

CINEMA



SPED. IN AB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **47**

NUOVA SERIE - 1 OTTOBRE 1950

Caro Baracco,

sul mio tavolo qui al Palazzo del Cinema si ammassano montagne di ritagli di giornali di tutto il mondo che mi portano l'eco del successo della Mostra all'estero, e alcune lagne incredibili di giornalisti e critici italiani. Noi ci conosciamo da molti anni e da molti anni ci interessiamo di cinema e ci sta a cuore la Mostra di Venezia, in cui abbiamo visto una grande realizzazione culturale, che non ha mancato di infuire, attraverso la critica e la premiazione, addirittura sull'indirizzo della produzione cinematografica mondiale. E' per questo che io scrivo a te pregandoti di pubblicare le considerazioni che ho fatto leggendo qualche centinaio di articoli di giornali che si interessano alla Mostra di Venezia chiedendo loro di spiegare un certo atteggiamento di aperta e ingiusta ostilità alla manifestazione che da 18 anni si svolge al Lido di Venezia, con l'interruzione della guerra. E debbo risalire al 6 agosto 1932.

« Una data storica nella storia della cinematografia » è la frase che ricorreva in tutti gli articoli che i giornali di Francia, di Gran Bretagna, degli Stati Uniti, dell'U.R.S.S., d'Olanda, di Germania, di Cecoslovacchia, di Polonia e d'Italia, pubblicarono il 22 agosto 1932 alla chiusura della Prima Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. La cinematografia era stata ammessa ufficialmente a prendere il suo posto fra le arti, consacrata dal più grande organismo artistico internazionale esistente allora ed ora, nel mondo, la Biennale di Venezia. Il regime era fascista, ma dall'ultima guerra era passato abbastanza tempo, e mancava abbastanza tempo a quella che doveva seguire, perché vi fosse un senso di pace in un paese naturalmente felice come l'Italia, in una città internazionale come Venezia che accoglieva con liberalità ed un senso di distensione universale le rappresentanze di Paesi delle più opposte ideologie politiche. E d'un balzo la esposizione veneziana portava i critici cinematografici che fino allora erano stati considerati meno che giornalisti dai loro colleghi corrispondenti politici, critici letterari, d'arte e viaggiatori, al rango di giornalisti sul serio e di critici di prim'ordine. Chi, come me, li ha visti assistere, commossi, entusiasti, quasi tenendo il fiato, pronti ad applausi irrefrenabili come ai fasci più indignati, alle rivelazioni dello schermo, per la prima volta messi di fronte alla possibilità di veder scorrere davanti ai loro occhi un panorama completo della più bella produzione cinematografica dell'annata, non li ritroverebbe più nei mai contenti, mai veramente entusiasti relatori e cronisti della manifestazione veneziana che ora seguono le visioni con aria annoiata e stanca. Allora avrebbero voluto vedere quattro film al giorno; alla mattina, al pomeriggio e due alla sera; ora si lagnano di doverne vedere un paio al giorno.

Questi inviati speciali, critici cinematografici che già nelle redazioni non erano troppo ben visti, perché il loro non era considerato un lavoro abbastanza serio, spesso venivano a proprie spese e non trovavano sul posto alcuna facilitazione al di fuori del biglietto unico e modesto per andare a vedere i film. Non esisteva un ufficio stampa che li informasse, le case cinematografiche non li imbottivano di notizie e sul regista e sugli attori e sul soggetto e sui criteri di chi aveva fatto il film. Tutte queste cose se le dovevano scoprire da soli, e se volevano fare della cronistoria, riferimenti e confronti dovevano trovarsi gli elementi nei propri archivi. E non parliamo della difficile e affannosa ricerca di fotografie. Se poi ci tenevano che il loro giornale uscisse con la notizia puntualmente, si facevano il lungo percorso alla stazione per imbucare il fuori-sacco col tram dall'Excelsior e poi col vaporino (non c'era né il filobus né il motoscifo). Poi la Biennale, istituita un vero e proprio ufficio stampa, diretto da Elio Zorzi che da buon giornalista, conoscendo le necessità dei giornalisti, offriva ai critici del cinema tutte le facilitazioni che si offrivano ai critici d'arte, e quindi comodità di soggiorno, facilitazioni nella visione dei film, e un grande lavoro informativo che metteva tutti i giornalisti sullo stesso piano. E i giornalisti si occupavano solo ed esclusivamente di critica cinematografica. Oggi, non si sa perché, un gran numero di questi giornalisti invece di occuparsi dei film fa la critica all'organizzazione, si interessa del numero dei fattorini che vengono occupati, delle maschere, e perché a un certo punto viene a sapere che ce n'è una

LETTERE

di romana, e bravissima e ben voluta dalle sue colleghe veneziane, fa illusioni stravaganti e completamente gratuite. Parlano dei biglietti che avrebbero voluto avere e che non hanno avuto (però i film li hanno visti tutti, non si sa se dal buco della serratura dei portoni del Palazzo o da dove), delle feste organizzate per gli stranieri e anche dagli stranieri, e poi trovano sempre che i film dell'anno precedente erano migliori di quelli dell'anno in corso, e più indietro si va erano sempre migliori. Si possono paragonare costoro a quel critico di arte che nel far la critica di un quadro, volesse informarsi del prezzo della cornice, o della vita privata dell'artista.

Il fatto si è che non è più tanto facile fare il « critico » cinematografico. La perfezione tecnica raggiunta dalla cinematografia in genere è tale che non è più il caso di fare la critica tecnica alla realizzazione cinematografica. Le trovate ed i virtuosismi dei registi non si contano più. Per fortuna non esiste ancora arte astratta e arte concreta in cinematografia ed i mezzi artistici, « il linguaggio » non hanno misteri per lo spettatore. I critici sono obbligati ad occuparsi dei contenuti. Il film viene giudicato dalla capacità che esso possiede di trasmettere allo spettatore un messaggio umano ben definito, per cui se anche molto spesso la misura psicologica evade dalla forma narrativa del soggetto trattato, rimane ad esso una consistenza che al di fuori di qualsiasi clima, di qualsiasi ambientazione storica presente o passata, rende fraterne all'anima dello spettatore le figure dei personaggi evocati sullo schermo. E dal potere di persuasione dei personaggi e delle circostanze rappresentate dipende la potenza del film stesso. Duro lavoro quello del critico oggi ed i film presentati alla Mostra di Venezia quest'anno di contenuti ne avevano da vendere e per tutte le intenzioni: film come Justice est faite, Dieu a besoin des hommes, Cristo fra i muratori, All the King's Men, Panic in the Streets, The Asphalt Jungle, Caged, La vie commence demain, Domani è troppo tardi, Stromboli, i film più notevoli presentati quest'anno. E nessuno di essi è inferiore ai sette-otto film notevoli che ad ogni Mostra vengono citati per il loro interesse.

Ma, per tornare a quei giornalisti cui accennavo sopra, che scrivono, chiamandosi critici cinematografici, sulla Mostra di Venezia, io vorrei chiedere loro perché si interessano più delle cose organizzative che dei film. Io lo so già che qualcuno parlerà del denaro pubblico speso male per la manifestazione. Prescindendo dal fatto che la Biennale, e quindi la Mostra del Cinema, è sotto la vigilanza della Presidenza del Consiglio e che i bilanci preventivi e consuntivi passano attraverso il vaglio dei Sindaci della Biennale, detta Commissione consultiva cinematografica presso la Direzione generale dello spettacolo e dalla Corte dei conti, noi abbiamo mi pare 400 e più deputati e relativi senatori al Parlamento, che sono lì apposta da noi eletti per tutelare gli interessi degli elettori contribuenti: che se ne occupino loro. Quando stavano male i critici erano felici che esistesse la Mostra di Venezia, adesso che hanno tutto, sono « coccolati » e blanditi e riveriti e considerati dei grandi uomini, non sono mai contenti. Ma raccogliamole tutte le critiche mosse particolarmente dai Veneti. La Mostra — dicono — se la portano via i romani, la Mostra è diretta dai romani. Il presidente provveda. Nel dopoguerra la Mostra era stata affidata a Elio Zorzi, veterano della Biennale, che riuscì splendidamente e con tradizionale « cortesia » veneziana, a riportare in primissimo piano nel campo cinematografico mondiale la Mostra di Venezia. Tutti gli stati che avevano partecipato alla prima esposizione ritornarono con l'aggiunta delle nuove cinematografie sorte nel frattempo. Elio Zorzi, dopo la Mostra del 1948, ritornava al suo posto normale di capo dell'ufficio stampa della Biennale e si rendeva vacante il posto di direttore della Mostra che veniva, notoriamente, offerto al Dr. Croze, ritenuto, e per lunga passata esperienza e per conoscenze specifiche, forse la persona più idonea ad affrontare i nuovi problemi che erano sorti con la creazione di altri

numerosi festival in netta competizione con Venezia alla quale si tentava veramente di porre via la priorità dell'iniziativa. Il veneto Dr. Croze non accettava. E la manifestazione veniva affidata al dr. Petrucci. Non sono io che posso discutere sull'opportunità della scelta fatta, né del resto il mio giusto senso di equità mi permetterebbe, come invece ha permesso a molti, di giudicare l'operato di una persona, prima che questo avvenga. A me risulta soltanto che nei due anni durante i quali ha diretto la manifestazione, e del resto i giornalisti lo sanno tutti, ha affrontato il non facile problema che la Mostra presentava, con la industria cinematografica americana, che nel passato aveva sempre dato il maggiore apporto alla manifestazione, in piena crisi. Bisognava portare in evidenza le cinematografie meno agguerrite, la Francia, la Gran Bretagna, l'Italia. Intanto venivano a mancare le cinematografie dei Paesi a democrazia popolare e l'U.R.S.S. e così al panorama della produzione mondiale mancava uno degli aspetti che poteva destare più curiosità ed interesse. La situazione internazionale è tale che le questioni politiche non si possono facilmente spazzare via. L'U.R.S.S. notoriamente vuole la giuria internazionale ma l'U.S.A., la Gran Bretagna, la Francia non la vogliono. Pensa veramente che anche un direttore della Mostra, che fosse nato nel sestiere di San Marco, si troverebbe in un serio imbarazzo, tanto più che in ogni caso sarebbe stato un democristiano. D'altra parte l'Unione Sovietica partecipò a Venezia soltanto nel 1932 e nel 1934 e poi di nuovo nell'euforia di fratellanza dell'immediato dopoguerra.

La Direzione romana — si dice — porterà via la Mostra da Venezia. Non mi sembra ci sia motivo di allarmarsi. Fosse venuto qualcuno nell'atrio del Palazzo del Cinema durante il Festival avrebbe potuto vedere con i propri occhi un grandioso progetto di ampliamento del Palazzo da costruirsi al Lido, su iniziativa di questo direttore, tanto grande da contenere, oltre ai 400 circa stranieri che si possono prevedere ogni anno, altri 2600 veneziani. Il quale direttore l'anno precedente aveva fatto costruire una grande arena, a conferma della tradizione veneziana degli spettacoli all'aperto, e che contiene circa 1600 persone. Altro elemento di cui si parla molto è l'eventualità che per la Mostra del cinema venga formato un ente a sé. A Venezia pare lo sappiano tutti. Neanche questo poi dovrebbe apparire così drammatico. I figli quando crescono si sposano e si fanno la casa per conto proprio. La Mostra ha talmente allargato la sua sfera di attività, includendo fra le sue manifestazioni un Festival del film per ragazzi, che sta interessando sempre maggiormente la cinematografia internazionale, una Mostra per conto suo del documentario sull'arte e del film scientifico, un concorso per soggetto cinematografico, congressi di produttori, di scrittori del cinema, una Mostra del libro cinematografico, una branca del Film Club internazionale, e infine una Mostra mercato internazionale che potrebbe avere enormi sviluppi. Anche la Mostra ha bisogno di una casa più grande. Forse per questo dovrebbe disconoscere la madre? La Biennale l'ha concepita ed il massimo esponente della Biennale è anche il presidente della Mostra.

Per concludere, caro direttore, non ti sembra che di fronte alla grandiosità di una organizzazione che ci è invidiata all'estero, e nel mondo della cultura internazionale dà indubbi frutti, non sia il caso di spendere parole, e diventare asprigni contro il film presentato una certa sera, perché non si è avuto il biglietto in più per l'amico, o un invito ad un « cocktail » offerto da una casa cinematografica in cerca di applausi, o facendo il conto delle paghe degli impiegati (che ti assicuro sono poco invidiabili), o esaminando gli atti e il luogo di nascita delle persone che danno la loro attività alla manifestazione? Alcune domande grosse sì, si potrebbero fare alla chiusura della Mostra, e le risposte richiederebbero un profondo esame della cinematografia per quel che vale e che serve nel mondo. Quali ripercussioni ha una Mostra internazionale che metta al vaglio la produzione cinematografica mondiale sulla produzione a venire? Per chi e a che cosa serve la Mostra di Venezia? E' giusto il concetto con il quale la rassegna del 1932 viene ancora oggi organizzata? I criteri morali e intellettuali che vengono seguiti nell'organizzazione sono vivi e vitali oggi 1950 come lo erano nel 1932?

FLAVIA PAULON

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IV

FASCICOLO 47

Anno III - 1
Ottobre 1950

Questo fascicolo contiene:

<i>Lettere</i>	Seconda di copertina
<i>Cinema-gira</i>	162
CARLO L. RAGGHIANI	
<i>Immagine e parola</i>	165
RENZO RENZI	
<i>Conformismo delle "patrie glorie"</i>	168
MASSIMO MIDA	
<i>Lattuada e Fellini fra le luci dei varietà</i>	171
MARIO VERDONE	
<i>Il corso chigiano</i>	172
ITALO DRAGOSEI	
<i>La mia Caporetto</i>	173
R. M. DE ANGELIS	
<i>Toccare la terra</i>	175
MICHELE GANDIN	
<i>Cassinari ad Antibes</i>	178
GIORGIO N. FENIN	
<i>Un "cliché" del "western" capovolto da Daves</i>	179
P. R. PERSICHINI	
<i>Gli operatori: Gabriel Figueroa</i>	182
ROBERTO PAOLELLA	
<i>Retrospective: Mack Sennett e la "slapstick comedy"</i>	185
GLAUCO VIAZZI	
<i>Biblioteca</i>	186
VICE	
<i>Film di questi giorni</i>	188
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	189
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	192

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. F. PRISONI *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serlo, 1
Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'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: Lucia Bosè in "Cronaca d'un amore", di Michelangelo Antonioni.



Cécile Aubry nel film hollywoodiano «The Black Rose» («La rosa nera») diretto da Henry Hathaway. In questa pellicola appare anche O. Welles.



Critici e sceneggiatori che passano, sia pure momentaneamente, alla recitazione: Giorgio Prosperi in « Angelo tra la folla » di De Mitrì.

ITALIA

Sono terminate le riprese..

...dei seguenti film: L'edera (Cines), regista Augusto Genina, interpreti Columba Dominguez, Roldano Lupi, Juan De Landa, Gualtiero Tumiati, Francesco Tomolillo, Franca Marzi, Nino Pavese, Giuseppe Spadaro, Emma Baron, Massimo Pianforini, Antimo Reyner, Mauro Matteucci; Tre passi a Nord (Union-Wilder), regista William Lee Wilder, interpreti Lloyd Bridges, Lea Padovani, Aldo Fabrizi, William C. Tubbs, Gianni Rizzo, Roberto Murolo; Sangue sul sagrato (Umbria Film), registi Goffredo Alessandrini e Vittorio Cottafavi, interpreti Luisa Rossi, Carlo Ninchi, Carlo Giustini, Piero Lulli, Pina Gallini, Giovanna Cigoli, Emy Neif; Il nido di Falasco (Romana Film), regista Guido Brignone, interpreti Umberto Spadaro, Liliana Tellini, Ermanno Randi, Gaetano Verna, Savina Sandri (del C.S.C.), Pina Piovani, Pier Luigi Costantini, Amedeo Trilli, Augusto Di Giovanni, Giulio Battiferri, Gianfranco Nicotra; Angelo tra la folla (Incine), regista Leonardo De Mitrì, interpreti Umberto Spadaro, Angelo, Dante Maggio, Isa Pola, Luisella Beghi, Nino Milano, Lia Murano, Aldo Capacci, Enzo Staiola, Clelia Matania; Tormento (ex Le pentite), regista

na Magnani, Massimo Serato, Gino Cervi, Enrico Glori, Giulio Stival, Memo Benassi, Armando Migliari, Enzo Coppola, Jacqueline Plessis, André Le Gall, André Fouché; Il bivio (Rovere), regista Fernando Cerchio, interpreti Raf Vallone, Claudine Dupuis, Charles Vanel, Carletto Sposito, Saro Urzì, Franco Navarra, Gianni Rizzo; E' arrivato il cavaliere (Excelsa-ATA), registi Steno e Monicelli, interpreti Tino Scotti, Silvana Pampanini, Enrico Viariso, Enzo Biloti, Nyta Dover, Alda Mangini, Galeazzo Benti; La mia casa era sul monte (C.C.E.), regista Sergio Grieco, interpreti Andrea Checchi, Carla Del Poggio, Marina Berté, Ermanno Randi, Vittorio Duse, Checco Rissone, Piero Lulli, Fosca Freda, Aldo De Franchi; Il diavolo in convento (Taurus Film), regista Nunzio Malasomma, interpreti Gilberto Govi, Carlo Ninchi, Barbara Florian, Ave Ninchi, Leopoldo Valentini, Mario Pisu, Nerio Bernardi, Aristide Baghetti, Federico Collino; La Bisarca (Colamomici-Montesi), regista Giorgio Simonelli, interpreti Peppino De Filippo, Silvana Pampanini, Aroldo Tieri, Clelia Matania, Riccardo Billi, Paolo Stoppa; Totò nuovo Tarzan (C.D.I.), regista Mario Mattoli, interpreti Totò, Marilyn Buford, Mario Castellani, Tino Buazzelli, Alba Arnova, Viminio Sofia; Domani è un altro giorno (Excelsa-Moguy), regista Léonide Moguy, interpreti Anna Maria Pierangeli, Anna Maria Ferrero, Arnoldo Foà, Aldo Silvani, Laura Gore, Lamberti Sorrentino, Rossana Podestà; Cristo proibito (Excelsa Film), regista Curzio Malaparte, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Gino Cervi, Rina Morelli, Lianella Carrel, Luigi Tosi, Gabriele Ferzetti, Anna Maria Ferrero, Gualtiero Tumiati; La folla (E.C.S.R.L.), regista Silvio Laurenti Rosa, interpreti Maria Moran, Mary Gloria, Tino Buazzelli, Gilberto Mazzi, Olinto Cristina; Italia terra d'amore (Campidoglio-Klagemann), regista Camillo Mastrocinque, interpreti Massimo Girotti, Jenny Jugo, Paolo Stoppa, Ave Ninchi.

CINEMA GIRA



Cesare Zavattini, al quale il cinema italiano deve moltissimo. Su Zavattini pubblicheremo prossimamente una serie di interessanti articoli.

Raffaele Matarazzo, interpreti Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson, Tina Lattanzi, Annibale Betrone, Dario Nicodemi, Roberto Murolo, Mario Ferrari, Giuditta Rissone, Rosalia Randazzo; L'assassino bussa tre volte (Golden Film), regista Carlo Ludovico Bragaglia, interpreti Totò, Isa Barzizza, Carlo Ninchi, Luigi Pavese, Arturo Bragaglia.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Quo vadis? (M.G.M.), regista Mervyn LeRoy, interpreti Robert Taylor, Deborah Kerr, Peter Ustinov, Leo Genn, Felix Aylmer, Marina Berté, Buddy Baer, Patricia Laffan, William C. Tubbs, Abraham Sofaer, Nora Swinburne; Piume al vento (Bucci Film), regista Ugo Amadoro, interpreti Leonardo Cortese, Olga Gorgoni, Mario Ferrari, Cristina Velvet, Dante Maggio, Antony La Penna, Silvio Bagolini, Marco Tulli, Nico Pepe, Giorgio Costantini, Diego Bozzetto, Renato Malavasi; Il monello della strada (Rovere-Lux Film), regista Carlo Borghesio, interpreti Macario, Luisa Rossi, Ciccio Jacono, Saro Urzì, Carletto Sposito, Pietro Tordi, Piero Pastore, Natale Cirino, Giacomo Billi, Amina Pirani Maggi, Vittorina Benvenuti; Il peccatore senza volto (Icaro Film), regista Filippo Ratti, interpreti Manoel Boero, Vittorio Duse, Checco Rissone, Franca Marzi; Mater Dei (Incar-Parva Film, in 16 mm., in Anasco Color), regista Emilio Cordero, interpreti Miriam De Majo, Giorgio Costantini, Anna Maria Alegiani, Bianca Doria, Mario Lodolini, Orlando Bavalla, Rita Galgano, Elfriede Jerra, Lia Bracci, Giulio Calì; Camicie rosse (P.G.F.), regista Maurice Cam, interpreti An-

Alida Valli...

...girerà in Italia gli esterni di un film italo-francese, prodotto da Sacha Gordine in compartecipazione con la Excelsa Film: Les miracles n'ont lieu qu'une fois, da un soggetto di Jacques Sigur e per la regia



Enrico Gras, ex collaboratore di L. Emmer e che lavora all'estero.

di Yves Allégret. Sarà accanto alla Valli, in tale film i cui interni verranno girati in Francia, Jean Marais, che ha quasi terminato il castello di vetro. Si prevede che la lavorazione debba iniziare in questi giorni.

C.I.A.C....

...è la sigla di un Ente da poco costituitosi a Venezia: Consorzio industrie attività cinematografiche, che riunisce le cooperative dei lavoratori dello spettacolo locali. Fra le finalità del nuovo ente, che ha istituito anche una cineteca, una fototeca e un ufficio di consulenza storica, oltre a una serie di corsi di perfezionamento riservati agli associati, va segnalata in particolare quella « di evitare che affrettate lavorazioni di esterni in Venezia travisino la bellezza artistica e la verità storica » della città, secondo quanto dichiara testualmente l'ufficio stampa dell'ente stesso, che si propone infine di produrre alcuni documentari di ambiente veneziano.

Il disegno di legge...

...concernente la sistemazione dell'Istituto nazionale LUCE, è stato presentato al Senato dal Presidente del Consiglio. In esso vengono ampiamente esposti gli scopi che l'ente si prefigge, fra i quali, primissimo, è quello di cooperare alla elevazione della cultura generale ed al perfezionamento di quella tecnica, con la produzione di cortometraggi d'attualità e di documentari scientifici, didattici, turistici e culturali. Esso inoltre intende coordinare le attività pubbliche che riguardano la cinematografia educativa, dare impulso alla Cineteca didattica, e agire infine come organo tecnico-cinematografico dello Stato e degli Enti pubblici. Il nuovo Istituto LUCE, che utilizzerà in gran parte l'attrezzatura del soppresso organismo, usufruirà di un fondo di dotazione di 250 milioni, concessogli dallo Stato, che in compenso, pur lasciando ai privati libertà di azione entro i limiti stabiliti per la produzione cinematografica in generale, si assicurerà, attraverso un apposito organismo, che la produzione venga indirizzata a finalità pubbliche.

« Tragica alba a Dongo »...

...è il titolo di un film composto in massima parte con materiale di



Luchino Visconti, Aldo Fabrizi e Salvo d'Angelo. Visconti, abbandonata la sceneggiatura di « Cronache di poveri amanti », sta preparando « Il marchese del Grillo ». Produttore D'Angelo, interprete Aldo Fabrizi.

repertorio e con brani di documentari inediti, da poco condotto a termine: esso è stato realizzato dai giornalisti Crucilla e Camesasca, i quali si sono valse della collaborazione dell'operatore Duilio Chiaradia. A quanto viene annunciato, il film, di grande interesse storico, verrà presentato al Festival di Cannes.

Un Convegno...

...di critica cinematografica si svolgerà a Torino entro i primi di ottobre, nel quadro delle manifestazioni della Mostra della tecnica cinematografica, organizzato dal Sindacato giornalisti cinematografici. Al convegno, che si propone di discutere problemi estetici riguardanti il cinematografo, parteciperanno i critici dei più importanti quotidiani e riviste d'Italia. Terranno relazioni, tra gli altri, Aristarco, Baracco, Casiraghi, Contini, Lanocita e Marinucci.

Si è costituito...

...a Roma il Sindacato nazionale dei tecnici professionisti del cinema, che nella sua prima riunione ha ribadito la propria apoliticità, e l'intenzione programmatica di restare al di fuori di qualsiasi influenza di carattere ideologico, politico o religioso. Il Sindacato si propone anzitutto di creare un albo dei tecnici professionisti, del quale potranno far parte le seguenti categorie: organizzatori generali, direttori di produzione, registi, soggettisti e sceneggiatori, operatori, fotografi, fonici, architetti, arredatori, truccatori, montatori e musicisti.

Il nuovo film...

...di Renato Castellani, prodotto da Sandro Ghenzi (come i precedenti Sotto il sole di Roma e E' primavera...), è già in avanzata preparazione. Il regista e il produttore, si sono infatti recati a Napoli, dove

si svolgerà appunto la vicenda del film, allo scopo di scegliere i luoghi per la lavorazione in esterni e i protagonisti, che anche questa volta non saranno attori professionisti.

« The Medium »...

...l'opera lirica di Gian Carlo Menotti, rappresentata in America con grande successo, sarà quanto prima ridotta in film, in una co-produzione italo-americana: il film, al quale prenderà parte la nota cantante Marie Powers, verrà girato alla Scala, e dovrà essere diretto, a quanto si dice, dallo stesso compositore.

« Souvenir del Balletto Russo »...

...è il titolo di un cortometraggio, che si annuncia particolarmente interessante: il soggetto di Vito Pandolfi vuole rievocare i balletti di Sergie Diaghilef attraverso i bozzetti scenografici creati da celebri personalità come Picasso, Cocteau e Tou-



A sinistra: Willi Forst mentre prepara un'inquadratura di « Die Sünderin » (« La peccatrice »); interprete principale la Knef, appena ritornata da Hollywood. A destra: il regista William Wyler, Betty Hutton e Ralph Richardson durante la lavorazione di « The Heiress » (« L'ereditiera »).

louse-Lautrec, mentre il commento parlato sarà in gran parte costituito da brani di Marcel Proust che si riferiscono al tema trattato. La regia del film verrà curata da Tito Guerrini, autore, col Pandolfi, della sceneggiatura, e che ha terminato da poco un altro cortometraggio, Teste di legno, che si svolge nel mondo dei burattini.

Il C.C.C...

...ha avanzato alcune riserve a proposito del film di Dmytryk Give Us This Day (« Cristo fra i muratori »), presentato recentemente alla Mostra di Venezia. Il giudizio del Centro cattolico verte essenzialmente su alcune considerazioni di carattere morale: « E' un lavoro pieno di drammaticità, ricco d'interessanti motivi umani e sociali. La realizzazione, per quanto apprezzabile, non è adeguata al soggetto. Il film si può considerare tendenzialmente positivo, dato il prevalere di sentimenti sani ed onesti. Ma i molti elementi negativi, come la figura di Caterina, certi atteggiamenti sensuali, le pratiche superstiziose, certe considerazioni pessimistiche sulla vita, impongono ampie riserve. La visione è ammessa solo per adulti di piena maturità morale ».

La « Società storia del cinema »...

...si è recentemente costituita a Venezia, con l'adesione di alcuni dei più importanti storiografi cinematografici, fra i quali sono: Roger Manvell, Carl Vincent, Paul Rotha, Lo Duca, Georges Sadoul, Lewis Jacobs. Mentre si stanno definendo lo statuto e un piano per lo sviluppo degli studi storici sul film, viene comunicato che la Società verrà aiutata finanziariamente dalla Fondazione Rockefeller.

FRANCIA

I primi cinquant'anni...

...di evoluzione tecnica del cinema vengono ampiamente documentati nel centesimo numero del dopoguerra della rivista La Technique Cinématographique, fondata nel 1930. Fra le più interessanti documentazioni vanno ricordate quelle del Lobel (Alcuni ricordi sui miei debutti nel cinema e l'evoluzione nel trattamento dei film), del Lechesn: (Illuminazione negli studi cinematografici), del Bruyneel (L'architettura nelle sale cinematografiche), del Guibert (L'acustica architettonica) e del Barkan (Il cinema e la casa). L'interessante pubblicazione è corredata da una scelta e ricca serie di illustrazioni inedite.

Il Festival...

...internazionale di Cannes si svolgerà nel mese di marzo del 1951: la data è stata ufficialmente confermata dal Municipio di Cannes, che ha anche comunicato che l'organizzazione ha iniziato le trattative con i rappresentanti delle varie nazioni.

« Topaze »...

...la celebre commedia di Marcel Pagnol, verrà nuovamente ridotta per lo schermo ad opera del suo autore, e per l'interpretazione di Fernandel. Come si ricorderà, nel 1931 si ebbero due edizioni successive della commedia: una francese diretta da Louis Gassner, ed una americana diretta da Henry Abbadie



Edith Head e Lizabeth Scott. Edith Head ha vinto l'Oscar per i costumi.

d'Arrast, su riduzione di Ben Hecht, con John Barrymore e Myrna Loy.

GRAN BRETAGNA

Marlene Dietrich...

...sarà la protagonista, insieme a James Stewart, di un film che verrà realizzato negli studi di Denham, che si riapriranno per l'occasione. Titolo del film, il cui soggetto è stato tratto da un romanzo di Nevil Shute, sarà No Highway: non si conosce ancora il nome del regista di tale film, ma si sa in compenso che i diritti di riduzione del romanzo sono costati alla casa produttrice ben dieci milioni.

Anna Magnani...

...dovrebbe interpretare un film di produzione inglese, i cui esterni verranno girati nell'America Latina: si tratta di un film ambientato in una colonia spagnola nel Perù, al quale dovrebbero partecipare, oltre alla Magnani, diversi attori inglesi e un noto divo americano.

JUGOSLAVIA

« Cappuccetto Rosso »...

...la notissima favola di Perrault, già altre volte ridotta per lo schermo (da ricordare, soprattutto, Le petit chaperon rouge, diretto da Alberto Cavalcanti nel 1928), ha ispirato un film da poco realizzato negli studi della Avala Film di Belgrado: attori e marionette si alternano in questa nuova riduzione, destinata evidentemente al pubblico infantile, nella quale si è rivelata un'attrice di cinque anni, Hena Ristic, che sostiene appunto la parte della protagonista.

PALESTINA

I film italiani...

...riscuotono un enorme successo in Palestina: Ladri di biciclette ha tenuto il cartellone per otto settimane in uno dei maggiori cinematografi di Gerusalemme, mentre Roma, città aperta, vietato in un primo tempo dalle autorità britanniche, è stato finalmente proiettato con un successo eccezionale: così ha dichiarato il rappresentante dell'Israel Film Co., Aaron Machner, presente a Venezia, il quale ha aggiunto che il neorealismo italiano

influenzerà notevolmente la prossima produzione ebraica, e che anzi, il film Mia patria, da poco iniziato, si ispira direttamente alla produzione italiana di questi ultimi anni.

ARGENTINA

Piero Ballerini...

...si trova attualmente a Buenos Aires per la preparazione di un film di produzione italo-argentina, i cui esterni soltanto verranno girati in Italia. Interpreti principali del film, la cui lavorazione si prevede debba iniziare entro settembre, saranno: Luis Sandrini, Giovanni Grasso e Fedele Gentile.

U. S. A.

Isa Miranda...

...che in ottobre dovrà interpretare in Francia il film tratto da una novella di Zweig, con Michel Auclair (come già annunciato da queste colonne), è stata invitata in America dalla casa distributrice di Le mura di Malapaga, in occasione della presentazione del film al pubblico americano. Alfredo Guarini, che accompagna la Miranda in America, è già in trattative con Ben Hecht, per la produzione di un film in compartecipazione, da realizzarsi in Italia, con la Miranda come protagonista.

La necessità di collaborare...

...col resto del mondo e in particolare con l'Europa, è stata recentemente ribadita dal presidente della M.P.A.A., Eric Johnston, il quale parlando della situazione dell'industria cinematografica degli Stati Uniti con alcuni tecnici inglesi, ha dichiarato che il novanta per cento della produzione americana, privato delle programmazioni all'estero, non riuscirebbe a coprire le spese. Egli ha quindi auspicato che le attuali difficoltà del cambio del dollaro vengano al più presto superate, allo scopo di incrementare il commercio con i paesi europei. Johnston ha infine attribuito l'aumento degli incassi verificatosi in America nel mese di agosto, al migliorato livello artistico dei film prodotti ad Hollywood in questi ultimi tempi.

Stanley Kramer...

...il giovane produttore rivelatosi in questi ultimi anni (vedi « Cinema-gira » del N. 42), dovrebbe in un

prossimo futuro assumere la supervisione della produzione R.K.O.: la cosa è però subordinata alla vendita, da parte dell'attuale direttore Howard Hughes, delle 920.000 azioni di sua proprietà a L. Lawrence Green, un avvocato che è a capo di un sindacato e che fino a qualche tempo fa era membro del consiglio di amministrazione della R.K.O. Il Green, già accordatosi, a quanto si dice, col Kramer, avrebbe offerto ad Hughes 3.220.000 dollari, e tale proposta sarebbe stata presa in seria considerazione dall'interessato: il quale tuttavia, prima di concludere i negoziati con Green, attenderebbe la conclusione delle trattative con il sindacato Trans-Lux, di Harry Brandt, riguardanti l'acquisto del controllo del circuito dei cinema della R.K.O.

CECOSLOVACCHIA

A Praga...

...continuano a pervenire le candidature per i premi della pace: il Comitato italiano dei partigiani per la pace ha proposto le seguenti opere: La terra trema di Luchino Visconti e Caccia tragica di Giuseppe De Santis; fra le candidature presentate sono inoltre le opere di Renato Guttuso e di Mimmo Maccari, per le arti figurative, e Uomini e no di Elio Vittorini, per la letteratura.

863.166...

...lavoratori, oltre a ventisei delegazioni di invitati stranieri e numerosi cineasti hanno assistito ai festival cinematografici destinati ai lavoratori, organizzati in undici grandi centri regionali e industriali della Cecoslovacchia, dopo il V Festival del film di Karlovy Vary. Interessanti discussioni fra cineasti e lavoratori si sono svolte durante tali manifestazioni, le quali, a quanto informano i notiziari, hanno contribuito a creare un'atmosfera di stretta collaborazione fra il pubblico e i lavoratori del cinema.

U. R. S. S.

« La caduta di Berlino »...

...è stato giudicato « il miglior film sovietico del 1949 », facendo guadagnare ai realizzatori (attori, registi, operatori) il Premio Stalin, cioè da 50 a 100 mila rubli (pari a 7-15 milioni di lire circa). Si tratta di un film a colori, della durata complessiva di tre ore e mezzo, che narra le vicende di un operaio dal 1939 fino alla caduta di Berlino: tali vicende « private » sono inquadrare su uno sfondo storico, nel quale agiscono personaggi notissimi: Stalin, Molotov, Malenkov, Mikoyan, Kalinin, Vorosilov, Kaganovic per quanto riguarda il mondo sovietico, e persino Hitler, Goering, Goebbels oltre a Churchill, Eden e Roosevelt, tutti interpretati da attori sapientemente truccati. Il film, per la sua eccezionale durata, viene proiettato in due episodi, e il prezzo del biglietto dei cinematografi (almeno in questa prima fase di proiezioni) è di 6 rubli per ciascuna parte, pari cioè a mille lire. I cinema dove il film si proietta, sono affollatissimi e il successo delle prime visioni non accenna ancora a diminuire.

NUOVA SERIE

1 OTTOBRE

1950

CINEMA

47

IMMAGINE E PAROLA

L'INVENZIONE tecnica del film sonoro e parlato ha riproposto il problema del film come arte. Il vincolo "realistico" del parlato, della dialogazione, della aderenza, quindi, al contenuto alieno, è stato visto spesso come un limite invalicabile alla capacità espressiva del film: l'aggiunta della parola è stata considerata una riprova senza appello della natura esclusivamente riproduttiva dell'immagine cinematografica, o del film come doppione del teatro. Così l'Arnheim ed il Rotha si sono fatti interpreti di un "purismo" o "rigorismo" cinematografico, affermando senz'altro che il film parlato e sonoro, o fonofilm, è una contaminazione eclettica che non si può e non si deve confondere con l'autentica creazione cinematografica, la quale si concreta essenzialmente ed esaurientemente per immagini, ed è tanto più raggiunta quanto è più puramente consistente nelle immagini. Un criterio, senza dubbio, che ha motivi di verità; ma bisogna sempre stare attenti, di fronte alle produzioni cosiddette "miste" dalla loro apparenza, o per essere più precisi dal modo storico di comunicazione che è stato loro proprio. L'arte pare anzi che goda a tendere trabocchetti ai critici soverchiamente puritani o consequenziali, bene spesso inclini ad operare false distinzioni; e più veramente geometriche e ordinate, ma in fondo illusorie ed elementari partizioni, piuttosto che distinzioni reali e feconde. In un "melodramma" di Verdi, "genere" considerato usualmente fra i più misti, poniamo il *Don Carlos*, il critico può essere indotto (e ve ne sono molti esempi, anche cospicui) a separare semplicisticamente musica, azione degli attori e dei cori, scenografia, contenuto letterario, narrativo, passionale o drammatico, e via dicendo; e una volta schematizzati questi "fattori" non più o malamente riesce a ricomporre l'unità estetica dell'opera, perde cioè il bandolo della matassa, e corre alla frettolosa conclusione che quell'unità non c'è, che si tratta, appunto, di opera "mista", e in quanto tale inestetica. Ma il bandolo c'è, e si trova, è quasi inutile avvertirlo, nella musica, nella sua ispirazione, nella sua costruzione e nel suo sviluppo: il "libretto" altro non essendo che una sua funzione o se si voglia pratico supporto, e la scena un modo storico di comunicazione.

Questi "fattori" pur tutti in astratto egualmente esistenti (da un punto di vista, cioè, di empirica constatazione) non sono per ciò sullo stesso piano, come non sono sullo stesso piano il pensiero che pensa e la mano che scrive; che hanno ambedue, indubbiamente, positività, ma ben distinta

nel complesso operare dello spirito. Ed è chiaro che sul farsi di quel pensiero, sul determinarsi individuato di quella musica il critico dovrà appuntare la sua attenzione, riducendo al loro ufficio proprio tutti gli altri elementi esistenziali: se, intendiamo, vuol comprendere realmente ciò che è l'opera. E qui il procedimento e *contrario* si rivela del tutto categorico, perché nessuno impedisce di esaminare l'opera verdiana esaurendola, poniamo, nella scena, o nella capacità dei cantori, o nella relazione con il libretto, o nella somma di tutte queste cose: ma alla fine di quest'analisi dovrà accorgersi e dirsi che gli è sfuggito proprio ciò che conta, che è la vita stessa, il motivo di quell'opera, senza il

di CARLO L. RAGGIANTI

quale tutti quegli ed altri identificabili fattori isolatamente considerati non sono che morti e vuoti tronconi. Fuori della musica che li ha investiti e li qualifica e li fa vivere nel suo interno ritmo, non sono nulla; se non, appunto, astrazioni. Non diversamente avviene anche nelle arti figurative, del resto: a proposito delle quali per secoli la critica come atto del capire si è configurata come estensione e commento del contenuto figurale, nel suo ragguaglio a fantasia od opera letteraria, così come anche questa era del resto concepita, cioè come "invenzione" e insieme "tecnica", imitazione di realtà e capacità quantitativa di adeguazione alla realtà. Dopo il romanticismo ed il purovisibilismo, una volta cioè inteso che l'arte figurativa consisteva, aveva la sua realtà vera nelle forme visuali e nella loro autonoma costruzione, si è assistito ad una correlativa svalutazione della materia o contenuto, fino al punto di escluderne affatto la considerazione: quasi che questo non fosse in niun modo esistito per l'artista, nemmeno come elemento negativo o superato nella trasfigurazione formale, nemmeno come elemento, in quanto inevitabile per pratiche o storiche ragioni, però "deformato", come è stato detto. Reazione commisurata alla multisecolare "poetica" contenutistica, che senza dubbio ha talvolta operato in modo limitativo o negativo, in quei casi cioè nei quali, anziché l'esprimersi, questa raffigurazione del contenuto è divenuta essa problema per l'artista. Ma dall'isolare per astrazione mentale, secondo il canone ermeneutico della pura visibilità, i valori formali o categorie figurative nelle opere d'arte, nell'integralità delle opere di arte, al proporre una nuova "poetica" com-

riduzione dell'arte alle "forme pure", il passo non è breve. Anzi la differenza è notevole. In quanto una poetica dell'astrazione o astrattismo — e molte ne sono fiorite, sul ceppo positivistico che le ha rampollate, dalla fine del secolo XIX ad oggi — ha un presupposto effettivamente razionalistico o intellettualistico, si risolve cioè in un processo che ha carattere piuttosto riflessivo, critico, cioè giudicativo e comparativo, non diverso, benché operato su altra materia (le forme di per sé isolate al posto dei contenuti di per sé presi e considerati), da quello che si è verificato in molti artisti del passato nei quali è prevalso questo atteggiamento prosastico, nelle sue varie diramazioni. E del resto, come il contenutismo si fletteva in due direzioni principali, quella dell'idealizzazione e quella del realismo, vale a dire si poneva come problema l'adeguazione con mezzi reali all'idealità come bellezza, riflesso dell'assoluto, bellezza come costruzione mentale della perfezione, oppure si poneva il problema della stretta adeguazione alla natura sensibile; così nell'astrattismo sono chiaramente distinguibili due branche principali, l'una che tende a realizzare un "oggetto in sé", un frammento di ipoteticamente bruta natura accanto agli altri composti elementi del cosmo, e da essi non distinguibile, sempre in ipotesi (e l'artista in questo caso si configura una sorta di veicolo provvidenziale, quasi assente ed immemore, obbediente al comando o fiat divino, proprio come l'artista idealista pendeva nel misticismo analogo di considerarsi strumento dell'eterna bellezza o divinità); l'altra che tende a risolvere gli elementi formali astrattivi come funzioni o simboli patenti dei movimenti coscienti od inconsci dell'animo, identificati con le varie classificazioni della psicologia, sia questa la naturalistica o di preferenza la freudiana.

Nelle due condizioni, apparentemente tanto distanti e dissimili, e invece tanto strettamente parenti — oltre la diversità di contenuto storico — è un sottofondo comune di realismo o naturalismo o dualismo che si dica, e consapevolmente avvertito: cioè risultato di una scissione operata per via logica fra artista e realtà, sentita questa ed intesa come esterna e trascendente. Questo dibattito fra artista-uomo e realtà, almeno quando esaurisce in ciò l'attività del pittore o dello scultore, preclude dall'arte, perché lo mantiene in una sfera nella quale hanno prevalenza i giudizi di esistenza, di realtà, di opposizione, di relazione, e così via. Momenti che non hanno nulla a che fare con quello dell'ispirazione o del canto,

cioè con la espressione come soggettivazione dell'universo, personalizzazione o caratterizzazione, eternamente nuova e creata. Il cosmo, la cosiddetta natura, l'essere, la realtà, o come altro si voglia chiamare, non sono per l'artista problemi in sé, o problemi di logica o di sistemazione scientifica, o di etica, e di riduzione pratica o utilitaria: sono lui stesso nella infinità e indeterminazione della vita, del sentimento, come dramma del reale; e l'artista nell'urgenza di dar forma a questa vita — che è il momento perenne del ricrearsi della vita stessa, che fuori della forma o espressione non sarebbe, resterebbe inconoscibile, informe e muta — solleva tutto ciò che coerentemente può costituirsi come linguaggio concreto, aurora della conoscenza umana, io come individuazione del sentimento e possesso immediatamente assoluto, totale. La distinzione fra artista e natura — quando anche sia fatta dall'artista stesso — è postuma, e incarna un atteggiamento distinto dalla costruzione dell'immagine o della forma. L'artista, in quanto tale, non parla mai per generalità, poniamo la montagna, il fiume, la mano, che sono generalità naturalistiche così come non parla mai per altre generalità, che sono generalità logiche, o scientifiche, o classificatorie per astrazione, quali spazio, linea, armonia, rapporto, e così via. Ove parli in questo modo — ed avviene, — realizzando cioè quei valori nel modo che comporta la loro natura, appunto, astrattiva, ovviamente è identico al processo che compie, è cioè volta a volta matematizzante, logico, critico, grammatico, dimostrativo od oratorio, e così via. Non v'è in arte montagna eguale a se stessa, e quindi concetto o classe empirica o descrittiva di montagna, come non v'è in arte linea o rapporto eguale ad altri e a se stesso, intercambiabile, identico nella sua natura o meglio definizione geometrica meccanica, logica. Così, è illusorio che

ro fare, candidamente lo simboleggiano in non altro che imitazione della natura, e sia pure della natura come essi la veggono, il primo "serpentinata, e moltiplicata (dimensionalmente) per uno, due e tre", il secondo concentrata in alcuni oggetti o in alcuni paesaggi. Tanto interiore, profonda, integrale è la loro visione in cui si identificano cosmo e personalità, tanto è divenuta per vocazione e per strenuo tormento di esercizio il radicale del loro essere, da farli vivere ormai serenamente e come assorti in questa indistinzione fra cosmo-vita ed espressione, che per essi assume il proprio fare. Fra l'artista, e natura o cosmo, non v'è in questi casi problema od esigenza di passaggio, di relazione, di distacco; come non v'è problema di disintegrazione della forma in schemi o convenzioni generali.

Non è già che, naturalmente, anche negli artisti veri non s'incontrino, o in parole espresse, od anche, come avviene più frequentemente, negli stessi interni nesi del loro fare, momenti di riflessione, di comparazione, di peso dei valori, di "prosa" insomma; ma quando questo avviene, avviene sempre entro il processo e per così dire nel fuoco dell'esigenza espressiva, perché quelle comparazioni, quelle relazioni, quel guardare a distanza o con distacco, quel pesare e misurare, sono volti alla perfetta integrità e trasparenza dell'immagine dominante. E talvolta quei momenti prevalgono, nell'uomo artista, ed allora si riscontrano episodi di formalismo, di distrazione naturalistica o di concessione sensuale, di scadimento nell'indulgenza sentimentale, di partecipazione alla generalità linguistica, cioè al giudizio o all'espressione comune, passiva, o strumentale, schematica. E perciò la critica, la rievocazione aderente, è tanto difficile, e dev'essere affinata, cauta e sensitiva nel riarticolare con

non già estetiche e storiche realtà; e sempre si dovrà, nella critica o storiografia, qualificare, porre i problemi e risolverli secondo la specificazione del loro farsi. Le generalizzazioni sono estremamente comode, perché riposanti e di uso sicuro, nel senso che deformando e riducendo la articolata e varia realtà nel loro stampo, non deludono, non tormentano, e tornano sempre: ma si tratta di una meccanica e automatica conferma di se stesse, e resta intatto e irrisolto il problema che più preme, di chiarire e di intendere i fenomeni in tutte le loro articolazioni, e non già accontentarsi di una loro metastasi semplificata e convenzionale. Che vale condannare l'opera in musica, come mista ed impura; un affresco di Raffaello perché ha un soggetto; il cinema perché vi si può astrarre un contesto narrativo, ed ora l'estensione di questo, già implicito (e non però inesistente), negli espliciti dialoghi e suoni? Non sarà invece più rispondente il cercare di schiarire e sistemare queste relazioni, approfondendole tutte nel loro reale significato e nella qualità della loro relazione?

Fuori dell'esclusivismo e in qualche modo dell'astrattismo dell'Arnheim e del Rotha, il Balázs, il Pudovkin ed altri hanno invece insistito sul fatto che il suono e la parola non sono, nel film, elementi di passività naturalistica, di riproduzione inanime, ma elementi di una natura diversa dall'immagine visiva, che occorre adoperare in modo strettamente funzionale al ritmo cinematografico. Altri infine hanno osservato che l'aspetto di "contenuto" attribuito ai suoni ed alle parole parlate era presente in sostanza anche nel vecchio film muto, nelle cosiddette "didascalie": e la riprova è che i film muti, la cui creatività d'immagine era intrinsecamente raggiunta, erano privi o quasi di didascalie, mentre i film non aventi tale carattere, e in generale artisticamente insufficienti, od obbedienti ad altri moventi, abbondavano di didascalie, e ad esse era in notevole parte affidato l'effetto, psicologico e suggestivo, sullo spettatore. In altre parole, vi era della "letteratura", della "prosa" ibrida o impura (rispetto all'arte, s'intende) anche nel film muto, così come v'è nel sonoro e parlato: in ambedue i casi si può tradire l'autenticità dell'espressione per immagini — visiva o figurativa che si dica — per sconfinare in un contenutismo di varia indole. L'esempio dedotto dall'esperienza critica delle arti figurative è calzante, e può definitivamente chiarire, o dirimere la questione. Anche l'arte figurativa può esser, dunque, definita opera "mista": si capisce nell'insufficiente e pregiudiziale modo di intenderla. Ma tale definizione non può avere luogo, ove criticamente si distingua, e cioè fra espressione e modo storico di comunicazione o di partecipazione, e fra espressione e realtà. Come modo storico di comunicazione, vediamo in certi periodi le arti figurative assumere vari pratici uffici, esser legate a varie pratiche destinazioni, ripartirsi in "generi" (affresco simbolico-concettuale o storico, quadro sacro, ritratto, ecc.): senza che questo impedisca o disperda la possibilità di espressioni propriamente artistiche; ed anzi quante volte verificammo che il fantasma ha rotto, oppure ha assoggettato o modificato, per l'espansione della propria originalità, la cornice storica! E quanto all'apparenza di figure

Immagine e parola nel film stanno nello stesso rapporto che immagine o stile, e materia figurale, nell'arte figurativa: s'intende, quando si tratti di arte.

per l'artista l'oggetto abbia il valore della sua designazione ordinaria, e che cioè per lui montagna significhi la percorribile montagna; e pure illusorio è che significhi come immagine plastica ciò che la stessa parola significherebbe in poesia verbale: ed a questo proposito anzi è da chiarire bene che montagna non significa montagna nemmeno in un verso dell'Ariosto, dove pure è come momento del ritmo o costruzione formale. In ogni artista v'è sempre un cosmo determinato, esclusivo, integralmente individuato, come v'è un processo di determinazione o costruzione di quel cosmo, la forma, anche integralmente individuato: e del resto ciò è in quanto si tratta dei termini della sintesi espressiva, unificati nel ritmo particolare di quella sintesi.

Ecco perché abitualmente vediamo che nei veri artisti è assente il problema di operare al di fuori delle apparenze naturali, fino al punto che artisti fra i più liricamente trasfiguratori, come Michelangelo, o modernamente Morandi, se interrogati sul lo-

proprietà e precisa distinzione il processo vivente e complesso del fare dell'artista. E così non è da escludere a priori che poesia o forma non sorgano anche su un mondo di riflessione, o di convenzioni. Dürer e Raffaello danno i più grandi esempi di un'arte "epica", che sorge da una recapitolazione e reviviscenza storica complessa e criticamente rivissuta; e fra i moderni Klee e Kandinsky sono esempi che anche i problemi astratti della forma possono divenire dramma dell'intelletto e del sentimento, passione ed anzi spesso aspra e desolata tragedia. Ma è chiaro che in questi casi — che non sono la generalità dei casi, tutt'altro — la storia o le forme astratte diventano materia, ossia la vita stessa pulsante e densa e fermentante che la forma investe e libera in quella individuazione. Perciò la locuzione "arte astratta" (o le formule dei vari "ismi", dadaismo, purismo, costruttivismo, concretismo ecc.) è da adoperare con estrema cautela, e non dandole maggiore o diverso credito che ad altre storiche che hanno avuto analoga origine e ragione, cioè come schemi indicativi, e



La redazione di «Cinema» durante gli anni 1938 e 1939. Da sinistra a destra: Francesco Pasinetti, Domenico Meccoli, Gino Visentini e Rudolf Arnheim, attualmente ancora negli Stati Uniti d'America. Domenico Meccoli, fino a poco tempo fa nostro redattore romano, ha dovuto abbandonarci per altri incarichi. Lo ha sostituito Fausto Montesanti, che figurava già tra i collaboratori di «Cinema» vecchia serie.

umane o di altri aspetti della cosiddetta natura o realtà, sappiamo che nelle opere d'arte questi non son già validi in sé, ma in quanto scelti, e soggettivati dalla forma; e perciò, se si voglia astraibili, ma insignificanti, generici, meramente terminologici. Generalmente le opere d'arte figurativa si presentano dunque con un'apparenza "figurale": vale a dire come racconti, figure, oggetti, scene, paesaggi, drammi, storie, allegorie, e via dicendo. Esistono persino discipline accademiche speciali, come l'iconografia e l'iconologia, che si occupano di decifrare, precisare, interpretare il "soggetto" delle opere d'arte; vi sono addirittura scuole e centri di studio, come l'Istituto Warburg e l'Università di Princeton. E, sia detto fra parentesi, e senza alcuna irriverenza, queste "scienze" sono di solito scienze assai approssimative, perché molto spesso, anzi quasi in generale, i "soggetti", almeno come supporti o trame letterarie o storiche o allegoriche, erano forniti da professionisti del ramo (nel Medioevo dal sacerdote, nel Cinquecento dal Caro o dal Borghini), e l'artista li visualizzava, e spesso deformandoli con molta libertà, in ordine alla propria esigenza fantastica: e perciò assumere, come anche modernamente si fa, il soggetto come indice diretto e sicuro dell'ispirazione od anche della cultura o dell'atteggiamento dell'artista, è cosa tutt'altro che da tener pacifica, anzi da verificare caso per caso con molta cautela, per non

pigliare, come pure è avvenuto, fischi per fiaschi. Scienze dell'eccezione, anche, ed in ciò intimamente contraddittorie, perché, pure essendo impostate e condotte per proseguire ed esemplificare una "regola" iconografica (che non si trova mai, nemmeno in fenomeni storici di "koinè" linguistica e culturale, come il bizantinismo e il "gotico internazionale") debbono ridursi — come avviene anche nei ponderosi volumi del Mâle — ad elenchi e sottoelenchi e diramazioni di casistiche particolari: riducendosi poi quindi alla fine, questo gran lavoro e paziente ricercare e schedare, alla tela di Penelope. Tanto è vero che anche il "soggetto", la materia, il contenuto, o comunque si voglia chiamare, non è mai in arte un'accettazione inerte o passiva da parte dell'artista, ma è un elemento, e perciò criticamente un indice, di "scelta", un sintomo di "appropriazione", nel senso che la fantasia dell'artista personalizza contenuto, materia e tecnica, e non soltanto, come si crede, il linguaggio formale, considerato a questo modo, quasi astratto.

Immagine e parola nel film stanno nello stesso rapporto che immagine o stile, e materia figurale, nell'arte figurativa: s'intende, quando si tratti di arte. Come un pittore od uno scultore assumono un tema, o la variazione di un tema (si pensi alle testimonianze di Goya, del *Journal*, di Delacroix, od alla tematica di Degas, e via

dicendo), quali le più adatte, consonanti al proprio linguaggio formale, così il regista — per esempio: Pabst in *La tragedia della miniera*, Clair in *A noi la libertà*, Machaty in *Estasi*, Vidor in *Alleluja!*, ha assunto parola e suono nello stesso modo con cui ha assunto (scelto) soggetto e temi, vale a dire come intrinseche, o meglio esclusive, condizioni di aderenza e pienezza espressiva della sua particolare visione, o ritmo cinematografico. E' per questa ragione che, nelle opere d'arte cinematografica, suoni o dialoghi funzionali, o meglio sostanzialmente incarnati nel ritmo delle immagini, non disturbano, dissuadono o distraggono dall'espressione, così come in un dipinto (mettiamo: la *Nascita di Venere* di Botticelli, o la *Madonna in trono* di Giotto) l'elemento strettamente "figurale" viene sommerso, per la contemplazione critica o comprensiva, nei valori formali la cui urgenza o necessità ha originato la sua scelta, o la sua speciale configurazione. Certo, ci si può arrestare (e lo si fa da molti, nella critica d'arte e nell'apprezzamento del cinema), insieme per insufficienza e con arbitrio estetico, all'apparenza figurale di un'opera d'arte, come all'astratta trama narrativa, e così dialogica e fonica di un film: ma allora, che cosa si intende veramente della qualità di tali opere? Finiscono per sfuggircene proprio i caratteri peculiari; e in realtà nulla conosciamo di quelle umane espressioni.

CONFORMISMO DELLE "PATRIE GLORIE"

Chi osasse, oggi, rovesciare le considerazioni correnti su certe figure e certi fatti, correrebbe il rischio dello scandalo, anche se dimostrasse - per ipotesi - che quelle figure e quei fatti furono l'inizio di gran parte delle tragedie presenti. "Ha parlato male di Garibaldi!", si direbbe, con l'orrore che provoca una inammissibile profanazione.

DA NOI, come in tutti gli altri paesi del mondo, esistono le "patrie glorie". Nulla di male: anzi, guai se una nazione non potesse trovare un punto d'appoggio nelle "patrie glorie". Però le nostre, finora intoccabili, sono state "decise" una volta per sempre da una cultura che, fornendo una sua versione del Risorgimento, le ha poi collocate nella mente degli italiani a cominciare dai testi per le scuole elementari. E le ha rese sacre. Chi osasse, oggi, rovesciare la considerazione verso certe figure, verso certi fatti, correrebbe il rischio dello scandalo, anche se dimostrasse — per ipotesi — che quelle figure, quei fatti, furono l'inizio di gran parte delle tragedie presenti. « Ha parlato male di Garibaldi! », si direbbe, con l'orrore che provoca una inammissibile profanazione. E lo stesso Carlo Alberto resterebbe un gran re.

Come sempre avviene, anche in questo caso il cinematografo è stato quello che ha raccolto, fin qui, il punto di maggiore retorica sull'argomento. Se noi pensiamo ai film realizzati in Italia sul nostro Risorgimento, possiamo facilmente constatare come il conformismo vi abbia toccato vette incredibili. *1860* di Blasetti è certamente

l'unico film che trovi un riscatto nell'eccellenza della sua realizzazione, nonostante le concessioni al regime durante il quale fu girato. È l'unico film perché l'epopea dei Mille, pur rispondendo alla concezione tradizionale, trovava in quelle immagini una espressione figurativa e sentimentale non priva di autenticità; era, senza dubbio, una "medaglietta" che valeva nei termini del ricordo patetico. I grandi personaggi, quelli pericolosi, erano lasciati sul fondo, mentre usciva fuori una piccola folla di figure, incerte fra il "tipo" e la "macchietta". *1860* è di gran lunga il migliore perché, pure appoggiandosi sul concetto indistruttibile dei "fratelli d'Italia, l'Italia s'è desta", per via di un lodevole pudore, riproponeva quel concetto con una consapevole discrezione verso i bardati impaludamenti dei Musei, sollecito piuttosto dei piccoli cimeli che della spada di Garibaldi. E riusciva, proprio attraverso questo pudore, a comporre il quadro di una sentita coralità garibaldina. Ma che dire degli altri, da *Teresa Confalonieri* a *Cavalcata d'eroi*, non senza dimenticare le punte patriottiche di *La sepoltura viva* e *Il bacio di una morta*? La storia per noi, esce sempre dal Museo: e non se ne dimentica. Nel cinematografo passa co-

munque attraverso il melodramma. Quando affronta il Risorgimento è, in ogni caso, nazionalista e "patriottarda", come si dice. La concezione del Risorgimento, nei film sopracitati, risponde spesso ad un concetto marionettistico: i cospiratori di Brignone stanno nei caffè dell'ottocento, scrivono dispacci con la testa bassa; ogni tanto entra di corsa un martire già bell'e fatto, il quale grida concitato agli altri: « Roma o morte! »; e tutti escono in gran fretta a « fare l'Italia ». Soprattutto, i fatti del Risorgimento sono dati per conosciuti nelle loro cause e nelle loro modalità. È tipico, a questo proposito, *Cavalcata d'eroi*. Vi si parla della Repubblica Romana e della lotta tra mazziniani da una parte e papalini e francesi dall'altra. Non si riesce mai a capire, però, che cosa difendessero gli uni e perché lo difendessero così accanitamente; che cosa rappresentassero gli altri, quali fossero le loro ragioni e quali motivi storici, politici legassero i papalini ai francesi. Si vede soltanto della gente che si bastona, simpatici contro antipatici, atteggiati, nei momenti migliori, secondo la fisionomia di alcune popolari stampe dell'epoca. Tutto rimane cioè nei limiti di una infarinatura per scuole elementari, intorno ad un dramma privato assolutamente inutile perché ovvio e niente affatto rappresentativo della particolare situazione della città. Il film, in definitiva, si adegua all'ignoranza generale, agitando fantocci popolari (e suscitando perciò i consueti facili applausi delle folle di fronte ai loro idoli nebulosi), senza accrescere di un pollice la conoscenza di quel particolare fenomeno storico. Esso rientrava perfettamente nella mentalità corrente che considera il Risorgimento come un periodo rigido e "concluso" della nostra storia: da illustrare nella cronaca, più che da rivedere nei suoi problemi e nella sua configurazione politica, sociale, culturale, di costume. Quella mentalità che, ritenendo il Risorgimento l'ultima e definitiva conquista della nazione, considera poi "il presente" come un periodo in cui i cittadini hanno occasione di dimostrare la loro bontà oppure la loro cattiveria rispetto ad una realtà immutabile: cattivi tutti coloro che polemizzeranno contro le situazioni sociali create in quel periodo con l'unità nazionale, buoni quegli altri che le difenderanno (fino al fascismo).

Manca assolutamente una problematica sul nostro Risorgimento e manca soprattutto per volontà di coloro che detengono i mezzi di produzione. Gente singolare che ha un concetto sacro di quel periodo (così come è tradizionalmente inteso) perché sente confusamente che là fu la fonte dei loro interessi, eternati dal sacrificio dei padri. Invece si impone una rottura; ogni giorno di più si sente la necessità del film che riesca, con la sua sostanziale novità, ad aprire una serie fruttuosa e civile. Gli americani, è noto, hanno trattato la loro storia recente in centinaia di film. E l'hanno trattata, spesso, in maniera assai vigorosa. Tuttavia la loro concezione condurrebbe forse sulla via dei fatti privati. Comunque una imitazione



Da « 1860 » (1933) di Alessandro Blasetti: l'unico film dignitoso sul Risorgimento, nonostante le concessioni al regime durante il quale fu realizzato (si veda, ad esempio, il finale).

costituirebbe una rottura confidenziale; servirebbe a collocare i nostri eroi in una aria molto più spregiudicata ed aperta. A farli sentire, insomma, più come uomini comuni (pure dotati di qualità eccezionali) che come statue addette alle grandi frasi; più come gente capace anche di errori, che come intoccabili "beati", incaricati ogni tanto di scendere dal piedistallo per porgere al pubblico l'aneddoto pubblicato a suo tempo da *La Domenica del Corriere*. Ma la rottura più seria sarebbe quella che si potrebbe realizzare sopra una base culturale e documentaria. Capito al sottoscritto, qualche tempo fa, di occuparsi di un film che racconta appunto un episodio del nostro Risorgimento. L'episodio è veramente magnifico: pieno di risorse spettacolari e di materiale da grande inchiesta storica. Caduta la Repubblica Romana (si tratta, esattamente, del seguito di *Cavalcata di eroi*), Garibaldi decide, con quattro mila uomini, di attraversare l'Italia Centrale, occupata da vari eserciti stranieri, per raggiungere la Toscana e farla insorgere. La grande marcia riesce, ma la Toscana non insorge. Allora Garibaldi prende la disperata decisione di raggiungere il mare, per correre in aiuto di Venezia, che sta ormai crollando sotto il lungo assedio. Attaccato sotto San Marino, si rifugia nella Repubblica. Di notte, con pochi uomini, fugge verso Cesenatico, s'imbarca, ma si scontra nella flotta austriaca che manda a fondo le imbarcazioni. Solo Garibaldi, con Anita e pochi altri, riesce a toccare terra, in Romagna, dove la popolazione, per un mese — morta Anita — lo trafuga di casa in casa — dalla palude, al bosco, alla montagna — permettendogli di toccare di nuovo il confine toscano e di lì scampare verso l'America.

Un tema simile — naturalmente epico per l'arditezza del disegno militare di Garibaldi (che servì comunque ad un vasto giro di propaganda presso popolazioni che non lo conoscevano), la tragedia presente che preparava i grandi fatti del 1860, l'ampiezza degli spazi percorsi — potrebbe immediatamente far pensare, con quella sua aria di grande traversata, ad un film sul tipo di *The Overlanders* di Watt, oppure di *Il fiume rosso* e *Passaggio a Nord-Ovest*. In tal caso acquisterebbe rilievo la sontuosità dell'avventura materiale, la sua travolgente monumentalità (prima un esercito inseguito da altri eserciti per centinaia di chilometri, tra continue defezioni, miseria, fame, paura; poi, un'intera popolazione oppressa che trova la coscienza della propria unione salvando alla spicciolata il futuro artefice della sua libertà). Ma assai più grande diventerebbe un tema simile — e per nulla meno spettacolare — se voi lo pensaste trattato alla Eisenstein di *Que Viva Mexico!* oppure anche alla Laurence Olivier dell'*Enrico V*: per via di cultura accanita, in cerca di epica, per amore dell'uomo. Forse meraviglierà la citazione dell'*Enrico V*. Eppure, a nostro avviso, così come è stato concepito da Olivier, si tratta di uno dei più sorprendenti e completi film storici che ci sia toccato di vedere. Si può dire che l'intero dramma di Shakespeare (dramma storico esso stesso) sia stato una lunga occasione di studio storico, dalle immagini pittoriche alle musiche dell'epoca, alla ricostruzione tattica della battaglia, alla re-



La concezione del Risorgimento, in film come «Teresa Confalonieri» di Guido Brignone (sopra) e «Cavalcata d'eroi» di Mario Costa (sotto), si risolve in una maniera marionettistica. Ogni tanto, in queste pellicole, appare improvvisamente un martire bello e fatto, il quale grida concitato agli altri: «Roma o morte»; e tutti escono in gran fretta a «fare l'Italia».



citazione nel "Globe Playhouse". Voi vedete che Olivier si è preoccupato di iniziare il film sulle tavole di quel famoso palcoscenico, per mostrarci in quale preciso ambiente, per quale gusto popolare, nasceva il suo autore. Egli ha compiuto cioè, passo passo, una formidabile ricerca culturale e storica, raggiungendo, con una raccolta di materiali autentici, quei magnifici risultati che noi tutti abbiamo potuto ammirare. Ed ha creato un film che dimostra in maniera evidentissima le straordinarie fonti di fantasia della cultura. Ci pare, anzi, che quella via sia una delle più fruttifere indicateci dal cinema di questi ultimi anni: saccheg-

giare i magazzini enormi della cultura. Eisenstein non faceva forse lo stesso quando, preparando il suo *Que Viva Mexico!*, si documentava minuziosamente su riti, costumi, storia dei messicani? Ed in un campo diverso, non ha fatto forse lo stesso Gianini per il suo *Carosello napoletano*? Tutta gente che non ha avuto paura della cultura — ma che l'ha anzi rivolta a proprio vantaggio — per servire di lezione ad un ambiente che ha la tendenza a giustificare, in ogni occasione, la propria ignoranza e la propria indolenza con la scusa dell'arte come intuizione (che si attende piovere dal cielo), anche quando all'ignoranza ag-



Un tema epico come quello su Giuseppe Garibaldi potrebbe far pensare, in un certo senso, ad un film come «Red River» («Il fiume rosso») di Howard Hawks (sopra) o trattato alla Olivier di «Henry V» (sotto): cioè mettendosi sulla via della cultura e dell'amore per l'uomo.



giunge poi, irreparabile, la mancanza di intuizione.

Pensate, allora, che cosa potrebbe diventare l'episodio avventuroso della fuga di Garibaldi da Roma. Potrebbe diventare — sgombrato dalle sciocche complicazioni melodrammatiche — una grande inchiesta sull'Italia del 1849, condotta proprio seguendo la marcia del Generale e dei suoi uomini, e le varie situazioni, — diversissime — che essi incontrarono. La Toscana con le plebi rurali talmente retrograde da opporsi a quegli stessi soldati che venivano a preparare una loro prima libertà; le cit-

tà invece, popolate di uomini consapevoli, una borghesia che cercava la concorrenza e l'espansione libera su mercati più grandi, oltre le varie barriere doganali. Il progresso meccanico che avanzava insieme con le nuove idee, attraverso le strade e le prime ferrovie in costruzione. Gli eserciti stranieri, spagnoli, francesi, austriaci, esponenti del più vasto giuoco internazionale, identici nella funzione, ma differenziati dal modo di svolgerla. I conventi nei quali alloggiarono continuamente le truppe garibaldine (simbolo di rivolta brigantesca agli occhi degli ambienti clericali e reazionari), ostili ad esse e pronti a riconsacrare i luoghi

che esse avevano occupato. La Romagna, già più matura, ma raggiunta tardi, dove la feroce dominazione papalina, coi tribunali ecclesiastici che condannarono il frate ribelle Ugo Bassi (reo di liberalismo), si appoggiava alla protezione militare dei più moderati austriaci (che pure erano degli abili amministratori); la Romagna dove borghesia e proletariato (un proletariato bracciantile poverissimo, tuttora esistente) si affannarono insieme a salvare Garibaldi, che era evidentemente il simbolo di due diverse libertà, delle quali una (quella della borghesia) non riuscì a recuperare l'altra, quando ebbe modo di realizzarsi, lasciando aperto un problema che si dibatte ancora — e con così evidenti presagi di tragedia — ai giorni nostri. Le stesse truppe garibaldine — raccolta eterogenea di italiani di ogni ceto e di stranieri romantici — ricuperavano alla storia, col loro passaggio, bande di briganti, mescolando l'assassinio alla rivoluzione ed intingendo di significati politici istinti di violenza raccolti in bene organizzati e singolari raggruppamenti (ad esempio "gli ammazzarelli" marchigiani). Si potrebbe continuare. Anche ad un esame assolutamente superficiale il materiale inedito e sempre coloritissimo sarebbe inesauribile; un racconto di quei fatti, condotto in tal senso, sarebbe di per se stesso avventura; e avventura delle più movimentate e fantasiose: avventura di paesaggi sempre nuovi, di costumi, di lingue, di canzoni, di contrastanti gruppi sociali, di tecniche militari. (Garibaldi, che impiegava sistemi di guerra sud-americani, faceva, con questo solo particolare, spettacolo tra i più sorprendenti: la cavalleria velocissima combatteva alla maniera dei "gauchos", mentre intere mandrie di bestiame costituivano le vettovaglie al seguito, da macellarsi strada facendo. Lo stesso Garibaldi, abilissimo marinaio, stette una intera notte in acqua, a Cesenatico, per condurre al mare, a forza di corde e di museoli, i "bragozzi" rapiti ai pescatori ostili. Ma chi oserebbe rappresentare un simile Garibaldi, prima uomo pratico in mutande, poi "gigione" in cerca della frase ad effetto, infine abile generale e persino diplomatico, comunque un istintivo e disperato professionista, portatore di libertà; uno dei più romantici professionisti della rivoluzione, così diverso, nella tecnica, da quelli di oggi?).

Ma tant'è. Una simile avventura, che sarebbe tanto più interessante quanto più riuscisse a dare il senso della ricostruzione veridica (in certe occasioni tanto più il pubblico è avvinto, quanto più ha la sensazione che ciò che gli si racconta è documentariamente vero; allora anche i minimi particolari acquistano valore, anche i più comuni, perché il pubblico subito si dirà: «Ma guarda, era così allora come oggi!», oppure sarà, in ogni caso, invitato al confronto, perché portato in un clima di "notizia") una simile avventura non interessa i produttori (ma soprattutto i noleggiatori) soltanto perché non è stata ancora ripetuta fino alla noia; dovrà anzi essere schiacciata — per evidenti ragioni di tempo — dai consueti "conflitti d'amore patriottico", che pure esigono il loro spazio per essere preparati e poi condotti a conclusione.

RENZO RENZI

VA ANZITUTTO notato come *Luci del varietà*, il film diretto da Alberto Lattuada e Federico Fellini, si inserisca nella tradizione del nuovo cinema italiano (è giusto, giunti a questo punto, parlare ormai di "tradizione") e nello stesso tempo tragga da una più antica costumanza del nostro paese l'essenza stessa del suo assunto. L'argomento che ha ispirato i due registi potrebbe sembrare a prima vista peregrino o magari solo usuale: eppure quello del piccolo mondo dei comici di rivista trae le sue origini dal lontano e non mai spento amore per lo spettacolo che in Italia ha avuto origini illustri con la Commedia dell'Arte e che Goethe nel suo *Guglielmo Meister* non tralascia di menzionare. Un riferimento così lontano non è fuori di luogo come può



Fellini e Lattuada autori di «*Luci del varietà*»: un film che intende rifarsi alla Commedia dell'Arte. Accanto ai due registi Mario Ingrami, organizzatore generale della pellicola.

LATTUADA E FELLINI FRA LE LUCI DEL VARIETÀ

Con questo nuovo film i due registi hanno raggiunto una combinazione cooperativistica la quale, se non si può ancora dire completa e perfetta, rappresenta comunque una prova soddisfacente e piuttosto inedita per il cinema italiano. Prova che potrà raggiungere, in altri esperimenti del genere, risultati più determinanti e sostanziali

apparire; chi, come noi, ha avuto modo di seguire il film e di collaborarvi, può asserire senza tema di smentite, che i registi, autori, insieme a Tullio Pinelli e ad Ennio Flaiano della sceneggiatura tratta da un soggetto originale dello stesso Federico Fellini, si sono preoccupati di scavare a fondo nella psicologia di questi personaggi, di

individuare con una cura e una partecipazione assidue e inedite, certi umori e certe usanze, la loro umanità più toccante e più poetica. Lo stesso Lattuada ci parlava, all'inizio del film, di un tentativo teso «allo scavo dei caratteri, all'intenzione di guardare nella vita del personaggio con ironia, ma sempre con affetto anche per

gli aspetti più meschini, in quanto aspetti dell'uomo che lotta per il pane», e ci assicurava che tanto lui quanto Fellini erano intenzionati a dare un quadro sincero quanto realistico di questo mondo, «senza malinconie decadenti, ma piuttosto cercando di centrare l'allegria e indomabile vitalità italiana». Così Fellini ha portato nel film una sua esperienza davvero inconsueta e diretta, quando un giorno ormai lontano fu "poeta di compagnia" e visse accanto ai comici del varietà in stretta intimità e imparò come nessun altro a conoscerli e ad amarli nei loro difetti e nelle loro più belle qualità.

A sinistra: Carla Del Poggio in «*Luci del varietà*», scritto e diretto da Lattuada e Fellini: A destra: Giulietta Masina nello stesso film.





In questa pagina e in quella accanto: due inquadrature tratte dal film «Luci del varietà».

Del resto non è difficile anche all'osservatore più distratto e meno partecipe, scoprire l'intento degli autori tutto teso a far rivivere un antico principio dello spettacolo come veniva inteso nelle nostre prime compagnie drammatiche. Lo stesso lettore potrà osservare dalle fotografie del film e dalla composizione del "cast" come in *Luci del varietà* almeno una metà degli attori interpreta il ruolo che ha scelto nella vita. Non è questo un ricorso alle origini della Commedia dell'Arte? Così Peppino De Filippo è in *Luci del varietà* un modestissimo attore di varietà, anzi, a dirla con i manifesti della compagnia di cui fa parte, un "fuciatore d'ilarità"; a parte i successi recenti dell'ormai famoso autore e attore di molte commedie, anche Peppino De Filippo ha camminato un giorno l'oscura strada del varietà di terz'ordine. Accanto a lui, Dante Maggio e Gina Mascetti, Cali

e ancora altri; tutti autentici mimi dei palcoscenici del cinema-varietà. A questi attori professionisti del varietà sono stati poi affiancati attori nati nel cinema, ma che in un modo o nell'altro avevano avuto a che fare con lo spettacolo: così Carla Del Poggio, che danzava da bambina in modo eccellente e che ha sempre sognato di girare un film di questo genere (sono parole che lei stessa ci ha confidato), così Giulietta Masina, Folco Lulli, John Kitzmiller, Franca Valeri, Silvio Bagolini, Giacomo Furia, Checco Durante e tutti gli altri interpreti. In questo senso si può affermare che Lattuada e Fellini si sono valse, anche se in un settore e in ordine diverso, delle esperienze che Rossellini, De Sica e Visconti hanno compiuto con gli attori «presi dalla strada». Anche per questo vale quanto dicevamo nelle nostre prime righe di questa presentazione: gli autori

di *Luci del varietà* si sono inseriti con questo film coraggioso e ad un tempo nuovo nella più valida tradizione del nostro cinema. E questo nonostante tutte le apparenze contrarie, e i preconcetti che una simile impresa logicamente portava con sé: bisognava infatti pensare che in Italia il genere del film rivista è tutt'altro che emancipato e fino ad oggi ha più demeritato che meritato. *Luci del varietà*, prodotto dalla Film Capitolium (una giovane Casa di produzione che ha in programma, tra l'altro, un film tratto da *La Romana* di Moravia) in compartecipazione associata con gli stessi registi, ha ancora un interessante punto al suo attivo: Lattuada e Fellini hanno attuato nei limiti della loro quota di compartecipazione una combinazione cooperativa che, se non si può ancora chiamare completa e perfetta, rappresenta tuttavia una prova del tutto inedita nel nostro cinema e senza dubbio potrà suggerire altri esperimenti più avanzati e più sostanziali.

Aggiungere a questo punto che *Luci del varietà* è riuscito a distaccarsi da un genere diventato maniera nel cinema americano, è affermare cosa del tutto pacifica. Né conta fare paragone con i film-rivista italiani, mettiamo pure un *Botta e risposta* o *Vita d'artisti*: né Soldati né Steno e Monicelli si sono certo posti particolari compiti di arrivo, hanno al contrario intrapreso la strada più consueta e più facile. In quanto ai film americani non è difficile osservare la loro decadenza: i virtuosismi dei ballerini e dei cantanti inseriti in cornici sempre più logore e di cattivo gusto, hanno finito con lo stancare anche i particolari amatori di questo genere. D'altronde Lattuada e Fellini facendo recitare a Peppino De Fi-

CONGRESSI e Mostre, pubblicazioni e attività di musicisti hanno messo quest'anno sempre più in luce il contributo della musica nella creazione del film. E nello sviluppo, che ora diviene anche più evidente ed esteso, della cultura cinematografica, un posto sempre maggiore sono venuti ad occupare compositori e musicologi, per una tradizione in cui spetta un posto di primo piano a S. A. Luciani, pioniere in Italia degli studi estetici riferiti al cinema. Ricapitoliamo brevemente le tappe di quest'anno, registrate in Italia. (In altri paesi, Gran Bretagna in testa, il fenomeno è parimenti significativo). Congresso dei musicisti a Firenze — in occasione del Maggio Fiorentino — dedicato, per la seconda volta, alla musica del film. Pubblicazione di un quaderno a cura della Mostra di Venezia e di Bianco e Nero sullo stesso problema con studi e saggi per i vari aspetti fondamentali. Costituzione di una Commissione internazionale per la musica, nel quadro della organizzazione del C.I.D.A.L.C. (che si occupa del cinema educativo e culturale) e che riunisce i più bei nomi, di tutto il mondo, della musica cinematografica, sotto la presidenza di Ildebrando Pizzetti. Svolgimento di speciali serate dedicate al film musicale nel panorama generale del documentario che precede la Mostra Internazionale d'Arte cinematografica, a Venezia.

Tutte queste manifestazioni assumono già, di per sé, uno speciale significato; ma non son tutto. Esse, riaffermando lo stretto legame e, in taluni casi, l'unità tra musica e film, erano state promosse nel campo della cultura, finora, da accostamenti saltuari od occasionali. Questo rapporto può considerarsi oggi nettamente superato. Prendendo esempio dall'Accademia di S. Cecilia, che ha creato la prima cattedra, nel continente europeo, per l'insegnamento della musica nel film, un'altra gloriosa istituzione musicale italiana, l'Accademia chigiana di Siena, compieva un passo ancora maggiore, in-

IL CORSO CHIGIANO

serendo la musica per film tra i suoi normali Corsi superiori di perfezionamento. Con tale iniziativa Guido Chigi Saracini, fondatore e presidente dell'Accademia, che giustamente è stato definito dal Time «l'ultimo mecenate del mondo» ha felicemente sposato il suo amore tenace per le tradizioni musicali alla manifestazione oggi sicuramente più viva del progresso e della intelligenza umana: il cinema. In questo super-ateneo della musica, in cui i maggiori nomi si sono avvicendati, per perfezionare artisti, compositori, e concertisti già affermati, e cui già prestarono la loro opera Alfredo Casella e Arrigo Serato, insieme ad un moltissimo stuolo di artisti di fama mondiale, anche il cinema dunque ha trovato il suo posto: l'insegnamento della musica per film vi viene impartito, infatti, per la seconda annata consecutiva, dalla cattedra di composizione affidata al maestro Francesco A. Lavagnino.

Come è stato concepito il piano didattico del corso? Esso si compone di una serie di sedute pratiche — in cui l'insegnante propone ai suoi allievi di inventare, poniamo, la musica dei titoli di testa di un film come *Ladri di biciclette*, o la polka che dovrà servire a un film in costume, la "suite" richiesta per un documentario o le frasi musicali, talvolta anche trite, necessarie a una determinata sequenza di film — e di un gruppo distinto di lezioni teoriche, così ripartite: 1) Il cinema e la musica per film. 2) I collaboratori alla creazione di un film. 3) La colonna sonora. 4) La situazione del musicista di fronte al commento musicale cinematografico. 5) Strumenti, sistemi, procedimenti di lavorazione. 6) Funzionalità della musica per film. 7) Scuole e tendenze. 8) La musica per il disegno animato. L'inaugurazione del corso è avvenuta il 25 luglio nella sala del Supercinema, alla presenza di musicisti, degli iscritti al corso (pro-

venienti dalla Svizzera e dal Belgio, dagli Stati Uniti d'America e dalla Turchia, con un totale di otto paesi rappresentati), e di numerosi cineasti, fra cui l'ing. Iatti della Lux, Mario Soldati, Piero Portalupi, Enzo Masetti, Nino Rota, Glauco Pellegrini. Dopo brevi parole del maestro Lavagnino, Mario Soldati e Nino Rota hanno presentato al pubblico *Le miserie del signor Travet*, illustrando la collaborazione raggiunta tra regista e compositore.

Il corso chigiano merita di essere conosciuto e appoggiato: non soltanto perché è una forza di più che scende nel campo della cultura cinematografica, quanto perché ha un carattere speciale di ricerca che va specialmente sottolineato. Esso è nato per creare nuovi punti d'incontro e d'accordo tra musica e film, ed offre agli studiosi della materia ed ai giovani compositori specialmente attratti dalla cinematografia nuove prospettive e soluzioni di lavoro, sia in sede pratica che di espressione artistica. Sono stati proiettati, durante il corso, vari film musicalmente interessanti: *Louisiana Story* di Flaherty, *Gone with the Wind* di Powell e Pressburger, *Aleksandr Nevskij* di Eisenstein. Come si vede, anche dalla scelta dei film, il corso si è preoccupato di seguire le buone vie della cultura cinematografica. L'Accademia musicale chigiana non intende porre limiti alla sua attività nel settore cinematografico. Accanto alle Settimane Musicali, famose in tutto il mondo, che hanno messo in risalto l'opera di Antonio Vivaldi, quando ancora in Italia era pressoché sconosciuto, e di Galuppi, Pergolesi, Scarlatti, delle scuole veneziana e napoletana, è allo studio da tempo anche un Festival internazionale del Film Musicale che potrebbe ancor meglio porre in risalto l'attenzione che la illustre Accademia ha posto sulla cinematografia, nel quadro dei suoi corsi di perfezionamento e cultura.

MARIO VERDONE



lippo una vecchia macchietta napoletana, « La paperella », e offrendo a Dante Maggino, nel film il « re della canzone » e capocomico della compagnia, la possibilità di esibirsi in una canzone come *O' core ingrato*, hanno raggiunto, per spiegarci con un esempio ancora più lampante, un traguardo notevole riportando questi attori a rivivere un "ruolo" già vissuto e ottenendo in questo modo un del tutto insospettato realismo in un genere cinematografico che di realismo difficilmente ne sopportava. Pure segnalabile è stato lo sforzo dei due registi per il raggiungimento dei loro obiettivi ottenuti con una tecnica non usuale e che in concreto doveva portare a quel clima da essi così chiaramente intuito e cercato nella parte scritta del film. E' stato così che essi, per differenziarsi da una generica tecnica e per offrire al film un proprio e inconfondibile stile, hanno puntato interamente la macchina da presa sugli stati di animo dei personaggi, sulle loro reazioni interiori. Un film che tenta dunque una coralità, che tenta un esame psicologico collettivo: cosa di non lieve peso, ben si intende facilmente. Lattuada e Fellini, certi di ottenere con questa tecnica un ritmo inconfondibile, hanno badato a sottolineare con campi ravvicinati e numerosissimi primi piani la loro storia. Un'arditezza non comune, questo è certo: il film montato e sincronizzato ci darà il responso definitivo del loro nobile e non discutibile sforzo.

MASSIMO NIDA

LA MIA CAPORETTO

(La triste esperienza di un attore improvvisato)

TRA ME e il cinematografo c'è stato un amore non sempre corrisposto, un "flirt", diciamo, fatto di promesse e di rifiuti, di capricci e di dispetti, che si è trascinato da più di dieci anni a questa parte. Il primo a scoprire la mia fotogenia fu Mario Soldati, il quale mi fece una lunga corte ai tempi di Dora Nelson, ma dovette capitolare in seguito al mio gran rifiuto e scritturare al mio posto un giovane attore, tal Carlo Campanini, che doveva in seguito affermarsi come uno dei migliori attori comici della piazza. Negli ultimi anni la passione del cinematografo per il sottoscritto doveva materializzarsi nella persona di Alberto Lattuada, corteggiatore fedele e caparbio, che non doveva darmi più tregua. Lattuada era sempre pronto a puntare più di una carta sulla mia fotogenia e, ogni volta che ci si incontrava, non si parlava di altro. « Dovrai far l'attore », mi diceva Alberto con tono totalitario, « sento che riuscirai; sarai un attor comico sorprendente! ». Inutilmente tentavo di sfuggire alla sua corte; Lattuada non mi mollava. Impegnato com'era alla preparazione di Senza pietà, egli non mancò di suggerire il mio nome e la mia faccia a Luigi Zampa per il protagonista di Anni difficili. Ma Zampa era poco convinto della mia bravura e, con la scusa che ero troppo giovane per affrontare la parte del vecchio fascista, scritturò Umberto Spadaro il quale se la cavò benissimo, forse meglio di come avrei potuto fare io. Naturalmente, Lattuada non trascurava occasione per decidermi a compiere il gran passo; solo che si fece sfuggire

l'occasione migliore: avrebbe potuto offrirmi il ruolo del candido "gangster" di Senza pietà, ma non lo fece: preferì chiamare per quel ruolo Mino Caudana prima e, poi, il direttore dell'Albergo Majestic di Roma. Se Lattuada avesse capito il mio carattere e mi avesse offerto la parte del "gangster" cinico, spietato, silenzioso, dalla bocca cucita, avrei recitato come un vecchio azzurro; forse avrei dato al cinema una delle migliori caratterizzazioni.

Dopo un breve "flirt" con Mario Costa, che si proponeva di affidarmi il ruolo di un abatino violento e brutale nel film Cavalcata d'eroi, tornai a frasteggiare con Lattuada. Ogni volta che lo incontravo per le scale della Lux oppure al Circolo del Cinema, non facevo che chiedergli una parte e Alberto prometteva sempre, mi dava assicurazioni, mi faceva giurare che non avrei accettato altri ruoli da registi sconosciuti e, insieme, ci giuravamo eterna fedeltà: se mai avessi dovuto affrontare la macchina da presa, lo avrei fatto per la sua regia: poteva contarci. Fu così che un paio di mesi fa ricevetti una telefonata seria e importante da Alberto Lattuada: il regista di Senza pietà aveva appena ultimata, con Fellini e Pinelli, la sceneggiatura di Luci del varietà e, contando sul serio sulla mia partecipazione, mi aveva riservata una parte, quella di un giornalista di provincia pedante, noioso asfissiante che andava su e giù per i camerini di un piccolo teatro, facendo la corte alle ballerine, promettendo

onori e gloria, pur di conquistarne le grazie. Una bella parte, senza dubbio, specialmente per chi, come me, non è insensibile alla grazia delle ballerine. Lattuada mi aveva preso sul serio ed era lì, attaccato all'altro capo del filo telefonico, in ansia, nell'attesa che io accettassi. Gli feci capire che scherzavo e che non sarei mai uscito dal mio dignitoso riserbo per affrontare le luci della ribalta. Ma Lattuada insisteva: non voleva rinunciare alla mia faccia.

Ci eravamo lasciati con una certa freddezza; il film era incominciato, ne avevano girato una buona metà, quand'ecco che squilla il telefono e Alberto Lattuada è di nuovo ai miei piedi. Che cosa altro vuole? Dice che ha scritto un'altra partecina per me, brevissima, una cosa da nulla da sbrigarla in una sola notte, considerato che di giorno io sono troppo impegnato. «Ma...». Niente ma: devo accettare quella parte per non offendere un amico. Indosserò i panni di una «guardia notturna» e avrò una scena insieme a Peppino De Filippo, un esterno in una vecchia strada di Roma. Considerato che non è più possibile sganciarsi dalla morsa del cinematografo, accetto l'offerta e arrivo al giorno della prova con la morte nel cuore. Un primo scontro con Peppino de Filippo

Filippo con un ciuffo di penne sul cappello, arriva Giulietta Masina che fa finta di non riconoscermi, conciato come sono; arrivano dei giornalisti di un modesto quotidiano di partito i quali, impazienti di intervistare Carla del Poggio con la quale sto chiacchierando, mi spingono da una parte, trattandomi come una qualsiasi comparsa, e cominciano a tediare la giovane attrice col loro prontuario di sciocche domande. Passano così due ore infernali, durante le quali tutti mi guardano come se fossi un verme, un traditore, un appestato. Soltanto l'aiuto regista Massimo Mida e Bianca Lattuada, direttore della produzione, si degnano ogni tanto di far quattro chiacchiere con me, tirandomi fuori dal limbo dei mediocri nel quale mi ha precipitato quella maledetta divisa di agente notturno. Lattuada e Fellini mi lanciano ogni tanto un sorriso di conforto, ignorando quel che dovranno pensare quando mi avranno davanti alla macchina da presa. Finalmente, dopo circa tre ore di attesa, insaccato in una sporca divisa di agente di custodia, umiliato e offeso, affronto la macchina da presa per girare un paio di scene in compagnia di Peppino De Filippo e di alcuni generici. L'operatore Martelli mi fa subito capire che gli sono antipatico, mi chiama «brigadiere»

si fa a dire a gente che non esiste delle frasi senza senso, a gridare quelle frasi ad alta voce, quando a quelle frasi non si crede, anzi, si ha proprio l'impressione dell'inutilità di quelle cinque o sei parole buttate in aria senza alcuna ragione? Proviamo, una volta, due volte, quattro, cinque, sei volte. I miei compagni di scena appaiono sfiduciati; anche le comparse, le infami comparse, mi danno consigli per cavarmi dai pasticci; Federico Fellini, ch'è stato attore anche lui e ha avuto la faccia tosta d'interpretare il personaggio di un biondo pastore che non parla accanto ad Anna Magnani, mi si avvicina e mi dice sottovoce che sono un cane. E' vero, sono un cane, ho vergogna, mi pento come non mi sono mai pentito in vita mia, ma bisogna che affronti quella maledetta parte, bisogna che esca vittorioso da questa disfatta intellettuale, bisogna che mi sbrighi, per andarmene al più presto da quel luogo di tortura ch'è diventata Piazza Sant'Agostino. Finalmente si gira: facciamo la scena 334 A e va male: va male perché io sono entrato in campo prima del tempo. Passiamo alle 334 B e va male anche questa perché ho guardato in macchina e un attore non deve mai guardare l'obiettivo. 334 C, D, E, F, tutte scene sbagliate, perché ho guardato in macchina, perché De Filippo è inciampato nella mia bicicletta, perché ho parlato, prima del tempo stabilito. Fellini mi si avvicina e mi conferma che sono un cane: d'accordo, nessun dubbio, ma bisogna recitare, poi non lo farò più. 334 G, discreta; Lattuada mi si avvicina e mi raccomanda ancora una volta di non guardare in macchina, poi mi prega di sorridere e mi scongiura di alzare un po' più la voce. Ne facciamo un'altra, un'altra ancora, ma alla scena 334 N, Peppino de Filippo che, caso insolito nella sua vita, ha dovuto provare cinque volte una scena e recitarla dodici volte, comincia a impappinarsi: la mia mediocrità è contagiosa e, se Dio vuole, anche De Filippo comincia a sbagliare. Proviamo ancora, ma l'attore napoletano non gliela fa a recitare tutt'intera la sua parte: vedendo me, s'è abbruttito; mi guarda, guarda l'obiettivo, dimentica alcune battute, si mangia le mani dalla disperazione e, alla fine, prega Lattuada e Fellini di sospendere: non se la sente più di ripetere una battuta che ha rimasticato troppe volte; ed io capisco che la colpa è soltanto mia. Se c'è uomo al mondo che ha mai sentito la voglia di scomparire sotto terra, se c'è qualcuno che s'è mai vergognato come un ladro colto in flagrante, ebbene sappia che nessuna vergogna può eguagliare la mia. La notte che ho trascorso in Piazza Sant'Agostino, bardato da agente notturno, nel tentativo di fare l'attore, è stata una notte più infame di quella di Caporetto per l'intero popolo italiano. Una notte infernale, una notte interminabile, la peggiore notte della mia vita. L'alba sollecita dell'estate mi salva finalmente da quel luogo di tortura. Fellini e Lattuada pensano con rammarico alla nottata perduta, le ore di lavoro pagate a vuoto, lo sciupio che s'è fatto di riflettori, di archi, di pellicola, di generici e di attori, per levarsi lo sfizio di veder recitare un cane di giornalista. L'unica a consolarmi è una donna, una donna gentile, affettuosa, umana, anche se è lei che tiene i conti della partita ed è lei che, in fondo, vede salire la somma delle spese per causa mia. Questa donna è Bianca Lattuada, direttore della produzione; mentre gli altri mi lanciano occhiate cariche d'odio e di disprezzo, Bianca mi offre un cognac, mi autorizza a spogliarmi di quella vergognosa divisa e mi fa finalmente accompagnare in macchina a casa, proprio come si fa con un vero attore. Chi mai dimenticherà il volto di questa pietosa Veronica del cinematografo? Chi mai dimenticherà le attenzioni di questa giovane e attiva donna, così materna, così affettuosa, così umana, anche se costretta a vivere in un mondo di cinematografari senza cuore? Sono le cinque del mattino di un giorno di luglio ed io sono tornato a casa, dopo nove ore di agonia trascorse davanti a una macchina da presa. Prima di andare a letto, debbo elevare un immo di riconoscenza alla Veronica del cinematografo e promettere a lei, e a me stesso, che mai più mi accosterò a una macchina da presa in qualità di attore: l'esperienza trascorsa è stata anche il mio canto del cigno, e al diavolo chi va dicendo in giro che sono fotogenico!

ITALO DRAGOSEI



Italo Dragosei, guardia notturna in «Luci del varietà» di Alberto Lattuada e Federico Fellini.

ha presto luogo al bar della Quirinetta. Appena l'attore viene informato della mia intenzione, non mi risparmia i suoi frizzi in presenza di Giorgio Prosperi, di Franco Momicelli e di Umberto Onorato. Comincia a dire che io gli rovino la piazza, ch'è una vergogna levare il pane di bocca a dei poveri attori, dal momento che si esercita un altro mestiere, eccetera eccetera. Finalmente ci lasciamo: il commendatore De Filippo va su in Albergo per cambiarsi e si rifiuta di darmi un passaggio nella sua macchina: «Andasse pure a piedi», mi dice, «chi vuole levarci il pane di bocca!». E così, me ne vado a piedi sul luogo del disastro, in Piazza Sant'Agostino.

Fellini e Lattuada, registi del film, sono sul posto: mi fanno accompagnare dalla sarta in ufficio «per vestirmi» e devo confessare che, anche se si tratta di indossare i panni di una guardia notturna, non è agevole vestirsi in presenza di una signora sconosciuta. Appena vestito sono costretto a mangiare in piedi due panini al prosciutto, come si usa nel cinematografo e poi mi dispongo a girare. Arrivano gli attori, viene De

e mi fa andare su e giù per la strada, trascinandomi appresso una bicicletta, con la scusa che deve provare le luci. Malgrado il caldo, la mia schiena è percorsa da brividi. Il cinema sarà la mia rovina. Cominciamo a provare, Fellini e Lattuada mi spiegano amorevolmente quello che devo fare, quello che devo dire; ma io non ho voce abbastanza, devo alzare il tono, devo quasi gridare alcune frasi che non sento, perché non sono assolutamente capace di recitare. Tutti mi stanno attorno amorevolmente e ognuno pronunzia le mie battute per incoraggiarmi. «Devi dire così», fa Lattuada. Ma interviene Fellini: «No, meglio così» e dice lui quello che dovrei dire io. Anche De Filippo si scomoda e cesella con garbo la mia frase: «ecco proprio così; con questo tono!».

Niente da fare. La vergogna mi ha conquistato. Mi vergogno come un ladro e capisco finalmente che per fare l'attore è necessaria una gran dose di faccia tosta. Per fare l'attore si deve essere De Filippo, De Sica, Cervi; diversamente, chiunque ci si provi, anche se è una persona di media intelligenza, non può essere che un cane. Come



Natura che guarda alla realtà dell'uomo; piedi di personaggi « che toccano terra »: la Calamai, Girotti e De Landa in « Ossessione » di Visconti.

TOCCARE LA TERRA

ANCHE il cinema, proprio come il romanzo, ubbidisce a tre fatali interrogativi: « Chi? » « Dove? » « Quando? ». Cioè a dire il racconto, la trama, deve avere uno o più personaggi (Chi?), si deve svolgere in un posto, — in un clima — (Dove?) e in un tempo — un'epoca — determinato (Quando?). In generale, le risposte sono immediate: sin dalla prima pagina o scena, a volte sin dal primo capoverso o inquadratura, il lettore fa conoscenza del protagonista, del luogo e del tempo dell'azione. Nel romanzo contemporaneo, per insegnamento del cinema se non erriamo, la « descrizione » va perdendo quota e ragion d'essere: quasi sempre il ritmo veloce dell'azione abolisce, col suo scandire serrato e spietato, il paesaggio. Al paesaggio, al quadro, alla pausa ornamentale ma vuota, si è sostituito il monologo interiore, angoscioso, ossessionante. La voce che « viene dal di dentro » è l'eco fuori campo della nostra tormentata coscienza di visionari. Tuttavia, nel romanzo come nel film, il paesaggio si vede, esiste, e certe volte si ricorda in maniera così intensa da incorporarsi a un gesto, a un sentimento, all'azione stessa del dramma. Quando questo accade, significa che il paesaggio è protagonista (sia pure in « quella » sequenza) o almeno personaggio. L'essenzialità di quel paesaggio arricchisce e completa l'azione del protagonista umano. Il paesaggio si staglia nello schermo e nella memoria con la prepotenza impassibile della natura. E allora risponde a due degli interrogativi: risponde al « Chi? » e al « Dove? » (A volte, per quanto riguarda l'ora e la stagione, tenta di rispondere persino al « Quando? »). Cosicché le macerie di Berlino in « Germania anno zero » o in « Berliner Ballade » ecc. ecc. accampano un indiscutibile potere drammatico che non è soltanto immagine, passaggio, o « decoro ».

La natura si ribella, insomma, e reclama la sua giusta parte: toccherà al regista animare e drammatizzare il paesaggio in modo da render-

lo necessario a quella vicenda umana. Se è l'uomo a popolare la natura, altrettanto vera è l'equazione inversa: che è la natura a determinare le azioni e i sentimenti dell'uomo. Sì, non solo il deserto, le montagne, il mare, le piante e le nubi sono « paesaggio »: anche i ponti metallici, le arterie cittadine, i grattacieli, i tunnel, le scale, l'allucinante repertorio quasi naturale, di fondali e di spazi, creato dall'uomo stesso per i suoi propri bisogni di vita. Abbiamo accennato alle macerie non per caso: quegli scheletri di muro assomigliano tanto allo scheletro dell'uomo disseccato dagli agenti atmosferici e abbandonate alla furia vendicativa del tempo; sono, quelle macerie, intrise di una tragica umanità, e parlano direttamente al cuore. Aggirarsi in quei baratri geometrici e assurdi sarà un modo di conoscere più da vicino il regno illusorio dei fantasmi. Bene, capita a molti uomini ai nostri giorni di vivere come fantasmi, di adattarsi a respirare la polvere di una casa quasi distrutta: l'insegnamento della guerra, al cinema, si respira con la polvere di quelle macerie, con l'« armonia » apocalittica di quel paesaggio, appunto. Il paesaggio di cui sottolineiamo l'importanza; dunque, potrebbe essere definito « natura dimenticata »; natura, non natura morta, per escludere ogni riferimento alla pittura e alla descrizione contemplativa. Non tutto il paesaggio che penetra nel film, come nebbia in un bicchiere vuoto, ha diritto di essere ricordato. Escluderemo, quindi, le aperture panoramiche con laghi e ruscelli, cascate e filari di alberi: le cartoline illustrate, in una parola. Ma includeremo, tanto per intenderci, la luce sugli spazi del deserto siciliano nel film di Germi « In nome della legge »: quella luce di miraggio, che calcina sino alla combustione e alla metamorfosi il paese e la terra, si trasforma addirittura in « clima » e condiziona i movimenti drammatici degli uomini e degli animali.

A furia di essere umano, di guardare alla real-

tà dell'uomo, il modo di raccontare contemporaneo aveva sacrificato la natura: per reazione a una retorica, a un barocchismo di immagini convenzionali e disarmoniche. Ora, non rispondendo al secondo interrogativo ("Dove?"), il narratore, o il regista, spezzava l'unità del racconto, impoverendone l'armonia, per l'esigenza di una ricerca umana che gli inibiva di guardarsi intorno. Il personaggio vagava in un limbo: non era soccorso dalla natura, dal paesaggio essenziale, e a lui stesso congeniale. L'azione si svolgeva in un tempo senza luogo e non toccava l'« universale » appunto perché si rifiutava di servirsi del « particolare ». I sentimenti dell'uomo non avevano alcuna giustificazione. Per ritmo, s'intendeva velocità. Con la velocità si corre, non si compone. Per la catarsi del personaggio — che è insieme fine e liberazione — occorre sempre il cielo, una terra, un clima: lo spazio deserto del mito non appartiene all'uomo, ma al dio. L'incoerenza del personaggio era determinata fatalmente dalla mancanza di un sostegno: i piedi del personaggio, insomma, non toccavano terra. Chi negherà che Pèpè-le-Moko "assomiglia" alla Casbah, o meglio che il dramma di Pèpè è il fungo putrido che sboccia nei meandri umidi della Casbah? Quei terrazzini, quegli abbaini, quelle scale, quei baratri, quelle volte decorate dal salnitro e dal fumo spiegano a sufficienza (in seguito all'apparizione della stupenda donna che amerà il bandito) il dramma: Pèpè non potrà più vivere — vegetare, ammuffire — nell'intrigo sordido di quel paesaggio, di quell'ambiente, di quel clima, e scenderà verso la nave, incontro al mare libero e alla morte, anche per evadere, soprattutto per evadere. Certo è difficile rendere essenziale il paesaggio; ma per chi ci riesce il colpo è fatto: perché funzione del narratore, o del regista, è ricollocare l'uomo nella natura. Naturalismo o neorealismo non sono che scuole; non bisogna, al contrario, dimenticare né l'uomo né la natura che lo sostiene e circonda. Potremmo moltiplicare gli esempi di un film in cui questo accade naturalmente e poeticamente; ma il compito di questa nota si esaurisce in un richiamo discreto a quest'ordine, a questa legge del racconto che non può escludere nessuno dei suoi tre fatali interrogativi.

R. M. DE ANGELIS



1



2

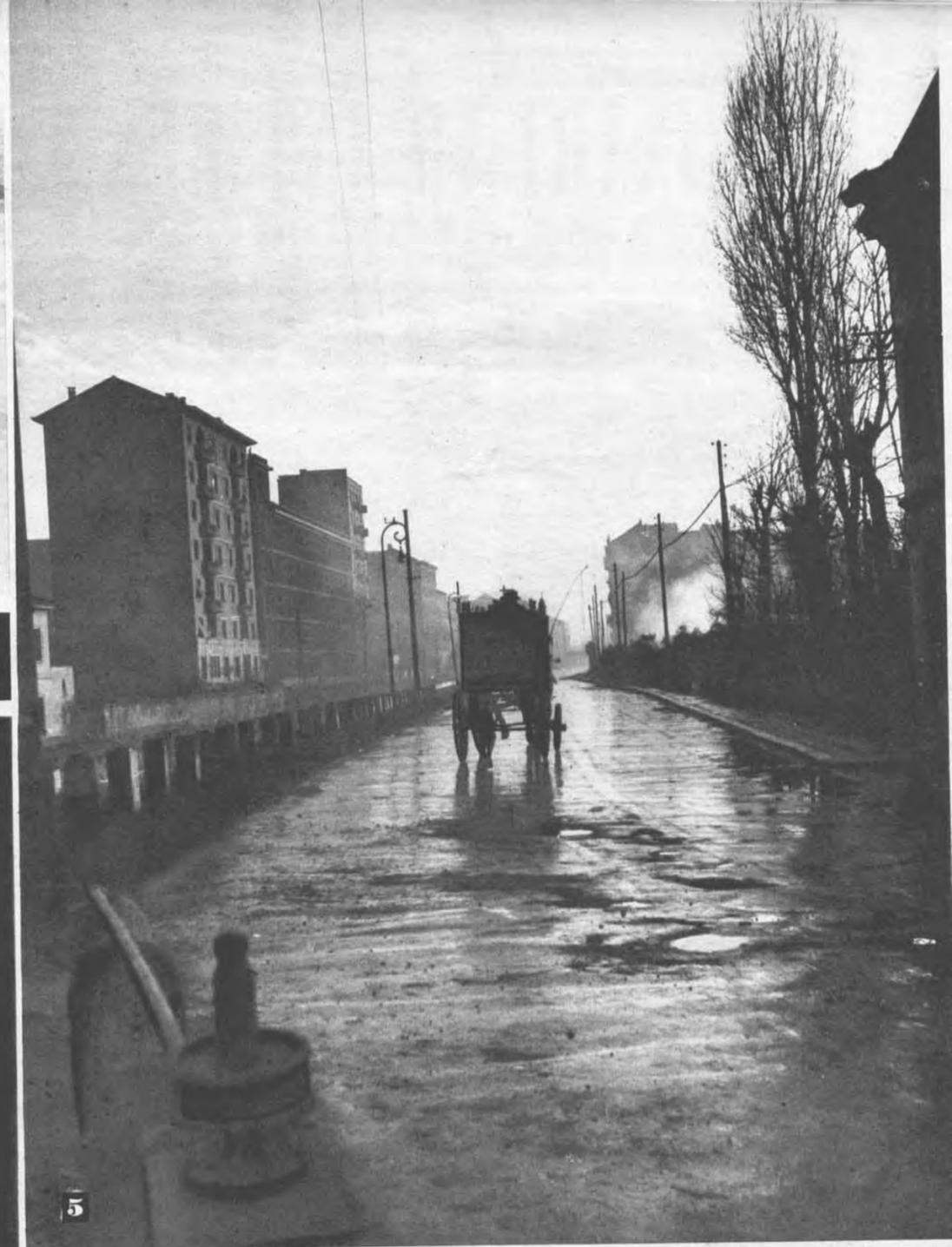
L'essenzialità del paesaggio arricchisce e completa l'azione del protagonista umano. Se è l'uomo a popolare la natura, altrettanto vera è l'equazione inversa: che è la natura a determinare le azioni e i sentimenti dell'uomo. Non soltanto il deserto, le montagne, il mare e le nubi sono "paesaggio", ma anche i ponti metallici, le arterie cittadine, i grattacieli, i tunnel e le scale. - 1) Inquadratura tratta da un film messicano (operatore Alex Phillips). - 2) Da «Three Godfathers» («In nome di Dio») di Ford. - 3) Da «Le diable au corps» di Claude Autant-Lara. - 4) Da «Dieu a besoin des hommes» di Jean Delannoy. - 5) Da «Miracolo a Milano» di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini. - 6) Da «Storia di un uomo vero» del sovietico Stolper. - 7) Da «Il bastardo» di Lunde e Stevens (Norv.) - 8) Da «Brief Encounter» («Breve incontro») di David Lean. - 9) Dal cecoslovacco «Sirena» di Stekly: film che ha ottenuto, nel 1947, il Leone di San Marco a Venezia.



3



4



5



6



7



8



9

CASSINARI AD ANTIBES

«Come la "bella" pittura non interessa più, anche il cinema, così com'è, ci ha stancati: perché non segue una strada rivoluzionaria. Occorre eliminare tutto un gusto passato. Ricominciare».

ANTIBES, settembre
NEL MUSEO di Antibes, accanto alle opere di Picasso, sono esposti da circa due mesi una trentina di quadri di Cassinari: «en guise d'hommage» — come scrive Dor de la Suchère nella sua presentazione — «à Antibes et à Picasso, associés dans leur vertu propitiatoire». Ed è là — tra le pareti illuminate dai colori accesi della sua fantasia — che ho incontrato questo piacentino dagli occhi grandi e infantili, così umili e così fieri, così limpidamente aperti alla speranza e così velati di oscure paure. Stava studiando — insieme ad un giovane cineasta italiano, Panfilo Colaprete, — la sceneggiatura di un cortometraggio sull'ar-

atrionde penso che almeno fino ad oggi siano state le arti figurative ad influenzare il cinema piuttosto che il contrario. Ogni buon film deve qualcosa alle arti figurative. Basti pensare — per citare un esempio recente — all'« Enrico V ».

— Che cosa pensa dei colori di questo film?

— Che sono meglio degli altri, hanno una maggiore delicatezza, una maggiore armonia. E credo proprio perché il regista ha avuto l'intelligenza e il buon gusto di ispirarsi a una certa pittura sia per i colori che per la scenografia. Se il film fosse stato girato con criteri realistici, avrebbe perso credo quasi tutta la suggestione che ha attual-

semplicemente illustrativo ma dovrebbe inventare, come nella pittura, una atmosfera sua propria, piena di magia. Ad esempio (e qui non so se la tecnica lo permetta) non ci si dovrebbe preoccupare di riprodurre del cielo ma di dare la sensazione che quell'azzurro veste tutte le cose. Si potrebbero immaginare anche film tenuti volutamente tutti sull'azzurro o sul rosa (pensi al periodo blu e rosa di Picasso) costruendo appositamente gli ambienti, e creando costumi con criteri essenzialmente pittorici. Si dovrebbe arrivare anche a dare patine particolari sui volti degli attori e a cambiare addirittura i colori degli oggetti. Ogni tanto sogno una battaglia in cui i cavalli fossero metà bianchi e metà neri, o metà marroni e metà grigi. Il tutto immerso in una tonalità che "chiuda" perfettamente l'insieme.

— E la recitazione, in film del genere, quale impostazione dovrebbe avere?

— Non dico che gli attori dovrebbero danzare ma dovrebbero certamente muoversi e gestire in armonia con l'atmosfera che li circonda. Il che presuppone evidentemente tutto un nuovo tipo di recitazione.



A sinistra: il quadro che è servito a Cassinari per realizzare il cortometraggio in occasione del Festival di Antibes. A destra: Cassinari e Cocteau.

te richiestogli dalla "Cinemathèque Française" per il Festival di Antibes. Tanto era l'interesse che mostrava per il cinema e così acute erano certe sue osservazioni che non potei fare a meno di pungolarlo per oltre due ore con continue domande. Sulle sue risposte si potrà anche non essere d'accordo, si potrà anche ritenerle troppo intellettuali e astratte, ma non si potrà tuttavia non riconoscere il valore delle intuizioni e delle indicazioni che esse contengono. Spetterà eventualmente ai tecnici il compito di trovare i modi e i mezzi per renderle realizzabili.

— Il cinema ha in qualche modo influito sulla sua pittura?

— Non so. Ad ogni modo se una influenza c'è stata è stata del tutto incosciente. Da

mente. Tuttavia mi sembra che il problema vero del colore non sia stato nemmeno sfiorato. L'« Enrico V » rimane ancora e soltanto un esempio di gusto e di perfezione tecnica.

— Secondo lei come dovrebbe essere usato il colore nel cinema?

— Non posso rispondere evidentemente che per vaghe (e direi rozze) intuizioni, e quindi posso sbagliarmi completamente. Secondo me, comunque, il colore pone il cinema su un piano del tutto diverso, crea problemi estetici assolutamente nuovi. Occorrerebbe innanzi tutto creare una armonia, un'atmosfera generale (luce tiepida, o fredda o calda) indipendentemente dalle emozioni e dai loro succedersi. Il colore in sostanza dovrebbe essere usato con una completa autonomia: non dovrebbe essere

— E' chiaro che lei pensa ad un anti-realismo cinematografico.

— Secondo cosa si intende per realismo. E' una vecchia questione. Guardi Picasso ad esempio. Quando lavora è in un atteggiamento del tutto pacifico: non ha il minimo dubbio che l'uomo della strada non possa capire i suoi quadri. Nell'ultima sua scultura, che rappresenta una capra, egli è perfettamente convinto di averne scolpito i peli ad uno ad uno. Per lui realismo significa cogliere l'essenza della realtà, non il raccontarla in superficie. Quello che egli traslascia è il superfluo, il banale; ognuno può vederlo e gli artisti non avrebbero ragione di intervenire. Naturalmente le sue opere destano stupore perché c'è troppa pienezza negli occhi degli uomini; ma è appunto a uno stupore intenso e vitale che,

UN "CLICHÉ" DEL "WESTERN" CAPOVOLTO DA DAVES

secondo Picasso, bisogna arrivare. Vedere se stessi come si è, non interessa nessuno, nemmeno l'operaio: sentirsi di fronte a una rivelazione sia pure misteriosa e incomprensibile, di cui si intuisca però la potenza, questo è quello che conta.

— Lei crede che questa posizione sia valida anche per il cinema?

— Anche il cinema come le altre arti, anzi molto di più, corre costantemente il pericolo di cadere in un banale verismo. E' una tentazione costante che si è sempre dimostrata deleteria e che occorre respingere con tutte le nostre forze. Cadere nel verismo significa perdere quella sovranità che è richiesta ad ogni forma d'arte. Viviamo in un'epoca veramente importante, con aneliti enormi e mezzi inadeguati o almeno non ancora maturi, anche per la situazione sociale non stabile. E se si fanno in arte tante cose sgradevoli, forse si fanno proprio per questa aspirazione di cielo e di terra, per questa necessità cosmica, che io chiamerei una intensa esigenza di classicità. E così come la "bella" pittura non interessa più, anche il cinema così com'è, ci ha stancati: perché non segue una strada rivoluzionaria. Occorre eliminare tutto un gusto passato. Ricominciare. Se il film a colori lo vogliamo realizzare su un piano d'arte bisogna assoggettarlo ad una armonia plastica e coloristica. Bisogna che esso abbandoni la pura descrizione, e affronti una astrazione possente. Occorre arrivare a spettacoli più distaccati. Il grande pericolo di oggi è lo espressionismo. Lo sento anch'io nella mia esperienza quotidiana. Anche perché le conseguenze sociali della pura descrizione sono molto pericolose: non a caso i ragazzi oggi sono così brutali, non a caso dicono certe cose, compiono certe azioni. L'atmosfera che li circonda è troppo realistica.

— Sono d'accordo con lei in linea di massima. Ma lei sa meglio di me le difficoltà che si oppongono a questo sforzo: il cinema è anche e soprattutto un fatto industriale e commerciale.

— Lo so bene. Ma basterebbe cominciare con piccoli esperimenti eventualmente anche in 16 mm, lavorare in laboratorio, diciamo... il resto verrà. Non bisogna aver fretta.

— So che la cineteca francese lo ha invitato a realizzare un cortometraggio. Può dirmi che argomento ha scelto?

— Vorrei, tanto per fare una prima esperienza, cercare di illustrare attraverso l'analisi di un mio quadro, l'opera di sintesi e di trasfigurazione che l'artista opera sulla realtà per arrivare ad esprimersi. Non so proprio quale sarà il risultato, perché questo come ripeto è il mio primo contatto con la macchina da presa. Lo saprò alla fine. L'importante, come le dicevo, è cominciare, è provare.

— Mi dica, lei avrebbe qualche difficoltà a firmare un cortometraggio pubblicitario?

— Niente affatto... se mi lasciassero naturalmente una sufficiente libertà. Mi sembra anzi un'ottima idea: pensi se degli industriali intelligenti affidassero la loro pubblicità cinematografica a colori a un certo numero di artisti di qualche valore dando loro così il modo di fare esperienze e ricerche! Anche se i risultati non fossero troppo "commerciali" e il pubblico protestasse... ci sarebbe sempre lo scandalo. E lo scandalo è pubblicità, sempre.

MICHELE GANDIN

"Broken Arrow" è uno dei primissimi film dove i pellirossi non fanno la figura di feroci scotennatori di onesti pionieri. I cattivi, questa volta, sono proprio i bianchi.

LA GUERRA in Corea e l'aggravarsi della situazione asiatica sono ancora al centro dell'opinione pubblica, e conseguentemente Hollywood vi ha dedicato un'attenzione considerevole. Ho già segnalato che la crisi coreana aveva colto alla sprovvista le case di Hollywood. I venti o poco più film di argomento bellico, basati su episodi della recente guerra mondiale, sono stati oggetto di un attento studio da parte dei produttori. In linea di massima, è stato deciso di accelerare il ritmo di lavorazione per i film già entrati in cantiere; per quelli allo stato di progetto, si sono interpellati i vari Dipartimenti delle forze armate, onde accertare l'entità della consulenza tecnica che gli specialisti dell'esercito, della marina e dell'aviazione avrebbero potuto fornire.

Tre case produttrici, che avevano ciascuna in cantiere un film dedicato ai sommergibili, attendono tuttora una risposta dal Dipartimento della marina, il quale dovrebbe fornire sia uomini che mezzi navali. La Metro Goldwyn Mayer è stata, in questo senso, la casa più fortunata, poiché la crisi asiatica l'ha colta con un solo film di guerra in lavorazione: *Go for Broke*, dedicato al 442° Reggimento dei « Nisei » (nippo-americani), che partecipò alla campagna d'Italia. Nel frattempo, la R.K.O. ha rispolverato un vecchio film del 1945, *China Sky*, instradandolo nei circuiti periferici e di pro-

vincia, ad uso delle masse desiderose di documentarsi, a modo loro naturalmente, sui problemi dell'Estremo Oriente. Ma il film pare abbia deluso gli spettatori, anche i meno provvisti, a causa soprattutto dell'insidioso confronto fra cinesi e giapponesi, quale viene effettuato nel film, e per la costante ripetizione dell'epiteto "diabolico nano giapponese", che suona ridicolo. Data la tendenza politica americana di chiudere un occhio sulle passate gesta dei giapponesi e di inserire il Giappone nel sistema difensivo del Pacifico, e considerata la manovra di "ingentilimento" dell'avversario che consegue da questa nuova tendenza, penso che il film non resisterà a lungo. La Republic, invece, si è rapidamente adeguata alle nuove esigenze politico-militari, ed ha annunciato l'inizio del film *Wings over the South Pacific*, basato sull'attività dei bombardieri B.29. Il film si riallaccia nel finale agli avvenimenti coreani; si può esser certi, comunque, che più d'un accenno alla nuova situazione internazionale ricorrerà nelle prossime produzioni.

Dopo nove anni di assenza dagli schermi di Radio City Music Hall, intanto, la United Artists si è ripresentata con l'ultima produzione di Stanley Kramer: *The Men*, realizzato da Fred Zinnemann. Stanley Kramer è il produttore di *The Champion* (« Il grande campione ») e di *Home of the Brave* (« Odio »), entrambi diretti da Mark Robson. Zinnemann è considerato uno dei migliori registi di Hollywood; attualmente sta ultimando le riprese di *Teresa*, interpretato da Anna Maria Pierangeli, e girato in parte in Italia. Con *The Men* (trad. lett.:



Richard Widmark, Linda Darnell e Sidney Poitier in « No Way Out »: film sul problema negro negli Stati Uniti d'America. Lo ha diretto con impegno un buon regista: Joseph L. Mankiewicz.

« Gli uomini »), egli ha creato un'opera di valore ragguardevole. Realizzato nell'ospedale dei veterani di Birmingham, presso Los Angeles, in cui sono ricoverati i paralitici della seconda guerra mondiale, il film è un accorato messaggio contro la guerra, un messaggio che riassume il costo della guerra nei riflessi di coloro che ne pagano l'atroce prezzo in tempo di pace. Quarantacinque sciagurati sono stati scelti per descrivere la terribile esperienza di 2500 paralitici di guerra, inchiodati a vita sulle sedie a rotelle. Al centro della vicenda Zinnemann ha posto un giovane invalido, impersonato dall'attore Marlon Brando, assai noto a Broadway per la sua interpretazione nel dramma di Tennessee Williams *A Streetcar Named Desire*. Accanto a lui sono Everett Sloane (il medico), Theresa Wright (la fidanzata) e alcuni ottimi caratteristi. Ecco la trama del film. Il tenente Ken Wilozek ritorna in patria con la colonna vertebrale spezzata da un colpo di fucile. Dopo essere passato attraverso le corsie di vari ospedali, egli raggiunge la sua destinazione: la clinica per paralitici. Si tratta ormai di un uomo in preda al pessimismo, sfiduciato e disfatto. Gli sforzi tenaci del dottore e la rude atmosfera di solidarietà manifestata dai suoi

sua candidatura, di prepotenza, per l'Oscar di quest'anno: Zinnemann e Kramer hanno creato un film che non sarà facile dimenticare. Un altro film di cui si parla molto, è *Destination Moon*. Regista è Irving Pichel, il quale ha inteso descrivere, in termini scientifici, l'ipotetico viaggio interplanetario compiuto da un razzo in cui si trovano quattro uomini. La realizzazione, dal punto di vista scientifico e astronomico, è senza dubbio accurata. Il difetto, semmai, consiste in una scarsa convinzione da parte degli autori e nella mancanza di sensibilità poetica. La Paramount ha recentemente presentato una produzione di William Pine e William Thomas, diretta da Joseph Losey. *The Lawless* è la storia dell'intolleranza verso i messicani immigrati in una piccola città di confine degli Stati Uniti. Il problema dell'intolleranza razziale viene esposto con serietà, ma con poca precisione nei suoi aspetti sociali. Vi sono altri film di un certo interesse, apparsi in questi giorni sugli schermi di New York. *The White Tower*, è un film di montagna, diretto da Ted Tetzlaff per conto della R.K.O. A parte alcuni momenti interessanti, il film appare di levatura commerciale. L'atmosfera della vita di montagna, il senso

dei due. Il difetto della pellicola è che i bianchi, a furia di essere malvagi e perfidi, diventano dei personaggi retorici e poco credibili; lo stesso dicasi degli indigeni, che assumono il ruolo di altrettanti serafici arcangeli. Tuttavia, bisogna riconoscere al regista l'ottima intenzione, e inoltre una bravura notevole nella realizzazione. Ma del resto, quest'ultima non manca mai, nei film di Daves. Se questi film rivestono tutti un certo interesse, del tutto ridicola, all'opposto, è la pellicola diretta da Jacques Tourneur, apparsa in questi giorni. *The Flame and the Arrow* racconta le mirabolanti — e grottesche — imprese di un Robin Hood italiano ai danni di Federico Barbarossa. Si assiste alle piroette di Burt Lancaster e a duelli frenetici, si vedono Virginia Mayo e le rovine di templi romani in Lombardia. E' sperabile che tale film non faccia troppa presa sul pubblico; ed è auspicabile che un'altra volta Jacques Tourneur rinunci a voler presentare episodi "storici" e situazioni geografiche realmente esistenti.

Ed ora parliamo brevemente del successo di *Sunset Boulevard*, che è stato grandissimo in tutto il paese. Una volta tanto, la imbonitura pubblicitaria con cui Hollywood



A sinistra: Barton McLane, James Cagney e Ward Bond in « Kiss Tomorrow Goodbye »; un "thrilling" che porta la firma di Gordon Douglas. A destra: Joan Evans e Dana Andrews in « Edge of Doom »; diretto da Mark Robson, questo film narra di un giovane che uccide un sacerdote.

compagni di sventura, lo scuotono dal suo torpore morale. Egli tenta di adattarsi alla nuova forma di vita, e inizia una serie di snervanti esercizi fisici, destinati a sviluppare la padronanza dei suoi nervi e il vigore delle membra. Inoltre egli sposa la ragazza, ma la sera delle nozze la donna comprende il peso della sua missione e si accorge di aver sempre sperato, senza mai volerselo confessare, in una possibilità di guarigione del suo uomo. Ken, resosi conto del travaglio spirituale della moglie, abbandona il tetto coniugale e fa ritorno all'ospedale. Egli è in preda a una grave crisi: darebbe qualunque cosa al mondo pur di vedere anche la moglie inchiodata, come lui, a una sedia a rotelle. Ma a poco a poco egli vince la sua debolezza; la forza di volontà avrà la meglio, ed egli ritornerà a casa, e vivrà accanto alla sua compagna, anche lei ormai consapevole della serietà della missione che le incombe. *The Men* pone la

del pericolo derivante dalle ascensioni impervie, non sono stati espressi con la dovuta ricerca dell'elemento emotivo. Il "cast" (composto di Alida Valli, Glenn Ford, Claude Rains, Lloyd Bridges — che è altresì il protagonista di *Destination Moon* — Oscar Homolka e Sir Cedric Hardwicke) è molto persuasivo. *Ocean Drive 711* diretto da Joseph Newman per la Columbia, è un discreto film, che descrive le attività delle organizzazioni illegali di giocatori d'azzardo. Il film è stato girato con la collaborazione delle autorità di polizia. Più convincente è *Broken Arrow*, diretto per la Fox da Delmer Daves. Si tratta del primo film, da qualche anno a questa parte, in cui il "cliché" del vecchio Far West, con i suoi onesti pionieri scotennati da feroci pellerossa, viene completamente rovesciato. Infatti, qui è descritto l'amore di un bianco per una pellerossa, e i malvagi questa volta sono i bianchi, i quali osteggiano l'amore

ha lanciato il film, non ha mentito. Questa produzione Paramount, scritta da Charles Brackett e Billy Wilder, diretta da quest'ultimo, merita ampiamente gli elogi su scala nazionale che le sono stati attribuiti, e tutte le critiche favorevoli. Ci troviamo infatti di fronte a un film eccellente, al cui valore concorrono, simultaneamente, i vari componenti: la fotografia, l'interpretazione, il commento musicale, un dialogo pungente e una trama originale. Come era da prevedersi, l'attenzione dei critici e del pubblico era polarizzata sul ritorno di Gloria Swanson agli schermi. Effettivamente, la Swanson si è dimostrata, nonostante gli anni che la separano dalle sue interpretazioni di un tempo, in pieno possesso delle qualità che un'attrice deve avere per imporre al suo personaggio un alito di persuasione e di attendibilità. Essa ha reso il carattere di una donna disperatamente ancorata al passato, e ancora sognante gran-



A sinistra: Farley Granger e Joan Evans in « Our Very Own », un film sull'adolescenza diretto da David Miller. A destra: Marlon Brando e Teresa Wright in « The Men »; realizzato in un autentico ospedale da Fred Zinnemann, costituisce un accurato messaggio contro la guerra.

dezze future, con una sensibilità notevole. Accanto a lei, è un altro vecchio formidabile attore del muto: Eric von Stroheim, nel ruolo di un maggiordomo rigidamente compassato e di taglio prussiano. Se la Paramount ha conseguito un successo vistosissimo con *Sunset Boulevard*, la Fox ha nuovamente realizzato un film impegnativo e serio, con *No Way Out*, di Joseph Mankiewicz. *No Way Out* s'inserisce nella tendenza dei film sul problema negro, e descrive le persecuzioni a cui viene sottoposto un dottore negro, ingiustamente accusato di aver provocato la morte di un "gangster" ferito e affidato alle sue cure. Il fratello del morto, "gangster" pure lui, giura di vendicarlo e organizza una specie di "pogrom" di negri, in cui però i fuorigesce hanno la peggio. Il dottore negro, ferito dal "gangster", reprime i suoi sentimenti di vendetta e medica il bianco, in nome di un'altissima missione spirituale. Il film rappresenta un passo in avanti sulla via della esposizione realistica del problema negro. Ma il fatto che esso sia ambientato in un mondo di "gangsters" e di teppisti limita l'efficacia del suo messaggio sociale e impedisce al film di raggiungere un significato umano universale. La Warner Bros, dal suo canto, ha presentato un film forte e sbrigativo: *Kiss Tomorrow Goodbye*. Produttore è William Cagney, regista Gordon Douglas. Il film è tratto da un romanzo di genere "thrilling" di uno dei più interessanti scrittori americani: Horace McCoy. Esso narra la storia di Ralph Cotter (attore James Cagney, fratello del produttore), che evade da un carcere ed organizza con la complicità di due agenti di polizia, una specie di "centrale del delitto". Abbatte diverse persone, prima di venire a sua volta ucciso dalla sorella di una delle vittime. La caratterizzazione di James Cagney, che coll'andare degli anni si dimostra un attore sempre più completo, è efficacissima.

La Eagle-Lyon americana distribuisce

l'ultimo film di Emilio Fernandez: *The Torch*. In questa co-produzione messicano-americana, l'attrice Paulette Goddard ha investito parte dei suoi capitali. Questo fatto spiega molti dei difetti del film il quale, pur rivelando i soliti pregi fotografici e il trattamento particolarmente felice di alcuni episodi, è tuttavia falsato da un'eccessiva esibizione di isterismi da parte della Goddard. E' da notare che lo stesso Fernandez aveva diretto, con ben altri intendimenti e quindi con altri risultati, un film di analogo soggetto: *Enamorada*. E' un vero peccato che Fernandez e Figueroa (autore della fotografia) siano stati costretti a concedere tanti metri di pellicola ad una mediocre interpretazione femminile. Su un piano di maggiore serietà si trova il nuovo film di Mark Robson: *Edge of Doom*, che racconta la complessa vicenda di un giovane nevristenico che assassina un sacerdote. All'origine del dramma è il tormento morale dell'adolescente, orfano di padre suicida, che è ossessionato dal desiderio di alleviare le sofferenze della madre. L'ossessione della miseria, i travagli spirituali della madre, il pensiero del padre sepolto in terra sconosciuta per disposizione del parroco, sono i vari elementi che, ciascuno in misura diversa, contribuiscono a ingenerare nel giovane l'idea del delitto. Ma soltanto quando la madre muore, e il figlio si rivolge al prete per ottenere per essa un funerale solenne, e il prete rifiuta, soltanto allora l'odio del giovane si trasforma in una precisa intenzione di uccidere. Mentre a Broadway si continua a discutere — e a mettere in dubbio — l'ultima voce sparsasi negli ambienti cinematografici, e cioè che Jerry Wald avrebbe offerto una parte di primo piano, in un suo film, a Greta Garbo, e che la "diva" svedese avrebbe già accettato e firmato il contratto col produttore della Warner, a New York e in tutte le maggiori città degli Stati Uniti continua il successo veramente notevole di due "riprese" di eccezionale valore: *City Lights* (« Luci della città ») di Charlie Chaplin, e

All Quiet on the Western Front di Lewis Milestone. Si parla già, visto il buon esito finanziario di queste riprese, di rimettere in circolazione *L'angelo azzurro* di von Sternberg.

Ladri di biciclette (che qui si intitola *The Bicycle Thief*: « Il ladro di biciclette ») è stato tolto di programmazione dal cinema « World », dopo dieci mesi di proiezioni continue, e sempre affollate. Contemporaneamente, si stanno definendo gli accordi per il lancio di un altro film italiano, cui si prevede un grande successo: *Anni difficili*, che apparirà sugli schermi americani in una versione originale con sottotitoli, che saranno curati dal noto sceneggiatore Arthur Miller e dall'attore John Garfield. I due, a Roma, videro il film, e letteralmente se ne entusiasmarono. Un considerevole successo di pubblico ha anche arriso a un film cecoslovacco importato recentemente in America: *Ghetto Terezin*. Il film, diretto da Alfred Radok, descrive con grande efficacia la tragica esistenza degli ebrei boemi durante la tirannide nazista. A giudizio di molti critici, quest'opera rappresenta uno dei risultati più significativi della nuova scuola cinematografica ceca. E per finire, vi racconterò una "battuta di spirito" che in questi giorni fa il giro dei salotti di Broadway. Recentemente, uno dei capi della United Artists, la casa che distribuisce — o meglio ridistribuisce — *City Lights* di Chaplin, scrisse a George Bernard Shaw, chiedendogli di inviargli un articolo sull'attore-regista. Il vecchio, però, rispose stizzitosamente, con queste testuali parole: « In riferimento alla vostra JP/RM del 20 corrente, io non scriverò un articolo su Chaplin. Buon vino non ha bisogno di frasca. Vostro G. B. Shaw ». Rifiutandosi di celebrare il vino chapliniano con la frasca della pubblicità, Shaw ha ora riconfermato il giudizio espresso a suo tempo: « Chaplin è l'unico genio sviluppato del cinema ».

GIORGIO N. FENIX

GABRIEL FIGUEROA

MOLTO in Italia si scrisse intorno alla fotografia di Gabriel Figueroa quando, nel 1936, riportò il suo primo successo internazionale: il premio per il film *Alla en el Rancho Grande*. Dopo la parentesi della guerra, *Maria Candelaria*, presentato nel 1946, fu una delle più grandi rivelazioni nella storia dei festival di Cannes; il nome di Figueroa tornò in testa alle cronache cinematografiche: ha ottenuto dodici "Ariel" dall'Accademia Messicana delle Scienze e delle Arti, altri 9 premi internazionali ai festival di Venezia, Cannes Bruxelles, Madrid, Locarno, Mariánské Lázně ed il premio dell' "Hollywood Foreign Corispondent" (1). Le storie e le cronache del cinema sono piene di titoli dei migliori film con i rispettivi nomi dei registi e degli attori, ma raramente del fotografo. Se invece

si cita una pellicola di Fernandez, si nomina anche l'operatore. I contributi dati da Fernandez e da Figueroa ad una pellicola si equivalgono.

Nato a Città del Messico nel 1907, Figueroa frequenta le scuole primarie e secondarie, si iscrive alla Accademia San Carlos e al Conservatorio Nazionale, studiando contemporaneamente disegno e violino. Suo primo desiderio è quello di diventare pittore: approfondisce pertanto lo studio della tecnica del disegno e della pittura sui libri di Leonardo da Vinci. (Nelle sue fotografie si avvertono spesso elementi pittorici). Ben presto però deve abbandonare gli studi: entra così nella allora nascente cinematografia messicana (1932) come fotografo di scena, avendo già fatto pratica di laboratorio con un noto fotografo messicano, Lalo Guerrero. Ben presto incontra Alex Phillips, il quale fece parte del trionfo Toland-Phillips-Barnes quando ad Hollywood si lavorava con tre macchine contemporaneamente. Phillips è uno studioso dei problemi fotografici e cinematografici con particolare riguardo al colore, ed è pure un ottimo pedagogo nel suo ramo. Figueroa diventa prima suo fotografo di scena, poi suo assistente e da lui apprese la tecnica cinematografica, la tecnica dell'illuminazione e, soprattutto, l'uso dei filtri (2). Nel 1935 la Clasa Film, riscontrando in Figueroa doti non comuni, lo manda a studiare ad Hollywood per quattro mesi, dove fa amicizia con Gregg Toland (3). Tornato in Messico gli viene affidata la fotografia del già citato *Alla en el Rancho Grande*. Segue *Jalisco nunca pierde* (1937): il soggetto di questo film era banale e senza interesse, ma l'ottima fotografia lo salva in parte. Nel 1943 si unisce a Emilio Fernandez per girare *Flor silvestre* (« Messico insanguinato ») e, nel medesimo anno, gira *Maria Candelaria*. L'incontro con Fernandez è felice, Fernandez desidera che la composizione del quadro abbia una parte predominante sulla stessa azione, ed in questo è pienamente assecondato dal suo operatore. Dopo *Alla en el Rancho Grande*

Gabriel Figueroa



Sopra: da « *Alla en el Rancho Grande* » (1936) di de Fuentes. Sotto a sinistra: da « *Maria Candelaria* » (1943) di Fernandez. Sotto a destra: da « *La perla* » (1945) dello stesso Fernandez.





Una inquadratura di «Rio Escondido» («Il mostro di Rio Escondido», 1947) di E. Fernandez.

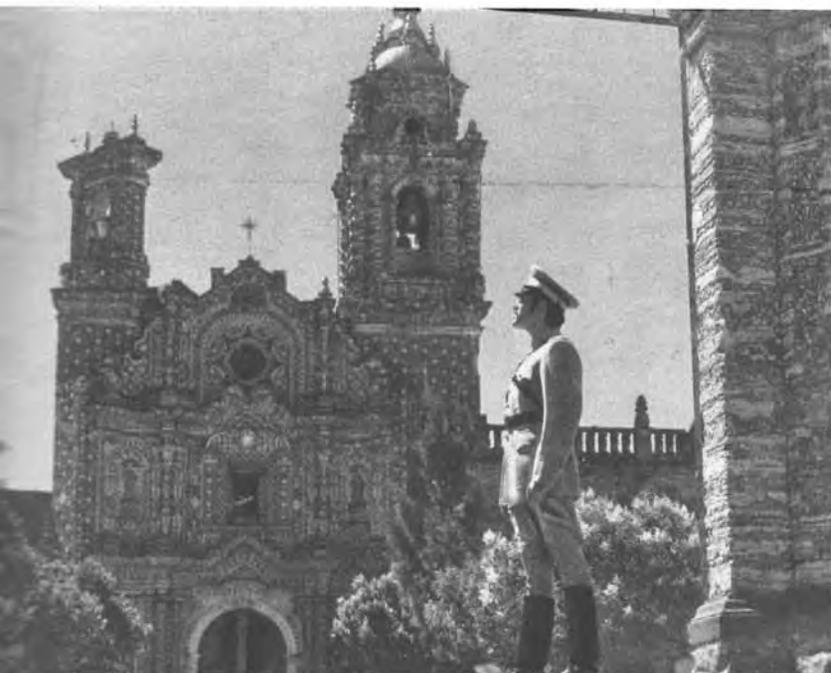
ad oggi, Figueroa fotografa complessivamente una settantina di film: oltre a quasi tutti quelli di Fernandez, altri di ottimi registi quali Fernando de la Fuente, Julio Bracho, Tito Davison, Chano Urueta, Ramon Péon, Miguel Morayta, L. Cesar Amadori e John Ford (4).

La cosa che piú colpisce il pubblico europeo vedendo un film messicano, non è tanto il soggetto o lo svolgersi della vicenda, quanto la composizione pittorica con la quale vengono riprese le varie scene. Nei film di Fernandez si riscontrano le qualità

essenzialmente tecniche della fotografia di Figueroa, la quale ha quasi sempre il pregio di fare passare inosservati certi difetti del soggetto e della sua costruzione drammatica. Tale fotografia si ispira, in generale, all'opera dei grandi pittori messicani, che nei quadri rappresentano la storia del loro popolo: la rivoluzione, la vita dei contadini degli operai e dei soldati, un'at-

mosfera luminosa e vibrante con forme nette e contorni ben definiti, la razza india che dà solennità al paesaggio. Figueroa dichiara in proposito: « Il nostro cinema è essenzialmente pittorico. Diego Rivera, Clemente Orozco, Alvaro Siqueiros hanno creato uno stile che traduce perfettamente l'animo e le aspirazioni del paese. A noi non rimane che trasferire nel cinema il loro

A sinistra: da «Enamorada» (1946) di Fernandez. A destra: dal film «Pueblerina» (1948).





Gabriel Figueroa quando era ancora fotografo di scena: da «Enemigos»: regia di Chano Urueta.

insegnamento» (5). Figueroa "riprende" come "vede"; sua aspirazione maggiore è di accostarsi il più possibile alla realtà, tenendosi conforme alla tradizione caratteristica dell'arte messicana, dove il soggettivo domina sull'oggettivo per una più completa valutazione della natura umana. Per questo non ama il "divismo": l'attrice o l'attore, egli dice, non debbono avere una parte predominante nel quadro, ma far parte dell'insieme. Ciò che conta è il film, non l'attore.

FILMOGRAFIA

1936: **Alla en el Rancho Grande** di Fernando de Fuentes, con Ester Fernandez e René Cardona (premio per la miglior fotografia alla Mostra di Venezia). - 1937: **Jalisco nunca pierde** di Chano Urueta, con Pedro Armendariz e Esperanza Baur; **Bajo el cielo de Mexico** di Fernando de Fuentes, con Domingo Soler e Vilma Vidal; **La canción del alma** di Chano Urueta, con Vilma Vidal, Rafael Falcón, Domingo Soler; **La adelita** di Guillermo Hernandez, con Pedro Armendariz, Leopoldo Ortín, Ester Fernandez; **Mi candidato** di Chano Urueta, con Pedro Armendariz, Ester Fernandez, Domingo Soler. - 1938: **Refugiados en Madrid** di Alejandro Galindo, con Domingo Soler, Arturo de Cordova, Vilma Vidal; **Los millones de chafan** di Rolando Aguilar, con Pedro Armendariz, Carlos Lopez, Gloria Marin; **Mientras Mexico duerme** di Alejandro Galindo, con Arturo de Cordova, Gloria Morel; **Tarzan and the Mermaid** (fotografia in collaborazione con Jack Drapper e Raul Martinez Solares); **La casa del ogro**, di Fernando de Fuentes, con Fernando Soler, Gloria Marin, Arturo de Cordova; **La bestia negra**, di Gabriel Soria, con Fernando Soler, Arturo de Cordova, Mary Lopez. - 1939: **La noche de los mayas** di Chano Urueta, con Arturo de Cordova, Isabel Corona; **Papacito lindo** di Fernando de Fuentes, con Manolita Saval, Fernando e Julian Soler; **Los de abajo** di Chano Urueta, con Miguel Angel Ferriz, Esther Fernandez; **La canción del Milagro** di Rolando Aguilar, con José Mojica, Estela Inda; **Que viene mi marido**, di Chano Urueta, con Arturo de Cordova, Beatriz Ramos. - 1940: **Allá en el tropico**, di Fernando de Fuentes, con Tito Guizar, Esther Fernandez; **El jefe maximo**, di Fernando de Fuentes con Pedro Armendariz, Gloria Marin; **El monje loco**, di Alejandro Galindo, con Salvador Carrasco, Lucille Bowling; **Creo en Dios** («Credo in Dio») di Fernando de Fuentes, con Fernando Soler, Isabela Corona; **El**

Si rimprovera spesso a Figueroa il contrasto violento riscontratogli negli esterni dei suoi film, la qualcosa è dovuta all'eccessivo uso del filtro rosso. Nel paesaggio messicano già sono presenti, in forma potenziale, questi contrasti: dipende dal fotografo l'accentuarli o il diminuirli o il saper fermare la bellezza dei colori e l'armonia dei toni che gli offre una così prodiga natura. Tissé, l'operatore di Eisenstein, quando andò a girare nel Messico («*Que Viva Mexico!*», impiegò in un primo tempo filtri arancioni, ma poi li abbandonò per i rossi;

rapido de las 9,15 di Alejandro Galindo, con Lucille Bowling, Miguel Inclan; **Ni sangre ni arena** di Alejandro Galindo, con Mario Moreno «Cantinflas», Elvia Salcedo. - 1941: **Ay que tiempos señor don Simon**, di Julio Bracho, con Arturo de Cordova, Mapy Cortes; **El gendarme desconocido**, di Miguel Delgado, con Mario Moreno «Cantinflas», Mapy Cortes; **La gallina clueca**, di Fernando de Fuentes, con Domingo Soler e Sara Garcia; **La casa del rencor**, di Gilberto Martinez Solares, con Isabela Corona, René Cardona; **Mi viuda alegre**, di Miguel Delgado, con Angel Garasa, Margarita Mora; **Virgen de medianoche**, di Alejandro Galindo, con Jorge Velez, Manolita Saval. - 1942: **Cuando Viajan las estrellas**, di Tito Gout, con Jorge Negrete, Angel Garasa, Rajel Rojas; **Los tres mosqueteros** (*Cantinflas e i tre moschietteri*) di Miguel Delgado, con Antonio Moreno «Cantinflas», Angel Garasa, Raquel Rojas; **Historia de un gran amor** di Julio Bracho, con Jorge Negrete, Gloria Marin; **La virgen que forjo una patria** di Julio Bracho, con Ramon Novarro, Gloria Marin, Domingo Soler. - 1943: **Flor silvestre** (*Messico insanguinato*) di Emilio Fernandez, con Dolores del Rio, Pedro Armendariz; **Distinto amanecer** di Julio Bracho, con Pedro Armendariz, Andrea Palma; **Maria Candelaria** (*La vergine indiana*) di Emilio Fernandez, con Dolores del Rio, Pedro Armendariz (premi: Cannes 1946, Locarno 1947); **El circo** di Miguel Delgado, con Mario Moreno «Cantinflas», Gloria Lynch. - 1944: **El corsaro negro** di Chano Urueta, con Pedro Armendariz, June Marlowe, Victor Junco; **El intruso** di Mauricio Magdaleno, con Domingo Soler, Dolores Camarillo; **Mas alla del amor** di Adolfo F. Bustamante, con Domingo Soler, Susana Guizar; **Las abandonadas** (*Abandonata*) di E. Fernandez, con Dolores del Rio, Pedro Armendariz; **Bugambilla** di E. Fernandez, con Dolores del Rio, Pedro Armendariz. - 1945: **Una dia con el diablo** di Mi-

Floyd Crosby, noto documentarista e operatore di *Tabú* di Murnau, per le riprese di *The Brave Bulls* ha ottenuto buoni risultati usando filtri arancioni; un altro direttore della fotografia, più volte premiato con Oscar, ha girato con soli filtri gialli o arancioni anche quando la percentuale di rosso era minima; ha ottenuto una fotografia quasi velata, con soli bianchi e neri quasi senza grigi e senza particolari nelle ombre.

Figueroa, che ricerca l'armonia delle linee in una esatta composizione e il preciso gioco delle ombre e delle luci, accoppia quasi sempre un filtro rosso scuro con uno verde chiaro per ammorbidire il contrasto dato dal rosso, e preferisce usare obiettivi a corta distanza focale per ottenere una massima profondità. Per la ripresa di certe scene si serve di una speciale lente negativa che, messa davanti ad un qualsiasi obiettivo, dimezza la focale di questo senza dare distorsioni all'immagine.

P. R. PERSICHINI

(1) Il premio dell'«Hollywood Foreign Correspondent» viene assegnato annualmente al miglior fotografo. Nel 1948 lo vinse Gabriel Figueroa per la fotografia del film *La Perla*.

(2) L'uso del filtro rosso non fu introdotto per la prima volta su larga scala da Gabriel Figueroa in film a lungo metraggio. Già molti anni prima di Alla en el Rancho Grande Toland, Phillips e Barnes lo usavano comunemente, rivalutando le vecchie teorie dei cineasti di Hollywood.

(3) Toland non fu il maestro di Figueroa bensì Alex Phillips.

(4) Con Ford ha girato *The Fugitive* («La croce di fuoco»), usando in alcune scene la pellicola infrarossa.

(5) *La Revue du Cinéma. Nuova serie n. 11.*

guel Delgado, con Antonio Moreno «Cantinflas», Susana Cora; **Cantaclaro** di Julio Bracho, con Esther Fernandez, Antonio Badú; **La perla** (*La perla*) di E. Fernandez, con Maria Elena Marquez, Pedro Armendariz (premio: Venezia 1947). - 1946: **Su ultima aventura** di Gilberto Martinez Solares, con Arturo de Cordova, Esther Fernandez; **Enamorada** (*Enamorada*) di E. Fernandez, con Maria Felix, Pedro Armendariz, Fernando Fernandez; **El buen mozo** (*Bell ami*) di Antonio Momplet, con Armando Calvo, Gloria Marin; **The Fugitive** (*La croce di fuoco*) di John Ford e Emilio Fernandez, con Harry Fonda, Pedro Armendariz. - 1947: **La casa colorada** di Miguel Morayta, con Pedro Armendariz, Anamda del Llano; **Rio Escondido** (*Il mostro di Rio Escondido*) di E. Fernandez, con Maria Felix, Carlo Lopez Montecuzuma (premi: Madrid 1948, Praga 1948); **Maria de la o** di Fernandez Bustamante, con Emilio Turo, Isa Moranta. - 1948: **Maclovía** (*Feudalismo messicano*) di E. Fernandez, con Maria Felix, Pedro Armendariz (premio: Praga 1949); **Dueña y señora** di Tito Davison, con Domingo Soler, Sara Garcia, Marga Lopez; **Medianoche** di Tito Davison, con Arturo de Cordova, Elsa Aguirre, Marga Lopez; **Salon Mexico** di E. Fernandez, con Marga Lopez, Rodolfo Acosta, Roberto Canedo; **Pueblerina**, di E. Fernandez, con Columba Dominguez, Roberto Cañedo (premio: Karlovy Vary, 1950); **Prison de sueños**, di Victor Uruchua. - 1949: **El embajador** di Tito Davison; **Opio** di Ramon Peon; **La malquerida** di E. Fernandez, (premio: Venezia 1949); **Un cuerpo de mujer** di Tito Davison; **The torch** (titolo americano *Beloved*) di E. Fernandez, con la Goddard; **Duelo en las montañas** di E. Fernandez, con Rita Macedo; **Nuestras vidas**, di Ramon Peon. - 1950: **Un dia de vida** di E. Fernandez; **Los olvidados** di Luis Buñuel; **Victimias del pecado** di E. Fernandez; **Pecado** di Luis Cesar Amadori.

RETROSPETTIVE

MAC K SENNETT E LA "SLAPSTICK COMEDY"

LE SEDUTE di cinema retrospettivo ci porgono, ormai, frequenti occasioni di rivedere accanto alle comiche di Chaplin, anche quelle di Larry Semon, Roscoe Arbuckle, Buster Keaton, Harold Lloyd. Il pubblico assai spesso crede di assistere a una riesumazione di un genere che ha fatto il suo tempo, ed è lungi dal sospettare di trovarsi di fronte ad una delle espressioni più vitali e originali dell'arte cinematografica, come è pure giunto il momento di affermare, e cioè della « slapstick comedy », creata intorno al 1913, da Mack Sennett. Ecco dunque un altro caso, in cui la revisione dei valori della nostra arte, può condurre a risultati di segno quasi sempre positivo. Mack Sennett, il cui vero nome è Mickal Sinnott, è un australiano, nato nella provincia di Quebec da padre e madre irlandesi. Alla epoca delle prime commedie Keystone un suo biografo ce lo descrive come un uomo largo e potente, dal viso rosso e paffuto. I suoi occhi brillano di malizia infantile e furberia, il suo sguardo è quello « dell'irlandese che è riuscito ad accalappiare un ebreo ». Figlio della pista, nato da un cantante e da una ballerina, debutta anche lui come Chaplin sulle tavole dei varietà londinesi. Poi percorrendo l'America con un altro comico, Stan Laurel, arriva a Hollywood. Sennett debutta alla Biograph, sotto



del « music-hall ». Costretto nei pochi metri quadrati che lo spazio gli impone, esso si esaurisce come un fuoco d'artificio del quale, appena bruciato, non resta altro che la triste impalcatura di legno. Sennett è il primo a intuire che sullo schermo una farsa può non essere una meteora, ma un mondo capace di durare nel tempo, indefinitamente, non solo per la possibilità dei rapidi cambiamenti di scena che il cinema comporta, ma per l'impiego specifico di tutti i trucchi della « camera », del montaggio e dello stesso teatro di posa. Perciò, e sotto questo ultimo aspetto, la « magia » di Méliès può esser messa alle fonti di quello sennettiano. Infatti, quando usciamo dallo spettacolo del circo, dobbiamo assai spesso riconoscere che il numero del « clown » ci lascia sempre un poco sulla nostra fame. Si pensi al caso del famoso Jackson, che aveva passato cinquant'anni della vita a perfezionare uno « sketch », unico, sempre più perfetto ma di una espressione sempre più limitata; oppure alla confessione dei Fratellini, che le invenzioni fondamentali della pista non sono più di trenta. Trasferendo questo spettacolo sullo schermo, Sennett riesce a farvi circolare aria nuova rinnovandone fondamentalmente la struttura e la tecnica. Un'altra fonte non meno importante è quella letteraria del comico del « non senso », tipicamente anglosassone, fondato su un accoppiamento così bizzarro di elementi del mondo esterno da sorpassare qualsiasi riferimento alla concreta realtà. Di esso si trovano certamente notazioni in Swith, Sterne, Dickens, e affermazioni ancora più pertinenti nei moderni scrittori da Jerome a Shaw. Ma il modello del genere rimane sempre l'adorabile farsa di Piramo e Tisbe nel *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, dove una lanterna rappresenta la bicornia luna,

un muro entra dalla finestra pur seguitando ad essere un muro, e alla fine il chiaro di luna e il leone rimangono sulla scena per seppellire i morti.

Da principio una « slapstick » può sembrare una perpetua stravaganza fondata sulla sola fotografia in movimento. Infatti, al solo movimento frenetico che agita i raggi del proiettore nell'uscire dalla cabina, noi possiamo pensare che qualche diavoleria dell'irlandese sta, forse, passando davanti l'obbiettivo. Ma poi cominciamo ad accorgerci che questi « gags » s'inseguono, si succedono, si incrociano, si raddoppiano come se la sola legge del numero stesse a governare la loro follia. Così è stato osservato che uno è il precedente elevato a potenza o da cui sia stato estratto la radice quadrata, e l'altro il comune denominatore di quelli che lo seguono. Finiamo allora per avvederci che ciò che qui conta è l'insieme di tutto questo mondo, in perenne ed incombusta agitazione, su cui pende il più delicato meccanismo di orologeria. Al momento preciso in cui questa nostra euforia è divenuta completa noi ci avvediamo che, quel che vale, è il ritmo fondamentale di questi movimenti che appaiono esatti come figure di danza. Così il mondo in perpetua burrasca e disordine della « slapstick » ci appare invece sempre più sorretto dalle leggi più segrete dell'armonia, mediante la reazione dei vari automatismi, attraverso i quali l'assurdo appare la conseguenza della logica. Infatti il ritmo supremo della slapstick ha fatto dire a qualcuno che Sennett avesse un metronomo nel cervello. Così un ceffone non è soltanto un ceffone, ma un punto fermo della partitura comica che non può essere piazzato prima o dopo; lo stesso è a dirsi del tegame che traversa la scena a velocità atomica e va a finire in faccia al poliziotto appena questi apre la porta; del lampadario che si sgancia al momento giusto in cui gli sposi scambiano l'anello; del pavimento che crolla appena tutti dimostrano di essere perfettamente felici; dei colpi sulla nuca che colpiscono regolarmente il malandrino come biglie. Alla

A sinistra: una caricatura di Mack Sennett. A destra: da una vecchia "slapstick comedy" di Mack Sennett. L'attrice in primo piano è Gloria Swanson, recentemente tornata allo schermo.

la direzione di Griffith, al quale un giorno chiede di parlargli del suo avvenire. Griffith risponde che egli non sarebbe stato mai un grande attore, ma che avrebbe potuto tentare la « messa in scena ». Intanto i suoi primi film comici non hanno successo. A un certo momento, egli ha l'idea di intercalare le sue buffonerie con la visione di una parata militare girata a Los Angeles. Il colossale non senso di questa trovata che mette contro la caserma e la pista, e cioè il rigido spirito di costrizione ed il libero slancio della fantasia, provoca una colossale ilarità. Nasce così la « Keystone comedy », che diviene l'officina inesauribile dei « two-reels » sennettiani.

Le fonti di questo genere cinematografico sono parecchie e di sicura individuazione. Innanzi tutto, e come è noto, la pista. Non si tratta di un genere inferiore, osserva Fayard, se Shakespeare in *La bisbetica domata* e Molière in *La furberia di Scapin* hanno composto delle vere e proprie scene di circo. Intanto un numero di « clown » è solo una rapida meteora che attraversa il cielo



fine constatiamo che tutti i luoghi d'incontro delle torte alla crema con le teste dei protagonisti hanno il valore di passaggi obbligati come rime nella rigorosa poetica della comica sennettiana. A questo punto bisogna pure smentire la facile affermazione che Sennett sia stato un improvvisatore. Egli stesso ha dichiarato che la sua «arte», la quale sullo schermo appare tutta sotto il segno del caso, è invece il prodotto di una selezione quasi disperata e che la tensione che esige la composizione di una delle sue «slapsticks» è di gran lunga superiore a quella che impone il dramma. Così e di fronte a quest'arte tutta fatta di ostinato rigore sembra non si possa resistere alla paradossale tentazione di confrontarla con la matematica astrazione di certe poesie di Paul Valéry. Tanto Sennett si dimostra capace di «danzare tra le catene» e di rimaner fedele alla legge del numero che è legge del ritmo. Perciò i suoi film andrebbero analizzati come i numeri di Grock dei quali molti studiosi di estetica hanno cercato a lungo di approfondire il mistero. Quanto al contenuto proprio della "slapstick", esso è prodigiosamente ricco appunto perché i mezzi del cinema consentono di dislocare la vecchia farsa clownesca al centro della realtà quotidiana. Mai dopo la scomparsa dei fauni s'era vista una parigenia di allegri compagni imperversare per le campagne assolate per turbare la pace della natura e la tranquillità dei pingui padroni di fattoria. Ma poi Sennett trasferisce i suoi eroi al centro stesso delle città anonime, tra i pubblici giardini, ove vistose governanti siedono all'ombra degli uomini



Mack Sennett, "il padre dei comici americani".

illustri, o nelle case di piccoli borghesi o nelle piazze tumultuanti di traffico creando un mondo bizzarro e sconvolgente, ancora sotto il segno dell'euforia, ove i suoi innocui personaggi riescono sempre vincitori. Sennett riprende poi, assai sovente, il vecchio motivo della pista, e cioè la perversità degli oggetti inanimati, nemici del "clown". Motivo che egli sempre più arricchisce applicando il famoso principio di Griffith che in cinema non esiste natura morta. Il punto limite è quello individuato da Arnheim, e cioè l'incontro di due oggetti del tutto estranei, che vale a creare un effetto sbalorditivo di identità nuove.

Così vedendo un capitello adagiarsi sulla testa di Keaton, sembra quasi di trovarsi avanti alle più geniali invenzioni plastiche di Picasso. Ma, per un curioso antropomorfismo, non è solo inerzia quella che gli oggetti oppongono agli umani ma ancora il senso di una curiosa partecipazione ai loro fatti. Un muro, se è sensibile, dovrebbe rendere le maledizioni che riceve, commenta il Re Teseo nella commedia shakespeariana mentre assiste alla farsa di Piramo e Tisbe che è appunto una farsa di oggetti inanimati.

La donna è l'unico essere che è veramente a posto in questo universo fuor dei cardini. La sua fondamentale incoerenza sembra propria di questo mondo irrazionale, che è veramente il suo. Onde nel divenire preda a ogni angolo di strada del più petulante, nel suo efimero soccombere al proprio capriccio o all'altrui emozione, essa appare come l'unico essere della creazione che si specchia, genuinamente, nella farsa dell'irlandese. Tenera ed illogica, come le creature delle commedie fantastiche di Shakespeare, ella non ha qui bisogno di uno speciale clima magico per provarci ad ogni passo la sua innocenza e crudeltà. La donna ha, infine, nella "slapstick", anche un impiego corale e collettivo affidato alle celebri ragazze bagnanti (bathing girls). Così nei momenti più travolgenti dell'azione noi vediamo questa interrompersi e apparire la famosa spiaggia delle comiche sennettiane con la sabbia color carbone e le onde di lavanda ove una dozzina di queste ragazze

NINO FRANK: «Petit Cinéma Sentimental».
- Paris, La Nouvelle Edition, 1950.

DI FRONTE a questo volumetto, listato di bianco e viola per essere in carattere con la collana, «Souvenirs et Portraits», qualcuno potrebbe anche chiedersi: ma in fin dei conti, a chi interessano le memorie del signor Nino Frank? E invece no: le memorie di Nino Frank sono estremamente interessanti, non per quel che l'autore rappresenta nella storia del cinema francese, ma perché egli, con una sbalorditiva noncuranza, scrive del cinema cose tali da mettere assieme un fertilissimo atto di accusa. Di questo, con tutta probabilità, Nino Frank non s'è reso conto. S'è detto: «Da tanti anni vivo nell'ambiente cinematografico, vi ho visto le cose più strane e paradossali, perché non dovrei narrare, graziosamente, le mie esperienze?». Ed ecco *Petit Cinéma Sentimental*, ch'è davvero scritto, spesso, in modo graziosissimo, con quello stile vivo e svelto, sapōrito e drogato, di cui è dotato, pare, qualsiasi scrittore di Francia. Ma se il lettore, per un momento, dimentica il prezioso stile, e l'arguta scioltezza della narrazione, non può fare a meno di mettersi le mani nei capelli. Questo è dunque il cinema? Non c'è ragione per dubitare: Nino Frank è un uomo che l'ambiente cinematografico francese lo conosce davvero bene: basti vedere come tratteggia, con poche parole, il ritratto di certi registi, di taluni produttori. Ma è proprio qui che cominciano i guai: a furia di arguzia, di piacevolezza, di ritrattini, di aneddoti, di parabole vien fuori un quadro inconsapevolmente minato da gravi contraddizioni. Il caos, la banalità, la frivoltà, la leggerezza, il dilettantismo, espressi in chiave umoristica soltanto, finiscono coll'adornarsi di colori seducenti, e quindi falsi. In un vecchio lavoro teatrale di Brecht e Weill, vi era a un certo punto un personaggio che cantava una romanza: la musica era una dolcissima melodia di tango, ma le parole della canzone erano atrocemente crudeli, ciniche e depravate. Però, quest'effetto di contrappunto, di contrasto, era da parte degli autori, intenzionale. Nino Frank segue un poco lo stesso sistema: dice con voce flautata cose atroci.

Perché? Per una ragione semplicissima, e inversa a quella di Brecht e Weill: perché è



scettico e dilettantesco. Quest'uomo che conosce e conobbe Giraudoux e Joyce, Sartre e Prevert, Carné e Renoir, considera il cinema con distacco e un sottile ma avvertibile senso di disgusto. Non dà mai un giudizio, se non settariamente: fa mostra di aver tutti in simpatia, la banalità dell'ambiente cinematografico lo incuriosisce, lo annoia a volte e tal'altra lo interessa, ma solo per poco. Ma non ha nessuna intenzione di guardare per un momento freddamente, seriamente, quel che gli vive attorno, che attorno gli brulicò per tanti anni: le parole del suo tango sono atroci, ma egli crede che la melodia basti ad attutirne la portata. *Petit Cinéma Sentimental* si divide in due parti: la prima intitolata *Trente Ans dans le Noir*, la seconda *Drôle de Gens, Drôle de Travail*. Inizia in tono pomposo, un tono «letterario» che subito suona falso: «Mi accingo a narrare la vita e i miracoli di una divinità ancora misteriosa, il cinematografo, la cui sorte i decreti oscuri della provvidenza han legato a quella di una generazione, che è la mia». Il lettore è bel che avvisato: divinità misteriosa, decreti oscuri, sorte delle generazioni... Ce n'è abbastanza per capire in quale modo Nino Frank rievocherà la sua vita cinematografica. *Trente Ans dans le Noir* è una vicenda che tutti potremmo scrivere, modificando appena un poco il numero degli anni. La ricetta è semplicissima: l'«incanto» della scoperta del cinema, il «sapore» dei film visti da ragazzi, l'«amore» per la tal attrice e l'«ammirazione» per il tal attore, e poi la scoperta della letteratura e il parallelo disprezzo per il cinema, spettacolo da baraccone; poi la riscoperta del cinema, arte distinta dalla letteratura o dal teatro, eccetera, eccetera. Chi non è capace di scrivere queste cose, alzi la mano. L'unico fatto concreto in tutta questa faccenda è che queste cose ovvie, risapute, fastidiose, Nino Frank le narra, per fortuna, con uno stile spesso diverso da quello iniziale. Allorché si passa alla seconda parte, le cose non van certo meglio. Qui si esce dal

mondo artatamente romantico dei ricordi, delle impressioni, dei giuochi (padronissimo uno, se vuole, di scoprire l'essenza della Francia in Max Linder anziché in Racine! Tanto non fa male a nessuno), per entrare nella giungla dell'industria cinematografica. E quale posizione prende l'autore? Trova il lavoro, e la gente che fa questo lavoro, semplicemente buffi. E immorali. Ma questa immoralità, la considera perfettamente legittima. Con la massima calma, Nino Frank lancia lo slogan: «Homo homini lupus cinematographicus». Ma la melodia è sempre di tango. Confessa l'autore, ad un certo punto, di aver collaborato ad alcuni film cattivi anziché buoni. S'intende che questo è stato il risultato di circostanze spiacevoli: per conto suo Nino Frank avrebbe voluto fare *Sylvie* da Gérard de Nerval, o siffatte cose belle. Ma invece, «homo homini», con quel che segue. Il lettore che volesse trovare, nelle memorie di questo soggettista del cinema francese, qualche concetto valido e utile sull'arte del soggettista cinematografico, si disilluda. Troverà al massimo che il soggetto è il soggetto, cioè una cosa che racconta con una certa logica certi fatti. Non è una scoperta. Nino Frank è molto severo con i giovani; i critici francesi rivelatisi negli ultimi anni gli danno fastidio: sono pedanti, noiosi, non giocano, non si divertono, non prendono tutto sul ridere, sono — orrore! — seri. Imperturbabile, Nino Frank decreta che sono privi di talento, e che non hanno idee. E questo, in un libro dove le parole sono molte, ma le idee scarsissime; e quelle che ci sono, risapute ormai da tutti. Un particolare grazioso. Nella prefazione, Henri Jeanson fa gli elogi di Nino Frank, tirando in ballo perfino De Musset: («Dai *Souvenirs d'un Enfant du Siècle* alle memorie di Nino, che sono i ricordi di un altro figlio di un altro secolo, vi è un grande spazio vuoto. Il cinema di De Musset, era l'alcool. Il cinema di Nino, è il cinema. Nino beve con gli occhi... Si ubriaca di immagini»). Qualcuno si stupirà se nel suo libro Nino Frank parla di Jeanson come di un genio?

GLAUCO VIAZZI



Sopra: quattro "bathing girls" di Mack Sennett. Sotto: Norma Shearer come appariva nei primi cortometraggi comici del pioniere Mack Sennett.

si muovono mostrando al sole con goffa eleganza, ma sempre con ritmo, polpacci e gambe nude. Esse in questo mondo meccanico e fracassante rappresentano un'oasi di femminilità, un sex-appeal senza complicazioni, capace di imporre l'alt, persino ai voli pindarici delle torte di crema. Anche nella scelta di queste ragazze Sennett è incontentabile. Egli propone dei canoni che sembrano in un certo senso dettati da un esteta alessandrino. Così la loro altezza deve essere di sette volte e mezzo la testa, quella del capo di quattro volte la lunghezza del naso e le loro braccia distese rappresentano i tre quinti dell'altezza totale. Se, come dice Giroudoux, il mondo fantastico è quello in cui nessuno degli esseri è sottoposto alle leggi della logica e della pesantezza, questo è il proprio mondo dei divini pagliacci di Sennett. In essi si annida tutto ciò che di leggero, di aereo, di ferico e di poco terrestre, chiede di tanto in tanto la sua rivincita contro la "routine" degli uomini gravi, la così detta gente seria, di cui le torte alla crema fanno esemplare giustizia. Un poeta ha detto che forse nei loro corpi passa una camera d'aria che permette di volare come gli uccelli. Il certo è che essi sono contro i testamenti, i regolamenti, gli intrighi, le ambizioni, le carriere, i commendatori e le genti che vogliono dormire ogni notte nel proprio letto. I loro nemici sono le persone che vogliono colare il succo da tutte le situazioni: le donne, soprattutto, che preferiscono sempre a loro, i grandi eroi del dramma passionale. Essi invece lanciano intorno al mondo un nastro di fantasia; essi che sanno marciare senza appoggiare i talloni al suolo, volare sui treni, passeggiare su pochi metri di tetto e far sortire da un vecchio cappello un paio di colombe. Certa-

mente, se non ci fossero questi esseri leggeri come nuvole d'estate, la terra sarebbe più pesante e la sua corsa intorno al sole, ritardata. Bisogna essere proprio stupidi per rifiutarsi alla loro stupidaggine. Perciò, osserva Clair, questo spettacolo ha sempre incontrato il favore dei poeti e del pubblico popolare, mentre non può esser visto di buon occhio dalla gente di qualità che trova derisa la sua stessa ragione di vita. Perciò è immancabile il successo della "slapstick" al cuore delle masse, esultanti di vedere una volta tanto, e senza retorica, prostrati e sepolti nel ridicolo i sopraffattori, gli uomini potenti ed egoisti,

i nobili feudatari, i poliziotti implacabili e gli sceriffi dal cuore di pietra.

Questa arte comica, tutta fatta di sincerità e di infinita dolcezza, viene considerata grossolana e facile, ma quando si osservano impersonalmente le cose — dice Chaplin — ci si accorge che vi è qualcosa di facile e di grossolano nella condotta di qualunque essere umano. Perché, conclude Arnheim, dove si ride sul serio non può trattarsi di cose superficiali, ma dei fatti più profondi ed elementari della nostra vita.

ROBERTO PAOLELLA



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE *** BUONO ** MEDIO * CATTIVO SBAGLIATO

*** ROMANTICO AVVENTURIERO (The Gunfighter)

Regia: Henry King - Soggetto: William Bowers e André de Toth - Sceneggiatura: William Bowers e William Sellers - Fotografia: Arthur Miller - Scenografia: Thomas Little e Walter M. Scott - Musica: Alfred Newman - Interpreti: Gregory Peck (Jimmy Ringo), Helen Westcott (Peggy Walsh), Millard Mitchell (Sceriffo Mark Strett), Jean Parker (Molly), Karl Malden (Mac), Skip Homeier (Hunt Bromley), Richard Jaeckel (Eddie) - Produttore: Nunnally Johnson - Produzione: 20th Century Fox, 1950.

IN UNA storia del film "western", un posto di un certo rilievo andrebbe tenuto per *The Gunfighter* («Romantico avventuriero», 1950) di Henry King. Gli elementi per esprimere un giudizio positivo, sia pure con qualche riserva, ci sono. L'ambientazione e i personaggi sono quelli tradizionali del film "western", e sono presentati secondo i canoni della migliore ispirazione e della migliore tecnica realizzativa. La descrizione dei moti d'animo e delle situazioni psicologiche segue il binario rigoroso della tradizione più ortodossa e più infelice. Il racconto è condotto pressoché esemplarmente, su una sceneggiatura pressoché esemplare. L'interpretazione è impostata con misura e si mantiene costantemente lontana da manifestazioni esteriori e da ricerche effettistiche. Con tutti questi pregi, se *The Gunfighter* non riesce ad essere un ottimo film ma solo un film buono, lo si deve a una certa freddezza con cui gli autori — e il regista Henry King in particolare — hanno interpretato la vicenda, che era tutt'altro che "fredda", freddezza da cui si sono saputi liberare solo in qualche episodio. "Gunfighter" significa tiratore. E infatti, protagonista del film è Jimmy Ringo, che fu, secondo la storia dell'evoluzione del Far West, uno dei più noti — e rispettati — fuorilegge dell'epoca pionieristica (a voler essere meticolosi, si potrà osservare che il nome Jimmy Ringo non è quello autentico: Johnny e non Jimmy si chiamava il famoso tiratore, l'"avventuriero" sul quale i ragazzini scommettevano per stabilire se fosse più bravo lui oppure Billy the Kid, oppure Wyatt Earp). Dopo dieci anni e più di vita movimentata, trascorsa vagando da un paese della prateria all'altro, e da un paese all'altro sparando e uccidendo per non "venire ucciso" a Cayenne, o meglio nel "Palace Café" di Cayenne, egli attende, per sei o sette ore, che la moglie e il figlio vengano a salutarlo, pur sapendo che tre fratelli, suoi nemici, stanno cavalcando a tappe forzate verso la città, con l'intenzione di ucciderlo. Infatti, dopo aver visto per un attimo coloro per i quali era venuto fino a Cayenne, e che da otto anni non vedeva, Ringo viene abbattuto; non dai tre fratelli, bensì da un giovane spaccone, cui non par vero di aver ucciso il celebre Jimmy Ringo e di

potersene ora gloriare con i compagni.

Il film descrive le ultime ore dell'esistenza di Ringo: l'attesa, nella sala comune del "saloon", per i suoi familiari; il contrappunto psicologico, angoscioso, dell'imboscata che può avvenire da un momento all'altro e di cui si conosce già, fin dall'inizio, l'esito. Gli accorgimenti narrativi che King e i suoi collaboratori (e tra essi vogliamo ricordare soprattutto Nunnally Johnson, che è uno dei migliori scenaristi americani e che ha firmato, fra le altre, le sceneggiature di *The Grapes of Wrath* e di *Tobacco Road*, entrambi di Ford) hanno impiegato, sono riusciti a mantenere il film entro un ritmo coerente e costante. In primo luogo, l'azione nell'interno del caffè non ristagna mai: accade sempre qualcosa intorno a Ringo, o dentro di lui. E nei momenti in cui l'azione tende a diluirsi, vengono inseriti pezzi ripresi all'esterno del locale, polarizzati attorno alla reazione degli abitanti di Cayenne (e soprattutto degli adolescenti e dei bambini) alla presenza, a pochi metri da loro, del celebre Jimmy Ringo. « Che cosa farà Ringo? »; « Come è fatto Ringo? »; « Quando e contro chi tirerà Ringo? » si chiede tutta Cayenne, raccolta davanti al Palace Café. E il fatto che Ringo non tiri mai, non commetta delitti né compia sparatorie, nonostante l'aspettativa generale (del pubblico di Cayenne e del pubblico in sala) che in un certo senso funge da coro, contribuisce in misura notevole a definire il ritmo del film.

Se un appunto sostanziale si può muovere all'opera, esso è che il personaggio di Ringo (a differenza degli altri personaggi, dallo sceriffo al barista e dalla moglie di Jimmy al suo assassino, che sono descritti nella loro psicologia e basta) assume una raffigurazione morale eccessivamente romantica e "simpatica". Si sa che questa è una caratteristica comune di tutti i film americani di cui sia protagonista un individuo che agisca fuori della legge; qui, però, essa risulta portata alle sue estreme conseguenze, e la commozione con cui lo spettatore è portato a condividere la triste esistenza di Ringo non è logicamente o moralmente giustificata dalla semplicistica filosofia dell'essere Ringo costretto a porsi fuori dalla legge per non venire annientato. E' una filosofia spiccia e comoda, se vogliamo, ma estremamente pericolosa nei riguardi dei milioni di persone cui essa è diretta — questa volta attraverso le emotive immagini di *The Gunfighter*. Abbiamo detto che gli interpreti sono assai efficaci. Ciò è vero soprattutto per Gregory Peck, che qui risulta privo di difetti e non indulge, come altre volte, in atteggiamenti compiaciuti e in un giuoco recitativo esteriore o addirittura retorico. Tra gli attori di sostegno, merita di essere segnalato Millard Mitchell, che anima il personaggio dello sceriffo, nonché ex-compagno di scorriere e di malefatte di Jimmy.

** LA CORDA DI SABBIA (Rope of Sand)

Regia: William Dieterle - Soggetto e sceneggiatura: Walter Doniger - Fotografia: Charles B. Lang - Scenografia: Hans Dreier - Musica: Franz Waxman - Interpreti: Burt Lancaster (Mike Davis), Paul Henreid (Comandante Vogel), Claude Rains (Arthur Martingale), Corinne Calvet (Jeanne Renaud), Peter Lorre (Toady), Sam Jaffe (Dr. Hunter) - Produttore: Hal B. Wallis - Produzione: Paramount, 1949.

LA FILMOGRAFIA recente di William Dieterle è piena di tentativi ambiziosi e di risultati mediocri: ma prima di venire in Italia a realizzarvi *Vulcano* e *September Affair*, il regista ha diretto a Hollywood una pellicola che per taluni aspetti si stacca dal piano di pretese intellettuali degli altri realizzati dalla fine della guerra in poi e che in un certo senso si può ritenere più accettabile e maggiormente riuscito: si tratta di un'opera dalle intenzioni commerciali e dal clima avventuroso, che il regista mantiene appunto entro i limiti di una corretta realizzazione avventuroso-commerciale, senza eccessive pretese e senza eccessive ambizioni. Ecco perché, confrontata con le più recenti, sia anteriori che posteriori, *Rope of Sand* («La corda di sabbia», 1949) appare un'opera più dignitosa e comunque meno discutibile. La "corda di sabbia" è, simbolicamente, il vincolo che lega i cercatori di diamanti, i trafficanti e gli "avventurieri" di preziosi, alla zona che notoriamente è la più ricca del mondo in fatto di pietre di valore: il Transvaal. E' definita di sabbia e non di diamanti, come parrebbe logico, perché la sua influenza si esercita principalmente ai margini di una pianura desertica, sabbiosa — la cosiddetta "zona proibita" — sotto la cui superficie si trovano in maggior dose i preziosi. In questo ambiente si sviluppa una vicenda alquanto intricata, avventurosa per centro un cercatore di diamanti che alcuni anni prima aveva trovato — e nascosto — un pugno di pietre preziose e che ora torna sul luogo per impossessarsene. Ne è ostacolato dal capo della "polizia diamantifera", un individuo brutale e sadico, da un losco commerciante che alla fine però si ravvede, e da una ballerina di origine francese posta alle sue calcagna per strappargli l'ubicazione del nascondiglio, che però cambia idea e diventa sua moglie. Un certo sostrato moralistico («i diamanti scalfiscono non solo il vetro e l'acciaio, bensì l'animo umano», dice uno strano tipo di avventuriero fallito e ubriaccone, impersonato da un Peter Lorre che sembra ormai destinato a siffatti ruoli incasellati in un "cliché") e l'ambiente esotico peraltro sfruttato solo di sfuggita, non giungono quasi mai a prendere la mano del regista. Ed è certamente l'assenza di forzature in senso contenutistico-moraleggiante e in senso esoticizzante, che mantiene il film sul piano di una già accennata dignità artigianale, alla quale contribuisce una recitazione corretta, seppure convenzionale, da parte degli interpreti, che sono Burt Lancaster, Claude Rains, Paul Henreid, Lorre, e una giovane e provocante francese (Corinne Calvet) che i manifesti pubblicitari definiscono la "donna-dinamite" di Hollywood. In un ruolo secondario c'è anche Sam Jaffe, che in seguito interpreterà l'assai più impegnativo *The Asphalt Jungle*.

VICE

CIRCOLI DEL CINEMA

IL CONGRESSO DI LIVORNO

NEI GIORNI 18, 19 e 20 agosto si è svolto a Livorno il IV Congresso nazionale della Federazione italiana dei Circoli del Cinema (F.I.C.C.). Erano presenti delegati rappresentanti 47 Circoli federati, di cui diamo l'elenco:

Circolo del Cinema di Alfonsine, Cine Club Ancona, Cine Club Bari, Circolo del Cinema «La Cittadella» di Bergamo, Circolo Bolognese del Cinema, Circolo del Cinema di Carpi, Circolo del Cinema di Carrara, Circolo del Cinema di Como, Cine Club «2T» di Città di Castello, Circolo del Cinema di Ferrara, Cine Club «Primi Piani» di Firenze, Circolo Forlivese del Cinema, Film Club Genovese, Cine Club della Volpolcevera di Genova Rivarolo, Cine Club del Ponente di Genova Sestri, Circolo del Cinema di Grosseto, Circolo del Cinema di Imola, Circolo del Cinema di Livorno, Circolo del Cinema di Lucca, Circolo del Cinema di Mantova, Circolo del Cinema di Massa Apuana (membro candidato della F.I.C.C.), Circolo del Cinema di Massa Marittima, Circolo del Cinema «Lumière» di Messina, Cine Club Popolare Milanese, Cine Club Merano, Circolo «Amici del Cinema» di Mezzano, Circolo Napoletano del Cinema, Circolo del Cinema di Palermo, Cine Club Parma, Circolo Abruzzese del Cinema di Pescara, Circolo del Cinema di Pesaro, Circolo del Cinema di Piacenza, Cine Club Pisa, Circolo Ravennate del Cinema, Circolo del Cinema «Sequenze» di Reggio Calabria, Circolo Romano del Cinema, Circolo del Cinema di Salerno, Cine Club «F. Pasinetti» di Sassari, Cine Club di Senigallia, Circolo del Cinema di Suzzara, Cine Club Torino, Cine Club Treviso; Circolo della Cultura e delle Arti, Trieste, Circolo del Cinema di Urbino, Circolo del Cinema «Il portico» di Varese, Circolo del Cinema «F. Pasinetti» di Venezia, Circolo del Cinema di Viareggio, Assisteivano pure ai lavori i rappresentanti del Cine Club Studenti Romani della F.I.C.C., del Circolo Parmense del Cinema e del Film Club Napoli.

La cronaca dei lavori

Non essendosi raggiunto alla riunione del giorno 18, il numero legale previsto dallo Statuto per la prima convocazione (due terzi dei membri della F.I.C.C.), l'assemblea è stata ritenuta valida, in seconda convocazione, alla riunione del giorno 19. Nella prima giornata, si sono pertanto avute le riunioni delle quattro commissioni di lavoro previste. Nella sua riunione d'apertura l'assemblea generale dei delegati dei circoli, ha eletto la Presidenza del Congresso chiamando a farne parte: il presidente Franco Antonicelli, assistito dal segretario generale Virgilio Tosi, un rappresentante del Circolo del Cinema Livornese, città ospite, due rappresentanti di circoli dell'Italia meridionale (Reggio Calabria e Palermo), il prof. Angelo Gianni del Circolo di Massa Marittima, proboviro uscente della F.I.C.C. E' stata pure eletta la Commissione per la verifica dei poteri. L'assemblea ha inoltre demandato al Consiglio direttivo uscente di riunirsi ancora una volta, durante un'interruzione dei lavori, per procedere al completamento dell'esame e alla deliberazione in merito alla ammissione definitiva alla F.I.C.C. di alcuni circoli del cinema che avevano diritto, in caso di ammissione, di essere rappresentati all'Assemblea essendo trascorso il periodo di candidatura previsto dallo statuto federale ed avendo presentato tutta la documentazione richiesta sull'attività svolta. Dopo la riunione straordinaria del Consiglio direttivo uscente (nel corso della quale sono stati ammessi come membri definitivi della F.I.C.C. nuovi circoli), la situazione organizzativa della F.I.C.C., alla data del Congresso, si presentava in questi termini:

Circoli federati membri definitivi: 70

Circoli federati membri candidati: 17

Numero indicativo dei soci di tutti i Circoli federati: 16.000.

Avevano diritto di voto deliberativo soltanto i circoli membri definitivi, sulla base di un voto per ogni socio, purché fosse stato versato il corrispondente contributo (tessera) federale. Ai Circoli morosi, che non avessero assunto precisi impegni di saldare le quote federative, sono stati riconosciuti voti validi nella misura dei contributi versati. Una richiesta sollevata in Assemblea da un rappresentante del Centro Cinemat. Univers. di Padova (che si era dimesso alcuni mesi fa dalla F.I.C.C.) per partecipare al Congresso come delegato è stata respinta.

Riceviamo e pubblichiamo:

IN MERITO alla circolare dei cineclub di Lucca e Viareggio, pubblicata nel n. 44, ma non mai ricevuta né dalla Segreteria generale della F.I.C.C. né da altri circoli toscani, mi sembra inutile rispondere perché la sostanza degli argomenti (che non sono poi assolutamente tali) è stata ormai superata dal IV Congresso. Avrei del resto ritenuto più semplice e meno polemico che fossero i dodici circoli toscani (che insieme a Lucca e Viareggio erano presenti alla riunione citata) a rispondere direttamente. Mi dicono invece che i circoli toscani, dopo la precisazione portata in argomento da Luigi Gori, presidente del Cineclub «Primi Piani», circolo centro-regione, durante una seduta congressuale, non intendano affatto ricominciare a chiarire cose già ben chiare, almeno per chi abbia volontà di comprendere.

V. TOSI



Alida Valli in «Piccolo mondo antico» (1940): film di Mario Soldati presentato alla rassegna del cinema italiano sonoro tenutasi a Livorno.

Lo Statuto federale prevede infatti chiaramente che un Circolo dimissionario, per rientrare nella Federazione, deve essere considerato come un circolo nuovo (periodo di candidatura).

La relazione di Antonicelli

Nel corso della prima riunione dell'assemblea, il Presidente e il Segretario generale uscenti hanno presentato le loro relazioni. Il presidente Franco Antonicelli si è riallacciato all'inizio del suo discorso ai tre mandati che il Congresso di Venezia (agosto '49) aveva assegnato agli organi direttivi della F.I.C.C.: accordo con la Cineteca Italiana, accordo nazionale con la SIAE, regolamento dei rapporti con la P.S. Dopo aver dichiarato che il Consiglio direttivo uscente, durante tutto l'anno ha operato attivamente per la realizzazione dei mandati affidatigli, il Presidente ha messo in rilievo la particolare situazione e le difficoltà che si sono incontrate sin dall'inizio dell'anno sociale per il raggiungimento e per il mantenimento dell'accordo con la Cineteca Italiana e per la regolamentazione dei rapporti con la P.S. Lasciando al Segretario generale di riferire più ampiamente su questi punti, Antonicelli ha affrontato con la sua relazione morale alcuni aspetti molto significativi dell'attuale fase di sviluppo del movimento italiano dei circoli del Cinema. Constatando con particolare soddisfazione come i circoli del cinema oggi esistenti in Italia e federati siano pressoché il doppio di quelli esistenti all'atto del III Congresso nazionale, un anno fa, ha messo in rilievo come questo sviluppo quantitativo costituisca anzitutto un rafforzamento organizzativo della F.I.C.C., una indubbia prova di vitalità delle Associazioni culturali cinematografiche e dell'interesse che la loro attività suscita in tutte le località dove si costituiscono. Ha rilevato l'opportunità di evitare una «inflazione» nella nascita di nuovi circoli del Cinema, aumentando i controlli e il rigore per l'ammissione delle nuove associazioni nella F.I.C.C. In questo senso ha fatto notare come ormai si presenti inderogabile l'urgenza dell'adozione per tutti i circoli del cinema federati di uno statuto-tipo o almeno di norme statutarie basilari comuni, perché l'istituto dei circoli del cinema possa ottenere, come è ormai suo diritto, un riconoscimento sempre più ampio della utilità della sua funzione culturale e una tutela delle sue caratteristiche di libera associazione privata su basi democratiche. Una precisazione di grande rilievo, a conclusione di un periodo di polemiche e di discussioni che si sono svolte all'interno della F.I.C.C. e del Consiglio direttivo, il Presidente Antonicelli ha voluto portare per chiarire il valore ed il significato sostanziale e non soltanto formale, della apoliticità dei Circoli del Cinema. Lo sviluppo e l'allargamento della attività dei Circoli del cinema — dicono alcuni — porta come conseguenza la politicizzazione di questi circoli culturali. Questi timori sono infondati perché la cultura è viva in quanto si diffonde, si propaga, nasce da idee, suscita discussioni. Non bisogna aver paura delle idee. Alcuni sostengono che i Circoli del cinema debbono svolgere, per essere apolitici, una attività «obiettiva» e «informativa». Si può anche essere d'accordo, ma non bisogna nascondersi che simili affermazioni assolutamente astratte non risolvono il problema, ma lo eludono. Per voler essere apolitici, non si possono bandire le idee, le discussioni, i punti di vista. Soprattutto è pericoloso se si tende poi a bandire una idea in favore di un'altra, perché la strada delle discriminazioni è la fine della libertà e della cultura. Un pericolo di intervento politico nella F.I.C.C. si può ravvisare in tentativi di alterare la reale situazione, per es., con domande in massa di adesione alla Federazione, di circoli esistenti solo sulla carta, così come è avvenuto questo

anno, quando in pochi giorni pervennero alla Presidenza oltre cinquanta domande d'affiliazione, tutte uguali, da parte di circoli che sarebbero esistiti qua e là in Italia soprattutto in piccoli paesi e villaggi. Richiesti di inviare la documentazione necessaria, uno solo ha risposto. I circoli federati delle località interessate confermavano poi che si trattava di un'iniziativa presa da un'organizzazione politico-religiosa. Il mezzo fondamentale che è a disposizione della F.I.C.C. e di tutti i soci dei circoli del cinema per garantire e difendere la sostanziale apoliticità e la libertà di espressione culturale, è il fondamento democratico delle nostre associazioni e della Federazione stessa. Tutti possono in questo modo esprimere la propria opinione, rovesciare i dirigenti che, a loro giudizio, abbiano anteposto, come dicono gli statuti dei circoli del cinema, la diffusione della cultura cinematografica a scopi di propaganda politica. Svolgere una attività secondo una propria tendenza culturale non è fare della politica, perché solo avendo delle idee si può fare della cultura. Concludendo la sua applauditissima relazione, il Presidente Antonicelli ha messo in rilievo il prestigio culturale che la F.I.C.C. si è conquistata quest'anno inserendosi attivamente nell'ambito del mondo cinematografico con la sua crescente influenza su vasti strati degli spettatori cinematografici; ha dato atto a tutti i circoli del cinema del notevole miglioramento qualitativo che si è avuto quest'anno nel campo dell'attività delle associazioni di cultura cinematografica malgrado le difficoltà per procurarsi buoni programmi di proiezioni, particolarmente di film retrospettivi: ha sottolineato il fondamentale valore e la necessità da tutti riconosciuta ed affermata dell'organismo unitario federale che costituisce e costituirà l'elemento di forza e di organizzazione dei circoli del cinema italiani.

La relazione del Segretario generale

Il Segretario generale Virgilio Tosi, ha iniziato la sua relazione culturale ed organizzativa mettendo in rilievo il fatto che il IV Congresso rappresenta in effetti la prima assemblea generale ordinaria di una Federazione ormai stabilmente consolidata non soltanto nelle sue affermazioni di principio, ma anche nella sua struttura organizzativa. Ha

IL NUOVO Consiglio direttivo della F.I.C.C., nella sua prima seduta, ha rieletto Franco Antonicelli, presidente, e Virgilio Tosi, segretario generale. L'Esecutivo è risultato così composto: Antonicelli, Tosi, Cosulich, Numeroso e Valignani.

ricordato la situazione nella quale gli organi direttivi eletti al III Congresso hanno dovuto iniziare il loro lavoro. Costituire dal nulla degli uffici, un apparato organizzativo, senza avere che un minimo di base materiale di cui valersi. Soltanto con i contributi dei circoli, affrontando sacrifici personali e difficoltà continue, il centro federale ha potuto sviluppare una attività sempre più intensa facendo fronte alle esigenze di un numero di circoli sempre più grande. Dal punto di vista tecnico, gli uffici della F.I.C.C. si sono messi in grado, con una spesa irrisoria rispetto a quelle normali, di assicurare il funzionamento tecnico di un ufficio di programmazione, distribuzione e revisione film che è stato sottoposto, per tutti i mesi della sua attività, ad un lavoro particolarmente duro e difficile perché con pochi film a disposizione bisognava soddisfare un numero altissimo di richieste. E malgrado la mancanza di mezzi e di personale si può ben dire che si sono superati tutti i record di velocità nella circolazione di uno stesso film, tenendo presente la esigenza mai trascurata di un ripasso tecnico dopo ogni proiezione. Anche dal punto di vista dell'amministrazione generale i risultati dell'ultimo anno di attività federale possono ritenersi soddisfacenti, considerando che, ad onta delle difficoltà di una partenza « ex novo » dei servizi federali, il bilancio della F.I.C.C. ha potuto essere mantenuto, così come era stato preventivato al III Congresso, sulla base di entrate ordinarie (contributi dei circoli) sufficienti a coprire le uscite ordinarie. Rinviando alla relazione amministrativa della Segreteria la comunicazione dei dati precisi, Tosi ha fatto presente come questo risultato fondamentale per la vita della Federazione sia stato sostanzialmente raggiunto malgrado che un certo numero di circoli, in modo particolare durante gli ultimi mesi di attività, sia venuto meno ai suoi impegni verso la F.I.C.C. non soltanto non completando il pagamento delle tessere federali, ma addirittura lasciando scoperti i debiti contratti con la F.I.C.C. per spese vive di spedizione e noleggio. Ha riaffermato la necessità fondamentale del legame organizzativo ed amministrativo dei circoli con la Federazione, facendo notare come tentativi di evasione o comunque di comportamento sleale verso l'organo federale non solo siano sempre venuti alla luce, ma si siano in definitiva risolti in un danno per tutti i Circoli e in un indebolimento dell'azione federale. Quanto ai problemi dei rapporti con la SIAE e con la P.S., il Segretario generale ha annunciato che l'accordo nazionale con la SIAE è ormai pronto dopo lunghe trattative e rappresenta per le condizioni in esso sancite, un notevole riconoscimento per l'attività dei circoli; quanto alla regolamentazione dei rapporti con la P.S., pur essendo verificati durante l'anno ripetuti incidenti e tentativi arbitrari di limitare l'attività dei Circoli, dopo una discussione avutasi in sede parlamentare e l'intervento della F.I.C.C., con l'adesione della Federazione nazionale della stampa, si è giunti a un chiarimento (codificato in una circolare del Sottosegretario Andreotti a tutte le autorità centrali e periferiche e a tutti gli enti interessati) che non può essere ritenuto soddisfacente co-

LA F.I.C.C., a nome di tutti i delegati al IV Congresso nazionale, ringrazia gli amici del Circolo del Cinema di Livorno per il lavoro svolto per la riuscita organizzativa della manifestazione; ringrazia pure molto sentitamente gli enti livornesi, e particolarmente il Comune, il Comitato estate livornese, l'Ente provinciale per il turismo e l'A.T.A.M., che hanno permesso la realizzazione del Congresso, che si è svolto nella magnifica sede dell'Albergo Palazzo (dove erano pure ospitati tutti i delegati) e della « Rassegna del cinema italiano sonoro » che è risultata essere una iniziativa di grande rilievo culturale per l'opera di revisione critica e di rivalutazione presso il pubblico della nostra cinematografia nazionale.

SI E' SVOLTA a Livorno, come già abbiamo comunicato, in occasione del IV Congresso nazionale dei circoli del cinema, una « Rassegna del cinema italiano sonoro », manifestazione di notevole interesse artistico e culturale perché costituisce la prima iniziativa del genere presa dalla F.I.C.C. su scala nazionale. La « Rassegna » che intendeva essere un panorama storico e critico del periodo che va dal primo film italiano sonoro, La canzone dell'amore di Gennaro Righelli, fino a Roma, città aperta, comprendeva opere significative prodotte in Italia in detto periodo come: La canzone dell'amore (selezione) di Gennaro Righelli; Gli uomini che mascalzoni di Mario Camerini; Acciaio di Walter Ruttmann; La tavola dei poveri di Alessandro Blasetti; Il cappello a tre punte di Mario Camerini; Via delle Cinque Lune di Luigi Chiarini; Gelosia (selezione) di Ferdinando M. Poggioli; Zazà (selezione) di Renato Castellani; Piccolo mondo antico di Mario Soldati; Quattro passi fra le nuvole di Alessandro Blasetti; Ossessione di Luchino Visconti; Il sole sorge ancora di Aldo Vergano; Roma, città aperta di Roberto Rossellini.

me riconoscimento definitivo dell'attività dei Circoli, ma costituisce però un punto fermo. Sul problema fondamentale del rifornimento film e dei rapporti con la Cineteca Italiana, Tosi, accennando nelle sue linee generali all'atteggiamento tenuto dalla F.I.C.C., ha rinviato alla apposita commissione di lavoro un particolare resoconto sull'attività svolta e sulle proposte per il futuro lavoro.

Sugli argomenti di principio che avevano costituito la base della relazione morale del Presidente, dichiarandosi interamente d'accordo, il Segretario generale ha precisato un punto di particolare rilievo in merito all'ammissione di nuovi Circoli alla F.I.C.C. L'assoluta necessità di un rigoroso e severo controllo da effettuarsi sulle nuove associazioni che sorgono, non deve intendersi come un atteggiamento ostile che la F.I.C.C. dovrebbe assumere verso i nuovi Circoli ponendo loro ostacoli artificiosamente creati oltre quelli già esistenti per far funzionare un Cineclub perché ciò, oltretutto, sarebbe contrario alle norme statutarie della F.I.C.C. che pongono tra gli scopi di essa il favorire la creazione di nuovi circoli. Si tratta invece di garantirsi che le associazioni che vengono ammesse definitivamente alla F.I.C.C. siano organismi solidi ed efficienti che effettivamente svolgano un'opera di divulgazione culturale. I nuovi circoli troveranno quindi nella Federazione aiuti e consigli per tutto il periodo della loro candidatura a membri della F.I.C.C.; e proprio perché la Federazione aiuta e favorisce la creazione di nuovi cineclub, gli organi federali avranno il diritto e il dovere di essere severi nelle ammissioni definitive. Lo sviluppo numerico dei circoli del Cinema sarà così efficacemente tutelato da ogni deviazione o degenerazione sia sul terreno culturale sia su quello delle caratteristiche private e non commerciali dei Circoli del Cinema che la Federazione ha ottenuto quest'anno. Ne conseguono responsabilità ed impegni per il lavoro futuro che porranno alla F.I.C.C., secondo quanto i circoli stessi chiedono, l'esigenza di sviluppare largamente i servizi culturali della Federazione stessa per informare ed orientare il numero sempre più grande di appassionati e di spettatori cinematografici che partecipano e seguono l'attività dei Circoli del Cinema.

Le discussioni

Dopo la relazione del Segretario generale sono state presentate le relazioni delle segreterie sulla situazione amministrativa della Federazione, sui rapporti tra circoli e Federazione nel quadro dei contributi federali e particolarmente sul risultato delle esperienze fatte questo anno nel campo della distribuzione dei film. Si è avuta una conferma della necessità di un maggior senso di responsabilità organizzativa ed amministrativa dei singoli circoli verso la F.I.C.C., perché è inammissibile, per es., che la circolazione di un film venga interrotta e più circoli subiscano il danno della sospensione di una manifestazione già organizzata semplicemente per l'incuria tecnica o il ritardo nella spedizione di un circolo. In questo campo particolari misure organizzative, appunto consigliate dall'esperienza, sono state proposte all'Assemblea e poi approvate: la necessità che ogni Circolo abbia verso la Federazione un responsabile organizzativo ed amministrativo che garantisca il regolare funzionamento del circolo per quanto riguarda i rapporti con la F.I.C.C.; l'istituzione di nuovi sistemi di contribuzione federali, meglio adeguati alle diverse caratteristiche dei Circoli; le spese di spedizione film (dalla Federazione al Circolo) a carico della F.I.C.C., per mettere su un piano di uguaglianza tutti i Circoli indipendentemente dalla loro situazione geografica.

Lo statuto-tipo

Secondo l'ordine dei lavori si è quindi iniziata la discussione generale sullo statuto-tipo. In merito, si è avuta una presa di posizione del circolo del cinema « Sequenze » di Reggio Calabria che, con una sua lunga relazione, contestava l'utilità e l'opportunità del sistema democratico come base fondamentale per la vita dei circoli del cinema, affermando, invece, che i circoli dovrebbero essere diretti da una maggioranza garantita statutariamente di soci fondatori o comunque di soci qualificati, escludendo di poter concedere il diritto di voto deliberativo alla totalità dei soci del circolo. La discussione che ha fatto seguito a questo intervento ha chiarito (anche con l'autorevole contributo portato dal presidente Antonicelli) che non è assolutamente possibile intaccare la validità del metodo democratico senza correre il grave rischio di violentare la libertà della cultura, di impedire il controllo della base dei soci sull'operato dei dirigenti, in favore di una oligarchia autoeletta cui dovrebbe essere riconosciuto un permanente stato di superiorità. I soci sarebbero così considerati come dei semplici spettatori cinematografici paganti una tessera invece che un biglietto, mentre essi sono e devono essere membri attivi di un movimento culturale. La grande maggioranza dei circoli, del resto, considera ciò come un principio basilare per la attività dei circoli del cinema. E' stata invece prospettata l'opportunità che può esistere per alcuni cineclub durante il primo periodo della loro costituzione, di funzionare sotto la direzione di un comitato pro-



Lea Padovani e Vittorio Duse in «Il sole sorge ancora», diretto da Aldo Vergano nel 1945. Altro film presentato alla rassegna di Livorno

motore o provvisorio senza che questo debba presentarsi dimissionario davanti all'Assemblea dei soci prima di aver compiuto un certo periodo di attività in modo da poter presentare ai soci stessi un panorama ampio ed esteso nel tempo di attività regolare, in modo che anche culturalmente l'assemblea dei soci abbia materia di giudizio. Con la discussione dei principi generali dello statuto-tipo si è conclusa la seconda riunione plenaria della seconda giornata congressuale. La sera del giorno 19, le commissioni di lavoro che si erano già riunite in precedenza, più la nuova commissione costituita per lo statuto-tipo, hanno proseguito e concluso a tarda notte la loro attività.

Una seduta di dieci ore

Alla ripresa dei lavori dell'Assemblea, nella mattinata di domenica 20 agosto, la Presidenza ha proposto, per sollecitare lo svolgimento dei lavori e per permettere, a quanti lo desiderassero, di partire il più presto possibile per Venezia dove stava per inaugurarsi la Mostra, di togliere la seduta solo all'esaurimento dei lavori. Ciò ha imposto (i delegati se ne sono accorti in seguito ed hanno eroicamente mantenuto fede alla loro decisione) un'attività ininterrotta di oltre 10 ore. Il revisore dei conti uscente, Mario Linari di Genova, ha presentato la sua relazione con la quale invitava l'Assemblea ad approvare i bilanci consuntivi in essa contenuti, avendo egli verificato la regolarità dei registri e delle relative documentazioni. Si è quindi aperta la discussione sugli articoli proposti per lo statuto-tipo dei circoli del cinema italiani ed è risultato approvato un testo sostanzialmente basato sulla bozza inviata precedentemente ai circoli dalla Segreteria federale, con l'aggiunta di una norma particolare per l'eventuale funzionamento, senza convalida di elezioni, di un Comitato promotore per i primi due anni di attività di un nuovo circolo. Nei prossimi mesi le norme fondamentali dello statuto-tipo saranno discusse dall'Assemblea dei soci di tutti i circoli federati, perché vi adeguino i vecchi statuti. Così i cineclub italiani avranno finalmente una base statutaria comune e chi non intendesse accettarne i principi si porrebbe così al di fuori della Federazione e del movimento culturale dei circoli del cinema. L'Assemblea ha in seguito discusso ed approvato alcune modifiche di scarso rilievo dello Statuto e del regolamento interno federale.

Le relazioni del Presidente e del Segretario generale uscenti, messe ai voti, sono risultate approvate all'unanimità. Sono quindi state presentate e discusse le mozioni proposte dalle quattro commissioni di lavoro.

La prima commissione (organizzativa e amministrativa), dopo l'esame dei bilanci consuntivi (che ha proposto all'Assemblea di approvare, così come è stato fatto), ha elaborato, sulla base delle esperienze compiute durante lo scorso anno, i nuovi sistemi contributivi (tessera federale a L. 50 anziché 200 e contributi mensili e per film, proporzionati alle quote e al numero dei soci dei circoli) per meglio adeguarli a criteri di giustizia distributiva e per assicurare maggiormente, nell'interesse reciproco dell'istituto federale e dei circoli membri, le possibilità di un buon funzionamento. Sulla base di una cauta previsione delle entrate è stato quindi compilato uno schema di bilancio preventivo. La prima commissione ha pure presentato una mozione in cui si invita il nuovo Consiglio direttivo a far rispettare rigorosamente l'art. 8 del regolamento interno federale, violato da qualche circolo che ha organizzato autonomamente festival con la Cineteca Italiana (un circolo ha perfino chiesto una sovvenzione allo Stato per coprire le spese della manifestazione) o che ha noleggiato film particolari a condizioni assolutamente commerciali, con evidente danno della collettività dei circoli. La discussione di questa mozione (approvata alla quasi unanimità), ha messo in rilievo l'importanza della solidarietà tra i circoli (sia

di grandi che di piccole città) e di una disciplina federale. Le infrazioni all'art. 8 del regolamento interno non dovranno essere assolutamente tollerate.

La seconda commissione (programmazioni e film) ha presentato la seguente mozione, approvata all'unanimità: La seconda commissione riunita su mandato dell'assemblea:

1) Approva l'atteggiamento della F.I.C.C. nei riguardi della Cineteca Italiana, auspica che i rapporti fra Cineteca e F.I.C.C. si pongano su un piano di completa collaborazione e normalizzazione, riconosce, pur di attuarla, la necessità per i circoli del cinema di attenersi ad una stretta disciplina federale, per evitare che iniziative singole (anche se possono portare a risultati vantaggiosi per un circolo) così come quest'anno è avvenuto, siano di danno a tutti gli altri ed all'azione che la F.I.C.C. persegue nell'esclusivo interesse di questi.

2) Fa presente l'assoluta necessità che il Consiglio direttivo eletto provveda al rifornimento dei film, continuando e perfezionando le iniziative intraprese: a) stringa sempre maggiori contatti con l'ANICA e l'ENIC, il cui vivo interessamento ha permesso la realizzazione della « Rassegna del cinema italiano sonoro » (in occasione del presente Congresso), la quale ha determinato la possibilità di disporre già fin da ora di un primo blocco di film; studi un piano di ristampa di altri film, in relazione alle possibilità finanziarie e dell'interesse della maggioranza dei circoli. b) intensifichi i rapporti con le Direzioni centrali delle case produttrici e distributrici di film, prendendo fin dal mese prossimo sistematici regolari contatti per avere la possibilità o di ottenere gruppi di film dal normale noleggio o di ottenere facilitazioni economiche per i singoli circoli su piano locale, o di trattare a particolari vantaggiose condizioni film non in normale circolazione, o in casi particolari film in ante-

IN OCCASIONE della « Rassegna » la F.I.C.C. ha pubblicato (a cura del Circolo del Cinema di Livorno) il suo primo quaderno dedicato al cinema italiano sonoro. La pubblicazione contiene una nota di Virgilio Tosi, una introduzione di Carlo Lizzani, la traduzione del lungo saggio (preceduto da una premessa di aggiornamento) che Antonio Pietrangeli scrisse e pubblicò in francese su La Revue du Cinéma di Auriol, infine un'antologia fotografica con biografie di registi e i dati tecnici sui film. La pubblicazione si può ottenere presso i circoli del cinema o direttamente dalla F.I.C.C. (Ufficio milanese di via Filodrammatici 5).

prima (previo accordo con l'esercente locale). c) impegni formalmente i circoli anche in questo caso a non prendere iniziative particolari che possano nuocere alla collettività dei circoli o comunque danneggiare eventuali iniziative della F.I.C.C. intraprese su piano nazionale con le direzioni delle case produttrici e distributrici. d) consideri la possibilità di trattare direttamente coi produttori esteri, per quei film che, rivestendo un particolare interesse artistico e culturale, non sono stati importati o non sono in circuito nel nostro mercato per ragioni di carattere commerciale.

3) Prende atto dell'iniziativa recentemente intrapresa con varie ambasciate (Francia, Inghilterra, Stati Uniti, URSS) alcune delle quali hanno già dato risposta positiva, e ravvisando in questo tipo di iniziativa una fonte di rifornimenti e una possibilità di scambi culturali di indubbio valore dà mandato al C. D. di estenderle alle altre ambasciate e legazioni. Ove se ne presenti l'occasione, non si deve trascurare la possibilità di controtipare film esteri.

4) Prende atto della felice iniziativa della « Rassegna del cinema italiano sonoro » che per la prima volta ha dimostrato le possibilità concrete esistenti per l'organizzazione di manifestazioni del genere. — Au-

(Continua in terza di copertina)



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. - Ben quindici manoscritti giacciono nel baule della mia diligenza, cioè quindici articoli che i lettori mi hanno inviato per un « giudizio ». Messi insieme raggiungono la mole del terzo volume del Mulino del Po, un libro che trovi il tempo di leggere quando soffri, a letto, d'itterizia. Ora, purtroppo per i miei amici, nessuna lunga malattia è in incubazione, e la mole dei manoscritti non cambia. Cercherò — lo prometto — il tempo e l'energia necessari per accontentare questi aspiranti saggisti, e intanto avverto che non accetto più articoli in lettura, sino a nuovo avviso. Ricordatevi piuttosto che esiste un « Premio Pasinetti », con possibilità di segnalazioni e di premi.

Per inciso. Un complimento a Orioli e a quelli che curano il doppiato dei film per conto della Columbia. Un interessante film di John Sturges, *The Walking Hills*, è apparso in Italia con la colonna sonora intatta nei punti in cui canta Josh White, uno dei più straordinari « singers » di ballate che vanta l'America. Non perdetevi il film, si intitola da noi *Le colline caroliniane*; anche voi ringrazierete i direttori del doppiato per aver rispettato l'esibizione canora di White.

E per finire dico grazie a R. P. B. De Lemos di Genova e a Lelio Vitale di Tortona per la segnalazione dell'inconveniente della « testata ». Abbiamo provveduto.

VITTORIO NASTRI (Salerno). Toccato! Accuso la dotta e registri: Clark Gable ha lasciato occasionalmente la Metro Goldwyn Mayer una terza volta (oltre alle due da me citate) per Calm and Mabel (« Calmo e Adele »). Ti avverto però che il produttore aveva in un primo tempo preso accordi con la Metro (i film erano finanziati in parte da Hearst, si disse, il quale riuscì persino a strappare Gary Cooper alla Paramount, a portarlo eccezionalmente alla Metro e a collocarlo al fianco della Davies in *L'agente n. 13*). Trevor Howard non è figlio di Leslie Howard. Anche l'erede dell'attore defunto segue la carriera cinematografica; ma si chiama Ronald Howard.

RENZO GIOVIGLI (Nervi). Vuoi essere così caritatevole da lasciar cadere il discorso sui treni di Turconi? Dei film interpretati dalla Bergman in Svezia conosco i titoli principali: *Munkbrogreven*, *Svedenhiems* e *Valborgsmässöafton* nel 1935, *Dollar* e *En kvinnas ansikte* nel 1938. En enda natt verso la fine dello stesso anno. Poi, dopo un breve periodo passato in Germania, l'attrice torna in Svezia

per Juninatten. Indi arriva la segretaria di Selznick, offre il contratto e la Bergman parte per gli Stati Uniti. Quando avrò modo di avvicinare l'attrice la pregherò di aggiornare l'elenco dei suoi film ad uso dei miei cari, eroici e candidi schedatori.

ELIO MAGATON (Caluso). Scrivi all'amministrazione di Cinema, via Serio 1, Milano e chiedi le condizioni.

LUIGI BERTELLI (Firenze) Il *Filmlexikon*, a pagina 112 (*Voce « Missaggio »*) risponde al tuo quesito con questa definizione: « Dicesi Missaggio l'operazione durante la quale vengono unite o mescolate le varie bande sonore. Generalmente, per un miglior controllo degli effetti sonori, dialogo, rumori e musica vengono registrati su bande sonore diverse. Prima del montaggio devono essere riunite su un'unica colonna sonora. Ciò è attuato col mixer, sul tavolo di missaggio ». Molti film americani arrivano in Italia con la colonna delle musiche a parte, affinché i tecnici del doppiato possano mixare il commento musicale con le voci italiane. Ma il prezzo della colonna va dai due ai quattromila dollari, perciò molte società di importazione preferiscono rinunciare all'acquisto delle musiche originali e commettere invece l'incarico del commento ad un mediocre ma poco costoso compositore nostrano. Per evitare questo inconveniente il maestro Dante Amfiteatrof ha proposto ai « producers » americani di regalare addirittura la colonna musicale. L'idea sulle prime è sembrata temeraria; ma oggi, di fronte alla necessità di salvare il commento sonoro originale, i produttori sembrano disposti ad accordare la facilitazione.

PIER LUIGI BRUNORI (Firenze). Complimenti per la tua attività. Mandami ancora le tue produzioni da leggere. Per Vol de nuit, non mi sembra che tu sia al corrente di quel film *Night Fly*, realizzato da Clarence Brown nel 1932, presentato in Italia nel 1933 col titolo « *Volò di notte* » e basato appunto sul romanzo di Antoine de Saint-Exupéry — che nel 1931 aveva fatto tanto scalpore (l'avevano premiato col *Prix Femina*) —. Tra i film ispirati all'aviazione postale, immagino avrai visto *Only Angels Have Wings*, diretto da Howard Hawks nel 1939 e presentato in Italia, insieme all'ultimo blocco dei film americani pre-bellici col titolo « *Gli eroi dell'aria* », mutato — in seguito all'intervento del *Minculpop* — in « *Gli avventurieri dell'aria* ». Ho proposto ai distributori della Columbia-Ceiac di rie-

sumario, ma pare che non sentano da quell'orecchio. E concludo con i titoli originali: *The Invisible Man's Revenge* « *La rivincita dell'uomo invisibile* », *Suspected Person* (« *Agguato sul rapido* »), *One Touch of Venus* (« *Il bacio di Venere* »), *The Heavenly Body* (« *Crepi l'astrologo* »). Per il resto aspetta.

R. M. (Firenze). Sì, il documentario è d'obbligo. Penso che la Società Autori e Editori nonché la AGIS siano incaricate di registrare le infrazioni.

CARLO GRIBAUDI (Torino). The Mark of Cain dice Roberto Ghili. GIUSEPPE TROVATO CATALFAMO (Catania). - Troppo buffa l'idea della sfida. Buffa e irrispettosa. Perché dovrei contrastare col giudizio di Aristarco proprio quando lo condivido in pieno (vedi *Campana a martello*)? L'accento all'altra persona, come scappatoia dialettica, non è felice né giusto. Ho dissentito qualche volta dai giudizi del critico di Cinema (sia pure per sfumature minime). Non ho condiviso, ad esempio, il giudizio formulato per *The Passionate Friends* (« *Sogno d'amanti* ») che io considero eccellente, non approvo la difesa di Lettere da una sconosciuta (film al quale riconosco tuttavia qualche ricordo del clima di Liebelel). Tu dici di « non aver mai letto in qualsiasi giornale delle discordanze debitamente firmate dai propri assidui collaboratori ». E' segno che leggi poco, perché è buona consuetudine delle riviste di cultura ospitare simili polemiche interne. Il Politecnico, il periodico diretto da Vittorini, se ne faceva addirittura un vanto.

DAVIDE TURCONI (Pavia). - Grazie per l'elenco dei film di Ford che tu pensi (e io pure) sia completo. Avverto gli amici schedatori che tenterò di pubblicarlo in questa stessa pagina alla prima occasione. Si tratta di uno scrupoloso inventario dell'attività del regista, dai primissimi film del 1916, firmati ancora « *Jack Ford* », alle ultime fatiche. Per la questione Hitchcock, ho provveduto a farti avere, tramite la redazione, la lettera di R. P. B. De Lemos.

ANNA MARIA DONDI (Modena). Invidio la tua costanza epistolare: sinceramente. Interessanti quelle segnalazioni: in una città della pianura padana un esercente, per lanciare Odio — di cui è interprete Douglas Dick — ha scritto sui manifesti « *Interpretato da Kirk Douglas, che avete già ammirato in Il grande campione* »; e sempre lo stesso esercente, mettendo in azione la macchina pubblicitaria del film *Il grande peccatore*, ha spacciato sui manifesti Gregory Peck come l'animatore di Per chi suona la campana. Due anni fa, cara Anna Maria, mi sarei indignato; oggi, dopo aver conosciuto come te, l'imprecisione di certi esercenti, non reagisco più. E' quella zona del cinema che connota col commercio stretto: niente da fare, non ti ascoltano, tengono solo gli occhi puntati sul botteghino e se sollevi reclami ti mettono sotto il naso la bolletta delle tasse, delle spese varie, e tante altre storie. Non tutti gli esercenti o direttori di cinematografi si chiamano Tamara (ha in mano il gruppo Enic di Milano e lo dirige con coscienza: vuole bene al cinema, insomma), i fratelli Araldi (li trovi al Mignon di Milano, ma controllano anche il Diana, e credo lo Zenith e l'Arlecchino); non tutti gli agenti di distribuzione sono attenti come l'intelligente Amilcare Ghbellini della Luz, purtroppo. Tu però non devi dire che il pubblico, non avendo trovato in Odio Kirk Douglas, è uscito « deluso »: ciò non fa onore al tuo acume critico. Mi dispiace saperli circondati da « *filistei* »; ma in quei casi, quando cioè le discussioni si are-

nano in questioni inutili (i film americani, secondo i tuoi amici, sarebbero « *titoli* » e quelli italiani « *sporchi* ») è meglio troncarsi. Intelligenti le tue osservazioni sulla moralità di *Scarlet Street* e di *Il bandito*, e sul senso di carità di *It's a Wonderful Life* e di *Ladri di biciclette*. Hai visto giusto, e anche la formulazione della domanda riguardo al cinema italiano meriterebbe di avere un certo rilievo. Tu chiedi: « *Perché si accusa tanto il cinema italiano senza curarsi affatto di guardare al contenuto e al significato che esso ha raggiunto o vuol raggiungere?* ». Spero che una breve risposta (meglio ancora se lunga) dei collaboratori di Cinema faccia riscontro all'interrogativo tuo (e che potrebbe essere di tanti altri lettori). I tuoi articoli sono stati passati al Premio Pasinetti (anche quello inviato il 20 settembre, e che non ho avuto modo di leggere).

SILVER (San Remo). - Totò è impegnato per molti film con la Golden Film di Roma (con sede in via Torino 29).

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

ENRICO ZICCONI (Via Vesprì Siciliani 71, Milano) cerca Storia del cinema dalle origini a oggi di Francesco Pasinetti.

FRANCO VEDOVELLO (Viale Caduti 24, Legnago; prov. Verona) in cambio di libri di cinema cede i nn. 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23 di Cinema, anno 1937.

ANGELO AGOGGERI (Via Canaletto 10, Milano) cede Cinema, vecchia serie, dal n. 84 al 108 (rilegati in due volumi) e dal 109 al 174, ultimo uscito.

MARIO BONFIGLIO (Via Balilla 2, Dairago; prov. Milano) cerca Film quotidiano, annate 1939, 1940, 1941, 1942.

GIANNINO FERRARI (Via Fassati, 4 - Casale Monferrato; prov. Alessandria) cede Cinema, dal 1938 al 1942 incluso, in ottimo stato e senza alcun numero mancante.

AMBROGIO SPOSATO (San Demetrio Corone; prov. Cosenza) offre Schermi, annata 1949 oppure cambia con l'annata di Hollywood 1948. Inoltre offre Cinema, vecchia serie, nn. 65, 69, 85, 102, 110, 114, 124, 135, 137, 160.

GIACOMO COLLI (via Milano 58, Brescia) cambia i nn. 4-5 e 6 di Sipario con i nn. 7-8 di Sipario.

ENZO FRESIA (Viale del Mille, 29, Vigevano; prov. Pavia) cede Sequenze numero doppio 5-6 (« *Film comico* ») e Cinema, vecchia serie, nn. 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171-2, 173-4.

DINO PENNONI (Via Luigi Toti, 37-7, Roma) cerca Cinema, vecchia serie, nn. 1, 2, 11, 15, 31, 33, 37, 41, 42, 51, 52, 59, 64, 66, 101, 117, 126, 127, 145, 155, 169, purché in ottimo stato e completi di ogni pagina.

CINE CLUB « *PRIMI PIANI* » (Palazzo Strozzi, Firenze) cerca la Critica cinematografica nn. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11.

ROBERTO CARAVATI (Via Carlo Farini 2, Milano) cede collezione de *Il Dramma nuova serie*, dal n. 1 al n. 105, i fascicoli sono come nuovi.

SERGIO TESEI (Via Savola 80, Roma) ha bisogno dei seguenti numeri di Cinema, vecchia serie: 58, 80, 94, 108, 109, 112, 141, 142. E' disposto ad acquistarli oppure a cambiarli con tutti i doppiini che possiede ovvero dal n. 131 al 132 compreso, e dal n. 157 al n. 163 compreso nonché i nn. 2, 4, 6, 8, 9, 10, 16, 154, 156, 166, 167. Buona parte dei numeri citati sono senza copertina.

(Continuazione dalla pag. 191)

spica che dette manifestazioni di tipo rassegna e festival possano essere organizzate con gruppi di film di provenienza estera per le possibilità attualmente determinatesi in relazione ai rapporti con le ambasciate e le legazioni. — Invita il C. D. eletto e i circoli del cinema a considerare il valore culturale e formativo dei « cicli di proiezioni » e dei documentari per i quali in particolare auspica iniziative atte a diffonderli e valorizzarli onde riparare anche al poco valore che finora è stato loro attribuito.

La votazione sulla seconda mozione era stata preceduta da una discussione. Nel suo intervento, il Segretario generale ha messo in luce due elementi: da una parte, la differenza di esigenze (particolarmente per il rifornimento film) tra circoli a carattere intellettuale e circoli a carattere divulgativo, tra circoli di grandi città e circoli di provincia, tra circoli vecchi e circoli nuovi; e quindi la necessità che la Federazione contemperasse le richieste di tutti assolvendole nei limiti massimi del possibile; dall'altra, il fatto che il problema del film retrospettivi non può più essere impostato né risolto con metodi palliativi, senza affrontare il problema fondamentale che è quello del diritto d'autore artistico. Bisogna offrire alla Cineteca Italiana e alla Cineteca di Stato, sul piano nazionale, e — attraverso la Fed. Internaz. dei Cineclub — alla F.I.A.F. (Federazione delle cinetecche) la collaborazione di tutti i circoli del cinema per affrontare e risolvere nei vari campi (giuridico, strutturale, economico, culturale) questo problema. Ma non bisogna acconsentire che una cineteca o alcune cinetecche della F.I.A.F. seguano ancora la politica del vivere alla giornata, del non affrontare i problemi, del trascurare l'esigenza culturale che i circoli del cinema creano

PER IL QUARTO Congresso nazionale, il Cineclub Pisa, in unione con la F.I.C.C., ha realizzato una « Mostra dei circoli del cinema » che è stata allestita in un salone dell'albergo Palazzo. La mostra consiste in parecchi pannelli (dipinti da giovani pittori soci del Cineclub pisano) che rappresentano gli scopi, le attività, i risultati dei cineclub, la loro diffusione in Italia. Su grandi tavoli erano poi esposti un gran numero di pubblicazioni, bollettini, opuscoli, programmi editi dai Circoli federati durante l'ultimo anno sociale. La mostra, per la sua agile struttura, potrà essere trasferita in varie città a cura dei circoli interessati.

con la loro attività. Questa esigenza si traduce nella richiesta di avere a disposizione per tutti i Circoli un certo numero (progressivamente in aumento) di « classici » della storia del cinema per poterne diffondere l'insegnamento. Ritenere, come alcuni dirigenti (di qualche cineteca e di alcuni circoli) sembrano ritenere, che « diffondere » la cultura cinematografica significhi organizzare soltanto un paio di festival retrospettivi (magari con sovvenzione) in grandi città, invitando i circoli a rompere la solidarietà federativa per ottenerli, vuol dire fingere di ignorare la realtà culturale e organizzativa di tutti i Circoli e della loro Federazione. Vuol dire farsi paladini non della « diffusione della cultura », ma della « conservazione » della cultura nell'ambito delle ristrette élites non sempre intellettuali. La discussione congressuale ha riconfermato che l'azione della F.I.C.C., mantenendo l'unità tra i Circoli, deve far valere nei rapporti con le Cinetecche, sia sul terreno culturale (scelta dei film, per es.), sia su quello organizzativo (contributi finanziari, rimborsi costo copie, ecc.), il peso di tutti i circoli del cinema, perché con la loro attività essi sono ormai inseriti con un loro prestigio e significato nel mondo cinematografico.

La terza commissione

(Per il lavoro culturale) ha presentato la seguente mozione approvata all'unanimità:

I circoli del cinema, riuniti a congresso a Livorno si rivolgono al Consiglio direttivo che sarà eletto dall'Assemblea generale della F.I.C.C. affinché: 1) Migliori e potenzi il servizio informativo sui film distribuiti dalla Federazione, fornendo dati tecnici il più possibile completi, trame dettagliate, sintesi critiche, ecc. onde favorire la comprensione dei valori di forma e di contenuto di dette opere cinematografiche. - 2) Organizzi coll'assistenza dei circoli centri-regione visioni preventive dei film distribuiti dalla F.I.C.C., riservate ai dirigenti dei circoli; e ciò perché si è constatato che nella quasi totalità dei casi i dirigenti di circolo che hanno il compito di curare le presentazioni e di dirigere le discussioni non hanno la possibilità di documentarsi in precedenza. - 3) Favorisca la distribuzione e la diffusione della stampa e della letteratura cinematografica nazionali ed estere ottenendo facilitazioni economiche; continui a pubblicare la serie dei quaderni iniziata in occasione della « Rassegna del cinema italiano sonoro » e esamini le possibilità concrete di editare un periodico simile alla rivista *Ciné Club* della Fed. Française des C.C. - 4) Promuova conferenze e presentazioni tenute da eminenti personalità della cultura cinematografica, ed anche dai più qualificati dirigenti di circolo, sulla base di scambi di carattere regionale ed interregionale. - 5) Raccomandi caldamente ad ogni circolo la organizzazione di dibattiti pubblici e privati sui film programmati dal circolo e sulle più importanti prime visioni normali. - 6) Renda obbligatorio almeno un referendum annuale onde compilare statistiche atte a fornire elementi per la scelta dei film da distribuire nell'anno successivo. - 7) Interpellì gli organi competenti in merito alla legalità di fornire una collaborazione culturale a normali spettacoli quando i film in essi presentati siano di eccezionale valore artistico.

La quarta commissione

(Per il lavoro tra gli studenti) ha presentato la seguente mozione approvata all'unanimità:

La IV Assemblea ordinaria dei Circoli del Cinema riconosce nella educazione dei giovani delle scuole medie ai problemi della cultura cinematografica una delle attività essenziali dei Circoli, fondamentale per la vita stessa e l'avvenire delle organizzazioni, assai più efficace e fruttuosa di qualunque attività educativa esercitata nei con-

fronti di un numero ristrettissimo di adulti; prende atto che le autorità scolastiche, le quali sino ad oggi avevano rivolto il loro interesse al Cinema esclusivamente come ad un sussidio didattico per l'insegnamento delle varie discipline, cominciano ad avvicinarsi ad esso anche nella sua qualità più generica di spettacolo con interessi più larghi di arte e di cultura; avverte che tale interesse deve essere promosso da una valida preparazione e da un impegno culturale specifico nei confronti del cinema; rivendica pertanto ai Circoli, come agli unici organismi di diffusione della cultura cinematografica esistenti in Italia, il diritto di promuovere e dirigere nei confronti dei giovani delle scuole medie tale attività culturale. L'Assemblea invita pertanto i circoli ad interessarsi di questo problema, sia promuovendo nei piccoli centri un reclutamento, il più ampio possibile degli insegnanti e degli studenti delle scuole medie superiori, nel circolo stesso; sia promuovendo, nei grandi centri, la costituzione di Circoli speciali per studenti intorno ad una scuola o ad un gruppo di scuole; sia organizzando per i giovani delle classi inferiori, ancora immaturi per una esperienza associativa, proiezioni e lezioni propedeutiche in accordo con le autorità scolastiche; avverte che tale attività deve essere esplicata possibilmente con la guida degli insegnanti medesimi e sempre in forma elementare e didattica (lezioni, introduzioni critiche alle proiezioni, pubblicazioni divulgative, relazioni scritte dai giovani); riconosce che essa non può in alcun modo rendere più difficile l'opera di reperimento e distribuzione dei film classici, essendo più che sufficiente la proiezione dei film indicati dal catalogo-repertorio, eventualmente (ma non necessariamente) integrati da alcuni facili film retrospettivi. In considerazione di quanto precede, l'Assemblea invita il Consiglio direttivo della F.I.C.C. ad incoraggiare, promuovere, potenziare, iniziative atte a facilitare i circoli nello svolgimento di tale opera, a ricercare se possibile, un accordo sul piano nazionale con le autorità competenti (cineteca scolastica); ad esaminare infine la possibilità di istituire una tessera federale ridotta per gli studenti iscritti alle Sezioni speciali o ai Circoli cittadini a base studentesca.

ESAURITA la votazione delle mozioni, il Presidente ha per un brevissimo tempo sospeso la seduta per consentire la formulazione delle liste per l'elezione del nuovo Consiglio direttivo, del Collegio dei probiviri e del Revisore dei conti. Sono state presentate due liste: la N. 1 presentata dai circoli del cinema di Firenze, Trieste, Venezia e la N. 2 presentata dal circolo del cinema di Reggio Calabria. La votazione, a scrutinio segreto, ha dato i seguenti risultati: voti validi: 9851 (solo



Rassegna di Livorno: da « Via delle Cinque Lune » (1942) di Chiarini.

circoli membri definitivi): Lista N. 1, voti: 5965; Lista N. 2, voti: 3151; Astenuti voti: 714.

Il nuovo Consiglio direttivo è risultato così composto: Franco Antonicelli, presidente uscente; Virgilio Tosi, seg. generale uscente, Callisto Cosulich, critico cinematografico del *Giornale di Trieste* e direttore del Circolo del Cinema Triestino; Niccolò Numeroso, segretario della Commissione per il cinema scientifico del Consiglio nazionale delle ricerche e segretario del Circolo Napoletano del Cinema; Luigi Gori, Presidente del Cine-club « Primi Piani » di Firenze; Sanzio Cremonini, del Circolo Bolognese del Cinema; Gaetano Carancini, critico cinematografico di *La Voce Repubblicana* di Roma e segretario del Circolo Romano del Cinema; Gianni Milner, vice presidente del Circolo del Cinema "F. Pasinetti" di Venezia; Silvano Filippelli, critico cinematografico di *La Gazzetta di Livorno* e presidente del Circolo del Cinema Livornese. (Già membri del Consiglio direttivo uscente); Achille Valignani, segretario generale dell'ANICA e dell'ATIC e revisore dei conti del Circolo Romano del Cinema; Angelo Gianni, presidente del Circolo Culturale del Cinema di Massa Marittima, probiviro uscente della F.I.C.C.; Mario Linari, del Film Club Genovese revisore dei conti uscente; Napoleone Colajanni, del Circolo del Cinema di Palermo; Vittorio Fiore, del Circolo del Cinema di Bari; Mario Benvenuti, presidente del Cineclub Pisa.

Si è quindi votato per il nuovo Collegio dei probiviri e il revisore dei conti. Delle due liste presentate è risultata eletta la lista N. 1 così composta membri effettivi: Calzolari (Parma), Vollarò (Reggio Calabria), Simoncelli (Pescara), Bettini (Imola), Mastrangelo (Bari); membri supplenti: Cottignola (Ravenna), Biondi (Messina).

Revisore dei conti: Bianciardi (Grosseto). Con l'augurio di prammatica per una buona attività di tutti i Circoli durante il prossimo anno e con l'invito a rafforzare e sviluppare continuamente l'organizzazione federale unitaria, il Presidente ha chiuso i lavori del IV Congresso nazionale dei circoli del cinema.

VIRGILIO TOSI



Le streghe di Welles