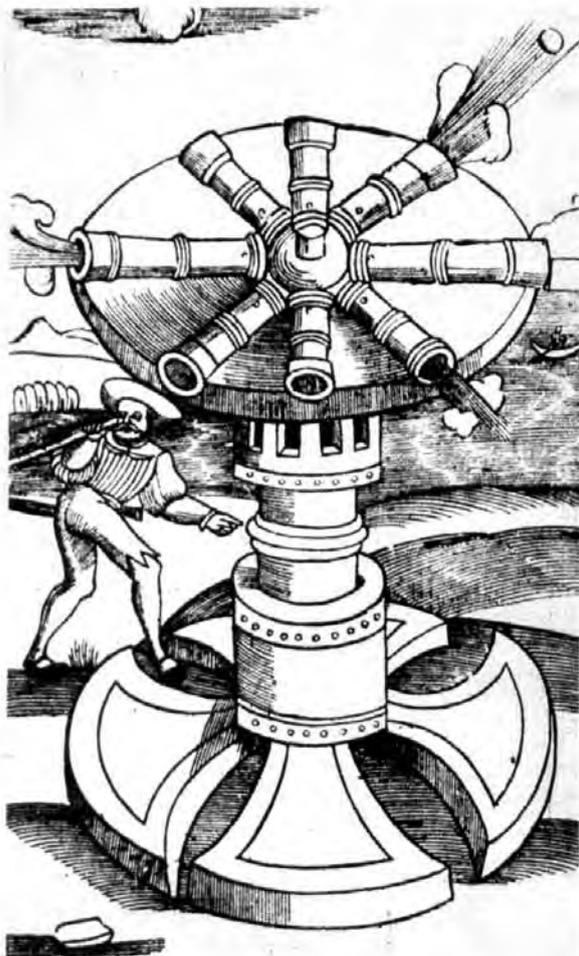
Questo è un favore che domandiamo agli esercenti, in difesa del film, in difesa del pubblico, e in difesa degli esercenti stessi. E non ci si venga a dire che troppi film sono già stupidi o raffazzonati nella versione originale; prima di tutto, nessuno dovrebbe mai comprare scientemente un film stupido: in secondo luogo, perché far piovere sul bagnato? Lasciate che il film abbia la sua bruttezza originale, se non potete farne a meno, ma non peggioratela. E permettetegli di far sfoggio della sua bellezza, se ne ha. Si è mai veduto un commerciante non pazzo che, avendo importato una costosa macchina dall'estero, si diverta a fraccassarne gli ordigni più delicati prima di metterla in vendita?

Un milione risparmiato nel doppiaggio, rappresenta quasi certamente anche un milione di percentuali in meno sugli incassi: questo è un ragionamento abbastanza piano ed elementare, può riuscire accessibile anche ai più distratti fra i distributori. Il nostro mercato cinematografico ha urgente necessità che tale ragionamento sia capito.



François Perier e Marcelle Derrien in « Le silence est d'or ». Questo film, eccellente nella versione originale, è stato una delle maggiori vittime del nostro doppiaggio, che spesso dimentica anche i "rumori".

# I FILM FACILI UCCIDONO



Cosa voleva significare questa vecchia Croce di Malta del 1942 con corona di bombarde? Forse un preannuncio dello spettacolo cinematografico.

SI SA CHE un'arte che si svolge nel tempo, il cinema nel caso nostro, assume particolari comportamenti. L'uso — o il malvezzo, o l'abitudine — danno al cinema l'illusione della simultaneità. In realtà niente di simile riguarda il cinema. E' possibile accelerare il ritmo, stringere il montaggio fino a un tremito d'immagini, ma non riusciremo a cambiare le basi del nostro coordinare. La Scolastica citerebbe qui un pensiero di San Tommaso: « Non è possibile che la medesima intelligenza sia determinata contemporaneamente da varie specie intelligibili per capire in atto diversi oggetti ». (*Somma Teol.* I, 85. 4).

Nella fase di ricerca intellettuale del film, è da evitare la trappola letteraria delle apparenze dinamiche di certi soggetti che immaginiamo cinematografici solo perché se ne intravede il montaggio rapido, a scatti e a scambi di primi piani. Faulkner non è più cinematografico di Shakespeare, ma serve a far durare l'equivoco del « tempo » cinematografico. Il cinema dà abbondantemente la prova sperimentale dell'impossibilità del simultaneo: non potremo mai vincere il susseguirsi dei tempi e vedere due immagini in una percezione. (La carrozza di Napoleone, nella quale egli detta tre lettere nello stesso tempo — leggenda amorosamente raccolta da Gance — è lo schema ideale del nostro ragionamento e dà evidentemente tre tempi differenti).

Sorvolando dunque sulla seduzione ingenua che darebbe in pasto all'apparecchio di presa, con la scusa che riproduce il movimento, tutto quel che si agita, galoppa, corre, scivola, guizza, salta — tentazioni divertenti, d'altronde —, ci resta il campo immenso delle tentazioni letterarie. Le descrizioni minuziose di Balzac, di Poe e ma-

gari di Manzoni e di Nievo sembrano, agli occhi di certi registi, alimenti ideali per la loro pellicola. Certe situazioni drammatiche o comiche sembrano scenari anticipati, pronti ad essere girati. Il che è falso. Il fatto stesso di poter credere facile codesto passaggio dalla letteratura allo schermo, bolla i registi incoscienti che non sanno vedere al di là delle apparenze. Eppure mi sembra inaudito che si possa ancora mescolare due linguaggi così diversi, ove le parole evocano immagini e le immagini parole.

Abbiamo poi tentazioni più gravi: il mimetismo pubblicitario, il desiderio di sfruttare un titolo noto, la poltroneria che invita a servirsi del lavoro altrui, e magari il furto di soggetti a « prova di bomba », senza contare i massacri d'opere celebri e innocenti, forzate da gente senza scrupoli. Allontanandoci da questa filza di tentazioni, siamo ancora in una fase negativa, certo, ma di una utilità incontestabile. E' così che possono eliminarsi i rischi del cattivo cinema e tutte quelle abilità disoneste e, alle lunghe, rovinose. La realtà, è differente e non ci sarà un produttore su cento disposto a rinunciare a ogni facile esca che sembra diminuire i rischi. Ma il colmo sarebbe di leggere qui un osanna ai mer-

canti. E' pur vero che certi soggetti — nonostante i nostri desideri — meritano l'universalità dello schermo. Il cinema è offerto ai sentimenti e alle gioie d'una folla immensa. Se il suo linguaggio comune è necessariamente povero e basso — il che non significa affatto intreccio di bassezze — il soggetto può aspirare ad altezze senza limiti. E' dunque su questo punto che interviene — o dovrebbe intervenire — l'abilità dello scenarista e del regista: il momento è giunto di dar fondo a tutte le riserve di psicologia e quasi di veggenza. Non dimentichiamo che lo scenario e il dialogo — dinanzi a un altissimo punto di partenza, come ad esempio una dottrina — assumono la parte dell'apologo o della parabola, che sono forme antiche, liturgiche o sacre d'una formula di divulgazione che può essere moderna.

Eviteremo comunque di confondere il soggetto, visione particolare, e la tesi, concezione del mondo da esso suggerito. Con la sua solita sagacità Pudovkin annunciò i pericoli d'una tesi anticipata, « estranea a ogni concetto d'arte ». L'ordine razionale di tesi, soggetto, elaborazione cinematografica, non può scaturire che dopo il compimento dell'opera. L'intervento dell'artista resta dunque indefinibile e inaf-



Viviane Romance, sensualmente levigata, nel film « Maya » dal dramma di Simon Gantillon.

ferrabile. Ma vi saranno sempre eminenti teorici che scopriranno il numero d'oro in artefici che ne ignorano anche il nome. Nessuno ha mai dato ricette per raggiungere il sublime, e non ne troverete in codeste note. Ma le referenze, i riferimenti, le approssimazioni sono sempre utili. Cecil B. De Mille, a Harvard, fece una volta una scoperta, considerevole soprattutto in America: « Per l'autore di cinema, la prima cosa da trovare è l'idea. Che idea gli verrà in mente, cioè qual'è il soggetto che ne uscirà? ». In apparenza il regista non ha da far altro che scegliere: il mondo visibile è nelle sue mani (o nei suoi occhi), e nel mondo visibile comprendiamo pure quel che è visibile con gli ordigni che l'uomo si è fabbricato per penetrare nella materia, cioè applicazioni della macro-microscopia, fisica elettronica, compressibilità ed estensibilità del tempo, ecc. Questo mondo visibile è da moltiplicarsi per il numero quasi infinito degli angoli di ripresa e per il numero pure infinito delle combinazioni che le loro analogie o la loro vicinanza potranno produrre. Al mondo visibile aggiungete il mondo sonoro, l'universo dei suoni naturali, dei suoni elaborati dalla natura e dall'arte dai suoni sconosciuti dalla natura e dall'arte come quei prodigiosi suoni « disegnati » di cui i disegni animati fanno già un timidissimo uso. Su questo mondo sensibile alle pupille, ai timpani e allo spirito facciamo scattare il nostro apparecchio di presa. Quattro vie si offrono alle nostre intenzioni: a) l'invenzione, campo esclusivo dell'immaginazione; b) l'adattamento (o *trattamento* di un racconto d'origine letteraria), di cui indicammo le facilità e i rischi; c) il documentario, frammento autentico di vita; d) la trasposizione, logica mescolanza dell'invenzione e del documentario e di cui la « scuola italiana » ha dato numerosi e validi esempli. (Ci sembra di rinunciare a una quinta via, che sarebbe l'astrazione, frutto d'una sorta di distillazione dello spirito piuttosto che di una « fabbricazione », intesa nel senso che Paul Valéry dava alla parola). Ogni regola è fuori luogo in materia d'invenzione (a). E' possibile invece ricordare qualche « eccitatore », del genere d'una carta geografica, sistema caro a Feyder e a Spaak, o gl'incontri provocati dal caso, nelle strade, alla Prévert e alla Carné.

Mi capitò in mano, una volta, un « congegno » californiano che fabbricava associazioni d'idee. Trattavasi di tre quadranti concentrici di colore diverso, coperti di cifre: bastava girarne uno per originare un numero quasi illimitato di situazioni. Due quadranti corrispondevano a « creature diverse » e il terzo era riservato ai « luoghi ». Un dizionario corrispondente dava la chiave delle cifre. Provocai facilmente i miscugli seguenti:

— un autista *salva* (o *uccide*, o *s'innamora*) di...

— una duchessa (*incontrata in un...*)

— cimitero di sobborgo.

Un altro:

— un'orfana (*incontra...*)

— una madre (*buona o cattiva*) in un...

— Ufficio degli Oggetti perduti.

Siamo in pieno Raymond Roussel e in una evidente applicazione della « scrittura automatica » cara ai surrealisti. Si potrebbe pensare che il nostro apparecchio è utilizzato in California da molti anni. Ma l'invenzione, senza dubbio importante, a questo stadio non è che materia prima.



Sopra e sotto; due inquadrature di « Gigi », prodotto da Dolbert dal romanzo di Colette.



Sotto: da « Rendez-vous de juillet », l'atteso film che Jacques Becker sta attualmente terminando.





Philippe Lemaire in « Maria Chapdelaine », nuova edizione del film diretto nel '34 da Duvivier

L'adattamento (b), invece, è meno grezzo. A parte la pericolosa facilità di cui facemmo cenno, « i romanzi danno film migliori delle commedie ». E' Sidney Howard, uno specialista americano, che parla. « Una commedia adattata allo schermo chiede qualche sviluppo, il che è sfavorevole all'opera d'arte. Il romanzo adattato allo schermo, invece, ha bisogno d'essere condensato, fatto quasi sempre favorevole alla qualità dell'opera ». Ma anche qui la parte dell'intelligenza si avvicina alle esigenze dell'invenzione. *Fabiola*, portato sullo schermo nella sua forma letteraria, anche condensatissima, sarebbe stato davvero insopportabile, visto che i buoni sentimenti non fanno i buoni film. L'immensa ambizione di Blasetti, la sua coscienza d'un messaggio da dire e da trasportare in immagini, erano necessari per fare un film da un romanzo morto. Nella pellicola di Blasetti la laboriosa compilazione di Wiseman non è che un pretesto: è Blasetti,

non è il cardinale, che vuol mostrare il passaggio d'una civiltà a un'altra e la vittoria della fraternità sul paganesimo. In questo film c'è un esempio di « adattamento » in una frase: per tracciare un panorama del mondo corrotto e intelligente, putrido ma pronto alle più sottili dialettiche, che Wiseman descrive (male) in lunghe pagine, Blasetti mette sulle labbra di Fabius (Michel Simon) queste parole terribili: « Lasciate che diventino cristiani! Resteranno sempre poveri: è l'essenziale, poiché così resteranno sempre schiavi ».

La strada del documentario (c) autentico, sfugge alle nostre noterelle, ma dà virtualmente il vero tracciato del cinema. E' il sillabario che può farci giungere a *La terra trema*. Si pensi ai film straordinari che si potrebbero realizzare — come « documenti » — su *un giorno* d'un uomo, d'una famiglia, d'un bimbo, d'un sacerdote, su *un giorno* d'ogni mestiere, qualsiasi mestiere in qualsiasi ambiente.

Il che richiederebbe non lo si dimentichi, scenari ancor più abili e congegnati di quelli per i film romanzati... Tutte queste vie ci portano alla più bella, dove la realtà del documentario è piegata dalla sintesi inventiva. E' l'incontro tanto atteso tra la prima via (a) e la quarta (d). Esempio tipico: *Ladri di biciclette*, ricerca attenta che ci ha dato d'un mosaico d'immagini quotidiane un'opera sensibile con un linguaggio che la sorpassa. Il campo di queste trasposizioni è immenso. Meglio delle manopole, quadranti, eccitatori e sorgenti fisse — o tutto insieme — nella realtà possiamo trovare i soggetti che sappiamo accordarsi con la nostra concezione del mondo o degli esseri che vivono intorno a noi.

Dal soggetto giungiamo alla fase d'assimilazione e di elaborazione, che è lo scenario, chiave di Volta del cinema. Ognuno di noi sa di che si tratta, della colonna riservata alla scenografia e ai movimenti, dell'altra (a sinistra) che contiene quel che nel film sarà suono, dialogo, rumore, musica, ecc. Ma nessuno vi impedisce di sconvolgere l'ordine previsto, di mettere a destra quel che è a sinistra, di aggiungervi dei disegni come sugli scenari di Cocteau o delle battute musicali come su quelli di Carné. Lo scenario è altrove. Non è in questi particolari che l'uomo di cinema imparerà a distinguere l'essenziale dal superfluo, la linea fondamentale del suo soggetto dall'imprecisione del fondale, di distinguere l'interesse drammatico e il rigore delle conclusioni da uno smiuzzamento del racconto. A questi problemi, che sono i problemi generali dell'arte, l'uomo di cinema aggiunge la tecnica, le sue necessità, i suoi imperativi, i suoi mezzi e i suoi limiti. Arriviamo così all'ultimo stadio letterario del film: la sceneggiatura (che i francesi chiamano « découpage »). Alle note proprie dello scenario, la sceneggiatura aggiunge i movimenti dell'apparecchio di presa, il piano della caccia alle immagini, le osservazioni sulle luci, i suoni e l'uso dei piani nella prospettiva finale del montaggio.

Il linguaggio del film deve essere a questo punto particolarmente eloquente. Il teorico Béla Balázs dichiara che il linguaggio del film, ha tre espressioni: 1) montaggio; 2) angolo di ripresa; 3) primo piano. E' quasi elementare ricordare che l'angolo di ripresa non esiste che grazie al montaggio, e che il primo piano non è altro che un angolo di ripresa. Insomma il linguaggio del film si ridurrebbe al *montaggio* in tutte le sue forme. Per il regista, la sceneggiatura è il registro di bordo, la carta sottomarina, un « tracciato » da seguire o meno. Ma lo scenario, che riassume tutte le lingue (quella del poeta, dell'ingegnere, del fotografo, dello scenografo, del coreografo) non è altro che un punto di partenza. Per cinema intendiamo quel nuovo linguaggio che non solo esige una grammatica nuova, ma pure una *forma mentis* novissima, elastica e rigorosa quanto l'ordigno di cui l'uomo dispone da mezzo secolo. La severità diventa un dovere e, parafrasando Flaubert buon'anima, mi pare che dovremmo scrivere ben in vista la frase temibile e ammonitrice: « I film facili uccidono ».

LO DUCA



Da « Un'avventura di Salvator Rosa » (1940) di Blasetti. "Anche conservando spesso il suo ritmo cinematografico, il film non riusciva a tenere insieme il suo racconto sino alla fine, ma arrivava a vuoti, a capitoli assolutamente gratuiti" (la storia del pugnale, l'incontro nella catapecchia).

## ANNOTAZIONI SU UNA DIFFIDENZA

Queste « annotazioni su una diffidenza » di Massimo Alberini, che fu nel passato uno dei più assidui collaboratori di Cinema, sono spesso in contrasto con la posizione assunta dalla nostra rivista specialmente nei confronti di *Ladri di biciclette* e di *Flaherty*. L'interessante articolo ha però, tra gli altri meriti, quello di portare un disinteressato contributo nella polemica sul cinema italiano. (N. d. R.)

« IN ITALIA non abbiamo avuto Balzac, né Dickens, né Walter Scott: le grandi ondate della narrativa romantica, del verismo sociale alla Zola, passarono lontane da noi, senza suscitare echi notevoli: lo stesso Manzoni rientra più nel saggio moralistico che nella grande narrazione popolare, le *Memorie del Nievo*, dopo una prima parte ammirevole, cadono nella cronaca sciatta. Concludendo, non abbiamo in Italia una tradizione romantica, né il gusto del raccontare. E poiché il cinema è, soprattutto, racconto, sia pure visivo, noi italiani non sapremo mai fare del vero cinematografico ».

Questo discorso, ripetuto con tanta insistenza da rientrare fra i luoghi comuni, veniva fatto fra gli appassionati di cinematografo una quindicina d'anni addietro, circa all'epoca in cui Cecchi, chiamato alla direzione artistica della risorta Cines (la « rinascita » era un motivo ricorrente, mentre si realizzavano film come *Il carnevale di Venezia* e *La canzone dell'amore*) tentava, senza riuscirci troppo, di dare un indirizzo intellettuale alla nostra produzione. I primi film di Blasetti (*Terra madre*, *Palio*) e soprattutto *Acciaio* di Ruttman,

ricchi di buone annotazioni, abbastanza sicuri come impiego dei mezzi, lasciavano incerto l'entusiasta della nuova arte e non convincevano il pubblico solito che, tuttavia, dava ancora la precedenza assoluta ai film italiani e precisamente a quel genere « comico-sentimentale » il cui prodotto-base restava sempre *La segretaria privata* con la Merlini, Besozzi e Tofano, tutti e tre, allora, abbastanza giovani e circondati dalla non ancora spenta simpatia per il loro teatro di prosa. In campo « puro », eravamo esigenti, verso il 1932: la cinematografia, uscita dalla buona esperienza del muto, dopo una fase di disordine, stava riprendendo la sua splendida marcia; e poiché nulla potevano opporre, fra quanto il Comm. Pittaluga fabbricava in Piazza Tuscolo, a *Le million* e a *Mädchen in Uniform*, ci appigliammo, aiutati anche dalla polemica su frammentismo e « calligrafia » in letteratura, viva in quel periodo, alla nostra « incapacità di racconto » per giustificare in sede storica la scarsa comunicativa dei nostri film.

Strano come questa vecchia accusa non sia riapparsa ora, perché il trionfo, sia pure su base intellettuale, del « neo-realismo », potrebbe offrire un buon pretesto a chi volesse rispolverare le idee di un tempo, anche per dimostrare come l'indifferenza del pubblico per i nostri film dipenda dalla mancanza di una tradizione narrativa intimamente sentita. I due pilastri del cinema italiano dei tempi d'oro, il « colosso storico » e il « divismo », non erano

certo fatti per andare incontro al pubblico con un racconto completo, nato, una sequenza dopo l'altra, dal logico susseguirsi delle inquadrature, intese come « periodi » di una pagina, ma volevano far breccia o con il grandioso (diecimila comparse) o con la bellissima, tutta perversa femminilità, ricorrendo a una serie di luoghi comuni (il suicidio finale della Bertini) accettati dal pubblico, accorso per vedere « lei », senza discussione. Venendo a certe opere di buon livello artistico molto più vicine a noi (penso, tanto per citare un esempio, a *Un'avventura di Salvator Rosa* di Blasetti) può dirsi che non si riusciva, anche conservando un ritmo cinematografico per buona parte del film (la sequenza in cui il Formica libera i prigionieri, tutta la scena del torneo) a « tener insieme » il racconto sino alla fine, ma si arrivava a dei « vuoti », a dei capitoli assolutamente gratuiti, superflui e slegati (sempre nello stesso caso: la storia del pugnale, l'incontro fra Cervi e la Morelli nella catapecchia) che portavano lo spettatore a dirsi « non ci siamo », e a quel senso di disagio e di noia dati dalla storia che « non corre ». In anni nei quali la nostra conoscenza, in fatto di teoria era ancora empirica e collaudata su ben pochi testi, correva una massima attribuita a Frank Capra: « Quando io sento dire che un film è notevole per una particolare sequenza, per delle speciali inquadrature, penso subito si tratti di un'opera sbagliata. Il film dev'essere un solo prodotto organico, in

cui i vari elementi concordano e, in un certo senso, debbono essere dimenticati per fondersi in un solo risultato, il racconto». Da ciò la nostra preferenza (parlo di noi anziani frequentatori di platee buie) per Stroheim, per Sternberg (che il racconto lo ha svolto addirittura a puntate, da *Der blaue Engel* a *The Devil Is a Woman*) e, per contrappasso, la diffidenza verso certi registi troppo «puri» che dimenticavano di doverci narrare qualcosa di completo, per divagare, magari «meravigliosamente», con la macchina da presa (e questa divagazione, questo perdersi in bellezza dietro le immagini, mi ha sempre impedito di ammirare senza riserve opere senz'altro fondamentali, come *Man of Aran*). Nel 1933, in uno speciale fascicolo dell'*Italiano* dedicato al cinema, Leo Longanesi, a proposito della nostra produzione, scriveva: «Quello che in un film soprattutto conta è la condotta, cioè far succedere una scena all'altra con ordine, per provocare e preparare una emozione. I film italiani, al contrario, non riescono a destar interesse alla vicenda rappresentata: si passa da una scena all'altra senza regola e senza preparazione, tutto è frammentario e staccato». Si ricordi che sedici anni fa, quando Longanesi scriveva questo, le idee sul valore del montaggio erano, almeno in Italia, allo stato embrionale; ma il nostro giudizio negativo andava più in là, riferendosi anche alla sceneggiatura e, in genere, a tutta la costruzione del film. Anche nelle opere più riuscite di Camerini e Blasetti (erano le due firme «di fiducia»), ma quando, come in *Rotaie*, si comincia

va bene, il capitombolo finale era così brusco, repentino, da turbare il buon ricordo delle inquadrature riuscite; e ci consolavamo pensando alla congenita «incapacità di romanzo» degli italiani.

Oggi il discorso è ancora valido per le opere migliori. Tutto il «neo-realismo», da *Uomini sul fondo* a *Ladri di biciclette*, è una affermazione del frammento, della scena pregevole, del clima parziale inteso come descrizione di un ambiente, ma senza che, da scena a scena, si formi quella continuità, quel sentimento unico che fanno superare allo spettatore l'ideale parete divisoria fra lui e i personaggi, per condurlo a sentirsi «dentro» al film. Lasciamo da parte i documentari sulla Marina, da cui prese le mosse il neo-realismo, lasciamo da parte *Paisà* in cui lo spezzettamento è voluto, si può sostenere, dai vari episodi: ma lo stesso *Ladri di biciclette* è una splendida antologia di situazioni che dovrebbero fondersi, e restano invece estranee le une alle altre: Ricci al lavoro, Ricci a Piazza Vittorio, Ricci in trattoria, Ricci nella casa di tolleranza, Ricci davanti allo stadio, ogni volta si ha la sensazione che scatti un dente dell'ingranaggio, si apra una nuova pagina e si chiudano definitivamente le altre, fra personaggi e scene nuove, che non legano, non hanno una convincente ragion d'essere (pur essendo, prese a sé, riuscite) rispetto a tutte quelle che le hanno precedute e le seguiranno, ma si allineano solo per dar modo al film di procedere (unica, lieve eccezione, quella della «santona»). La domenica romana, in *Ladri di biciclette*, si li-

mita così a una serie di appunti, di acuti *croquis*, ma non balza completa da un disegno organico: lo stesso «messaggio» del film che De Sica, parlando con noi dopo una delle varie anteprime a Milano, volle definire «di bontà e di fratellanza, perché ognuno di noi ha perduto la bicicletta, e chiede agli altri che lo aiutino a trovarla» (mentre a me sembra un messaggio di sconforto, la solitudine del povero che trova, nei poveri come lui, solo incomprendimento e ostilità) resta allo stato d'intenzione, a meno che non ci si accontenti dell'accordo finale fra padre e figlio nell'ultima inquadratura del film. Ma passiamo avanti, si veda l'ultima affermazione della nostra cinematografia, *In nome della legge*. Quest'opera di Germi è una delle più convincenti, delle più raccontate, fra quante si sono da noi prodotte: interpretazione, clima, vicenda, «stanno insieme» come raramente accade in pellicole italiane (e il pubblico lo ha sentito subito, di qui il successo anche di cassetta). Le inquadrature «belle» (l'incontro con la mafia, gli agguati ecc., strano, a proposito, come non si sia messa in rilievo l'influenza di *Que Viva Mexico!* su certe riprese, come quella dell'arrivo dei mafiosi a cavallo in piazza) s'inseriscono al momento giusto, hanno una ragione logica: e così pure le annotazioni d'ambiente, certi interni, la solennità enfatica, spagnolesca, di alcuni personaggi minori. Ma anche qui è il racconto che cede, sia durante il film, con la vicenda falsa e inutile degli «amori» fra baronessa e funzionario, sia nel crollo finale, quando lo stupendo perso-

## GANCE E LA STEREOFONIA

A PROPOSITO del film che sta preparando, *La divine tragédie*, Abel Gance ha riparlato della prospettiva sonora. E' una sua vecchia fissazione. Ne parlò la prima volta quindici anni fa mettendo mano alla edizione sonora del suo *Napoléon* girato nel 1926. Questo *Napoléon* in due episodi aveva presentato una novità: la proiezione su uno schermo triplicato nel senso della lunghezza di quelle scene che viste in campo lunghissimo su schermo normale avrebbero molto perduto della loro grandiosità. Anziché ricorrere alla panoramica (che avrebbe dato una successione di particolari ma non il quadro d'insieme), Abel Gance divideva la scena in tre e la riproiettava unita col procedimento, tanto per dare un'idea, delle fotografie cosiddette panoramiche. Il vantaggio non era apprezzabile e il triplice schermo passò nell'archivio dei ricordi.

Sincronizzando, dunque, il *Napoléon*, Abel Gance volle affrontare un'altra novità: la prospettiva sonora, cioè la stereofonia. La tecnica sonora di allora era piuttosto primitiva. Le voci e i rumori si realizzavano e si riproducevano su di un medesimo piano, senza tener conto dei rapporti spaziali. Abel Gance diceva: creando la «profondità» sonora l'azione si farà più immediata ed evidente. Con la prospettiva sonora il pubblico si troverà addirittura attore della vicenda in quanto che, rappresentando ad esempio una battaglia, esso avrà l'impressione di trovarsi in

mezzo, in dipendenza degli infiniti rumori che gli sorgeranno d'intorno da diversi altoparlanti opportunamente distribuiti nella sala. L'idea di Abel Gance non fu presa molto sul serio. Un maligno disse: «Ecco che ci si promettono delle gran belle serate. Quando si darà un film di Abel Gance il russare di invisibili dormienti getterà gli spettatori nell'atmosfera...». Nessuno, che noi si sappia, affrontò criticamente il problema posto dal regista e ne fece notare il vizio fondamentale. Ma allora, forse, le idee in proposito erano meno chiare e le formulazioni teorico-estetiche non potevano avvalersi anche dell'esperienza radiofonica di cui noi oggi disponiamo.

Praticamente, Abel Gance voleva realizzare un «messaggio» di diverse colonne sonore durante la proiezione. Così, uno o più altoparlanti posti a destra avrebbero ridato i suoni provenienti da destra, e via dicendo a sinistra, davanti, o alle spalle degli spettatori. A parte le difficoltà e l'alto costo della realizzazione (infatti dell'esperimento non si seppe più nulla), c'è da notare che questa risoluzione meccanica della stereofonia è artisticamente inconsistente. E, tutto considerato, falsa. C'è quindi da meravigliarsi che se ne parli di nuovo. Poiché le immagini vengono proiettate davanti allo spettatore, l'origine dei suoni sarà comunque sempre davanti allo spettatore, e non dietro o di lato. Il suono cioè è in rapporto alla

immagine e non allo spettatore. Inoltre, come nota l'Arnheim, «ogni volta che incontriamo nella storia dell'arte un accoppiamento di più mezzi, l'esame più minuto rivela un deciso sopravvento di uno di questi mezzi. Un solo mezzo si riserva il compito di realizzare l'opera ed è aiutato e completato in questo lavoro dagli altri mezzi». Il cinematografo, come indica la stessa etimologia della parola, è immagine. Il sonoro è un elemento aggiunto ed è un «mezzo» complementare d'espressione che, oltre tutto, interessa un «mondo sensorio» (quello auditivo) diverso dal «mondo sensorio» fondamentale (quello visivo): la qual cosa è già potenzialmente — e molto spesso effettivamente — causa di grave disturbo, cioè di «disarmonia» nell'animo dello spettatore.

Con la stereofonia risolta alla maniera di Gance (e, d'altra parte, non vediamo come si potrebbe risolvere altrimenti), il suono acquista una sua autonomia. La pretesa di creare lo spazio cinematografico con diverse fonti d'emissione del suono, porta alla distinzione sensoria di tali fonti, stimolando — specie negli spettatori ad esse più vicini — l'attenzione auditiva a scapito dell'attenzione visiva. Certo, le relazioni tra suono e immagine, dopo vent'anni di cinema sonoro, continuano a mantenersi a uno stato primordiale, quantunque si possano mettere insieme alcuni illustri esempi di perfetta fusione tra i due elementi nel senso della formazione di quella che potremmo dire la «temperatura sonora» della azione. La tecnica radiofonica può aiutare molto a questo proposito con la sua necessità di risolvere l'evocazione di spazi e di immagini mediante l'esclusivo impiego del suono.

In quanto ad Abel Gance, staremo a vedere. Se persisterà nel proposito (di che dubitiamo) avrà per lo meno il merito di riaccendere una polemica che dorme dai primi anni del cinema sonoro e che si è coperta di polvere nelle pagine dei testi.

DOMENICO MECCOLI



Inquadratura «trittica» tratta dal film in due episodi «Napoléon», diretto da Gance nel 1926.



Da « Man of Aran » (L'uomo di Aran, 1933-34) di Flaherty, regista da alcuni considerato "troppo puro e che si perde in bellezza dietro le immagini".

naggio di massaro Passalacqua si svuota in un ambiente divenuto d'improvviso retorico e convenzionale (e tanto si è parlato di questo, da dispensarmi da un discorso piú lungo).

Tutto ciò potrebbe avere un valore solo teorico, se non si risolvesse in una realtà spiacevole: dei film che non raccontano nulla, il pubblico non ne vuol sapere. Da questo, una delle ragioni di crisi della nostra cinematografia. Mi si può obiettare che, negli anni lontani, quando il nostro film, stando a quanto affermo, aveva gli stessi difetti d'oggi, il nostro cinema prosperava perché era protetto, e la gente andava volentieri a vedere la celluloidale nazionale senza lamentarsi tanto. Cifre alla mano, sarebbe facile dimostrarmi che il primato, in fatto di giorni di programmazione, era allora raggiunto dai nostri film comico-sentimentali, dalle commedie «leggere ma divertenti». Questo rende necessario ancora un discorso, meno teorico dell'altro. Le dittature hanno bisogno del cinema come di un elemento fondamentale per creare il mito del condottiero, del capo invincibile e infallibile onnipotente non solo nelle fotografie, alla radio, nei documentari, ma anche nei cosiddetti film di propaganda. Il cinema, definito, un tempo, da noi « l'arma piú forte » deve, direttamente o per vie traverse, diffondere il verbo del partito dominante: necessità quindi che la produzione nazionale sia protetta, messa in primo piano, preferita sempre a quella proveniente da nazioni che professano altri principi. In Germania e in Italia tutto l'appoggio statale era per « l'arma » cinematografica; che si otte-

nessero dei risultati positivi difficile affermarlo: specie da noi i film di propaganda veri e propri o annoiavano, o invogliavano a ricamarvi sopra barzellette, come ai giorni di *Scipione*, diventato, per gli spiritosi, *Sciupone*. D'altra parte, non si poteva imporre a una cinematografia di fabbricare *Camicie nere* e *Condottieri* a getto continuo, e si lasciava cosí campo libero a una produzione innocua, senza spunti polemici, e occorre dirlo, graditissima al pubblico, che, all'inizio, trovò piacevole vedere in film i piú decantati attori di prosa privilegio, sui palcoscenici, delle sole grandi città, e poi prese gusto a lasciarsi cullare da tante storielline insipide. Nasceva cosí (e molti in buona fede se ne meravigliavano) il contrasto fra il « clima duro » ufficiale e la famosa retorica di Cinecittà, a base di sale di soggiorno Novecento e di telefoni bianchi: e negli anni in cui le guerre, quando c'erano, si combattevano

lontano, il grande pubblico, pur brontolando a mezza voce contro l'impossibilità di vedere certi film americani, non rifiutava l'obolo del biglietto ad *Assenza ingiustificata* o alla ennesima riedizione del *Fornaretto di Venezia*.

Ora tutto è diverso. Un governo abituato a sentirsi criticare sulla stampa politica, sui settimanali umoristici e dai comici di avanspettacolo, non si cura affatto di farsi idealizzare da una cinematografia di Stato, e lascia che il nostro cinema se la sbrighi, come può, senza favorirlo con un nuovo monopolio. Quanto al pubblico, divenuto piú diffidente ed anche piú colto (si veda il notevole sviluppo dei cineclubs) esamina con maggior senso critico l'opera « nobile », e se poi vuol passare la serata, visto che gli si lascia libertà di scelta, ai *Pompieri di Viggiú* preferisce *Bellezze al bagno*.

MASSIMO ALBERINI



Il pubblico, se "vuole passare la serata", a « I pompieri di Viggiú » preferisce comunque prodotti come « Bellezze al bagno » con la Williams.



Fotografie come queste avevano, nel 1925, la didascalia « Perfidia », seguita da tre esclamativi. Per ragazze del genere (che nell'intimità indossano il costume da bagno e portano nei capelli una rosa rossa), Ennio Flaiano compose la famosa canzone "Vipera, tu m'hai rapito il cor..."

fotogenia sicura marcata decisa. Statura armoniosamente regolare nel complesso fisico, mimo-artistico, di bellezza emiliana non comune nella massa di queste donne prospere che incarnano l'apogeo della femmina, ma tutto l'insieme generoso, distinto, plastico, sensuale, voluto da chi ha necessità d'inquadrare la verità del copione prescelto. Tipicamente artista si denotano in essa qualità rare perché oltre alla squisita sensibilità femminile sorpassa tutte le prescelte per la volontà innata di utilità » (utilità non si sa perché nel testo della lettera è sottolineato: è forse un programma di lavoro?) « onde uniformarsi ai ruoli che le si proporranno trasformandosi così a suo piacimento. In tutto quest'insieme e nell'esteriorità innanzi tutto emergono gli occhi, occhi, dico, vivi, lucenti, voluttuosi, ardenti, sognatori, ammammolati, fuggenti, assassini e prepotenti, che non bastano parole ancora per dire la comunicativa di essi nell'inquadratura dei lunghi capelli color pseudo-Tiziano, delineano lineamenti tipicamente marcati nell'apertura di una bocca dinamicamente sensuale. Nella signorile semplicità del vestire si delinea subito l'estetica armoniosa distinta del corpo che piace all'intenditore perché nel fisico si vede che pratica lo sport della danza classica, al canto, dall'ippica al tennis, dal nuoto allo schetting,

# “PREDIVE,, CON CUORI A FUMETTI

D'ESTATE si fanno fotografare al mare, o sulla terrazza di casa, alcune in giardino, e appena è l'autunno spediscono le fotografie al giornale cinematografico che per primo lancia un concorso « Cercasi tipo A » oppure « Cercasi tipo B ». In questi giorni a Roma tutti i giornali hanno riportato una inserzione in « neretto »: « Cercasi giovane gigante buono » — cioè l'Ursus di « Quo Vadis? » che una casa cinematografica vuol girare. Negli uffici è già un lavoro di agenti specializzati a dirigere il traffico, e con maniere eleganti respingere coloro che a prima vista non hanno i requisiti adatti al giovane gigante buono. (Pare che l'inserzione sia stata letta da alcuni giganti fra i quali uno si sentiva particolarmente buono, e si sia presentato in divisa di gigante: è stato, dicono, piuttosto difficile spiegarli che era stato un errore di stampa). Basta dunque un annuncio anche per errore, perché le segreterie dei giornali o della Lux o della Minerva o della Giani-film che ha ripreso i suoi lavori siano letteralmente invase da ragazze d'ogni genere, con le loro fotografie nella borsetta, o sul cuore, o in grosse buste gialle. Chi non può portarle di persona scrive, spedisce in busta chiusa, lettera raccomandata. In provincia non fanno che scrivere, lettere lunghissime con alcuni errori di ortografia, e scritture che dovrebbero raccontare perversità carattere colore foga eccetera. Oppure fanno scrivere dai loro rappresentanti. Per esempio il Produttore-Procuratore M. G. della Casa Cinematografica S.A.A. Film di Venezia presenta la signorina Berarda - nata a Bologna:

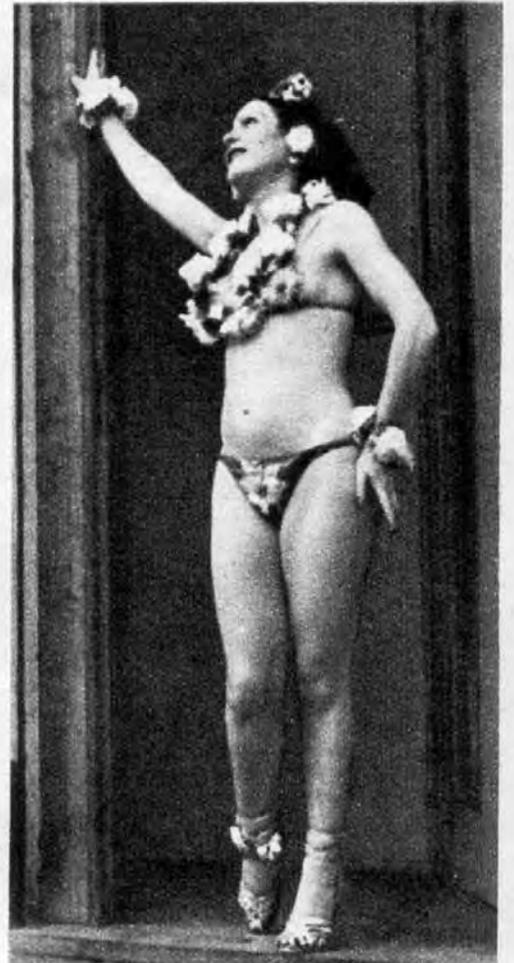
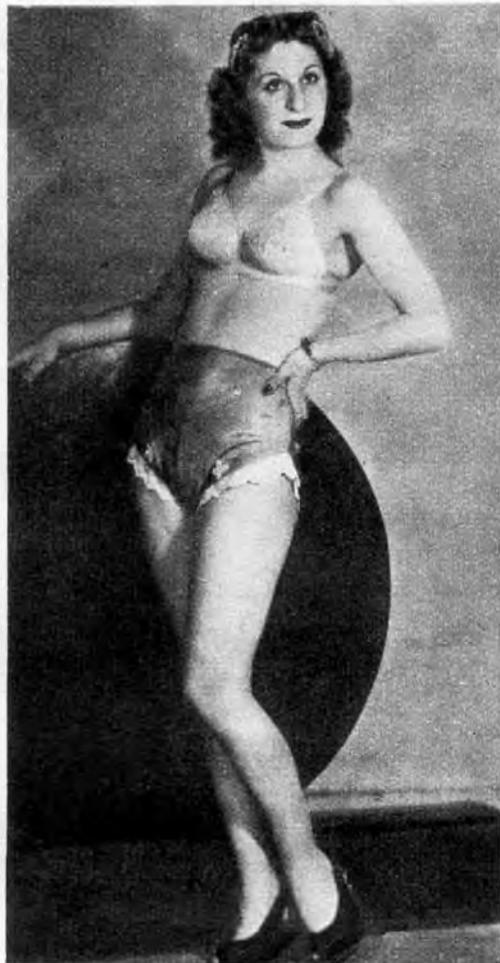
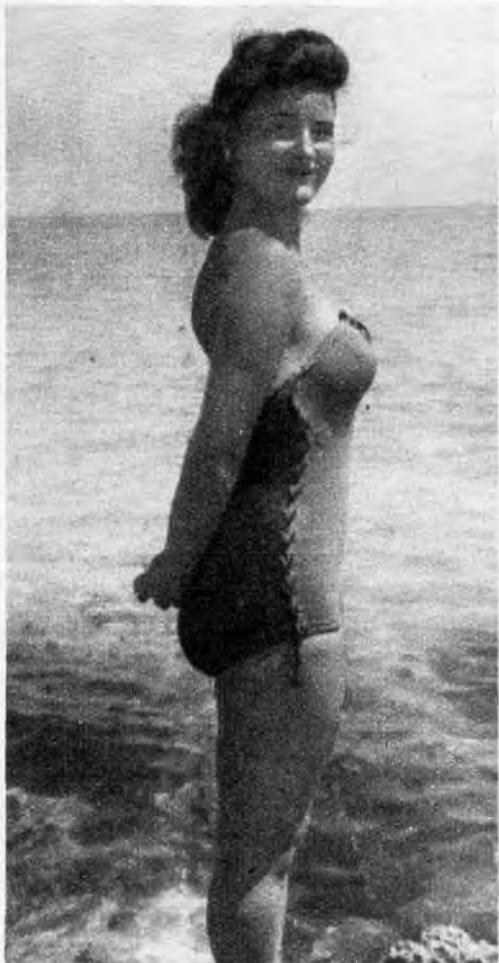
« Io sottoscritto », incomincia, e fa seguire dati e generalità: « dichiaro che mi

dovrei complimentare da me stesso se l'accorto fiuto mi porta a scoprire elementi femminili impensati, ma la psicologia esatta del difficile mestiere quasi sempre mi induce a trovare dove nessuno pensa e così anche oggi nel caso della signorina » (segue nome e cognome e gli eccetera sulla fanciulla da me chiamata Berarda). « Cronologicamente » egli ripiglia: « sarò breve, tratterò solo sagomaticamente il soggetto che porto subito in primo piano della

ecc. che fra le candidature prima fra le prime io segnalo a lettere da scatola. Potrei dire di più di questa volenterosa emiliana ma la sua presenza nel gruppo dei provini sarà certo un sicurissimo risultato. Nella sensibilità non occorre dire di più, perché di prove ne avremo certo molte, per quell'insieme che completa il carico di questa esordiente diva. Nell'emissione vocale posso dir poco, ma questa dovrà essere buona tanto che il soggetto in parola

Reclamante N. m. - 111 - 1929  
 Pregiatissimo Signore Pregho la vostra  
 gentile persona di volermi fare una  
 grazia.  
 Signor la sua passione  
 e così amabile che di guardo  
 l'op. Pregho di farmi il piacere  
 di farne di volermi trovare  
 lavoro. Da Milano come licenza di  
 di recare gemme. Sono un  
 grande amico un buffone un  
 ballerino un gentile ragazzo  
 di anni 20, bellezza 158. I miei  
 capelli castani e intolati sono  
 fantastico elegantissimo e anche  
 bello la gente dice così, ed io dico  
 di sì. La prego io credo che sono  
 superiore a tutto lo more di tutti  
 celi io e anche quelli di mio.  
 La mia passione è stata a questa  
 da piccolo io qui a reclamante e da  
 di clienti ricchi, famosi e ricchi

E a tutto questo basta. Signore fate  
 come sarete un padre paterno questa  
 grazia; Qualunque lavoro mi trovate  
 io sono mi fate fare delle prove.  
 E con questo lavoro. Anche  
 alla Mondial del mio primo  
 lavoro sapete rammentarmi ad un  
 grande per me Artista Romano  
 Brazzi. Vi prego di aiutarvi di  
 che più Signore mi potete aiutare  
 se sarà male, perché in questi  
 delle prove che ho scritto sono  
 appassionato a tutto.  
 Padre mio io non posso scrivere più  
 so che sarete un bel giovane bello di  
 faccia e di personale e di caratteri.  
 Spero che mi trovate al più presto  
 un lavoro per la mia gioventù.  
 Signore io la saluto; e più  
 ricorrendo il cuore; Distinti ossequi  
 Milano Giuseppe  
 A tutti



A sinistra: fatta com'è, questa ragazza non dell'appassionata amante. Scrive: « E domani... domani... oh, mille lettere d'amore al giorno ricevo, oh, vi giuro signore, questa vita è una vita impossibile, la gloria è un gran peso... » (vivono di puntini puntini puntini). Al centro: lo sguardo assente, lo sguardo della sognatrice e al giorno ricevo, oh, vi giuro signore, questa vita è una vita impossibile, la gloria è un gran peso... » (vivono di puntini puntini puntini). A destra: inviano fotografie in costume da bagno (e alcune anche senza costume), sperando di affascinare con le loro "grazie" produttori e registi. Dal dare all'avere, pensano, il passo è breve.

ha una voce di soprano sentimentale, suadente, avvincente, che potrà essere sfruttata nei ruoli di films musicali tanto bene accolti dal nostro pubblico. Così espongo abbozzo d'un insieme di caratteristiche rarissime tra le nostre maggiori dive dello schermo italiano. Mi firmo Produttore Procuratore eccetera », e segue davvero la firma.

Dunque: questa lettera è una lettera vera, non falsa; sembra in realtà più la lettera d'un uomo d'affari che non ha confidenza con la grammatica ed espone le caratteristiche d'un animale di razza — cane o cavallo o qualcosa del genere, qualcosa che si vuol vendere e si può comprare —

come del resto molte cose in Emilia si comprano e si vendono a prezzi da convenirsi volta per volta; in verità è arrivata alla Lux-film tempo fa insieme a un gruppo di fotografie, in occasione d'un concorso. Spesso sono le predive medesime che scrivono lettere simili, esponendosi poi in foto nei migliori aspetti dell'intimità, nei momenti più densi e collazionati (ma si mettiamoci anche voluttuosi armonicamente — dopo quello che s'è letto prima non sta male nemmeno esplicità o succubenza) della loro nudità. Una prediva ha spedito tre foto numerate dall'uno al tre. Nella prima era esposta alla finestra, con una faccia vivace da brava ragazzona un po' pronta a dire di sì subito anche se si trattasse d'un film di Giuseppe De Santis o di Scotese; nella ftof. n. due è esposta dritta in piedi, in giardino o s'una terrazza, e « mostra la caviglia con far promettente e lusinghier » secondo piange Rodolfo al terzo atto della Bohème. Nella ftof. terza la prediva è al naturale, fra le verdi si pensa foglie del suo giardino; nuda, in piedi, con due foglie appuntate sui capezzoli (cioè due foglie bucate e infilate sui capezzoli), e una terza foglia più in basso, all'altezza diremo della foglia di fico che copriva la Settimana Incom. Naturalmente nelle tre fotografie la « prediva » sorride. Un sorriso probabilmente preparato apposta e dove anche qua rifugge la volontà innata di utilità. Se scrivono alla casa di produzione chiedono sempre la « restituzione delle fotografie »; se scrivono al giornale si contentano della « pubblicazione ». La risposta nella « piccola posta » sarà indicata a Castana Bruna, a « ebe », Stella, Susanna, Riccioli d'oro. Donne straordi-



« Per il cinema, oh, sì, tutta la vita », scrive. E alla rosa rossa preferisce il garofano bianco.

Anche per Ernestina il cinema rappresenta la « Vita » e la « Libertà » (con lettere maiuscole).



A sinistra: "Una recente fotografia della famosa attrice Basilia Teresa Mar nel suo ultimo film: «Le rose del vaccinatoro nero», regista G. Zavatteri con Gary Cooper e Larú Lirò": questa è la didascalia sognata; il destino deciderà altrimenti. Al centro: trepidando ha infilato una fotografia colorata a mano nella busta, e aspetta la risposta. "Un bel di vedremo" canticchia alla mattina. A destra: "Ho una sensibile anima d'artista, voglio fare il cinema, datemi aiuto, spedisco la mia fotografia, così potrete vedere le mie qualità". Ed anche lei aspetta.



"Voglio fare la diva e interpretare la parte di Desdemona in un film diretto da Welles".

narie che non sanno scrivere perché di massima nascono analfabete e ci restano, ma hanno capelli biondi indecisi, oppure castani dorati, oppure pseudotiziano.

Sono le migliori e assidue clienti di tutti i fotografi di provincia, e hanno spesso un cugino a Roma o a Milano che le sposerà. Pensano però che intanto tuttavia, se capitasse, che bello sarebbe fargli una sorpresa, non si sa mai; e sognano carrelate, primi piani, ma sempre in bianco e nero, la loro fantasia non arriva al technicolor. Qualcuna ha già scelto il suo nome di «diva», un bel nome sonoro: Stella del Rio, Marisa Stella, Franca Rivabruna, eccetera. Hanno quasi tutte la passione di farsi scrivere «fermo posta», e al mattino nelle prime ore, occhi lucidi e speranze sul viso corrono alla posta: «C'è nulla per me?», chiedono con indifferenza, e a bassa voce dicono il loro nome cavando dalla borsa la carta d'identità dov'è scritto «atta a casa» oppure «casalinga» sul rigo di puntini puntini puntini dove si segna la professione. Domani vorrebbero avere il passaporto, lo schiavo negro, un ascensore personale e un telefono bianco. Scrivendo — di sera, al buio spesso, senza «dizionario» e senza «grammatica» (non si spiegherebbero altrimenti i loro errori), — scrivendo si emettono, si inventano, si fanno un altro viso, si liberano delle ambizioni. Il loro confessore è il postaro nero di un qualunque giornale a fumetti o circa; i loro amori sono vittorie al di là di ogni formalismo familiare e borghese, ma di solito finiscono per sposare il fornaio, il garzone del droghiere, si stimano fortunate d'un posto di domestica in città, eventualmen-

te con abiti presi a nolo come fece la famosa Stella di Zero, una domestica che Giovanni Comisso spedì tempo fa allo scrittore americano Henry Furst a Recco (Genova): la ragazza si pavese di tanta bella roba non sua, che quando Furst e Orsola Nemi la videro si sentirono poveri e malvestiti, così la rifiutarono, e l'accossero solo alcuni giorni dopo quando la ritrovarono a servire in una osteria coi vestiti della sua condizione. Si scoperse poi che a Zero Branco (Treviso) esiste una specie di traffico delle domestiche, con un vero noleggio di abiti e anche pellicce.

Scrivono dunque, e intanto le passioni si acquetano; nella lettera mettono la loro esistenza, il sogno della loro notte. Scrivono o di notte o al crepuscolo, dando aria al petto pieno di aneliti fuggenti, di attività artistiche misconosciute, ignorate. Sono miniere di sentimento, di cavalli con l'apostrofo, millepiedi senza cappello. Vidi tempo fa una di queste giovani vittime dei concorsi cinematografici e dei giornali illustrati. Aveva il cuore a fumetti, era una cosa singolare, e si pagava il biglietto d'ingresso. Ma col petto colmo d'angoscia, davanti alla carta si placava, scriveva: «Vorrei...» e già era sazia, aveva in parte ottenuto quel che chiedeva. Sognava a occhi aperti e a mano a mano che spiegava abilità, bravura, ambizione, realizzava. Se Madame Bovary avesse avuto un concorso fotografico al quale da lontano — sia pure — partecipare, o una «piccola posta» cui indirizzarsi svelandosi lamentando il tedio della provincia e la noia di vivere con M. Homais, non avrebbe fatto quella fine esemplare che tutti sanno.

RENATO GIANI

# CRITICI SUL PALCOSCENICO E ATTORI IN PLATEA

NEI GIORNI dieci e undici giugno al Teatro delle Arti di Roma ha avuto luogo il primo Congresso nazionale della critica cinematografica, organizzato dal Sindacato nazionale dei giornalisti cinematografici, in collaborazione col Comitato di difesa del cinema italiano. Una volta tanto, coloro che sono chiamati a giudicare attori, produttori e registi, sono saliti sul palcoscenico di un teatro per esibirsi a un pubblico di colleghi e di invitati, fra i quali non mancavano produttori, registi e attori. I critici di tutta Italia si sono esibiti per dibattere alcuni problemi della critica e soprattutto, d'intesa col Comitato di difesa, per esaminare la situazione attuale della nostra cinematografia verso la quale s'indirizza l'attenzione di molti paesi, per prendere atto di quello che si è fatto, si sta facendo e si dovrà fare nell'interesse del cinema nazionale.

Convegno della critica, quello nei giorni scorsi tenuto al Teatro delle Arti, e, conseguentemente, convegno del cinema italiano, giacché gran parte del merito di aver segnalato, appoggiato e moralmente incoraggiato il cinema nazionale tocca alla critica italiana. Chiamati dal Comitato organizzatore a svolgere alcune relazioni sono stati Antonio Pietrangeli e Gaetano Carancini (*Aspetti della produzione italiana*), Vinicio Marinucci (*Critica e pubblico*), Alberto Vecchiotti (*Problemi tecnici della critica*), Gian Luigi Rondi (*I critici e le commissioni governative*), Edgardo Macorini (*Circoli del cinema e stampa culturale*), Gino Caserta (*La stampa tecnica*). Il poco tempo a disposizione dei relatori ha fatto sì che non tutte le relazioni presentate centrassero l'argomento e non tutte, quindi, si prestassero a un dibattito ampio e appassionato; ma alla deficienza di certe relazioni ha fortunatamente sovrvenuto la brillante competenza del presidente del Congresso, che ha avuto in Mario Gromo un direttore pieno di diplomazia e di autorità.

Poco dopo l'insediamento della Presidenza, il Congresso si è aperto con una relazione sul cinema italiano letta dall'avv. Renato Gualino, della Lux Film, che rappresentava l'Associazione dei produttori. La relazione Gualino è stata seguita con grande attenzione dall'uditorio ed ha costituito — se ci è consentita l'espressione — la prima pietra sulla quale si andava costruendo l'edificio del Convegno. In base a quella relazione, i giornalisti e gli invitati che affollavano la sala delle Arti han potuto avere sott'occhi un quadro preciso della situazione cinematografica italiana, non certo ottimista e nemmeno irrimediabilmente pessimista. Per un errore di esposizione e per conseguenti errori d'interpretazione, la relazione seguente, di Antonio Pietrangeli, ha fatto sorgere equivoci e perplessità, specie allorché il relatore, che si era sempre battuto nel passato contro la produzione amorfa o standardizzata che voglia dirsi, ha auspicato

la nascita di una produzione « media »; ma evidentemente Pietrangeli voleva riferirsi — come lui stesso, il presidente Gromo e Carancini che lo ha seguito, hanno poi chiarito — alla formazione di quadri per una produzione media, ch'è tesi ben diversa da quella malamente sostenuta. Anche la relazione Marinucci, che fu definita « il manuale del perfetto critico », si è prestata all'equivoco, quando all'uditorio è parso che il relatore chiedesse di sottoporre a un esame il giornalista chiamato a svolgere funzioni di critico. Degni di rilievo sono stati alcuni interventi di congressisti, con discorsi e precisazioni che ci son parsi, talvolta, assai più elevati delle stesse relazioni in discussione. Notevoli, per diversi motivi, il breve intervento di Padre Morlion, che ha voluto richiamare l'attenzione dei congressisti sui problemi di estetica e di etica del film, di Giorgio Prosperi a proposito della critica, di Luigi Chiarini sulla stampa culturale e sui rapporti tra cultura e cultura cinematografica; di Casiraghi, Blasetti, Lizzani, Bollero, Rondi, Vecchiotti e Aristarco: quest'ultimo, preso da una foga polemica, ha usato contro la corruzione di certa critica espressioni che furono giudicate un po' forti, anche se giuste.

Dopo due giorni di accalorate discussioni, il I Congresso della critica si è concluso con la seguente mozione:

*Il primo Congresso nazionale della critica cinematografica, organizzato dal Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani in collaborazione con il Comitato di difesa del cinema italiano:*

*considerati la situazione del cinema italiano ed il successo da esso ottenuto in Italia e all'estero,*

*fa voti perché il Governo affretti l'emanazione dei provvedimenti legislativi allo studio auspicando che essi siano atti a consentire alla cinematografia italiana una sicura continuità di produzione, in modo da poter sempre più esprimere quelle opere di alto significato artistico che sono necessarie alla vita spirituale della Nazione e che possano affermare anche all'estero la vitalità della nostra arte cinematografica;*

*fa voti che nelle varie commissioni governative siano al più presto immessi, con voto deliberativo, i rappresentanti dei giornalisti cinematografici designati dal nostro Sindacato;*

*fa voti che ai circoli del cinema e a tutte le iniziative culturali riguardanti il cinema stesso, sia data la massima efficienza di attività e di diffusione; considerandone presupposto fondamentale e indispensabile della conservazione e consultazione dei film;*

*fa voti che al giornalismo cinematografico italiano siano concessi tutti quei riconoscimenti e tutte quelle agevolazioni atti a metterlo in grado di sempre meglio assolvere la sua importante missione, soprattutto nei confronti dell'imponenza del pubblico al quale si rivolge;*

*e dà pertanto mandato al Sindacato giornalisti cinematografici italiani di intensificare, d'intesa con la Federazione nazionale della stampa, l'azione finora svolta in favore della situazione professionale, considerata in tutti i suoi aspetti.*

L'on Andreotti, sottosegretario alla Presidenza del Consiglio e l'avv. De Pirro, direttore generale dei servizi dello spettacolo, impegnati dalle sedute della Commissione consultiva per la definizione della nuova legge sul cinema, hanno inviato telegrammi di adesione e di augurio alla manifestazione; Gaeta ha portato il saluto della Federazione nazionale della stampa e Petrucci quello della Mostra di Venezia.

I. d.



Congresso nazionale critici cinematografici. Renato Gualino, rappresentante dei produttori, legge la sua relazione sul cinema italiano. Siedono al tavolo della presidenza (da sinistra a destra): Rondi di « Il Tempo », Carancini di « La Voce Repubblicana » e Gromo di « La Stampa ».



# VITA MOVIMENTATA DELLA MACCHINA DA PRESA

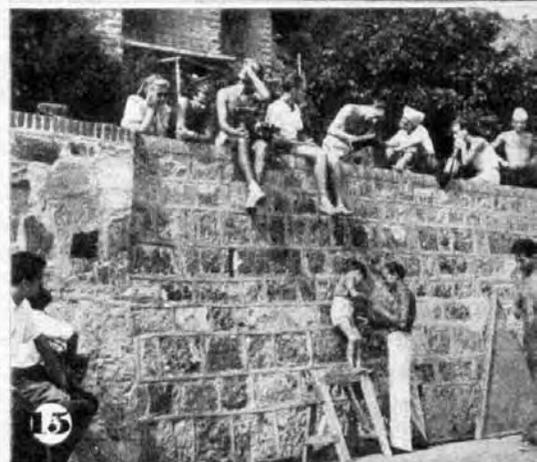
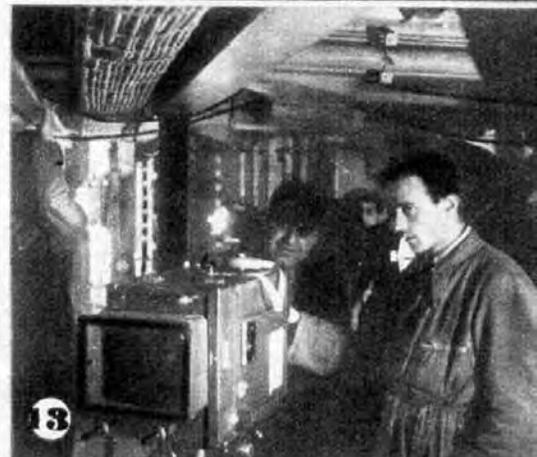
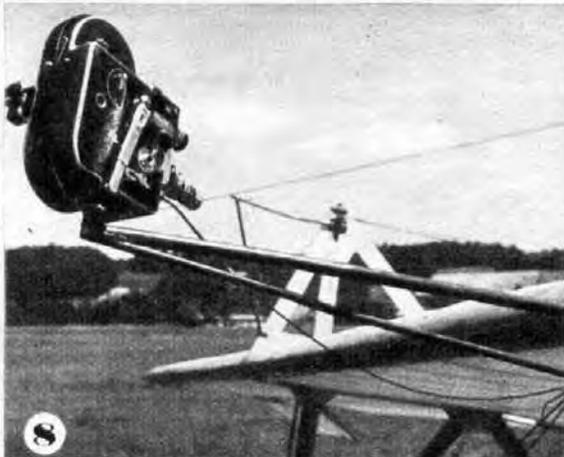
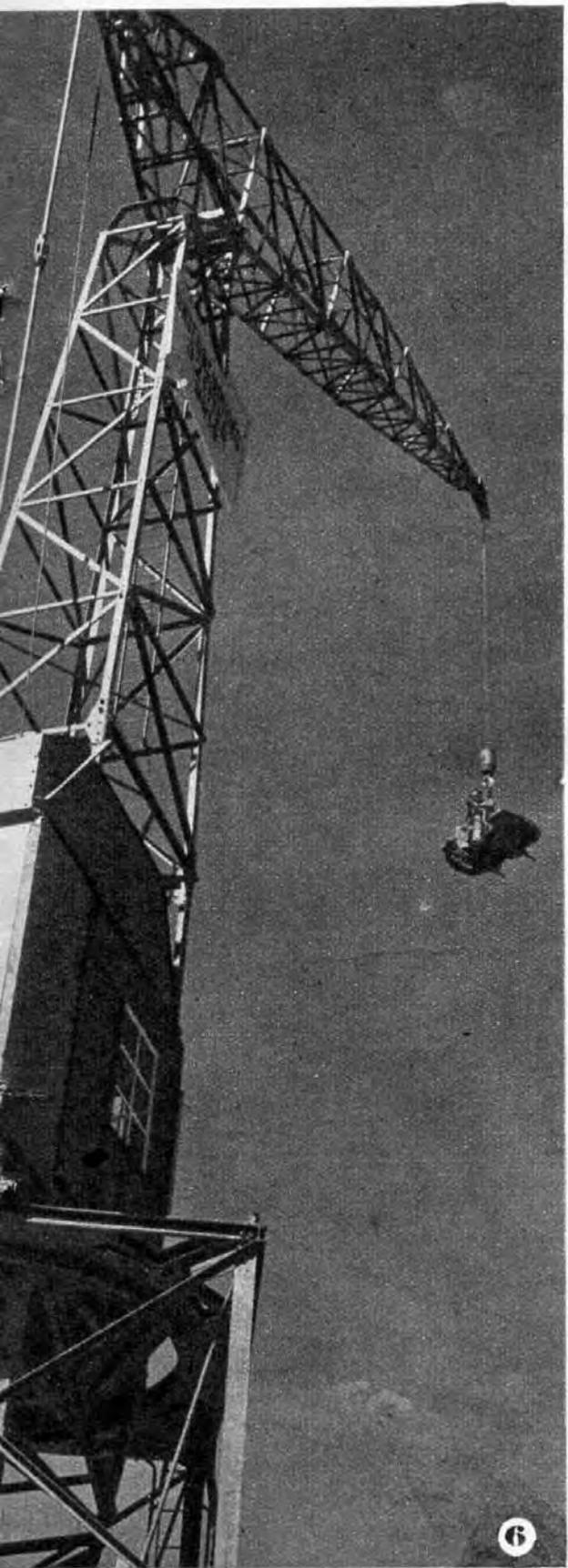
NELLA documentazione iconografica d'un regista non manca mai la fotografia del regista stesso con l'occhio incollato alla "loupe" della macchina da presa. I registi adorano tal genere di fotografie che è come una patente, il documento della massima competenza, la prova irrefutabile della loro qualità. Allo stesso modo di chi, per dimostrare che sa scrivere, si facesse fotografare con la penna in mano. (Ma si racconta di scherzi atroci giocati da operatori a registi ignoranti e presuntuosi invitati a mettere l'occhio alla "loupe" dopo aver chiuso l'obbiettivo).

Sono pochi i registi che sanno decidere l'inquadratura mettendosi essi stessi alla macchina da presa. La maggior parte lasciano fare all'operatore la cui funzione, col perfezionarsi del mezzo tecnico e l'aumentare delle esigenze stilistiche, è diventata man mano più complessa. E' stato soprattutto l'impiego delle luci artificiali a distinguere nettamente il compito dell'operatore da quello del regista. E oggi, in molte "troupe", la figura dell'operatore si distingue addirittura in tre: capo operatore (o, secondo la terminologia americana, direttore della fotografia), il quale ha la responsabilità generale della presa ottica, dall'illuminazione alla fotografia; operatore, il quale ha la responsabilità dell'inquadratura e della presa fotografica vera e propria; operatore di macchina, il quale esegue i movimenti di macchina con l'ausilio degli aiuti.

Tutto questo è diretta conseguenza del cammino compiuto dal cinema sulla strada della ricerca stilistica. Da principio la macchina era fissa e l'illuminazione naturale. Poi, quasi contemporaneamente, fecero la loro comparsa l'illuminazione artificiale e i movimenti di macchina. Dai primi timidi accenni di panoramiche e di carrellate, si è giunti fino ai complessi movimenti realizzati da Hitchcock in *Rope* per ottenere intere sequenze senza stacchi di montaggio. Si può dire che oggi, mercè i continui perfezionamenti della tecnica di costruzione degli apparecchi, non esista "angolo" proibito per la macchina da presa la quale, affidata all'operatore di attualità o all'operatore di film a soggetto, vive una sua avventura senza limiti di ambiente e di spazio. Le sono familiari mare, cielo e terra, i movimenti più semplici e quelli più contorti; e l'obbiettivo è veramente diventato un occhio curioso che, dalle posizioni più strane, fruga i segreti dell'uomo e della natura.



1) Il compianto operatore... una vecchia carrozza per... con giganteschi teleobbie... animali marini. 4) In ag... presa potrà curiosare se... regno delle api. Gli uor... zariere. 6) Le moderne m... da una piccola piattaforma... davanti all'accecante boc... su di un apposito supp... idroelettrica. 10) Curioso... nella tromba di una scal... di questa scolara a scop... di una nave da guerra... dratura. 15) Una nube v... presa: un



Ubaldo Arata piazza la macchina da presa sul tetto di  
 effettuare alcune riprese di « Carmen ». 2) In alta mon-  
 traveri in giubbotto di pelle. 3) Prolungando la sua vista  
 attivi, la macchina da presa riesce a cogliere la vita degli  
 guato da una fossa scavata sulla spiaggia, la macchina da  
 alle abitudini delle foche. 5) La macchina da presa nel  
 mini hanno le mani protette da guanti e il viso da zan-  
 macchine portatili permettono prese vertiginose come questa  
 a sospesa al cavo di una autentica gru. 7) In una fonderia,  
 ca di un forno. 8) Autonoma sull'ala di un aereo, applicata  
 porto. 9) Riprendendo un documentario su una centrale  
 ando nelle profondità marine. 11) In carrello verticale  
 a. 12) La macchina da presa allunga l'occhio sulla spalla  
 rre le segrete confessioni del suo diario. 13) Nell'interno  
 14) L'operatore, immerso nell'acqua, controlla un'inqua-  
 la il sole: pausa, 16) Trasformazione della macchina da  
 o degli ultimi modelli per la televisione.



## Sei mesi = dodici minuti

ANCHE IN INGHILTERRA il cinema deve fare i conti con la censura. Un'esperienza istruttiva al riguardo l'hanno fatta il regista e la casa produttrice del film *The Snake Pit* (*La fossa dei serpenti*), la cui azione si svolge in un ospedale psichiatrico femminile. Prima che questo lavoro potesse cominciare il giro delle sale nel Regno Unito, la casa produttrice e i noleggiatori hanno dovuto sostenere una battaglia durata ben sei mesi con la censura, la quale si opponeva alla proiezione in pubblico della scuotente documentazione della vita in una collettività di alienate. Alla fine si è potuta piegare in parte la resistenza dei censori, e il film ha cominciato ad essere presentato in pubblico, in un'edizione che ha subito diversi tagli, tanto che la visione dura dodici minuti meno rispetto a quella dell'opera integrale.

Il redattore cinematografico del *Daily Herald*, Paul Holt, ha potuto vedere l'una e l'altra edizione e riferisce intorno ai criteri cui si sono ispirati i censori inglesi nel procedere alle falcidie. Uno di tali criteri poggia su una distinzione: alla protagonista si permette di credere che l'ospedale sia una prigione, ma non le si permette di pensare che è un giardino zoologico. Inoltre si sono eliminate le insistenze della donna presso il marito per indurlo a divorziare da lei, e si sono tagliate le scene che mostrano il terrore della donna mentre è sottoposta all'«elettrochoc» e al bagno freddo. Per di più si sono tolti di mezzo quasi tutti i personaggi secondari che appaiono in preda alla delusione. Dopo avere così riferito intorno ai principi cui si sono attenuti i censori, il redattore del foglio laburista espone alcuni risultati cui ha portato l'applicazione di tali principi. Gli spettatori londinesi non possono così vedere una vecchia dai capelli bianchi in camicia, la quale balla e canta *Sweet Georgia Brown* nello stile di vent'anni or sono. Manca pure nella moltitudine delle alienate una vecchia dalle maniere raffinate convinta di possedere il diamante "Hope", e un'altra donna la quale si copre la faccia coi capelli, giacché essendo la «First Lady» del paese è l'unica ad avere il diritto di compiere tale gesto. In generale la censura ha rimosso scene secondarie, e non ha toccato il motivo fondamentale. In conseguenza di ciò lo spettatore può individuare l'idea ispiratrice della vicenda: quella che gli ammalati mentali possono riacquistare la ragione se si riesce a ristabilire il contatto con essi, mostrando loro cure e aiuti. Durante le fasi finali della battaglia fra la casa produttrice e la censura, si trovava a Londra anche il regista Anatole Litvak, il quale ha raccontato che *The Snake Pit* è stata mostrata in vari ospedali psichiatrici dell'America con giovamento indiscutibile per i pazienti.

Abbiamo registrato le reazioni del giornalista Holt in veste di cronista. Vale la pena di riportare la sua reazione quale critico all'intervento della censura. A questo proposito egli asserisce che non esistevano ragioni per cui il film non dovesse venire mostrato e ancor meno ragioni per cui dovesse subire mutilazioni. Un altro critico che ha preso posizione rispetto a *The Snake Pit* ed all'operato dei censori, è quello del *Daily Telegraph*, Campbell Dixon, il quale, dopo avere enumerato alcuni particolari del quadro impressionante composto da Litvak col suo film, reputa suo dovere aggiungere che essi non sono tali da destare orrore. «Per quanto suscitino un senso d'angoscia, sono giustificati drammaticamente e artisticamente, come quelli che dipingono qua e là angoli di quella giungla oscura che è il mondo degli alienati. E neppure vi è alcunché di sensazionale a buon mercato nella versione non tagliata. Il censore ha rimosso alcuni episodi violenti, compreso quello dell'applicazione della camicia di forza all'eroina. La perdita di queste scene non può essere grande dal punto di vista artistico; ma nessuno che conosca la materia oserebbe sostenere che tali scene non siano vere per i pazienti di istituti del genere».

Questa la cronaca dell'esperienza fatta dal realizzatore di *The Snake Pit* coi censori londinesi. Una cronaca che ci dispensa dall'affacciare commenti in aggiunta a quelli formulati con pacatezza non disgiunta da chiarezza dai due critici di cui abbiamo riprodotto la testimonianza.

LUIGI CAGLIO



Olivia De Havilland in «*The Snake Pit*» (*La fossa dei serpenti*, 1948). Prima che questo film, diretto da Litvak, potesse iniziare il giro delle sale pubbliche in Inghilterra, la casa produttrice ha dovuto sostenere una battaglia di sei mesi con la censura; la quale alla fine ha dato il "nulla osta", imponendo comunque lunghi tagli, corrispondenti a 12 minuti di proiezione.

## LETTERA DALLA SPAGNA

IO SONO un regista qualunque del cinema spagnolo, nato in Castiglia, che fa dei film, o almeno ciò che si continua a chiamare film, ma che sfortunatamente riconosce che è necessario fare un altro genere di cinema, e che è possibile farlo. E questo, anche se non è molto, è sufficiente; perché per fare ciò che è possibile, occorre in primo luogo desiderarlo veramente. Perciò non approvo né mi piace ciò che faccio, né quello che facciamo in Spagna, e nemmeno, salvo rare eccezioni, quel che si fa all'estero. Voi italiani avete invece ottenuto nel mondo un successo ben meritato con alcuni film che noi conosciamo molto bene, tanto da saperli a memoria, nonostante che alcuni non li abbiamo ancora visti, come accade con me per *Ladri di biciclette*. Dico dunque che noi tutti, professionisti del cinema europeo, dobbiamo sinceramente rallegrarci del vostro successo, perché lo meritate. E lo meritate in quanto siete stati gli unici che abbiano saputo vedere e approfittare con intelligenza del momento giusto, per dare un soffio di novità e interesse al cinema con quel « neorealismo » che, senza essere nuovo del tutto nel cinema, è venuto tuttavia a rinnovare l'arida terra cinematografica. Quantunque i cineasti italiani sappiano, meglio di chiunque,



Da « Las aguas bajan negras », interessante film sui minatori diretto da Luis Saenz De Heredia.

# L'estero non vuol conoscere il cinema spagnolo

Al contrario il Paese iberico, che ha bisogno di duecento pellicole l'anno, è un ottimo mercato per i film stranieri; e lo sarebbe anche per quelli italiani, ma le nostre opere più significative non arrivano in Spagna.

che questa moda « neorealista » non servirà a nulla al cinema se non si sanno trarre da essa le conseguenze future. Però sono certo che la cinematografia italiana saprà fare sempre di più; e gli altri si uniranno al suo sforzo, per riuscire a trovare lo spirito creativo necessario al film.

Il cinema spagnolo ha fatto molto poco, e tuttavia, coperto e protetto dal Sindicato Nacional del Espectáculo, la Subcomisión Reguladora de Cinematografía e la Dirección General de Cine y Teatro, produce tutti gli anni da cinquanta a cinquantacinque pellicole: delle quali non si vuole, all'estero, conoscerne l'esistenza. E a torto. Perché lo spirito e l'anima dei popoli, è qualcosa di più della radio, di un giornale, di un discorso. Gli stranieri che nulla conoscono dell'uomo spagnolo, può darsi che un giorno rimangano sorpresi nel vedere certi nostri film. Al contrario, la Spagna è un buon mercato per il cinema straniero e particolarmente per quello nordamericano.

Gli spagnoli vanno molto al cinematografo. In Spagna ci sono tremilacinquecento sale cinematografiche per ventotto milioni circa di abitanti, cioè una sala cinematografica per ogni ottomila spagnoli. Non molto meno che negli Stati Uniti. La richiesta di apertura di sale cinematografiche è costante. In una sola « avenida » di Madrid, la Gran Via, vi sono dodici cinematografi di prima visione assoluta. Tutte le capitali di provincia hanno sei o otto locali dedicati unicamente alle prime visioni. I paesi spagnoli che non hanno una sala cinematografica dedicano per lo meno un locale ogni domenica agli spettacoli cinematografici; in altri le pellicole si proiettano all'aperto. Nella cifra di tremilacinquecento non sono inclusi, come è naturale, questi cinematografi improvvisati, che sono numerosi. Il prezzo dei biglietti d'ingresso va da quindici a diciotto " pesetas " nei cinema lussuosi di Madrid, che sono sale veramente splendide. In provincia, il prezzo non supera le otto, dieci " pesetas ". Le sale cinematografiche non di prima visione proiettano generalmente due pellicole di lungo metraggio e il NO-DO (notiziario nazionale), e il prezzo ivi praticato oscilla dalle quattro alle sei " pesetas ".



Sopra: da « Aquel viejo molino » di Ignacio Iquino. Sotto: da « Una noche en blanco » di Fernan.





Se il cinematografo non è a spettacolo continuo, si danno due spettacoli quotidiani (pomeriggio e sera). La Spagna ha bisogno di circa duecento pellicole all'anno. La produzione nazionale dà un contingente medio di cinquanta, sessanta pellicole all'anno. La maggior percentuale di film stranieri che entrano in Spagna spetta, come abbiamo detto, al Nord America. Nel 1948 entrarono centododici pellicole straniere così distribuite: Stati Uniti: 58; Messico: 18; Argentina: 14; Italia: 11; Francia: 4; Svezia: 3; Inghilterra: 2; Svizzera: 1; Danimarca: 1. La importazione di pellicole straniere è regolata in Spagna dai permessi di importazione che concede il Ministero dell'Industria e Commercio, attraverso la « Subcomisión Reguladora de Cinematografía » (organismo dipendente dal Ministero Industria e Commercio e creato esclusivamente a questo scopo), ai produttori spagnoli, per i film che questi realizzano. Vale a dire che la importazione dei film stranieri è subordinata alla quantità di film che si producono nell'interno e alla loro qualità; infatti alle pellicole che si considerano di prima categoria si danno due permessi di importazione, a quelle di seconda, uno, e a quelle di terza, nessuno.

I permessi di importazione sono perciò in mano ai produttori spagnoli, i quali possono adoperarli per importare film essi stessi, o venderli alle case distributrici. Questi permessi servono per importare qualsiasi pellicola straniera; però praticamente si chiedono quasi soltanto film americani, che sono quelli che rendono di più, e perciò quelli per cui si pagano a maggior prezzo i permessi per poterli importare. Un permesso per pellicola americana vale oggi da seicento a seicentocinquanta mila "pesetas"; talvolta non arriva a cinquecentomila. Ciò dipende dai permessi che esistono sul mercato. Questo denaro è per il produttore spagnolo che abbia fatto la pellicola alla quale corrisponde il permesso. Le pellicole europee possono entrare in Spagna per compensazione o, ciò che è la stessa cosa, in cambio di una pellicola spagnola che dovrà essere sfruttata nei paesi in cui entra. Però, siccome né

Da una inquadratura di « Pacto de silencio », recentissima produzione diretta da Antonio Roman.



Mery Martin nel film « Noche sin cielo » di Fernan Gomez.



Sopra: da « Carrito de la cruz » di Lucia. Sotto: da « Angustia » di A. Nieves Conde.





Arnova Bautista e Fernando Rey nel film in costume « Locura de amor » di Juan de Orduña.

l'Italia, né la Francia, né l'Inghilterra hanno convenzioni cinematografiche con la Spagna, questa combinazione, più che scarsa, è nulla. Per applicarla rimane soltanto la soluzione dello scambio diretto, ma poiché al cinema europeo non interessano quasi le pellicole spagnole, in Spagna non compaiono quasi quelle europee. Attualmente pare che si cerchi di arrivare ad un accordo con la Francia. In Spagna esiste il doppiaggio. Tutte le pellicole straniere vengono doppiate in spagnolo, disgraziatamente per la cinematografia nazionale. Attualmente è allo studio un progetto per cui possa essere doppiata soltanto una certa percentuale di pellicole straniere. Una buona pellicola americana può arrivare a dare da dieci a tredici milioni di "pesetas" di incassi. Le medie non superano i cinque, sei milioni, e quelle cattive non arrivano ai due milioni. In Spagna il cinema americano ha dominato e continua a dominare come in tutti i paesi nei quali lo si lascia

entrare. Però da due anni circa non sono più di quattro o cinque i film che hanno ottenuto un vero successo. La produzione americana soffre di una crisi di immaginazione, il pubblico incomincia ad occorgersene. Ora il pubblico attende che il film rimanga in programma per dieci settimane prima di andare a vederlo. E' evidente che con questo criterio pochi sono i film che riescono a rimanere in programma dieci settimane. *Giorni perduti* e *Il tesoro della Sierra Madre* in Spagna non ebbero successo. Il cinema inglese si vede appena. Lo stesso avviene per quello francese, con l'aggravante che il poco che manda è vecchio e appartiene al peggio della produzione. Del cinema italiano si vedono più pellicole, ma anche in questo caso vecchie e di qualità scadente. I buoni film italiani non si conoscono in Spagna, se si fa eccezione per *Vivere in pace* che ottenne un buon successo.

**FERNAN** Mery Martin, attrice quotatissima in Spagna.



Da « 12 hora de vida ». Il film, diretto da Rovira Beleta, ha come protagonista Adriano Rimoldi, che ha interpretato molte pellicole in Spagna.



## 10 - PIERRE BRASSEUR

FINO AL 1938, nessuno poteva sospettare che Brasseur fosse — o meglio stesse per diventare — uno dei migliori attori del cinema francese. Ancor oggi, del resto, ci si può stupire del « caso Brasseur ». Ha recitato in almeno ottanta film, ma le sue interpretazioni che valgono sono soltanto tre o quattro. Nondimeno esse sono più che sufficienti a farlo ritenere non solo attore capace di « giocare » le parti, ma soprattutto creatore di un personaggio, artista. Aveva torto e aveva ragione, chi prima del 1938 non avrebbe puntato su Brasseur (e non erano pochi). L'attore proveniva dal teatro, era davvero « figlio d'arte » con tutte le carte in regola (attore il padre al teatro Sarah Bernhardt, attrice la madre al teatro Palais-Royal), frequentava i surrealisti, scriveva commedie, commedie dirigeva; ma, al cinema, che cosa faceva Brasseur al cinema? Recitava dovunque e dappertutto, allineava l'una dopo l'altra le più fruste pochades, i « vaudevilles » più banali, le commedie più esili. Era, insomma, l'attore giovane di tutti quei filmetti e filmastri che (c'è bisogno di dirlo?) non mancavano davvero, in Francia, come non mancavano in Italia, o in Germania, eccetera eccetera. Con *Chanson d'une nuit*, con *Le sexe faible*, con (orrore!) *La garnison amoureuse* o addirittura *Prête-moi ta femme*, Brasseur non poteva certo aspirare né a un serio riconoscimento, né a una qualsiasi fiducia. I critici lo trascuravano, dimenticavano volentieri di averlo visto recitare, sui palcoscenici parigini, lavori di Tristan Tzara. Il pubblico, con commovente regolarità, si divertiva alla sua recitazione svolta secondo gli schemi più esatti e convenzionali della tradizione pochadistica; e non chiedeva altro. Ma davvero per Brasseur il cinema era solo un comodo mestiere, un'attività marginale svolta tanto per far qualcosa, per guadagnar denaro?

Il problema era considerevolmente più complesso. E' impossibile recitare di giorno, in teatro di sera. *Le mari révé*, e la sera creare sul palcoscenico indimenticabili personaggi demussetiani. Troppo forte la contraddizione, per esser spiegata col caso, o con un calcolo finanziario. In realtà, Brasseur era ed è un fanatico della recitazione. Al giorno d'oggi, la parola vocazione, se non fa ridere, fa almeno sorridere. Ma è difficile spiegarsi il caso Brasseur altrimenti che alla luce di una vocazione, di una smania recitativa, del piacere estremo di fingere e interpretare, creare e divertirsi. Paion cose d'altri tempi, ma Brasseur quand'era richiamato alle armi, di notte fuggiva di caserma per andare a recitare. Non poteva essere soltanto una questione di quattrini. Ma nel frattempo, l'attore maturava. Traeva succhi dall'ambiente teatrale, risonanze da quello letterario; quando scriveva una commedia volentieri si gettava in argomenti drammatici e rischiarati da una problematica urgente e vasta. E al cinema si raffinava, correggeva il suo naturale istrionismo con un controllo sempre più accurato, con una misura sempre più efficace. Quando Carné lo chiamò per *Quai des brumes*, Brasseur era già completo; gli mancava solo il regista che lo scoprisse e lo rivelasse, anche e soprattutto a se stesso; che dalla sua frenetica personalità ricavasse i lineamenti del personaggio. Il merito dell'interpretazione brasseuriana di *Quai des brumes* non va, s'intende, solo a Carné. Il regista non si era trovato fra le mani un fantoccio da atteggiare, una pasta molle e grezza da modellare. In *Quai des brumes* Brasseur non recita una parte, non interpreta un personaggio del soggetto, ma crea un personaggio del film. Il regista, da solo, non sarebbe bastato a tanto.

Cinico e tormentato, « mauvais garçon » per celare una innata e irrimediabile timidezza, cialtrone e vile, innamorato e pieno di ostentazioni di debauché, il personaggio che Brasseur tratteggia in *Quai des brumes* appartiene ormai alla storia della cultura francese. Non la tragica goffaggine d'angelo decaduto del Jean Gabin dei film populistici, *La belle équipe* in testa; non il groviglio mostruoso d'istinti psicopatici, l'anarchia spropositata di Michel Simon; non la lucida crudeltà, il gioco tutto cerebrale di Louis Jouvet; ma un impasto completo e ricco di sfumature, ma una pre-

cisione assoluta nell'umano di una degradazione. Su queste linee, il Brasseur di *Quai des brumes*. Fondeva i motivi migliori dei migliori attori del cinema francese. Si appoggiava a una tecnica consumatissima ma esperta, li riassume in una sintesi curata al millimetro, e gesti e sguardi e vestiti e modo di camminare, di voltarsi, di gridare, di dare gli schiaffi o di prenderli. Era davvero, in quel vecchio e memorabile film, Brasseur, solo « quello che prende gli schiaffi »? Era soltanto l'incarnazione artistica del mauvais garçon? Brasseur era un attore davvero straordinario, e un personaggio completo. Non è possibile dimenticare la sua faccia gonfia e molliccia, la sua crudeltà e viltà ostentate, il suo smarrimento negli attimi in cui il suo stesso gioco lo trascina oltre, e lo divorava, lo abbandonava in una solitudine dalla quale non era possibile uscire con la convenzionalità di una revolverata a tradimento. Le sue gesta di malandrino di seconda mano, di gangster per burla; soprattutto di uomo sbagliato, fallito sotto tutti gli aspetti. Più disgraziato di Gabin, che almeno moriva; più tragico di Simon, che almeno aveva il conforto, se così si può dire, delle aberrazioni che il personaggio comportava. Attorno al Brasseur di *Quai des brumes*, c'era il vuoto assoluto. Ma questo vuoto, l'aveva creato Carné. A Brasseur bastava l'aver creato un personaggio; e gl'importava di non rimanervi. Ecco, dopo la grigia tragicità di *Quai des brumes*, ecco passare di botto, senza transizione alcuna, a *Mademoiselle ma mère*. Un ritorno alla « pochade », una reversione pura e semplice? Macché, a Brasseur piace recitare. E di nuovo recita, dovunque gli capitò. In *Dernière jeunesse* ricalca gli schemi, non si fa scrupolo di comparire persino in un *Le père Lebonnard*. Eppure, quant'è significativo questo suo lavoro nel vivo del melodramma più grossolano e popolare (in senso deteriorato) che la cultura contemporanea comporti! Brasseur è uomo legato al suo tempo, sensibile ai movimenti della sua epoca, frenetico nel gettarsi in tutte le direzioni: non aveva, contemporaneamente a *Gosse de riche*, commediola, farsa, filmetto da due soldi, scritto e recitato al teatro del Vieux Colombier e poi interpretato sullo schermo *Grisou*, un dramma ambientato nelle miniere? Ma è anche avido di esperienze, esuberante e sregolato, fantasioso e « impossibile ». C'è nella sua arte tutt'una vena di istrionismo e melodrammaticismo, di enfasi roboante e di piacer scenico buttato avanti alla rinfusa, che non poteva essere appagata che nel melodramma ottocentesco. E allora, *Le père Lebonnard*. Non è una strada sbagliata: un giorno vi fiorirà la stupefacente inter-

pretazione di *Les enfants du paradis*.

Come tutti i grandi attori francesi, anche Brasseur ha bisogno, in cinema, della mano saldissima di un regista di talento. Salvo Jouvet, ch'è capace di recitare nel più inverosimile filmastro con la dignità onde recita Molière, e non uscir schiacciato dall'assurda impresa; salvo Jouvet dunque, tutti i grandi attori del cinema francese, se non hanno il controllo di un grande regista, fan la figura di dilettanti imbarazzati e spauriti. Brasseur non fa eccezione. E' pieno di mestiere fino a scoppiarne, è di un ottimo mestiere, del vero mestiere; ma cambiategli il regista dietro alla macchina da presa, e rischierà di diventare sciato e convenzionale, lo diventerà senz'altro. Anche per questo è immerso nella civiltà artistica francese in un modo che parrebbe inverosimile. Che rapporto vi può essere tra la sua recitazione in *Les enfants du paradis* e quella di *Le secret de Monte Cristo*? Lo stesso che vi può essere tra quella di Pierre Fresnay in *Chéri Bibi* e in *La grande illusion*. La presenza di un regista. E, si intende, di un soggetto. Ed ecco, dopo l'intermezzo di *Lumières d'été*, la terza grande interpretazione di Brasseur: il film-fiume di Carné, vangelo apocriefo della « terza via » francese. Nel film di Crémillon, il personaggio — diciamo così — « moderno » di Brasseur si approfondisce nella direzione prediletta dal regista: quella sociale. Ora, attorno a questo fallito, a questo esatto e allucinante raté non c'è più il vuoto di Carné: brulicano le intenzioni sociali, polemiche e pamphletistiche di Gremillon. Se ne ricorderà Carné, in *Les portes de la nuit*. Ma con *Les enfants du paradis* Brasseur può giocare davvero su tutto il registro che la sua natura gli offre. Il soggetto gli offre il destro di una « recitazione nella recitazione » che fino ad allora solo Claude Dauphin aveva tentato con qualche successo, in *Entrée des artistes*. Del resto Dauphin non è un Brasseur in formato ridotto? Stavolta aveva anticipato il maestro. Ma Brasseur si prende la rivincita: il suo Frédéric Lemaître potrebbe, un giorno, esser studiato nelle Università cinematografiche. E', in fondo, lo stesso personaggio di *Quai des brumes*: spaccone e orgoglioso, sregolato e umano. Ma ora l'umanità s'è fatta più acuta, e il carattere si è rassodato e modellato. Una volta tanto, la storia è servita a qualcosa. Lemaître non è un fantasma romantico, ma un grande attore, uno dei creatori del teatro francese moderno. Ci vuol poco perché Brasseur si convinca di essere Lemaître in persona. Per la sua sete di istrionismo grandguignolesco ci son gli stracci e gli sbrendoli della farsa; per la sua vocazione drammatica c'è Shakespeare; per il suo gusto ironico e strafottente c'è l'acidità di Prevert; per Brasseur tutt'intero c'è un personaggio complesso e all'eterno piacere di fingere e recitare, ironico e serio, umano e canaglioso quel tanto che basta all'eterno piacere di fingere e recitare a tutto spiano, su tutte le tonalità, sulla gamma più larga possibile. Insomma, la storia stessa di Brasseur.

Soddisfatto, dopo *Les enfants du paradis* egli può tornare a una qualsiasi *Femme fatale*. Può prendersi il lusso di rifinire, in *Les portes de la nuit*, le sue grandi creazioni di *Quai des brumes* e di *Lumières d'été*, con quella figura acre e desolata di borghese cinico e innamorato, vile e disperato. Può persino dissipare la propria bravura in *Rocamboles*, o in un melodramma poliziesco svilito come *La nuit blanche*. Gl'importa poco. Scrive tre commedie (*Folies Bout de bois*, *Notre femme qui êtes aux yeux* e *Le marchand d'étoiles*; le precedenti erano *L'encre noir*, *Hommes du monde*, *Coeur à gauche*, *Grisou*, *Un ange passe*, *Sainte Cécile*, *Le Mascaret*), pensa alla regia cinematografica, progetta di portare sui palcoscenici francesi *Seppelliamo i morti* di Irving Shaw. Che importa se in *L'amour autour de la maison* recita la parte di un eremita barbuto e pazzo che cerca un tesoro sepolto sotto le dune? Non se ne cura, e noi con lui.

EDGARDO PAVESI

## FILMOGRAFIA

1925: *La file de l'eau*. - 1932: *Le vainqueur*; *Un rêve blonde*, *Chanson d'une nuit*; *Quick*. - 1933: *Moi et l'impératrice*, *Le sexe faible*. - 1934: *Caravane*, *La garnison amoureuse*, *Le miroir aux alouettes*. - 1935: *Johnny-haute couture*, *Bout de chou*, *Un oiseau rare*. - 1936: *Jeunesse avant tout*, *Les pattes de mouche*, *Le mari révé*, *Prête-moi ta femme*. - 1937: *Café de Paris*. - 1938: *Gosse de riche*, *Grisou* (anche soggetto), *Hercule*, *Quai des brumes*, *Le schpountz*. - 1939: *Mademoiselle ma mère*, *Dernière jeunesse*, *Le père Lebonnard*. - 1939-40: *Le chemin de l'honneur*. - 1941: *Sixième étage*, *Le soleil a toujours raison*. - 1942: *Promesse à l'inconnu*, *La croisée des chemins*. - 1943: *Lumières d'été*, *L'honorable Léonard*. - 1944: *Les enfants du paradis*. - 1945-46: *Jéricho*, *La femme fatale*, *Les portes de la nuit*, *Pétrus*. - 1947: *Rocamboles*. - 1948: *Les amants de Véronique*. Questa filmografia è tratta dal *Filmlexikon* di Francesco Pasinetti, e riguarda particolarmente i film maggiori interpretati da Brasseur. *L'Ecran Français* elenca, di questo attore, una ottantina di film, ma li cita alla rinfusa e senza date.



POCHI MESI fa si è costituito a Roma, in collegamento con il Centro Sperimentale di cinematografia, un Centro di studi sociologici sul film del quale fanno parte Enrico Fulchignoni, Livio Laurenti, Luigi Chiarini, Remo Branca, Luigi Volpicelli ed altri cultori di problemi cinematografici ed educativi. Recentemente alcuni studiosi appartenenti al Centro, dopo aver messo in rilievo il successo che il cinema educativo ha riscosso negli altri Paesi, con particolare riguardo in quelli anglosassoni, la grave deficienza delle nostre attrezzature specifiche, ed il notevole grado d'impreparazione tecnica di quasi



Da « Echonodermi », film prodotto dalla Cineteca Scolastica su soggetto di Arnaldo Beccaria.

quanto alla situazione obiettiva del nostro Paese, alla indifferenza se non all'avversione che spesso si nutre per tale pratica, facilmente quanto gratuitamente ritenuta superficiale, empirica, se non addirittura inutile?

Molti insegnanti, purtroppo, ignorano le possibilità del cinema quale mezzo di ausilio pedagogico dell'insegnamento, altri non vogliono intenderlo nei suoi giusti limiti di « accezione-integrativa », ma temendo una sopravvalutazione del nuovo mezzo a detrimento della personalità del docente, criticano il sistema, paventando una fantomatica sopravvalutazione tecnica, senza por mente che soltanto l'opera del maestro può trasformare uno strumento ed un metodo in un sussidio per l'affinamento spirituale dell'allunno, che sarà tanto più valido quanto più sarà profonda la convinzione dell'insegnante, unita alla conoscenza specifica del mezzo tecnico. La situazione obiettiva non è certo delle più brillanti. Ma cosa d'altronde è stato fatto sino ad oggi per diffondere la conoscenza del nuovo sistema d'educazione? E' utile in proposito fare dei confronti. In Russia, per esempio, esiste un Istituto del Film Scientifico; la produzione del cinema didattico è organizzata su vasta scala ed ogni repubblica ha una sezione, ogni provincia una sottosezione, che si interessano della diffusione capillare dei film a passo ridotto. Tutto viene minuziosamente controllato dall'Istituto centrale che ha un esercito di ispettori, di propagandisti e di tecnici. Non è tanto questo un cinema didattico quanto educativo, con precise finalità didascaliche e politiche. La Russia ha fatto indubbiamente in questo campo passi notevolissimi, ma un sistema di tale fatta è lontano dai nostri intendimenti e dalle nostre possibilità perseguendo, esso, fini e scopi che non si addicono alla nostra mentalità ed alla concezione occidentale dell'educazione. Guardiamo piuttosto alla Francia ed ai paesi anglosassoni. In Francia esiste una « Commission du cinéma d'enseignement », alle dipendenze del « Musée Pédagogique » e del Ministero della Pubblica Istruzione, con funzioni principalmente di revisione e di coordinamento della produzione, sia in fatto di film che di apparecchi di proiezione. Le scuole sono libere di acquistare, le industrie di produrre, sempre però sotto il controllo e la guida tecnico-pedagogica della Commissione. E' un sistema questo che consente la massima delle libertà, pur entro i limiti di un rigido schema didattico.

L'America, invece, è il paese dove la libera iniziativa ha avuto, in questo campo, uno sviluppo impensato; ed è questo, certamente, il paese dove il metodo cine-didattico ha raggiunto la massima diffu-

# Per una risoluzione in Italia del problema cinema didattico

tutto il corpo insegnante italiano che ignora presso che totalmente gli sviluppi e le possibilità pedagogiche del cinema scolastico.

Il problema, peraltro, non è trattato soltanto da una " élite " di iniziati, ma è stato portato alla ribalta dell'opinione pubblica dal sen. Lamberti che, nel corso di una discussione al Senato sul bilancio della Pubblica Istruzione, ha auspicato l'intervento del ministro Gonella per risolvere la preoccupante situazione finanziaria nella quale versa la Cineteca scolastica, unico ente che oramai si interessa della diffusione del cinema didattico, dopo la soppressione dell'Ente di Cinematografia educativa che era alle dirette dipendenze dell'Ufficio Internazionale di Cinematografia educativa di Ginevra. Il problema è quindi impostato sul piano nazionale, e ciò è un bene non soltanto per la molteplicità di interessi che investe, ma principalmente perché esso è strettamente connesso alla riforma della scuola. Si tratta di stabilire se il cinema deve entrare a far parte dei normali mezzi didattici e, una volta accertato questo principio (e lo è stato in quasi tutti gli altri Paesi), di studiare la maniera più confacente per inserire nel processo didattico ed educativo nazionale il nuovo metodo pedagogico. Come per tutte le cose di questo mondo, sono due le vie da seguire: si tratta di « parlare » di cinema didattico o di « creare » il cinema didattico, il cinema per la scuola, a servizio esclusivo della scuola.

Molti, purtroppo, ignorano le possibilità del cinema quale mezzo di ausilio pedagogico; altri non vogliono intenderlo nei suoi giusti limiti di " accezione-integrativa ", e temono una fantomatica sopravvalutazione tecnica a tutto svantaggio della personalità del docente.

In Italia sino ad ora si è preferito seguire la prima via; esiste infatti una Cineteca scolastica (in gestione commissariale da oltre tre anni), si sono fatti dei Congressi, si è partecipato alla Mostra di Venezia, vincendo tra il 1947 e il 1948 ben sette premi. Tutto ciò sta a testimoniare un'attività peraltro lodevole ed un lavoro compiuto in condizioni particolarmente difficili; ma i successi conseguiti a Venezia ci fanno pensare al povero Pierrot che amava rivestire la propria miseria della sua splendida cappa. Solleviamo un po' il velo, troviamo il coraggio per guardare in faccia la realtà, per giudicare se quella della Cineteca Scolastica sia un corpo robusto e vitale od un semplice manichino. Esiste insomma in Italia il cinema quale mezzo di ausilio pedagogico, o non è ciò che una mera utopia? Perché? Quali sono le cause che impediscono la diffusione e l'impiego generalizzato dei mezzi audio-visivi? Quanto è da imputare ai criteri organizzativi e

Tre inquadrature tratte da « I molluschi », altro film prodotto dalla Cineteca Scolastica Italiana.



sione; sotto la spinta delle urgenti necessità belliche si rese necessario un gigantesco sforzo pedagogico per adeguare una massa innumere di uomini ai nuovi sistemi di lotta, per illustrare il « new-deal » della guerra, per insegnare cioè a milioni di combattenti quali erano le nuove armi ed il sistema d'impiego di queste. L'uso generalizzato del cinema didattico raggiunse così negli anni culminanti del conflitto uno sviluppo impreveduto ed alla fine della guerra il mezzo audio-visivo venne diffuso su larga scala e le scuole lo adottarono quale indispensabile ausilio della tecnica pedagogica. Sorsero così migliaia di cooperative scolastiche collegate tra loro da una fitta rete di scambi, unite da un vincolo non soltanto ideale, ma da una specie di « affitti e prestiti » di carattere cinematografico. Ogni cooperativa riunisce dalle venti alle cinquanta scuole, e di essa possono far parte anche privati cittadini che desiderino portare il loro contributo finanziario e la loro esperienza tecnica: la dirige un direttore di scuola, coadiuvato da un rappresentante degli alunni e da un esperto cinematografico. Compito di queste cooperative è quello di fornire proiettori alle scuole e di organizzare la distribuzione dei film a passo ridotto. A St. Louis nel Missouri c'è una cooperativa di questo genere: essa è diretta dalla signora Alma B. Rogers, assiste 48 scuole, con un complesso di cento edifici scolastici, e diffonde il cinema educativo ad una popolazione di oltre 40.000 alunni che pagano un abbonamento annuo di 60 cents (poco più di trecento lire). La sua Cineteca è fornita di 1.100 film didattici e di 7.000 lastre ed il suo movimento annuo è di oltre 15.000 pellicole. In America vi sono migliaia di cooperative come quella di St. Louis, nel Missouri.

In Italia la Cineteca scolastica (Cineteca nazionale, si badi bene) possiede 30 film didattici e 36 film chirurgici (realizzati per la maggior parte da Francesco Pasinetti) ed il movimento di film è presso che nullo. Indubbiamente la guerra non è stata d'incremento alla nostra cinematografia scolastica. Dal 1938, anno in cui la Cineteca fu fondata (R.D. 30-9-1938), questa ha prodotto 113 film: molti di questi però sono andati perduti o distrutti dopo l'8 settembre. Per quel che riguarda poi la diffusione dei proiettori la situazione è in questi termini: per facilitare l'acquisto dei proiettori da parte delle scuole, che avrebbero così usufruito di un sistema di pagamento rateale a largo respiro, la Cineteca scolastica, nel suo primo periodo di attività, aveva acquistato 1.825 proiettori muti a 16 mm., del tipo Alfa-Vector e Mover, dei quali soltanto 225 con possibilità di attacco della testina sonora. Di questi circa un migliaio furono distribuiti nel primo triennio di attività della Cineteca; tale distribuzione fu poi ripresa nel 1946, quando la Cineteca passò in gestione commissariale, ed in questo secondo periodo ne furono distribuiti circa 200. Le cifre dimostrano che la distribuzione dei proiettori nelle scuole ha subito una battuta d'arresto, e ciò è facilmente comprensibile quando si pensi alla particolare situazione di disagio nella quale si sono venute a trovare le scuole italiane. In Italia, al momento attuale, su 60.000 scuole governative (senza contare le decine di migliaia di scuole parificate, pareggiate e private e tutti gli altri Enti culturali) soltanto 2.000 sono fornite di apparecchi di proiezione,



Tre fotogrammi del film « Il volto della luna », realizzato in Italia. Soggetto di Livio Laurenti.

quasi tutti muti, non corrispondenti quindi alle moderne esigenze del cinema didattico. I proiettori che vengono distribuiti dalla Cineteca (attualmente essa ne ha ancora a sua disposizione circa 600) vengono a costare sulle 16.000 lire quelli muti, e sulle 40.000 quelli che possono essere trasformati in sonori, con una spesa che si aggira sulle 80.000 lire. Sono di tipo antiquato e la loro durata non può essere certo garantita, tanto più che spesso vengono adoperati da persone incompetenti.

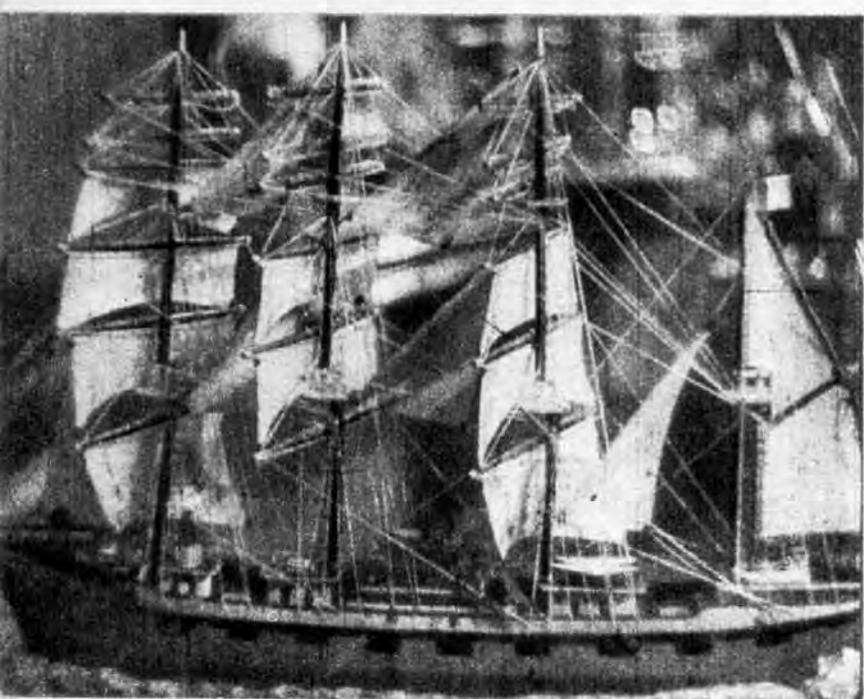
Bisogna inoltre tener presente che la maggior parte dei film didattici stranieri sono sonorizzati e che quindi, continuando a diffondere, come si seguita a fare, proiettori muti, finiremo per escluderci automaticamente dal circuito internazionale e dalla collaborazione con le Cineteche straniere. Sarà facile obiettare a questo punto che i proiettori sonori costano attualmente, sul mercato italiano, dalle 350.000 lire alle 500.000 (mod. Ducati); ma sarebbe come voler sostenere la necessità di diffondere il monopattino soltanto perché quest'ultimo viene a costare meno della bicicletta. In America, tanto per citare dei fatti, l'Enciclopedia Britannica Film (E.B.F.) non solo distribuisce alle scuole stupendi documentari didattici, accompagnati da opuscoli esplicativi nei quali vengono suggeriti gli argomenti che debbono essere trattati dall'insegnante prima della proiezione della pellicola, ma produce dei film per illustrare

il metodo di adoperare un film didattico. L'impopolarità del film educativo in Italia è dovuta invece proprio alla incompetenza con la quale questo mezzo viene usato: il film didattico presuppone tutto un metodo pedagogico, metodo specializzato che ha i suoi cultori e che è oggetto di studi e di interessanti pubblicazioni: esiste infatti una documentata bibliografia sull'impiego delle pellicole educative; decine di volumi dei quali è bene ricordare soprattutto quello dello Hoban « Motion Pictures in the School » (Washington, American Council on Education) e quello dello Schreiber « Films as Teaching Aid » (Science and Mathematics, New York), per non parlare delle pubblicazioni a cura delle singole università quali *Education Screen, 1000 and one* dell'Università di Chicago.

E in Italia? Un fatto sta a dimostrare come è inteso da noi il cinema educativo: in un questionario distribuito dalla Federazione del passo ridotto, circa l'utilità di accompagnare i film con una « brochure » didascalica che suggerisca la maniera di usare le pellicole didattiche, è stato risposto dagli organi competenti: « Gli insegnanti italiani non hanno bisogno di spiegazioni ». La retorica gioca spesso dei brutti tiri e andando avanti di questo passo non ci si può certo meravigliare se un Ispettore del Ministero della P. I. in un recente Convegno sulla Cinematografia educativa, a proposito del film didattico, ha sostenuto che questo « invita gli alunni alla pigrizia ». Alle soglie del 1949 in Italia si discute ancora sull'utilità del cinema didattico; in Francia, nel 1915, il Ministro Painlevé diceva: « E' necessario istruire le nuove generazioni con il cinematografo, che sulle prime fu niente altro che un divertimento e che diverrà nelle nostre scuole il commento vivo delle lezioni del maestro ».

Nel 1915, 34 anni fa, la bobina era considerata il libro dell'avvenire. Il nostro è quindi un difetto d'impostazione: vi è tutto un sistema di organizzazione che va riveduto, un metodo e soprattutto una mentalità. Se si accetta il principio della necessità della cinematografia scolastica quale mezzo di ausilio pedagogico, il problema va affrontato e risolto non come si è fatto sino ad ora, ma riesaminando compiutamente i suoi molteplici aspetti e tutte le sue possibili soluzioni. Bisogna ricominciare daccapo. La Cineteca scolastica, quando fu fondata, riceveva direttamente dallo Stato un contributo di 2 milioni annui e altri due le erano devoluti sotto forma di contributi vari: circa 4 milioni in tutto; 4 milioni d'anteguerra, vale a dire dai 100 ai 200 milioni di oggi giorno. In questi ultimi anni la Cineteca è vissuta sull'eredità del passato, con una misera rimanenza di cassa di 15.000.000 e con questa cifra ha tirato avanti; oramai però siamo giunti alla fine, e se non interverrà qualche altro fattore, assisteremo alla morte per consunzione dell'unico Ente che abbia la possibilità pratica di interessarsi dei problemi del cinema didattico. Guido Lo Savio, Commissario nazionale della Cineteca, non poteva certo fare più di quello che ha fatto se si pensa che con questa cifra è riuscito a realizzare il montaggio di alcuni film, a partecipare per due anni consecutivi alla mostra di Venezia ed a pagare il personale che non è numeroso, insufficiente comunque per realizzare su vasta scala un lavoro proficuo.

ENNIO DELLA NESTA



DOPO AVER meditato sulle immagini di *Quai des brumes*, *Hôtel du Nord* e *Le jour se lève* (i tre film della prima maniera), rivedere a distanza di anni *Jenny* (Jenny, regina della notte, 1936), vuol dire ricercare quasi spontaneamente, in questo film mediocre, le premesse alle caratteristiche inconfondibili in seguito rivelate da Marcel Carné. E i riferimenti tosto non mancano. Esaminare questi riferimenti equivale a penetrare nella profondità dello spirito creatore e scorgerne, attraverso i vari atteggiamenti, gli sviluppi che esso di volta in volta raggiunge.

*Jenny* venne girato quando Carné aveva da poco, in qualità di assistente, lasciato Feyder. Infatti quest'ultimo, oltre a dare a Carné il soggetto per il film, gli diede anche l'attrice per il personaggio principale, Françoise Rosay, attrice ormai perfettamente plasmata da Feyder al punto da coincidere fisicamente con il personaggio del racconto. In altre parole, l'influenza materiale di Feyder su questo lontano film di Carné è più che evidente, anche se non meno evidente è la refrattarietà di Carné verso le tendenze di Feyder. Il personaggio di Jenny, madre tormentata, non è molto lontano dalla figura, pure materna, di *Pension Mimosas* (Pensione Mimosa, 1935). Facciamo questo succinto accenno ai rapporti tra Carné e Feyder per potere, con giustifica-

# JENNY

## REGINA DELLA NOTTE

zione, dire che, mancando la unitaria e personale elaborazione di Carné per *Jenny*, il film risulta nel complesso piuttosto discontinuo e privo di omogeneità costruttiva. Se a questo si aggiunge la assoluta mancanza di lirismo nel ritmo della descrizione, il film diventa meno che mediocre, troppo delicato per essere un dramma a forti tinte e troppo sommario per essere una ispirata intuizione poetica.

Premesso ciò, e quindi scartata la preoccupazione di danneggiare un'opera d'arte frammentandola, isoliamo, nel film in esame, alcuni dettagli per metterli, quali premesse, in riferimento con episodi di film successivi, episodi, in questo secondo caso, fusi completamente nei rispettivi film e quindi soltanto momentaneamente separabili dal rimanente delle immagini in cui sono inseriti. Quando la figlia di Jenny (Lisette Lanvin), insospettata dalla condotta della madre, riesce ad introdursi nel locale equivoco che quest'ultima dirige, viene casualmente salvata da una situazione imbarazzante da un giovane (frequentatore del locale ed amico della madre, attore Albert Préjan), il quale la trascina fuori e la porta con sé in giro nella notte, onde farle dimenticare la spiacevole avventura. Verso l'alba essi si trovano sulla sponda di un canale e dall'alto di un cavalcavia in ferro, dove sono saliti, contemplano le nebbie del mattino che si diradano alle prime luci. L'uomo, pur non conoscendo la verità sul come la ragazza si sia trovata nel locale di malaffare, comprende che essa è stata profondamente disgustata da quanto ha visto, e per riflesso egli pure si sente disgustato per la vita fino a quel momento tenuta. La ragazza da parte sua ha ricevuto sì una forte impressione per la breve avventura subita, ma il suo smarrimento è ancora maggiore per il fatto che proprio sua madre sia la « regina » del luogo peccaminoso.

I due personaggi hanno ognuno nell'animo un proprio tormento, di natura diversa, ma molto affine. Forse entrambi sono giunti ad una svolta della loro vita. Appoggiati alla ringhiera del ponte, guardano il sole che sta per sorgere nel grigiore del mattino, diradando la nebbia notturna. Con una impostazione analoga, anche se liricamente più sostenuta, sono presentati i due personaggi principali (Jean Gabin e Michele Morgan) di *Quai des brumes*, quando, dalla finestra della baracca di Panama, guardano sorgere il sole sul mare. Anche essi hanno un tormento intimo e guardano il sole che sorge come se con esso dovesse una nuova vita prendere consistenza. Questa sequenza,

*Titolo originale: Jenny - Regia: Marcel Carné - Soggetto: Jacques Feyder - Fotografo: Roger Hubert - Sceneggiatura: Jean d'Éaubonné - Interpreti: Françoise Rosay, Albert Préjan, Lisette Lanvin, Charles Vanel, J. L. Barrault, Robert Le Vigan, Sylvia Bataille, Roland Toutain, Margo Lion - Produzione: Les Réalisations d'Art Cinématographique, 1936.*

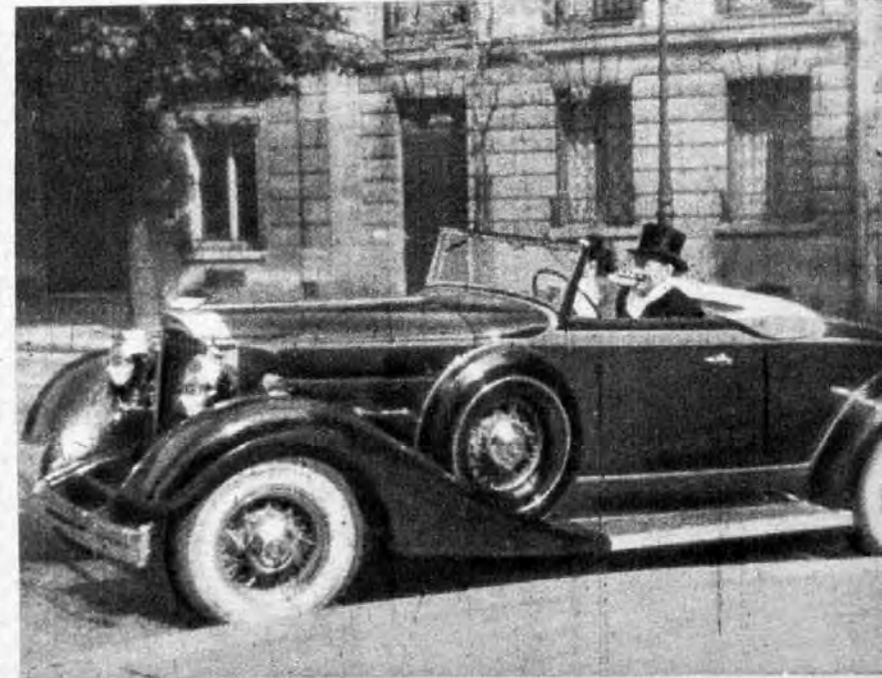
è una delle più semplici e più liricamente ispirate di tutto il film.

In *Le jour se lève*, il senso spirituale e puro dell'amore che lega Francesco a Francesca (Jean Gabin e Jacqueline Laurent) è dato principalmente dai numerosi fiori bianchi che costituiscono tutto un motivo ricorrente nella sequenza della serra. In *Jenny* le scene d'amore tra il giovane, che vuole abbandonare i compromessi fin'ora sopportati, e la ragazza, che si allontana moralmente dalla madre per andare verso l'uomo che ama, sono racchiuse in una sequenza fitta di inquadrature di bianchi alberi fioriti. Alle visioni dei giovani che si rincorrono per i campi si alternano visioni di cielo e di vaste macchie candide di fiori. Questi ultimi sono sempre per Carné un materiale plastico preferito. Ma, oltre che in sequenze complete, si riscontrano nel film *Jenny* premesse a ulteriori svolgimenti, anche soltanto nei singoli personaggi. Per esempio viene naturale l'avvicinamento tra il personaggio del padrino di Nelly (Michel Simon) in *Le jour se lève*, uomo lussuoso e mentalmente malato, e il personaggio soprannominato « l'albino » (Robert Le Vigan) in *Jenny*, anche questa figura strana di pazzo debosciato. E ancora. Il cinismo con cui il giovinastro (Pierre Brasseur) uccide in *Quai des brumes* Jean, mentre sta fuggendo verso la liberazione, ha un precedente più che degno nel gesto cattivo del gobbo (J. L. Barrault) in *Jenny*, che sfoga la sua rabbia sferrando calci al protagonista, svenuto a terra a seguito del colpo ricevuto a tradimento da un compare dello stesso gobbo vendicativo.

Questi citati fin'ora sono esempi precisi e individuabili, ma in *Jenny*, seppure slegati e magari poco coerenti, si riscontrano anche già le particolari predilezioni di Carné, predilezioni che da forma amorfa divengono in seguito materia essenziale di creazione. In *Jenny* si notano già le piazzette ristrette, i treni, la nebbia, le acque stagnanti, i primi piani obliqui dei visi; tutti elementi cari a Carné. E l'atteggiamento di questi elementi prelude all'atteggiamento inconfondibile di tutti i film successivi del nostro regista. Anche gli attacchi in alcuni punti precorrono i felici attacchi che in seguito verranno impiegati con una funzionalità estrema. Citiamo quello semplicissimo dello spostamento dell'azione da Londra a Parigi. Il passaggio è ottenuto con una dissolvenza. All'inquadratura della pianola che suona per le vie di Londra, si sostituisce l'inquadratura del suonatore di fisarmonica per le vie di Parigi. E poi ancora inquadrature dal basso, dall'alto, meticolose, persino un po' pedanti, come alcune indimenticabili di *Quai des brumes*. Nel finale, un po' melodrammatico, l'immagine della madre addolorata e tormentata, che passa su un cavalcavia (che è lo stesso dove la figlia ed il giovanotto si sentirono uniti per una nuova vita), sotto il quale transitano i treni, percorre l'immagine, molto più definita del protagonista (J. Pierre Aumont) di *Hôtel du Nord*, quando stordito per aver sparato sulla sua amante, attraversa un cavalcavia, mentre un treno velocissimo, riempie la notte del suo sibilo acuto.

Le premesse al migliore Carné, contenute in *Jenny*, mentre rendono il film interessante in senso critico storico, agiscono negativamente nei riguardi della già malsicura omogeneità dell'opera e aggravano il dissidio tra forma e contenuto.

**OSVALDO CAMPASSI**



# FILM DI QUESTI GIORNI

\*\*\*\* ECCELLENTE

\*\*\* BUONO

\*\* MEDIOCRE

\* SBAGLIATO

## \*\* L'URLO DELLA CITTÀ (The Cry of the City)

Regia: Robert Siodmak - Soggetto: da un romanzo di Henry Edward Helseth - Sceneggiatura: Richard Murphy - Fotografia: Lloyd Ahern - Scenografia: Wheeler e Hogsett - Musica: Alfred Newman - Interpreti: Victor Mature (Tenente Candella), Richard Conte (Martin Rome, cioè Rosky), Fred Clark (Tenente Collins), Shelley Winters (Brenda), Betty Garde (Signora Pruett), Berry Kroeger (Niles), Tommy Cook (Tony), Debra Paget (Teena Riconti), Hope Emerson (Rosa Given), Roland Winters (Ledbetter), June Storey (Signorina Roone), Tito Vuolo (Papà Rome), Mimi Aguglia (Mamma Rome), Dolores Castle (Rosa) - Produttore: Sol C. Siegel - Produzione: 20th Century Fox, 1948.

NEL VASTO capitolo del cinema americano riguardante il film «gangster», sul quale Franco Berutti sta da tempo raccogliendo notizie e documenti, questo *The Cry of the City* (L'urlo della città, 1948) non ha certo un peso artistico; ed anche circoscritto è il suo valore per lo studio e la conoscenza della società americana, e a tali fini questi film sembrano essere particolarmente adatti. Valore spesso parziale in molte altre pellicole del resto; troppo pericolosi sono ritenuti infatti, più o meno e in qualsiasi nazione, documenti affidati al nastro di celluloido, i cui effetti di diffusione superano quelli della stampa e della radio stessa. Ed anche se talune opere del genere «gangster» hanno affrontato con notevole coraggio alcuni aspetti storici e sociali del problema (*Scarface*, ad esempio), certo nessuna ha sondato le dichiarazioni fatte dal direttore di polizia J. Edgar Hoover, riportate dal Cecchi nel suo *America amara* (Firenze, Sansoni): «C'è la palude d'una quantità di leggi inerti, molte delle quali furono fatte da gente direttamente legata alla fortuna dei criminali... C'è il labirinto della politica: dal losco tizio qualsiasi, con la sua influenza elettorale che sovente implica vita o morte, all'uomo politico che controlla i destini di tutta una città sottomessa alla delinquenza». Se i soliti «panni sporchi», come vogliono molti nostri amici, si debbono lavare in casa, non è onesto che in casa si lavino soltanto i panni degli altri, specialmente nel caso in cui, come quello del problema «gangster», e gli uni e gli altri hanno intime e profonde relazioni. Troppo spesso i personaggi-tipo di questi film sono criminali oriundi italiani; in *Call Northside 777* (Chiamate nord 777-1948) di Hathaway, inoltre, di origine italiana è lo stesso poliziotto implicato nel disonesto «caso Majczek». Condannando ogni ipocrisia nazionalistica, si deve riconoscere che purtroppo le statistiche sui criminali in America hanno una prevalenza di nomi italiani, e quindi è giustificabile che di tale origine siano i protagonisti della maggior parte dei film «gangster»; ma

non si dovrebbe nello stesso tempo tralasciare, per una maggiore obiettività e quindi aderenza cronistica e storica, gli altri responsabili di questo particolare aspetto di «America amara», quelle intime relazioni dianzi accennate. Responsabili e relazioni dimenticati anche in *The Cry of the City*, dove il protagonista si chiama (anche se dai nostri riduttori mutato in Rosky) Martin Rome e spesso parla, nell'edizione originale, in italiano. Comunque oriundo italiano è, nel film di Siodmak, anche il poliziotto, e questo fatto contribuisce in un certo senso a stabilire un maggiore equilibrio obiettivo. Il quale, peraltro, non è sorretto dal vigore artigianale e talvolta artistico di un *The Killers* (I gangsters, 1946). Il film poggia piuttosto su una tecnica meccanica, ed anche su una buona sintassi cinematografica, specialmente nelle sequenze dell'evasione di Rome, dei suoi rapporti con la madre e il fratello, agli occhi del quale il fuorilegge appare come un «eroe», ma non alla fine; anche perché, come accenna sempre il Cecchi, c'è «il trucco moralistico di capovolgere il film di gangsters in film antigangsters».

## \*\* AMARTI È LA MIA DANNAZIONE (So Evil My Love)

Regia: Lewis Allen - Soggetto: da un romanzo di Joseph Shearing - Sceneggiatura: Leonard Spigelgass e Ronald Millar - Fotografia: Max Greene - Musica: William Alwyn e Muir Mathieson - Interpreti: Ann Todd (Olivia Harwood), Ray Milland (Mark Bellis), Geraldine Fitzgerald (Susan Courtney), Raymond Huntley (Henry Courtney), Roderick Lovell (John), Leo G. Carroll, Martita Hunt, Maura Lister, Raymond Lovell - Produttore: Hal Wallis - Produzione: Paramount Pictures Inc., 1948.

IL TITOLO di questo film, *So Evil My Love* (Amarti è la mia dannazione, 1948) è molto indicativo, suggerisce chiaramente la natura dell'opera, che si basa sull'intreccio da romanzo di appendice e da romanticismo spicciolo: lo stesso del libro da cui è desunta. Eppure questo mediocre film merita di essere segnalato per l'interpretazione di Ann Todd, la quale si rivela inaspettatamente attrice di grandi possibilità espressive. Il personaggio non è «egocentrico» ma della «donna nell'ombra» che passa a poco a poco, per un amore disinteressato, spinta dall'uomo che ama, all'immoralità, al ricatto e al delitto. Questi sentimenti e questo passaggio sono suggeriti da Ann Todd, con accenti e verità artistica talvolta degni di una Katharine Hepburn e di una Bette Davis, alle quali si avvicina, in un certo senso, anche fisicamente: si vedano il suo volto zigomatico e angoloso, i suoi occhi di una mobilità singolare. E' un altro dei pochi casi in cui una vera attrice trionfa sulla bellezza e sul «divismo» deterioro. In virtù della Todd,

peraltro, molte sequenze banali e luoghi comuni di *So Evil My Love*, vengono spesso giustificate: basti ricordare Olivia Harwood che posa per Raymond, oppure la donna che scioglie le trecce dinanzi all'uomo che ama. E che il merito vada tutto all'attrice e non al regista Lewis Allen, risulta evidente da questo fatto: Ray Milland, già eccellente protagonista di *The Lost Weekend* (Giorni perduti, 1945) di Billy Wilder, è qui quasi dilettesco. Più che la regia, va semmai segnalata l'opera dell'operatore, il quale talvolta impiega con efficacia la profondità di campo, nonché quella dello scenografo per la cura dimostrata nel ricostruire certi interni di una Inghilterra 1886.

## \*\*\* SIRENA (Siréna)

Regia: Karel Stehly - Soggetto: dal romanzo omonimo di Marie Majerová - Sceneggiatura: Karel Stehly e Jiri Weiss - Fotografia: Jaroslav Tuzar - Musica: E. F. Burian - Interpreti: Ladislav Boháč (Hudec), Marie Vásevá (sua moglie), N. Mauzerová (Ruzena), O. Reif (Rudolf), Payla Suchá (Emca), J. Bek (Karel Hampl), B. Karen (Bacher), N. Nedbal (Bilek), B. Machnik (Roth). Produttore: Z. M. Reimann - Produzione: Società Statale Cecoslovacca, 1947.

QUANDO ieri si parlava del cinema cecoslovacco, o meglio boemo, voleva dire per molti parlare di Machaty e della sua «scuola», e in particolar modo di *Extase* (Estasi, 1933); film al quale anche Henry Miller dedica un capitolo (del suo *Max e i fagociti bianchi* (Mondadori, 1949)). E molti storici o presunti tali ancor oggi, nei loro pur voluminosi panorami o bilanci, dedicano a questa cinematografia poche paginette dove parlano affrettatamente e sommarariamente dei soliti registi o film, che ormai tutti conosciamo direttamente o indirettamente. Marcel Lapiere, ad esempio, in *Le cent visages du cinéma* (Paris, Editions Bernard Grasset, 1948), — ben 716 pagine che vogliono essere «un bilan de fin de demi-siècle» non soltanto esteso al cinema come fatto estetico ma anche ai suoi diversi aspetti nel quadro immenso «de la vie des peuples», — limita lo spazio dedicato alla Cecoslovacchia a poco più di cinque pagine, delle quali soltanto una ventina di righe al periodo del dopoguerra. Inutile sottolineare quanto tutto questo si discosti, come risultato, dalla premessa del Lapiere; anche perché il suo ragguaglio, almeno per l'argomento in questione, non si inserisce nel «quadro» accennato. Interessante potrebbe essere lo studio delle origini del cinema cecoslovacco; studio che potrebbe portare un serio contributo nel campo delle attribuzioni contrastate, delle controversie innumerevoli che ancora esistono in merito al rinvenimento della lingua e del linguaggio cinematografici: per esempio ci risulta che sin dal 1898 Krizenecky, in *Smích a pláč*, inquadrava dell'attore soltanto il viso: e il primato del primo piano potrebbe allora essere anche céco. Da un punto di vista non filologico, ma storico-sociale, sarebbe anche interessante un'analisi sulla situazione venutasi a determinare dopo la nazionalizzazione dell'11 agosto 1945, di cui appunto *Siréna* è uno dei più significativi risultati.

Oggi il cinema cecoslovacco non può più contare, purtroppo, su alcuni dei suoi migliori registi; Machaty è da tempo emigrato in America e il Rovensky di *Reka* (Amore giovane, 1933) è morto. Del resto né l'uno né l'altro troverebbero certo nella nuova Cecoslovacchia un clima per loro fecondo; cosa che si verifica per altri autori, come Vávra, Cikán, Cáp e lo stesso Fric: le loro opere del dopoguerra denunciano una ispirazione spesso insincera, dovuta proprio al fatto che non si può chiedere ad un autore di cambiare visione del mondo, di dimenticare un passato artistico vincolato a particolari preferenze stilistiche e contenutistiche; legati a esperienze ancora troppo recenti, cioè chi più chi meno alla "scuola" di Machaty, essi cercano affannosamente di cambiare gusto per poter lavorare in una cinematografia di Stato e a schemi fissi. E così si verifica ad esempio il caso di un Vávra il quale, dovendo in *Prediuha* (Presentimento, 1947) sottostare a principi programmatici, e quindi rinunciare a quelle scene ardite a lui care, si fossilizza in simbolismi artificiosi e crea i momenti migliori proprio quando, nonostante tutto, nasce, non voluta, una atmosfera sensuale (si vedano la passeggiata in barca dei due giovani, e la ragazza che nel suo letto di adolescente sente in lei nascere i desideri carnali della donna). I registi cecoslovacchi debbono oggi dimenticare l'erotismo dionisiaco, quei contrasti e allusioni, quei simbolismi e analogie, in un certo senso da "Parnasse et Symbolisme", con i quali nel passato volevano creare e suggerire situazioni psicologiche e morbose. Oggi, questi registi, debbono ispirarsi alla lotta per la liberazione, alla letteratura e al teatro classici nazionali, alla cultura del loro popolo per esprimere, in ogni caso e in ogni film, aspirazioni sociali. Alla "scuola erotica" è subentrata la "scuola del realismo sociale".

E come sempre accade (si vedano le esperienze sovietiche degli Eisenstein e dei Pudovkin) l'arte scaturisce quando questi temi appartengono alla visione poetica ed intima degli autori; ed è in parte il caso di Zeman, Weiss e Stekly, registi nati nel clima della rivoluzione; pertanto i temi sono da loro sentiti e quindi efficacemente espressi.

Il "realismo sociale" del nuovo cinema cecoslovacco trova appunto in Karel Stekly il caposcuola e uno degli esponenti più significativi. Già sceneggiatore e allievo di Fric, debutta come regista soltanto dopo la liberazione con il d'scontinuo ma interessante *Prulom* (Sfondamento, 1946), il cui soggetto si svolge in una miniera d'oro, e dal Lapiere appunto citato col titolo *La ville d'or* (la storia del Lapiere, come molte altre, ha il difetto fondamentale di non mettere mai i titoli originali, e quasi mai le date). Dalle miniere d'oro Stekly passa, con *Siréna* a quelle di carbone e alle prime fonderie costruite a Kladno una sessantina di anni fa con capitale tedesco-austriaco. Tratto dal romanzo omonimo di Marie Majerová, il film narra la lotta sostenuta dai lavoratori per ottenere condizioni di lavoro migliori. Dalle richieste respinte (giornata lavorativa di otto ore, agevolazioni per le donne e i bambini, festa alla domenica e salari adeguati), nasce lo sciopero, che è al centro dell'azione con la famiglia del lavoratore Hudec. L'influenza

che può aver avuto Fric in Stekly si risolve particolarmente nella conoscenza, dimostrata dal secondo, del mezzo cinematografico; conoscenza che lo porta ad indulgere in certi particolari movimenti di macchina, peraltro di un valore emotivo-espressivo notevole; e ci riferiamo soprattutto a quelli impiegati nella sequenza in cui il cadavere del suicida viene portato nella taverna; la macchina si ferma alla fine sulla donna ripresa contro la finestra. Di Fric, ed in genere di tutto il cinema cecoslovacco anteguerra, Stekly risente inoltre di alcuni simbolismi non sempre efficaci, anzi talvolta ingenui; eccezione fatta per il "leitmotiv" visivo-sonoro della sirena (che con la musica di Burian è uno degli elementi sonori più importanti del film) o per altri come il vaso dei pesci che rimane intatto dopo l'assalto alla casa di Bacher (il direttore delle fonderie); ma sono, comunque, simbolismi a carattere "sociale", come di significati sociali è particolarmente ricca l'ultima battuta, pronunciata poco prima che la protagonista si dissolva tra le sbarre del passaggio a livello: quelle stes-

macchina, l'assalto alla casa padronale, il conflitto con la polizia e i soldati chiamati dal tedesco Bacher, i giorni che la famiglia operaia trascorre e la festa del "Corpus Domini" sono tutte sequenze condotte con la tecnica del vecchio cinema sovietico, la quale però risulta qui, talvolta, una specie di "retroguardia", elementare nella sua ingenuità: si vedano certi primissimi piani di cose e soprattutto di persone, come gli occhi della bimba, che ha assistito attonita alla lite del padre ubriaco con la madre. Comunque il montaggio spesso raggiunge, nelle sequenze citate, effetti sorprendenti, indici di un ingegno assimilativo non comune. E della sua sensibilità artistica ed umana Stekly offre una particolare dimostrazione nella sequenza in cui la protagonista trova la figlia morta e con lei in braccio scende da una lunga scalinata: l'elemento umano non è dimenticato, anzi la polemica poggia su questo, e le due cose si fondono. Lo squilibrio è da ricercarsi piuttosto nella narrazione, la quale risente dello stesso difetto denunciato da Stekly nel suo primo film: la frammentarietà,



Da « Siréna », film cecoslovacco diretto da Karel Stekly e premiato nel 1947 alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica in Venezia. Stekly, che con questa era alla sua seconda regia, (ha recentemente terminato « Kariéra »), è uno degli esponenti più significativi del cosiddetto "realismo sociale" cecoslovacco, il quale è subentrato alla "scuola erotica", che raggiunse con Machaty, Rovensky, Vávra e Cáp considerevoli risultati espressivi ed artistici.

se che si vedono all'inizio. E del vecchio cinema cecoslovacco *Siréna* conserva inoltre, in alcune parti, un sapore morboso e sensuale (la donna nella fonderia che scopre la gamba, le relazioni tra questa e Hudec), il quale non si trova nella produzione sovietica, cui peraltro Stekly si rifà non soltanto per quanto riguarda l'impostazione sociale della sua opera. L'influenza dei maestri russi si riscontra più volte anche nella stilistica del giovane regista cecoslovacco. Se egli, a differenza di Eisenstein, impiega dissolvenze e come abbiamo accennato diversi movimenti di

più latente all'inizio; quando il regista cerca di creare l'atmosfera necessaria e deve presentare i vari personaggi, cura più certi particolari che l'insieme. Tale difetto viene accentuato dalla affrettata riduzione italiana; ma va comunque riconosciuto alla nostra censura, questa volta, il merito di aver permesso la proiezione di un film come *Siréna*, necessaria per una conoscenza diretta di certe cinematografie; conoscenza che può permettere uno studio esauriente e obbiettivo su diversi valori e tendenze positive e negative.

GUIDO ARISTARCO

IL «Cine Club Primi Piani» di Firenze è stato costituito nella primavera del 1948 con regolare atto notarile e con l'adesione alla Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e alla Cineteca Italiana. Un primo ciclo di proiezioni si iniziò il 1° giugno con Lampi sul Messico di Eisenstein. Una caratteristica molto interessante di questo periodo di attività del Cineclub fiorentino fu quella della "propaganda" che riuscì a far conoscere a un gran numero di persone l'esistenza del Circolo: programmi, manifesti e volantini distribuiti con larghezza e con intelligenza nelle librerie, nei ritrovi, presso gli istituti culturali e le gallerie d'arte. Concepita con caratteristiche tipografiche originali, questa pubblicità procurò all'iniziativa un grande successo e, nonostante la stagione avanzatissima, i soci furono 360.

L'attività fu ripresa il 1° novembre 1948 con film reperiti presso le Case di noleggio, in attesa che la Cineteca riprendesse la distribuzione. Fra le proiezioni di maggior successo possiamo ricordare: Tabu di Murnau, Il milione di Clair, Il monello di Chaplin, La linea generale e Kermesse funebre di Eisenstein e La grande illusione di Renoir. Insieme a La chienne di Renoir è stata presentata la sequenza finale di Strada scarlatta di Lang; così pure, insieme a La linea generale è stato proiettato Ivan il terribile. Questi due film sono stati presentati da Corrado Terzi.

Attualmente i soci sono un po' diminuiti di numero. Il teatro universitario di via Laura dove si tenevano le proiezioni costava una forte cifra di affitto e di riscaldamento. Ora, le riunioni vengono tenute nella sala del Circolo della SELT-Valdarno in via del Sole. Alle preoccupazioni finanziarie che hanno gravato sul Circolo, si sono aggiunte le difficoltà sollevate dalla S.I.A.E. e dall'Ufficio Spettacoli della Questura. La Soc. Aut. Edit. richiedeva esorbitanti tassazioni riconoscendo solo a sten-

cine club **P**rimi  
**P**iani

Palazzo Strozzi Firenze

to e "in parte" i fini culturali del Cine Club, l'Ufficio Spettacoli della Questura voleva a tutti i costi i libretti di circolazione dei film d'archivio, particolarmente allarmandosi quando si trattava di film russi e di anteprime. (Si noti, a questo proposito, che il C.C. "Primi Piani" ha dovuto rinunciare a parecchi programmi per le ostinate proibizioni di un esercente locale).

Oltre alle proiezioni per i soci, alla costituzione di una biblioteca e di una fototeca che stanno arricchendosi rapidamente, il cine club viene spesso invitato ad effettuare proiezioni per vari Enti culturali quali l'Istituto Italiano di Storia dell'Arte, il Centro Giovanile Ebraico, Amici del Paesaggio, Scuole ed Università. Attualmente vengono effettuate settimanalmente delle proiezioni per la F.L.O.G. (Associazione culturale degli operai delle Officine Galileo) e per il Circolo ricreativo SELT-Valdarno, proiezioni di documentari per il Circolo Antichità e Belle Arti in Palazzo Pitti. Sono anche stati organizzati cicli speciali di proiezioni per il 1° Convegno internazionale di Arti figurative ed è stato allestito, in occasione del «Mese della Resistenza» indetto dall'A.N.P.I., un festival di film sui partigiani (di cui diamo notizia in altra parte della pagina). Per venire incontro ai nuovi circoli e ai club delle piccole città toscane è stato a volte organizzato un circuito regionale di film e un servizio di segnalazione delle pellicole reperibili.

Spesso le proiezioni sono precedute da una conversazione critica sul film e sempre viene distribuito un programma settimanale contenente una breve critica del film, i dati tecnici e la filmografia dell'autore. Il Presidente del C.C. «Primi Piani», Gigi Gori, è membro del Consiglio direttivo della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema.

# CIRCOLI DEL CINEMA

## Critica e cineclub

IL PRIMO Congresso nazionale della critica cinematografica, organizzato dal Sindacato giornalisti cinematografici in collaborazione con il Comitato di difesa del cinema italiano, ha discusso con vivo interesse anche i problemi dei circoli del cinema. Sull'argomento vi è stata una relazione di Edgardo Macorini alla quale hanno fatto seguito numerosi intervenuti. È stato anzitutto messo in rilievo il contributo notevole che i cineclub hanno dato per la difesa del cinema italiano con manifestazioni straordinarie, referendum, dibattiti, ecc.; si è sottolineato il fatto che ormai non è più possibile ai critici ignorare questi gruppi organizzati di spettatori cinematografici ma che anzi, ricercandone la collaborazione, diventa più concreta e viva la stessa azione della critica. A questo proposito, è molto significativo rilevare come diversi critici presenti al Congresso fossero anche rappresentanti dei circoli del cinema della loro città: ciò mette molto chiaramente in rilievo l'importanza culturale dell'attività dei C.C. e la necessità, sentita da parecchi critici soprattutto nelle città di provincia, di affiancare la loro azione culturale di articoli e di recensioni con un lavoro di divulgazione dell'arte cinematografica e di organizzazione del pubblico. Alcuni critici hanno anche fatto presente quali sono i pericoli che possono sminuire o condurre su un binario morto l'attività culturale dei circoli: il rinchiudersi in gruppi ristretti che non hanno contatto col grande pubblico cinematografico, anzi ne sdegnano il contatto. La mozione votata a conclusione dei lavori del Congresso (testo a pag. 520) dedica uno dei suoi cinque punti ai circoli del cinema e al problema della conservazione e consultazione dei film (cineche).

## Film e questure

Una spiacevole notizia ci è stata comunicata dal Cine Club «Primi Piani» di Firenze, riguardante l'arbitrario intervento delle autorità di P. S. (Ufficio spettacoli della Questura) durante lo svolgimento del «Festival internazionale di film della resistenza», organizzato dal Cine Club stesso in collaborazione con l'A.N.P.I. Ecco lo svolgimento dei fatti: dopo che già parecchi film dei più diversi Paesi erano stati proiettati nel corso del «festival» (che si è svolto privatamente, a biglietti di invito), poche ore prima dello spettacolo durante il quale si sarebbero potuti presentare i due film: *Onore al merito* di V. Jarrat (Gran Bretagna) e *Le tane del lupo* di L. Lahola (Cecoslovacchia), giungeva la diffida della Questura motivata dalla mancanza, per i due film in questione, dei libretti di circolazione rilasciati dalla Presidenza del Consiglio. Come è noto, questi libretti vengono rilasciati ai film che devono essere immessi nei circuiti di programmazione commerciale, cioè che devono essere proiettati al pubblico. In quel caso si trattava invece di un festival internazionale, riservato ai soli invitati, organizzato con il concorso e il patrocinio delle ambasciate e legazioni straniere che avevano inviato i loro film, e nessun permesso è richiesto per questo genere di manifestazioni. Ciononostante, malgrado le proteste degli organizzatori, le Autorità di P. S. insistevano nella diffida, e provvedevano persino ad inviare alcuni funzionari nella cabina di proiezione della sala dove si svolgeva il festival per controllare controluce titoli e fotogrammi dei film ivi giacenti. Giunta l'ora della proiezione, veniva presentato in sostituzione del programma «proibito» il film *Païsa* di Rossellini. Tra le personalità presenti si notavano i rappresentanti della Resistenza europea: i delegati inglese e cecoslovacco espressero la loro indignazione per il divieto intervenuto e dichiararono che avrebbero inoltrato un'energica protesta al Governo italiano, tramite le loro rappresentanze diplomatiche.

Prima di questo incidente, oltre ai film già annunciati nello scorso numero, erano stati presentati: *Questo popolo vivrà* di N. Papovic (Jugo-

slavia) e *Bulgaria* di Katzman (Bulgaria). In seguito, il festival fu chiuso con *Roma, città aperta* di Rossellini (munito di regolare libretto di circolazione), alla presenza di rappresentanze diplomatiche, autorità e delegazioni straniere. L'assurdo e ingiustificato intervento della Questura ha impedito la presentazione di *La terra sarà rossa* di Ipsen e Lauritzen (Danimarca) e *Nazis Strike* di Capra (U.S.A.).

Bisogna sottolineare la gravità di tale intervento per evitare che simili spiacevoli episodi abbiano a ripetersi. Bisogna che le autorità governative provvedano a chiarire definitivamente la questione perché altrimenti l'attività di tutti i Circoli del Cinema d'Italia sarebbe lasciata all'arbitrio delle autorità locali di P. S. e seriamente minacciata, dato che i film retrospettivi delle Cineteche e quelli concessi dalle Ambasciate straniere non hanno i permessi ministeriali, né debbono averli trattandosi di film che vengono presentati solo in proiezioni private. Bisogna richiamarsi ai diritti sanciti dalla Costituzione ed esigere che siano rispettati.

**VIRGILIO TOSI**

I Circoli del Cinema di recente costituzione sono invitati a mettersi immediatamente in contatto con la Segreteria provvisoria della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema (Palazzo Carignano - Torino).

**ASCOLI PICENO** - Il Cine Club ha proiettato in chiusura di stagione: *Spasimo* di Sjöberg, *Lezione di geometria* (doc.), *N. U.* (doc.), *Il deputato del Baltico* di Zarkhi e Kheifits, *Ninna Nan-*

Con questo fascicolo si conclude il primo volume di CINEMA nuova serie. Nel prossimo numero pubblicheremo gli indici e i dati esatti sulla copertina che la nostra Casa Editrice preparerà per i lettori che intendano far rilegare la rivista.

na (pupazzi cecoslovacchi) e *Landsbykirken* (doc.) **BARI** - Si è costituito nelle scorse settimane, a Bari, un Circolo del Cinema. Auguri.

**BERGAMO** - Circolo del Cinema «La Cittadella». - Ha proiettato: *Nascita di Charlot*, *I ribelli d'Alvarado* e un programma dedicato ai documentari sovietici.

**CORTONA** - Il 14 giugno con la proiezione di *La grande illusione* di Renoir e di un documentario di Pasinetti si è inaugurata l'attività del «Circolo Cortonese del Cinema» al quale rivolgiamo auguri di buon lavoro.

**MERANO** - Anche in questa città si è costituito un Cine Club che ha iniziato la sua attività negli ultimi giorni di giugno. Auguri.

**PARMA** - Il Cine Club ha proiettato: *Un carnet de Bal* e *Ventesimo Secolo*. B. Molossi ha commemorato Béla Balázs.

**PESCARA** - Il Cine Club, in chiusura di stagione, ha proiettato *Il Monello*.

**TREVISO** - Il Cine Club trevigiano ha commemorato Francesco Pasinetti: dopo le parole di ricordo del prof. G. Pradella, sono stati proiettati *Venezia minore*, *Piazza S. Marco* e *Pittori impressionisti*. Alla manifestazione era presente la giovane consorte di Pasinetti, signora Loredana. Lo scomparso era legato al C. C. trevigiano da vincoli di fraterna amicizia.

**VARESE** - Circolo del Cinema «Il Portico». - Ha proiettato *La passione di Giovanna d'Arco* e *Nascita di Charlot*.

**VIAREGGIO** - Il Circolo del Cinema (Sez. della Società di Cultura) ha proiettato: *Hélène* di Benoit-Lévy, *Film and Reality*, *La belle équipe*, *Tabu*, *La tragedia di Pizzo Palu*, *Variété*, *L'inafferrabile* di Lang, *Il cappello di paglia di Firenze*, *Volti di fanciulli* di Feyder, *Le jour se lève*, *Breve incontro*. Guido Aristarco vi ha tenuto una conferenza su «Il colore e i mezzi formativi del cinema».

**ADRIAN BRUNEL: « Film Script - The Technique of Writing for the Screen ». - London, Burke Publishing Company Ltd., 1948.**

« FILM Script » significa sceneggiatura. E infatti, in questo libro, si parla a lungo, e con conoscenza di causa, di sceneggiatura, di soggetto, di sinopsi, di trattamento, di montaggio, di primi piani e di campi lunghi, di regia. Si può dire, anzi, che tali termini e l'approfondimento di essi in rapporto con il loro impiego pratico formano l'ossatura e la ragion d'essere di questo saggio. Ma non creda il lettore di trovarsi di fronte a un trattato sul film e sulla sua grammatica, a un saggio teorico che partendo dai termini correnti di tecnica cinematografica ne approfondisca il significato estetico e ne indichi la funzione specifica in rapporto al valore artistico e filosofico del film. Anche un saggio di Umberto Barbaro è intitolato *Soggetto e sceneggiatura*. E il compianto Pasinetti, in collaborazione con Gianni Puccini, aveva redatto un saggio sulla *Regia cinematografica* che si fondava più o meno sul medesimo materiale. Ma queste opere (e numerose altre) da un lato, il *Film script* dall'altro, partono da premesse sostanzialmente opposte: le une effettuano quella che si può definire un'indagine estetica, filosofica, sociologica dei vari stadi della realizzazione filmica; laddove il saggio di Brunel si limita ad una esposizione elegante e spesso acuta di consigli pratici, di suggerimenti e osservazioni tratti dall'esperienza personale dell'autore come cineasta, di argomenti insomma che per la loro portata e per lo stile con cui sono trattati si inseriscono perfettamente in un tono da manuale informativo e brillante. Per cui, quando affronta, magari con ampiezza di spazio e con serietà d'intenti, i temi specifici in cui è suddivisa la materia (soggetto, trattamento, piani di ripresa, sceneggiatura ecc.), l'autore si preoccupa essenzialmente di riferire, con argomentazione chiara e in complesso abbastanza precisa e soddisfacente, talune difficoltà e taluni imprevisti in cui lo scenarista provette come quello potenziale sovente s'imbattono, e propone, basandosi soprattutto sulla propria esperienza trascorsa e attuale, il modo di superare praticamente gli ostacoli, con accorgimenti tecnici e realizzativi, spesso addirittura con sistemi che devono il loro successo all'astuzia, al "savoir-faire", alla conoscenza dell'ambiente, dei produttori e dei colleghi di lavoro. Visto e analizzato entro questi limiti, vale a dire come un accurato opuscolo di suggerimenti, di espe-



rienze personali, di divulgazione tecnica elementare, *Film script* ha una sua ragion d'essere e un suo valore concreto.

Adrian Brunel, non è nuovo nella sfera della letteratura cinematografica inglese. Aveva scritto, nel 1935, rispettivamente nel 1936, *Filmcraft* e *Film Production*, che si occupano di problemi della produzione; e nel 1937 un saggio che per molti aspetti si può considerare una premessa al presente: *Film Making from Script to Screen*. Come regista, sceneggiatore, e occasionalmente come montatore, egli realizzò, tra il 1923 e il 1940, una dozzina di film, quasi tutti di non rilevante interesse artistico: film dignitosi, corretti, sostenuti da un buon mestiere, ma privi di una più intima ragion d'essere. Tra i titoli più noti si ricordano *The Man Without Desire* (1923), *Blighty* (1926), entrambi muti; e *City of the Beautiful Nonsense* (1936) tra i film sonori, caratteristici per la prolissità e la raffinata pesantezza dei dialoghi (non è causale, del resto, che nel capitolo dedicato al dialogo del film tanta importanza venga attribuita a questo stadio della creazione cinematografica). Il tono dignitoso ma mediocre del cinema di Adrian Brunel traspare nel suo libro con insistenza sottile e forse non voluta: nel senso che l'autore pare rivolgersi, più che ai cineasti e agli sceneggiatori in generale, a quella speciale categoria di sceneggiatori e soggettisti cinematografici che, per la portata e la profondità della propria cultura ovvero per esigenze economiche contingenti, è destinata a prestare la propria collaborazione a film di corretta fattura commerciale, onesti, dignitosi, ma in ultima analisi mediocri. In tutto il libro, sotto sotto, c'è come una confessione che la massima parte degli scenaristi non è dotata di qualità culturali e spirituali eminenti, e che pertanto, per non staccarsi troppo da un piano realistico e pratico, non vale la pena di parlare ai giovani e a principianti, agli "amateurs" di estetica, di cultura, di morale, ma conviene piuttosto educare costoro a un mestiere solido e dignitoso, senza pericolose puntate nel campo del cinema ambizioso ed elevato. Una tesi un po' semplicistica e rinunciataria, per la verità, che se da un lato ha indiscutibilmente degli addentellati colla realtà contingente, dall'altro comporta l'inevitabile conseguenza di schiacciare sul nascere

le possibili esigenze creative del "non-genio", del cineasta onesto, mediocre, ma non imbecille. Comunque, questo è un difetto che abbastanza spesso si riscontra nei manuali informativi del genere; e che del resto appare evidente a un esame sintetico e riassuntivo dell'opera.

Il primo capitolo (*Come s'impara a scrivere un film*) tratta dell'assimilamento da parte di principianti della tecnica dello scrivere film: il sistema più efficace e sbrigativo per insegnare agli allievi come si stende una sceneggiatura, uno « script », consiste, secondo l'autore, nell'esercitare costoro alla stesura dei "copioni di montaggio" di film già realizzati, cosa utile soprattutto se il film preso in esame è buono. *La scelta del soggetto* preoccupa il Brunel nel Capitolo II, mentre nel III egli insiste sul fatto che i soggetti devono essere originali. Il quarto è uno dei capitoli più interessanti: in esso l'autore si sofferma per una dozzina di pagine (sulle 131 di cui è formato il testo dell'opera - altre 60 reccheranno un dizionario tecnico e alcune appendici) sulla struttura esterna dello scenario, che per scopi esemplificativi e forse troppo meccanicistici egli suddivide in tre parti: l'« inizio », il « centro », « la fine », adottando una suddivisione consigliata da Dumas per gli scrittori di teatro. Abbastanza acuti sono taluni consigli sul come impostare e sviluppare ciascuna di queste parti, che peraltro, nella trattazione effettuata dall'autore, appaiono alquanto slegate una dall'altra, quasi fossero autonome. Il quinto capitolo svolge considerazioni sulla lunghezza dello scenario (e quindi del film) e sul numero dei personaggi, in relazione ai fondi di cui si dispone e dei desideri del produttore; e termina con un paragrafo in cui si discutono con argomenti brillanti ma superficiali le probabilità degli scenaristi di ottenere buone paghe dai produttori stessi. I capitoli dal sesto al decimo (*L'importanza del trattamento, La sequenza, La sceneggiatura tecnica, Il dialogo, L'analisi del trattamento e della sceneggiatura*) contengono il materiale di maggiore attinenza coll'intento dell'opera. La trattazione vi è chiara e precisa: peccato che l'autore dedichi talvolta una eccessiva attenzione a particolari trascurabili.

Il libro termina con tre capitoletti che a parer nostro si potevano condensare in poche righe, se non addirittura eliminare.

**TOM GRANICH**

## SEQUI E LA SARDEGNA

DOPO la scoperta cinematografica della Sicilia avremo quella della Sardegna. Alla metà di luglio, Mario Sequi inizierà Altura da un suo soggetto, da lui stesso sceneggiato insieme con Pietro Lissia, Vincio Marinucci, Akos Tolnay e Bruno Valeri. Escludendo i documentari, per trovare precedenti di sfondi sardi nei nostri film, bisogna risalire all'epoca del muto: a *Cenere*, diretto da Febo Mari e interpretato da Eleonora Duse, e a *Grazia*, diretto da Genaro Righelli e interpretato da Maria Jacobini. « Questi film caddero — disse Sequi — perché si basavano sulla Sardegna di Grazia Deledda, cioè una Sardegna retorica, di maniera, immaginaria ».

Mario Sequi è sardo, nato a Cagliari nel 1913. Aveva diciotto anni quando lasciò l'isola per tentare a Roma le vie del cinematografo. Credeva, con l'illusione dei giovani, di trovare tutte le porte spalancate; e invece poté arrivare alla regia solo dopo un lungo tirocinio in cui fu attore teatrale, assistente di doppiaggio, documentarista, segretario, ispettore e direttore di produzione, sceneggiatore. Il suo primo film è stato *L'isola di Montecristo*; il secondo, *Monastero di Santa Chiara*. Nonostante questi titoli, di evidente motivo commerciale — e infatti, nel primo, il famoso conte di Dumas non c'entra per nulla; e, nel secondo, la nota canzone non è che un pretesto e, purtroppo, un pesante pretesto — nonostante questi titoli, dunque, le ambizioni di Sequi sono vaste e puntano verso espressioni d'arte.

« Grazia Deledda — continua Sequi — viveva e scriveva in una specie di isolamento. La Sardegna ch'ella descriveva era quella di sua nonna e forse anche più antica, derivava dai

racconti del passato. Tuttavia, grandissima scrittrice, la sua forza fu la capacità dell'introspezione psicologica dei personaggi; e non per nulla le fu attribuito il Premio Nobel. Ma, volendo ritrovare la sua Sardegna, il cinema fallì. Quella Sardegna non esisteva e i personaggi diventarono magniloquenti e retorici. Eppure, per chi non la conosce, la Sardegna continua ad essere quella della Deledda, mentre è completamente diversa. Meno pittoresca ma più viva. E' una trasformazione che continua giorno per giorno; e ho potuto rendermene conto anche recentemente, durante un lungo giro alla ricerca degli esterni di Altura, il mio nuovo film. Per Altura ho appunto bisogno di paesaggi e di costumanze primitivi. Per quanto abbia cercato, non ho trovato che la Gallura rispondente allo scopo. La Gallura è la regione prospiciente le Bocche di S. Bonifacio. E' rocciosa, vulcanica, selvaggia, ricca di caratteri arcaici. Gli abitanti sono di carattere chiuso, duro, conservatore. Organizzati patriarcalmente, la massima autorità non è rappresentata per loro dal comando dei carabinieri, ma da un Capo naturale, il Saggio della Cussorgia, una specie di Giudice conciliatore. E' inutile raccontare la trama del film. Essa è impostata sulla lotta condotta da un uomo contro i soprusi di una tirannia locale che ripete in piccolo i caratteri di tutte le tirannie contro cui si sono battuti e si battono gli uomini liberi. La Gallura mi darà lo sfondo necessario, un paesaggio veramente meraviglioso ».

Altura sarà prodotto dalla P.F.I. (Produzione Film Internazionali) di Akos Tolnay e Silvio D'Amico, sotto l'egida del « Gremio dei Sardi », un'Associazione regionale sarda costituitasi a Roma.



Mario Sequi a colloquio con Alberto Moravia. Sequi sta preparando « Altura »: un film che vuole "scoprire" la Sardegna.



## LA DILIGENZA

### CORRISPONDENZA COI LETTORI

**ALDO CAIROLA** (Siena). Per i rapporti tra cinema e letteratura ti consiglio l'articolo di Claude-Edmonde Magny Estetica comparata del romanzo e del cinema apparso su Bianco e Nero del febbraio scorso. Non ti mancheranno però delle indicazioni bibliografiche nei prossimi numeri di Cinema. Il film Sorelle Materassi, tratto dal romanzo di Aldo Palazzeschi, è stato realizzato nel 1943 da F. M. Poggioli, per l'Universalcine-Cines. Gli interpreti erano Clara Calamai, Massimo Serato, Emma e Irma Gramatica, Olga Solbelli, Paola Borboni.

**MASSIMO ZAMBONELLI** (San Giovanni in Persiceto). Bambi, di Walt Disney, reca la data del 1942, ed è precedente a Saludos Amigos. Sul sentiero degli animali, girato dal regista russo Boris Dolin, è del settembre 1948. Sul numero 12 del 1948 (mese di dicembre) della rivista Vokrug Sveta, il realizzatore racconta come è nato il film.

**CECOLOVISCO** (Pavia). Non ho visto nessuno dei due film che tu mi citi, ma per accontentarti ho condotto lunghe ricerche con risultati più che soddisfacenti. La obra diretta dal regista messicano Roberto Gavaldon e A Stolen Life dell'Hollywoodiano (ex-tedesco) Curtis Bernhardt sembrano basate sullo stesso soggetto, o almeno sullo stesso punto: una sorella muore, e la gemella, rassomigliantissima, prende il suo posto. Nel film statunitense, la protagonista Bette Davis — che sostiene la doppia parte di Kate e Patricia — muore per accidente; nel film messicano Dolores Del Rio — che impersona Maria e Magdalena — viene uccisa (da se stessa). A Hollywood hanno voluto il lieto fine: a Città del Messico hanno preferito che la annessa storia delle sostituzioni terminasse con la condanna della protagonista a trent'anni di reclusione. Nell'un caso e nell'altro, abbiamo due film di poco conto, a giudizio dei critici francesi che hanno già avuto modo di fare il confronto.

**GLAUCO VIAZZI** (Milano). Hai torto, caro Viazzi, quando interpreti come una sorta di beffa o comunque di ironia quella risposta data al lettore Paolo Nuzzi sul n. 11 di Cinema (si parlava dell'Albergo del libero scambio). So quanta fatica ti sia costata l'opera che hai scritta insieme a Bandidi, e spero che tu abbia notato che molte volte l'ho consigliata ai miei amici corrispondenti, allorché essi mi chiedevano un saggio «sicuro» intorno alla scenografia. «Nel '45, anno in cui il libro è stato ultimato e pubblicato, non

esistevano rapporti con l'estero. Anzi, per noi di Milano, l'estero cominciava a Lambrate o alla Bovisio», tu dici. E hai tutte le ragioni. Comunque il libro tuo e di Bandidi — anche se lo avete scritto nel Granducato di Andorra o nel Liechtenstein — oggi sarebbe egualmente valido, (come dimostra d'esserlo infatti Ragionamenti sulla scenografia) è importante, è attendibile ed è utile, ed è anche informato a dispetto di quel dato mancante per il filmetto di Allégret.

**FRANCO CASTELNOVI** (Genova). Non ti sei risparmiato davvero nel rivolgere delle domande a La Diligenza. E vedrò, con un po' di pazienza, di accontentarti, avvertendoti intanto che non è mia intenzione rispondere al solo lettore per sua esclusiva utilità, bensì giovare anche agli altri che hanno la bontà di leggere queste puntate. Perciò non scriverò: «il regista era... l'operatore era... ecc. Metterò i titoli per intero sperando che qualcuno, oltre all'amico Castelnovi, possa approfittarne. Non ho rispo per sempre e un giorno ancora, quindi non posso dire quali sequenze di quel film appartengono a Clair e quali a Saville, ecc. ti consiglio di chiedere qualche chiarimento all'agenzia della RKO a Roma. L'operatore del Fiume rosso? Una vera incognita. Resurrezione diretto da Rouben Mamoulian è stato prodotto nel 1934 dagli United Artists (Samuel Goldwyn); soggetto tratto dal romanzo omonimo di Leone Tolstoj, con sceneggiatura di Preston Sturges, Maxwell Anderson, Leonard Praskins; operatore Gregg Toland; interpreti principali: Anna Sten, Fredric March, Jane Baxter, C. Aubrey Smith e Mary Forbes. Il veltro misterioso è del 1935; il titolo originale, Mystery Liner, è anche del romanzo di Edgar Wallace cui il film s'ispira; produz. Monogram; regia di William Nigh; fotografia di Archie Stout; interpreti: Noah Berry senior, Astrid Allwyn, Cornelius Keefe, Gustav von Seyffertitz. La musica di La voce nella tempesta è di Alfred Newman. Il commento musicale di Sotto i ponti di New York è di Roy Webb e le scene sono dovute a Van Nest Polglase e Perry Ferguson. Crociera d'amore è fotografata da Rudolph Maté. Il richiamo della foresta (titolo originale The Call of the Wild) è stato prodotto nel 1935 dalla 20th Century Fox; il soggetto, tratto dal romanzo di Jack London, è stato adattato e sceneggiato da Gene Fowler e Leonard Praskins; regia di William A. Wellmann; fotografia di Charles Rosher; musica di Alfred Newman; scenografia di Richard Day

e Alexander Golitzen. Il forzato (tit. orig. Great Expectations) è stato prodotto dalla Universal nel 1934. La regia reca la firma di Stuart Walker; il soggetto è basato sul romanzo Grandi speranze di Charles Dickens, e la sceneggiatura è di Gladys Unger; fotografia di George Robinson, montaggio di Edward Curtiss. Gli interpreti sono George Breakston, Henry Hull, Phillips Holmes, Jane Wyatt, Florence Reed, Alan Hale, Rafaela Ottiano. Di Accadde una notte il commento musicale è di Louis Silvers, le scenografie sono di Stephen Goosson. Frontiere senza legge, girato nel 1934 dal regista Robert N. Bradbury per la Monogram, reca nell'originale il titolo The Lawless Frontier; il soggetto e la sceneggiatura sono dello stesso Bradbury e la fotografia di Archie Stout. La musica di Schiavo d'amore è di Max Steiner. Quella certa età, con Deanna Durbin e diretto da Edward Ludwig, è tratto da un soggetto di F. Hugh Herbert; sceneggiatura di Bruce Manning e fotografia di Joseph Valentine; scene di Jack Otterson e John Ewing, costumi di Vera West e musica di Charles Previn. Rage in Heaven (Follia) di V. S. Van Dyke II è tratto da un romanzo di James Hilton e sceneggiato da Christopher Isherwood e Robert Thoeren. Marked Women (Le cinque schiave) è del 1937; prod. Warner Bros; regia, Lloyd Bacon; soggetto e sceneggiatura, Robert Rossen e Abem Finkel; fotografia, George Barnes; commento musicale, Leo F. Forbstein; scene, Max Parker; canzoni, Harry Warren e Al Dubin; montaggio, Jack Killifer. The Gay Desperado (Notti messicane) è una produzione Pickford-Lasky distribuita dagli Artisti Associati. Da un soggetto di Leo Birinski, Wallace Smith ha tratto la sceneggiatura. Fotografia di Lucien Andriot, musica di Alfred Newman. E per ora basta.

**ROBERTO CHITI** (Genova). Mi dispiace, ma non sono chi tu credi. Grazie ad ogni modo per la cortese offerta di soccorsi. Dirò a Casiraghi il contenuto della tua lettera e io metterò al corrente della proposta; personalmente non me la sento proprio di mettere le mani nella compilazione di un Filmindex, ma sono certo che tu e gli altri amici schedatori fareste una opera completa e utilissima.

**RAIMONDO LUCETTI** (Santa Margherita Ligure). Ecco i titoli italiani e tra parentesi i titoli originali dei tre film russi: La linea generale (Staroe Innoe); Notti bianche di San Pietroburgo (Peterburgskaia Noc); Lenin 1918 (Lenin V 1918 Godu).

**R. P.** (Senza indirizzo). L'universalia ha molti film in programma, tra cui La beauté du diable, diretto da René Clair, Riccardo Freda, personalmente, non mi entusiasma; anzi, direi che mi soddisfa ben poco come regista: ad ogni nuova prova cerco di ricredermi sul suo conto e purtroppo, invece, mi convinco maggiormente del suo scarso talento artistico. Speriamo in bene per Guarany, che è di imminente programmazione. Blasetti esita tra alcune idee: da una parte lo preme «l'urgenza del messaggio» e dall'altra lo richiama il buon cinema, quel cinema che egli sa ancora fare quando si tiene lontano dai miti, dai polpettoni storici, dalla robaccia di gusto infame. Per il Filmlerikon scrivi alla editrice Filmeuropa, via San Giovanni sul Muro, Milano.

**ANGELO BAROVIERI** (Venezia). La produzione di filmetti, «in proprio», come la intendi tu, è una via di mezzo tra la soddisfazione del creatore e la delusione dell'incompreso. La tua lettera piena di punti esclamativi, di dichiarazioni perentorie, è la vera bandiera dell'entusiasmo. Perché dovrei ri-

dere, come tu dici? Fai benissimo a lavorare con la tua macchinetta a passo ridotto e faresti cosa ancor più saggia se veramente ignorassi le critiche e le disapprovazioni che ricevi quotidianamente dai «filistei». Leggi, va al cinema e cerca di ottenere qualcosa anche dai brutti film: e se mai tu mi dovessi scrivere ancora (sono qui anche per te, con i miei cavalli scalpitanti e migliaia di amici) sii anche più preciso nelle domande, in modo da mettermi nella condizione d'esserti utile. Hai una grande buona volontà e sarebbe un vero peccato che le circostanze ti metessero di continuare l'attività.

**EDOARDO GUGLIELMI** (Salerno). Clouzot, prima di divenire regista, ha scritto gli scenari di Ma cousin de Varsovie, Un soir de rafle e Les inconnus dans la maison. Quell'attrice cui tu alludi è forse Juliette Faber: non ho visto il film. Non si può parlare di contributo di Saité a Clair — a veder mio — bensì di un felice incontro, idem per Auric. Ma qui può benissimo intervenire Glauco Viazzi, autore di un saggio su Clair, e dire se io sbaglia.

**AMMIRATORE DI CORRADO TERZI** (Senza indirizzo). Non è felice la tua lettera; sembra il tardo risultato di una goliardia deteriorata.

**CESARE PUTERI** (Buenos Aires). Grazie, caro amico, della lunga lettera. E grazie soprattutto delle informate, precise note sulla situazione cinematografica argentina: quel prospetto che mi alleggi è veramente spassoso. Come anduvo il negozio? Seccion Hollywood s'intitola una specie di grafico pubblicato su un giornale bonaerense, e reca una riga in mezzo: i film buoni stanno segnati sopra, quelli non raccomandabili, sotto. Ogni film è contraddistinto da un punto e dal titolo scritto accanto; il punto è situato ad una certa altezza a seconda del valore del film, ed è collegato per mezzo di un trattino col successivo. L'insieme fa pensare all'andamento della febbre di un degente bizzarro, ma gli argentini pare che apprezzino queste premure dei critici cinematografici.

**TECNICA 35 A** (Siracusa) - **ANACLETO FRINSCOV** (Genova) - **C. ANTONI** (Salerno). Ho trasmesso le vostre proposte, tutte intelligenti (devo dire la verità, i miei corrispondenti raramente hanno avanzato idee prive di senso) e spero che possiate presto notare l'attuazione concreta di quanto vi sta a cuore.

**SIRIO GIANNINI** (Querceta - Lucca). La Phoenix ha i suoi uffici a Roma, in via Beccaria 35.

### IL POSTIGLIONE

#### Cambi e acquisti

**VALENTINO GOZZOLI** (Via Garibaldi, 138 A - Livorno). Cerca Cinema vecchia serie nn. 168, 170, 171, 172.

**ANCHISE MORICOLI** (Via San Francesco - Fano, prov. Pesaro). Cede Dal soggetto al film, La regia cinematografica. Il cinelibro, il taccuino dell'aiuto regista, le annate 1933, 39, 40, 41, 42 di Bianco e Nero.

**SERGIO MILITELLO** (Piazza Vanvitelli, 5 - Napoli). Cerca il n. 100 di Cinema - vecchia serie.

**SALVATORE LETA** (Via Ece Homo 239 - Ragusa). Vorrebbe dare il libro di Molicianowsky Come si truccano (come nuovo) in cambio di Cinema ieri e oggi di Margadonna o della Storia del Cinema di Francesco Pasinetti; oppure venderlo per L. 3.500 (Cifra che il Postiglione non approva).

FINALMENTE, anche nella nostra piccola cittadina di provincia è giunto un numero di *La rivista del cinematografo*, che ignoravamo. Vi abbiamo imparato che *Mamma, ti ricordi!* è un bel film; che, per bacco, non bisognava lasciarsi sfuggire, come purtroppo abbiamo fatto, *Che tempi!* di Giorgio Biondi, « un film che fa bene al cuore ». Da un articolo di Massimo Franciosa abbiamo imparato che la produzione cattolica potrebbe e dovrebbe orientarsi verso « i lunghi metraggi lirici e documentari, con personaggi colti effettivamente sulle piazze e sui sagrati, attraverso rievocazioni spettacolari di un patrimonio agiografico senza precedenti » (afferma l'autore che film di questo genere non sono mai stati fatti: e invece noi ne ricordiamo uno: *Il pianto delle zitelle*, di Pozzi Bellini); da un articolo di Albino Galletto abbiamo imparato che « Non... esiste opposizione tra la prosperità materiale delle imprese cinematografiche e l'interpretazione cristiana della vita, portata sullo schermo » (lo sapevamo, lo sapevamo! Son trent'anni che andiamo al cinema); da un articolo di Ugo Sciascia sulla *Giovanna d'Arco* di Fleming abbiamo appreso che « dal tanto discusso processo il film non poteva certo prescindere e lo si doveva portare sullo schermo in maniera da non urtare la suscettibilità cattolica » (ma, e i fatti? Ebbene, tanto peggio per i fatti, come avrebbe potuto rispondere, a suo tempo, l'Arcivescovo di Parigi, a chi gli avesse chiesto perché aveva fatto tagliare abbondanti parti di *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, il quale, poveretto, si era attenuto alla storia e non alla suscettibilità).

\*\*\*

C. ENRICO LUGLI, che sul numero 15 di *Cinema* ha dottamente dissertato sui rapporti tra jazz e cinema, o è molto giovane, o è molto vecchio. E' informatissimo, cita tutto quel ch'è possibile citare, e film e canzoni, con la data, il titolo originale, eccetera. Ma anche negli schedari più scientifici, qualche errore trova sempre il modo di infiltrarsi. Che cos'è « il motivo di *A Tisket a Tasket* »? *A Tisket a Tasket* non è il titolo di una canzone; sono le prime parole del ritornello di una canzone che s'intitola *I found my yellow basket*. O forse la memoria c'inganna? La canzone è vecchiotta...

\*\*\*

NELL'ELEGANTE volumetto - programma della « I Mostra Retrospettiva » organizzata a Roma dalla Cineteca Italiana, Vinicio Marinucci, a proposito di *Vampyr*, dice: « Dreyer fa sempre cinema, fa tutto cinema e fa sempre Dreyer, perché Dreyer è tutto cinema e non può quindi non essere sempre cinema ». Questa frase, per chiarezza e profondità, ci ricorda due celebri enunciazioni di Benedetto Croce: « Il Foscolo, poeta giunto a compimento, e perciò non più poeta, salvo a risorgere poeta », e « In ogni concetto, c'è tutto il concetto, e tutti gli altri concetti; ma c'è, insieme, quel determinato concetto ». Sarà inutile aggiungere che queste cose, Croce, le scriveva nel 1906.

\*\*\*

NELLO STESSO volumetto, parlando di Von Sternberg, Luigi Rognoni scrive: « In questo periodo incontra un attore inglese di una certa fama, George K. Arthur, il quale gli propone di realizzare un film. Nasce così *The Salvation Hunters*... ». Ma

## RIDER'S INDIGEST

non è questa l'esatta storia della nascita del film sternberghiano. G. K. Arthur non era, nel 1924, un attore « di una certa fama »: aveva recitato in un film a Londra, poi era andato in California a cercar fortuna. Dopo una scrittura per *Hollywood* di Cruze, era rimasto disoccupato. Così aveva pensato di far da solo: scrivere un soggetto, interpretarlo e dirigerlo. Preparò uno scenario, e chiese a Sternberg di sceneggiarlo. Cinque giorni dopo il cineasta austriaco gli restituì il copione: nulla da fare; e gli propose un soggetto di suo pugno, ispirato all'ambiente del porto di San Pedro. Si trattava giustappunto, di *The Salvation Hunters*. (A proposito, perché si continua a dire che sarebbe questo, il primo film di Sternberg? Possibile che nessuno sappia niente dei film astratti che il regista austriaco ha realizzato?).

\*\*\*

« A MILANO non fa ancora caldo », scrive su *Tempo* Alberto Mondadori, « ma *Ragazze perdute*, *Donnine d'America*, *Il cervello di Frankenstein* sono, senza dubbio alcuno, film da 30 gradi all'ombra il che significa orripilanti, stupidi, e privi anche di un minimo senso di dignità non diciamo artistica ma nemmeno artigiana ». D'accordo per *Il cervello di Frankenstein*, d'accordo anche per *Ragazze perdute*, ma la faccenda di *Donnine d'America*, come la mettiamo? Ci si dice trattarsi di un film spiritosissimo, tecnicamente ineccepibile, che oltre ad essere succoso e garbato, ha anche la qualità di mettere il dito su una piaga grossa: l'influenza del cinema sulla psicologia giovanile. Siccome è da escludere che il critico milanese il film non l'abbia visto, non c'è altra interpretazione che questa: anche se non c'erano 30 gradi all'ombra, egli si era, durante la proiezione, un pochettino appisolato. Niente di male. Capitava anche a Omero, una volta all'anno.

\*\*\*

UNO CHE, invece, è rimasto ben sveglio durante la proiezione di *Donnine d'America*, è Ercole Patti, dell'*Europeo*. « Un film spiritoso... acuto spirito di osservazione... il film è notevole... », dice. Ma (fa tanto caldo anche a Roma!) lo attribuisce a Leonard, anziché a George Seaton. Niente di male anche stavolta. Si sarà appisolato durante la proiezione delle didascalie iniziali.

\*\*\*

UN SUGGERITIVO profilo di Thalberg, che fu tra i creatori della Metro Goldwin Meyer, nonché l'uomo più in vista della produzione della casa del leone ruggente, che oggi compie 25 anni, è schizzato, in punta di penna, da Ezra Goodman (no, non è uno pseudonimo. Solo un vero americano può scrivere così), su *Bis*. Lo dedichiamo ai giovanetti che passano notti insonni a compilare meticolosi saggi che poi intollerano, poniamo, « Della tangenzialità della stilistica interna in taluni film americani ». Ci rivela il Goodman: « Thalberg era un adoratore della perfezione, per

ciò gli piaceva applicarsi seriamente ai fondamenti del film. La sua filosofia cinematografica era affine al credo di Cecil B. De Mille: "Darei quaranta magnifici tramonti hawaiani per un buon pugno alla mascella". Anche Thalberg aveva la facoltà di arrivare in fondo al personaggio di un film. "Fatemi vedere che tipo di biancheria indossa un uomo e io vi dirò che personaggio è" egli disse a un soggettista. Può darsi che il Goodman sia un umorista.

\*\*\*

Abbiamo ricevuto da Vittorio De Sica la seguente lettera:

Caro « Cinema »,

grazie per aver pensato a me; parlo del trafiletto che mi dedichi nella tua inzeccatissima rubrica *Rider's indigest*, laddove osservi che io avrei attribuito a Milano ed a Parigi, con identiche parole, il merito di aver « creato » il successo di *Sciucià*: donde trai la conseguenza che la prossima volta, analoga attribuzione di merito andrò a fare a Girate sull'Oglio. A parte la identità delle parole, che non ci fu, il mio pensiero fu e resta questo: In Italia *Sciucià* fu presentato per la prima volta a Milano, e Milano lo accolse con incondizionato favore, determinando così il successo del film in Italia. A distanza di un anno, la prima rappresentazione all'estero fu quella di Parigi; a Parigi l'esito fu addirittura imprevisto come risonanza; e questo segnò l'inizio felice della carriera del film fuori d'Italia. L'una città determinò dunque il successo sul piano italiano, l'altra sul piano internazionale. Come vedi, caro Cinema, il reo è confesso. Ti dirò di più: siccome l'ambizione umana non ha limiti, il mio augurio è che tu lo colga presto recidivo: nel senso che mi sia dato, oltreché per *Ladri di biciclette*, per qualche mio lavoro futuro, ripetere analoga constatazione.

Abbimi, caro « Cinema », con stabile simpatia,  
tuo DE SICA

Ringraziamo De Sica, non solo perché ha voluto precisare il suo pensiero circa la nostra paradossale (nel tono) e un po' maliziosa (nella sostanza) osservazione, ma altresì per il modo civilissimo col quale ci scrive. Si vede che, per fortuna, in Italia la tradizione degli uomini cortesi e dabbene non è andata del tutto perduta. E ben volentieri chiariamo l'origine della nostra nota. E' vero che Parigi determinò il successo, sul piano internazionale, di *Sciucià*. E' vero che a Milano *Sciucià* ebbe favorevoli accoglienze da parte della critica e da parte del pubblico. Ma — questo è il punto — piacque solo al pubblico che poté vederlo, perché gli esercenti, non sappiamo se per ferree esigenze contrattuali o se, piuttosto, per la loro innata sfiducia nel film italiano, lo tolsero di circolazione dopo pochi giorni. Di modo che il film (almeno a Milano) non ci consta abbia avuto, oltre al successo di critica e di un pubblico piuttosto limitato, anche quel successo industriale che meritava, soprattutto per permettere al regista di poter agevolmente fare altri film. Questa, a nostro modo di vedere, la differenza tra la « creazione » del successo del film, a Milano, e a Parigi. E per quanto riguarda i futuri lavori di De Sica, possiamo confessare che li attendiamo con parecchia fiducia. E abbiamo la presunzione di non sbagliare.

O. D. F.

INGRID  
BERGMAN

NEL TECHNICOLOR  
R.K.O. RADIO



**GIOVANNA  
D'ARCO**

REGIA DI  
VICTOR FLEMING