

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **52**

NUOVA SERIE - 15 DICEMBRE 1950

LETTERE

Caro « Cinema », sul numero 49 (1 novembre 1950) Glauco Viazzi ha trattato della rassegna del cinema francese organizzata dal Museo del Cinema al Missori di Milano. Egli ne ha parlato diffusamente, e come d'una manifestazione importante e riuscitissima nonostante i palesi ostacoli sopravvenuti prima, durante e perfino dopo la rassegna stessa. Il suo accenno alla impossibilità di raccontare la « complessa e intricata storia » dei film non proiettati e di tanti fenomeni che hanno turbato e disturbato il programma originario non è, in fondo, che il legittimo desiderio di un critico di sapere perché e come questo sia avvenuto. Ma non è il solo, Glauco Viazzi, ad esprimere implicitamente tale desiderio; a lui si associano decine e centinaia di persone, intellettuali o semplici spettatori, che fin dai primi giorni della rassegna ci assillano, ci inviano lettere, ci fanno telefonate, e tutto ciò per conoscere cosa è successo, e perché è successo. La massima preoccupazione, la domanda corrente, è quella che chiede spiegazioni sul fatto che una manifestazione artistica e culturale di rara importanza ha potuto esser turbata e minacciata di distruzione nel giro di pochi giorni, dopo che essa era stata praticamente garantita da accordi sacrosanti e perfino da contributi governativi. Ora, cari amici che avete seguito con tanta passione la rassegna del cinema francese, voglio premettervi una affermazione: nonostante il terribile desiderio di scrivere a lettere di fuoco i nomi delle persone e degli Enti, di tutti coloro insomma che hanno contribuito a render dura e difficile la vita di questa terza rassegna cinematografica milanese, il Museo del Cinema non farà questi nomi e si astiene dal rendere di pubblica ragione i segreti motivi che ne hanno informato la meschina presa di posizione contro il festival. In Italia gli scandali sono tanto facili da sopire, ormai, e la vita degli enti culturali è così difficile, che davvero non vale la pena di rendersi doppiamente amara l'esistenza e di precludersi la strada di buone conquiste culturali. Quei nomi li terremo per noi; sono tutta la nostra raffinata esperienza che, appunto perché latente e compressa, costituisce il più solido bagaglio per un lungo viaggio. D'altronde, chi goda di un minimo di capacità intuitiva può accontentarsi di incasellare e di ordinare gli elementi qui trascritti; essi rappresentano, come sogliono dire gli storici, una fonte di prima mano. Premesso che la rassegna è stata organizzata sotto gli auspicci di « Unifrance Film » e in collaborazione col « Cinéma d'Essai » di Parigi, nonché con un contributo della Presidenza del Consiglio, e che speciali accordi erano stati sottoscritti con i francesi circa il programma che doveva costituire il meglio della produzione francese negli ultimi dieci anni, si sono verificati prima e durante il corso della manifestazione questi fatti:

1) Tentativo di far annullare gli accordi tra il Museo del Cinema e « Unifrance ». Tale tentativo, ancor più grave in quanto mirava addirittura a far credere che nessun organo ufficiale o autorità aveva dato il proprio appoggio alla rassegna, è stato sventato "in extremis" durante lo svolgimento della Mostra di Venezia, poche ore prima che i delegati francesi ripartissero.

2) Disposizioni che vietava il secondo spettacolo pomeridiano (ossia la seconda e ultima proiezione del film presentato la sera precedente). Tale disposizione è stata revocata dopo cinque giorni.

3) Divieto di proiezione del film *La ronde* di Ophüls. Durante la rassegna milanese si svolgeva pertanto a Torino una « Settimana cinematografica », e il film *La ronde*, proibito a Milano, poteva essere presentato al cinema Lux di Torino, davanti a un « folto pubblico ed elegante pubblico da serata di gala » — come informa in un trafiletto il giornale *La Nuova Stampa* (8 ottobre) — « che ha seguito con diletto ed applausito il voluttuoso *La ronde* di Max Ophüls ». La Settimana cinematografica torinese era organizzata con la collaborazione della Mostra di Venezia.

4) Violenta e sorda campagna scatenata a Roma contro la rassegna del cinema francese, e particolare pressione su un influente produttore francese che negava subito un film importante e agiva su altri produttori per far sì che non pervenissero i film in programma. In seguito a questi interventi, venivano negati anche *Rendez-vous avec la chance* e *Espoir*, alcuni documentari non pervenivano, e si avevano grandi difficoltà per *La Marie du Port* (quest'ultima, infine, presentata). Di Farrebique e di *Le 6 juin à l'aube* non si trovava in

Francia neppure una copia (!?) e il film *Rendez-vous de juillet*, nonostante precisi impegni e sollecitazioni, non si poteva smuovere dal doppiaggio presso una casa italiana neppure per 12 ore!

Questi, in sostanza, i fatti principali che hanno determinato sbandamenti, apprensioni, difficoltà, perdite preziose di tempo e di denaro, irritazione nel pubblico e negli appassionati. Nonostante questo, la rassegna è stata — e non c'è motivo per dubitare della sincerità della stampa — unica e quasi perfetta nella sua funzione. Ma quanta stampa è rimasta estranea, volutamente estranea alla rassegna? Perché un noto quotidiano milanese ha addirittura fatto apparire, prima della proiezione al pubblico, la recensione di un film stroncandolo? Quanti "come" e quanti "perché" oscuri, in una vicenda così limpida, così devota al buon cinema e al servizio dell'intelligenza e della cultura! Aggiungete infine che un contratto gravosissimo aveva dovuto essere accettato a pochi giorni dalla rassegna per ottenere un locale importante (e solo con la perfetta coesione di tutti gli accordi questo contratto avrebbe potuto pesare meno) aggiungete che è toccato a un ente culturale italiano di farsi ambasciatore presso i francesi d'una assai poco edificante situazione che è stata manovrata da altri italiani, constatate infine che il permesso di temporanea importazione del film della rassegna è pervenuto dal Ministero competente quando già la rassegna era terminata, e avrete un quadro singolarmente efficace di quanto possano in Italia le piccole invidie, le meschine esigenze del commercio cinematografico e di certi produttori e distributori, il campanilismo provinciale, il falso giornalismo cinematografico, lo stupido timore delle concorrenze in fatto di Mostre e di Festival, l'occhio velato della burocrazia. E poi c'è ancora chi chiede: perché dunque una importante manifestazione artistica e culturale è stata così boicottata? Ma appunto perché è una importante manifestazione artistica e culturale, cari amici. Non siamo forse in Italia, dove i teatri di fama internazionale fanno conoscere la musica di Bartok con un ritardo di trent'anni, dove la migliore divulgazione della pittura e delle opere d'arte italiane ci viene in edizione di lusso con l'etichetta di Parigi, dove il miglior cinema nostrano dev'esser prima riconosciuto e capito a New York per poter essere degnato d'uno sguardo a Milano o a Roma?

Guido Guerrasio

Direttore del « Museo del Cinema »

GENOVA, dicembre

Caro « Cinema »,

sono socio da ormai tre anni del Film Club Genovese, al quale ho dato anche la mia modesta opera nel settore organizzativo, e frequentando pertanto con assiduità sia la sede che la sala di proiezione, mi sono fatta un'esperienza sia sulla mentalità sia sulla preparazione culturale cinematografica del Film Club. Ti posso assicurare che la mia esperienza è catastrofica. Prima di tutto circa l'80 per cento dei soci non ha grande passione per il cinema come fatto artistico, ma considera il Cine Club come la palestra più adatta attualmente non solo alla sua vanagloria pseudo intellettuale (che a Genova per l'assoluta mancanza vuoi di circoli culturali propriamente detti, vuoi di teatri realmente e non sporadicamente funzionanti è addirittura incommensurabile) ma anche, e direi quasi soprattutto, alla mostra degli infiniti ultimi dettami della moda femminile. E' realmente sconcertante assistere ad una proiezione: qualunque film venga dato viene alla fine lungamente e sonoramente applaudito. Un solo film suscitò una certa polemica, del resto prontamente zittita dalla Direzione stessa, in occasione della proiezione di *Riso amaro*. E — detto per inciso — Un palmo di terra di Bân, che ritengo retamente superiore ai vari *L'uomo fantasma*, venne accolto con gelido riserbo, ed i pochi che applaudirono vennero zittiti dalla maggioranza degli spettatori. Ma credi forse che fra coloro che disapprovarono il film ve ne fosse uno che, in sede di discussione, giustificasse

con validi argomenti il suo punto di vista? Neanche per sogno, e tutto si concluse nella ormai solita palude delle frasi vuote e rettoriche senza che uscisse mai da uno degli interventi uno sprizzo acuto per la valutazione, positiva o negativa, non importa, del film proiettato. E così è sempre. E' possibile per esempio che vi siano degli italiani, anche 250 soltanto, che la pensino proprio allo stesso modo, oppure siano disposti, anche se con il forte appoggio d'una educazione cortese e rigida, qualora avessero delle idee radicalmente convinte al riguardo del film, ad ammettere, seppure in parte, le idee dell'avversario? Io forse sarò, data la mia eccessiva giovinezza, troppo assoluto, ma ricordo che quando personalmente intervenivo, succedeva un mezzo parapiglia. Ed è questo, almeno sotto il mio punto di vista, lo scopo del cineclub: quello di infondere, proprio sotto la lotta delle opinioni contrastanti, un grande amore per il cinema. E credo che quanto succede nel Film Club genovese, succeda in tutti gli altri. Che se così non fosse ringrazierei Iddio e ti pregherei di stracciare questa mia perché non avrebbe più alcun valore. Ma poiché — dato il fatto che ho avvicinato altri soci di altri cineclub — rimango della mia opinione, ti prego di scusare questa lunga e noiosa enumerazione di piccole polemichette di cui sarai certamente al corrente, e ti assicuro che questa lettera non è fine a se stessa, perché non avrei mai osato farti perdere tanto tempo inutilmente.

Visto dunque come stanno le cose, come si può risolvere la situazione? E questa, ti assicuro, è più grave di quanto possa sembrare a prima vista. Che se aumenta il numero di cineclub non è detto che aumenti anche il livello qualitativo (che è il più importante) dei soci. E per esempio vi sono soci che, visto come vanno le cose, se ne vanno creando quindi delle fratture molto dolorose. Nel 1948, auspici Enrico Rossati e il sottoscritto, venne creato in seno al Film Club genovese una sezione staccata per gli studenti medi. L'iniziativa, finché me ne potei occupare io, studente medio, allora, diede frutti addirittura sorprendenti. Più di 300 soci, bilancio consuntivo con solo 17000 lire di passivo (e si tenga presente che quell'anno, poiché le spese venivano divise, il Film Club genovese realizzò un attivo che coprì abbondantemente il nostro passivo); ma quello che più conta fu la passione dei giovani ai problemi del cinema, le discussioni che procedevano animate ed intelligenti con l'intervento spesse volte di professori interessati al cinema e di critici dei quotidiani cittadini. Fatto importantissimo che ognuno si preoccupasse dell'andamento della sezione, desse consigli e prospettasse modifiche, frequentasse la sala di lettura, partecipasse interessatissimo alle discussioni e alle lezioni di tecnica cinematografica che si tenevano al di fuori del ciclo normale di proiezioni. L'anno successivo, finiti gli studi secondari, non potei più occuparmene. E questo bel l'albero che avevo, si può dire, fatto nascere da solo, intristì e, a poco a poco, morì; perché i dirigenti (che non erano studenti medi, e furono imposti dalla Direzione) non erano sorretti da un vero interesse per il cinema. Da allora non si parlò più della sezione speciale, e, dopo tre mesi, venne abolita. Gli studenti medi dell'anno precedente erano entrati intanto nel Film Club vero e proprio, e diedero prova della loro agguerrita conoscenza dei problemi del cinema, sostenendo vere e proprie battaglie in sede di discussione. Poi, a poco a poco, mancando anche — data che era stata abolita la sezione studenti medi — l'apporto di sempre giovani forze, piegarono anch'essi la testa ed ora non si sentono più di intervenire nelle discussioni. E' un vero peccato tutto questo, perché il movimento dei cineclub è movimento d'avanguardia, e non deve intristire nella vuotaggine delle frasi trite e ritrite e nella prosopopea di certi intellettualoidi del cinema. E movimento d'avanguardia i cineclub possono diventarlo immettendo nel loro novero giovani che, prima siano guidati da mano esperta, poi possano realmente dire la loro parola anche di fronte a dei professoroni.

E, dunque, quanto volevo dirti lo avrai rilevato da queste mie righe. Vedere di iniziare, su scala nazionale, proiezioni per i giovani studenti, affinché — data la loro maggiore influenzabilità — si possano creare dei veri studiosi del cinema. Mi rivolgo a te perché penso che questa iniziativa non può essere presa così localmente (dove è già stata bandita) e sporadicamente.

Cordiali saluti.

Aldo Chiappe

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IV

FASCICOLO 52

Anno III - 15
Dicembre 1950

Questo fascicolo contiene:

<i>Lettere</i>	Seconda di copertina.
<i>Cinema-gira</i>	329
b.	
<i>La fiera delle nuvole</i>	325
CARLO LIZZANI	
<i>Temì da ritrovare. Resistenza e storia</i> . . .	326
VITO PANDOLFI	
<i>Documentare la lotta per la vita</i>	328
RENATO MAY	
<i>Anello di congiunzione</i>	331
GASTONE TOSCHI	
<i>Storia e analisi della "libertà" d'un personaggio</i>	334
PAGINONE	
<i>I sogni che il danaro può comperare</i>	336
GIORGIO N. FENIN	
<i>Africa da fiera</i>	338
RENATO GIANI	
<i>Nuove ingerenze di Hollywood contro il cinema francese</i>	340
TOM GRANICH	
<i>I registi: Henry Hathaway</i>	342
ITALO DRAGOSEI	
<i>Retrospective: Personaggi del tempo perduto</i>	344
P. R. P.	
<i>Primi passi del cinema venezuelano</i>	346
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	347
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	349
FERDINANDO ROCCO	
<i>Biblioteca</i>	350
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	352

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. E. FRISONI *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 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: Aldo e Stoppa, l'operatore e uno degli interpreti di "Miracolo a Milano", l'ultimo film diretto da Vittorio De Sica su soggetto di Zavattini.



Shelley Winters, una delle interpreti di «Harvey», recentissimo film diretto da Henry Koster e tratto dall'omonima commedia di Mary Chase.



Mara Domestici e Giorgio Puro in una inquadratura tratta dal film « Gli inesorabili », recentemente diretto da Camillo Mastrocinque.

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Cristo proibito (Fontana-Minerva), regista Curzio Malaparte, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Gino Cervi, Rina Morelli, Lianella Carell, Luigi Tosi, Gabriele Ferzetti, Anna Maria Ferrero, Gualtiero Tumiati; Italia terra d'amore (Campidoglio Film-Klagemann), regista Camillo Mastrocinque, interpreti Massimo Girotti, Jenny Jugo, Paolo Stoppa, Ave Ninchi; 47 morto che parla (P.F.C.), regista Carlo Ludovico Bragaglia, interpreti Totò, Silvana Pampanini, Adriana Benetti, Laura Gore, Eduardo Passarelli, Gildo Bocci, Arturo Bragaglia, Carlo Croccolo; Mamma mia, che impressione! (P.F.C.), regista Roberto Savarese, interpreti Alberto Sordi, Giovanna Pala, Carlo Giustini, Frank Colson, Arturo Bragaglia, Riccardo Bertazzolo, Virgilio Riento.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Persiane chiuse (Rovere), regista Luigi Comencini, interpreti Massimo Girotti, Eleonora Rossi, Giulietta Masina, Jone Salinas, Antonio Nicotra, Sidney Gordon, Renato Baldini, Cesarina Gherraldi; Abbiamo vinto (La Quercia-Filmolimpia), regista Robert Adolf Stemmler, interpreti Paolo Stoppa, Antonella Lualdi, Walter Chiari, Camillo Pilotto, Margherita Bagni, Lilla Brignone; The Medium (Inter-Continental Film), regista Gian Carlo Menotti, interpreti Marie Powers, Leo Coleman, Anna Maria Alberghetti, Donald Morgan, Beverly Dame, Belva Kibler; Napoli tempi passati (Campidoglio-Comedia Film), regista Elio Vercelloni, interpreti Maria Montez, Massimo Serato, Andrea Checchi, Folco Lulli; Lebbra bianca (La Perla Film), regista Enzo Trapa-

ni interpreti Lois Maxwell, Ermanno Randi, Juan De Landa, Giulio Donini, Folco Lulli, Amedeo Nazzari, Umberto Spadaro; Strano appuntamento (Ardire Film), regista D. A. Hamza, interpreti Umberto Spadaro, Marina Bonfigli, Leda Gloria, Clelia Matania, Rossana Podestà, Clara Auteri, Nico Pepe, Olga Solbelli, Zoe Incrocci, Mario Ferrari, Lauro Gazzolo, Enrico Glori, Carlo Romano, Paul Muller, Enzo Staiola; I falsari (Gallo Film-Sifac), regista Franco Rossi, interpreti Fosco Giachetti, Doris Duranti, Lianella Carell, Erno Crisa, Saro Urzì, Mario Angelotti, Gabriele Ferzetti; Il Caimano del Piave (Flora Film), regista Giorgio Bianchi, interpreti Gino Cervi, Milly Vitale,

Una sottoscrizione popolare...

...costituirà in parte il finanziamento di un film sulla Resistenza in Liguria, da realizzarsi all'inizio dell'anno prossimo. Regista del film sarà Carlo Lizzani, e per quanto riguarda gli interpreti si fanno già i nomi di Carla Del Poggio, Andrea Checchi e Massimo Girotti. La « Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici », produttrice di Achtung! Banditi! (titolo provvisorio del film), ha un illustre precedente; quello della « Societè d'Exploitations et de Productions Cinematographiques La Marseillaise », che nel 1938 produsse, com'è noto, il film di Jean Renoir sulla Rivoluzione Francese.

Per salvare il buon nome...

...del Cinema italiano all'interno e soprattutto all'estero, durante l'Assemblea generale straordinaria dell'Unione Produttori, svoltasi all'ANICA il mese scorso, si è decisa l'istituzione del cosiddetto « Marchio ANICA » e dell'Albo dei produttori. Tale provvedimento che ha l'evidente scopo di conferire maggiore dignità e consapevolezza alla professione di produttore cinematografico, dovrebbe automaticamente impedire o comunque limitare la produzione di film privi di un minimo di serietà e di impegno.

Orson Welles...

...sembra ormai deciso a condurre a termine il suo Otello, la cui lavorazione, più volte interrotta, dovrebbe concludersi in Italia. A quanto

Planetario, a Roma. Le proiezioni hanno ottenuto un inatteso successo di pubblico, e si spera che in seguito a tali risultati, manifestazioni analoghe abbiano luogo anche nei cinematografi normali, e con una certa continuità.

A Mark Hellinger...

...il defunto produttore di The Killers, Brute Force e The Naked City, verrà dedicato il prossimo film di Alberto Lattuada, Un servizio sensazionale, da un soggetto di Alfredo Giannetti e Salvatore Laurani. Si prevede che alcuni attori stranieri di fama internazionale prenderanno parte al film, alla cui sceneggiatura, insieme al regista e agli autori del soggetto, sta collaborando in questi giorni anche Ennio Flaiano.

« Questi fantasmi »...

...la fortunata commedia di Eduardo De Filippo, sarà ridotta per lo schermo dall'autore, che ne sta curando la sceneggiatura insieme a Giuseppe Marotta. Al film prenderà parte, a quanto si annuncia, anche Totò.

Sta per uscire...

...il primo numero dell'annunciato Documento mensile, il periodico cinematografico ideato e diretto da Riccardo Ghione, e al quale collaboreranno le personalità più in vista della letteratura, dell'arte e naturalmente del cinematografo. Eccone l'interessante sommario: Ambienti e personaggi, di De Sica; Vita silenziosa, di

CINEMA OIRA

Frank Latimore, Franco Golisano, Ludmilla Dudarova e Giacomo Lauri Volpi; I predestinati (Valente film), regista Aldo De Bassan, interpreti Antonio Mustari (del C.S.C.), Stefania Naghi, Lilio Berti, Laurie Day; Parigi è sempre Parigi (Amato-Colonna Film), regista Luciano Emmer, interpreti Aldo Fabrizi, Lucia Bosè, Ave Ninchi, Marcello Mastroianni, Franco Interlenghi, Carletto Sposito, Paolo Panelli, Giuseppe Porelli; I misteri di Venezia (Industrial Film), regista Ignazio Ferronetti, interpreti Tito Schipa, Virginia Belmont, Renato Valente, Memo Benassi; Abbasso Villa! (Jolly Film), regista Giorgio Simonelli, interpreti Renato Rascel, Marilyn Buferrd, Nino Pavese, Virgilio Riento.

viene comunicato, le ultime scene del film, iniziato due anni fa a Venezia, con Lea Padovani, e continuato a Parigi, per gli interni, con Suzanne Cloutier (la « Desdemona » definitiva, dopo alcuni altri tentativi), verranno girate dal vero a Perugia, nelle sale del Palazzo dei Priori.

L'Istituto « Luce »...

...allo scopo di diffondere maggiormente la produzione documentaristica sia italiana che straniera, troppo spesso trascurata dagli esercenti, e in genere poco conosciuta dal gran pubblico, ha da poco promosso una iniziativa particolarmente indovinata: quella di effettuare un programma settimanale di documentari e cortometraggi scelti fra i migliori della produzione mondiale, nella sala del

Sinisgalli; Soluzione del nudo, di Guttuso. I prossimi numeri di questa « terza pagina » del cinema comprenderanno i seguenti « shorts »: Il prurito, di Levi; Appunti su un fatto di cronaca, di Visconti; Colpa del sole, di Moravia; Primo piano, di Antonioni; Avventure del Sig. De Gasperi, di Malaparte; Lettera aperta a « Documento mensile », di Del Giudice; e Rocce, di Ghione. La durata di ciascun numero è di 10-12 minuti circa.

Ad Assisi e a Roma...

...verranno girati gli esterni del prossimo film di Maurice Cloche, Peppino e Violetta, una co-produzione italo-francese. Il soggetto, tratto da una novella di Paul Gallico, narra la storia di un bimbo e di una asinella.



A sinistra: da « Finestre », documentario di Francesco Maselli. Al centro: da « Fisiopatologia dello sport », cortometraggio ideato e realizzato da Pino Donizetti, Guido Rósada e Gip Tortorella. A destra: da « Il testamento dei poveri », documentario girato a Verona da Guido Guerrasio.

FRANCIA

I film americani doppiati...

...sono notevolmente diminuiti sul mercato nazionale: secondo una statistica ufficiale, pubblicata recentemente, il rapporto tra i film francesi e quelli americani doppiati, si è modificato, in questi ultimi anni, a favore della produzione nazionale: mentre nel 1946-47 i film francesi erano 96, e gli americani 287, nell'annata 1949-50 i film francesi sono stati 107, e quelli americani doppiati solo 100.

Jean Paul Sartre...

...ha ceduto i diritti di riduzione cinematografica della sua nota commedia *Les mains sales*, che verrà portata sullo schermo da Ferdinand Riviers. Come si ricorderà, Sartre ha già scritto per lo schermo numerosi soggetti, fra cui sono da ricordare una riduzione della sua commedia *Huis clos* (mai realizzata); *Les faux nez* (pubblicato da *La Revue du Cinéma* nel N. 6 del 1947) e *Les Jeux sont faits*, diretto nel '47 da Jean Delannoy, e presentato in Italia col titolo *Risorgere per amare*.

La censura ha vietato...

...il film sovietico di Aleksander Stolper, annunciato in Francia col titolo *Un homme véritable*. Il film narra la storia autentica del pilota russo Alexis Meressiev, ed è interpretato da Paul Kadochnikov (che sostiene il ruolo del protagonista), Tamara Macarova, Alexis Diki, V.

col concorso di numerose personalità dello schermo, le quali si sono gentilmente prestate ad apporre le loro dediche autografe ai volumi venduti. Fra le attrici intervenute erano Simone Renant, cui erano affidati i libri di Maurice Druon, e Renée Saint Cyr che si occupava delle opere di Claude Morgan; fra gli attori, Maurice Chevalier e fra i registi Marcel Carné, che aiutava a vendere i volumi dei giovani poeti.

GRAN BRETAGNA

«Manon»...

...non potrà essere diffuso sugli schermi normali: il Comitato della censura britannica ha giudicato il film di Clouzot «troppo immorale», rifiutandogli il visto. Esso tuttavia, con una licenza speciale del London County Council, e dopo opportuni tagli al finale, potrà venir presentato a un pubblico di adulti, a scopo di studio. Evidentemente incuriosito da tante precauzioni, persino Giorgio VI ha espresso il desiderio di vedere il film, durante la sua permanenza nel Castello Balmoral in Scozia.

81 film a lungometraggio...

...sono stati realizzati nei primi dieci mesi di quest'anno; tale cifra si prevede che difficilmente potrà essere raggiunta nel 1951, date le attuali condizioni della produzione inglese, che, com'è noto, sta attraversando una crisi di non lieve entità.



Il regista Alfred Hitchcock e Marlene Dietrich durante la lavorazione dell'interessante film «Stage Fright» («Paura in palcoscenico»).



Dolores del Rio in «Deseada», film messicano diretto da Roberto Gavaldon; operatore Alex Phillips, il maestro di Gabriel Figueroa.

Mercourev, ed è stato prodotto negli studi della Mosfilm.

La pressione fiscale...

...nei confronti dell'esercizio cinematografico è stata alleggerita da un recente decreto del Governo francese, in seguito al quale vengono fra l'altro esonerati dall'imposta gli spettacoli il cui biglietto non superi i 15 franchi, mentre le imposte per gli spettacoli di varietà sono notevolmente ridotte.

Una fiera libraria...

...promossa dal Comitato nazionale degli scrittori, si è svolta a Parigi

Allo scopo di incrementare...

...la cinematografia didattica nazionale sono state istituite una commissione per il materiale visivo d'insegnamento («National committee for visual aids in education»), e una fondazione per l'insegnamento visivo («Educational foundation for visual aids»). Compito della prima è quello di elaborare un programma per le scuole d'Inghilterra e del paese del Galles; mentre la seconda è incaricata di informare gli ambienti scolastici e soprattutto i professori sui continui sviluppi del cinema educativo.



Cinema della Germania occidentale: Jeannette Schultze, interprete di «Martina», il film prodotto e diretto da Arthur Maria Rabenalt.

SI E' COSTITUITO un « Circolo Universitario Cinematografico Milanese » avente come preciso scopo quello di avvicinare gli studenti al cinema come fatto di cultura e di arte, ponendo al tempo stesso le premesse per una definitiva inserzione nell'organismo universitario degli studi cinematografici. L'attività di questo Circolo si presenta cioè sotto un duplice aspetto: intesa si a far cadere nell'ambiente universitario ogni pregiudizio ed ogni ingiustificato assenteismo, ma rivolta anche contro certe persistenti forme di incultura diffuse nel mondo stesso del cinema.

Figurano a tutt'oggi al centro del programma: 1) l'istituzione di un cineclub con proiezioni settimanali serali, mentre su un piano divulgativo verranno curate speciali « mattinate », atte a interessare un maggior numero di universitari; 2) la costituzione di una attrezzata biblioteca che potrà, si spera, funzionare già dall'anno accademico '51-'52; 3) una serie di conferenze tenute dai critici più noti, accompagnate da proiezioni, sulla storia del cinema ed il parallelo sviluppo della critica cinematografica; verrà fatta la massima pressione perché siano resi definitivi appositi « corsi » annuali.

La direzione tecnica del Circolo è stata per ora assunta da Brunello Vigezzi e da Vittorio Spinazzola.

U. S. A.

Una vivace controversia...

...di natura politica ha in questi ultimi mesi sconvolto il sindacato dei registi (« Screen Directors Guild »). La polemica (come nel precedente numero ha riferito il nostro redattore newyorkese Giorgio N. Fenin) è stata provocata dalla decisione, presa cinque mesi fa dal consiglio direttivo del sindacato medesimo, di imporre come condizione di ammissione, ad ogni nuovo membro, un giuramento anti-comunista, e successivamente dal rifiuto del presidente del sindacato, Joseph L. Mankiewicz, di sottoscrivere le decisioni della maggioranza, in seguito alle quali si sarebbe dovuta compilare una « lista nera » dei reprobati che non giurassero. Da notare in margine che il Mankiewicz pur avendo già firmato a suo tempo un giuramento anticomunista (in ottemperanza alla legge Taft-Hartley), aveva dichiarato in altra occasione di ritenere che spettasse solo al Governo fare simili richieste, e che durante la votazione del consiglio egli si trovava in Europa. I sostenitori dell'imposizione del giuramento, fra cui Clarence Brown, Frank Capra e Leo Mac Carey, capitanati da Cecil Blount De Mille, chiedevano le dimissioni di Mankiewicz, il quale era sostenuto invece da 25 altri registi, fra cui John Huston, Elia Kazan, Billy Wilder, William Wyler, John Farrow, Mark Robson, George Seaton e Fred Zinnemann. Questo secondo gruppo, intanto, per rafforzare la propria posizione, firmava per conto proprio un giuramento di fede non comunista dinanzi a un notaio, mentre il consiglio direttivo, riunitosi al completo, dopo un pacato discorso di John Ford, rimasto al di fuori della polemica, per quanto conservatore, votava all'unanimità un ordine del giorno di fiducia nel Presidente. Pochi giorni dopo si teneva l'assemblea generale del sindacato, in seguito alla quale i registi confermavano la loro fiducia nel Mankiewicz, imponendo le dimissioni al consiglio direttivo. L'evidente contraddizione fra il conclusivo atteggiamento della maggioranza dei membri del sindacato, che ha determinato la completa vittoria del Mankiewicz, e la precedente approvazione per referendum della famigerata proposta, è spiegata dal fatto che mentre il referendum era stato fatto a scheda aperta e

firmata, l'ultima votazione dell'assemblea è stata segreta.

Il rappresentante dell'Italia...

...a Los Angeles, ha recentemente consegnato a Frank Capra la « Stella della solidarietà », conferitagli dal



Peppino Spadaro con Arturo Bragaglia e Gazzolo nel film « Vogliamoci bene! », di Tamburella. Peppino Spadaro è morto in questi giorni.

Governo italiano: la cerimonia ha avuto luogo ad Hollywood, durante un banchetto della Federazione delle società italo-americane della California meridionale. La medesima onorificenza è stata conferita in questi giorni a Mary Pickford, per le sue note benemerite nell'assistenza ai mutilati di guerra: non è escluso che l'attrice, ritrattasi dallo schermo nel 1932 (l'ultimo film nel quale apparve fu *Secrets*, con Leslie Howard), e ormai passata definitivamente alla produzione, compia prossimamente un viaggio in Europa,

durante il quale verrà in Italia a ricevere personalmente la decorazione.

Una serie di conferenze...

...attraverso gli Stati Uniti verrà effettuata dall'attore William Lundigan (il « dottore » di Pinky), allo scopo di reagire alle violente accuse del senatore Johnson contro « la dissoluzione morale del mondo del cinema »: il Lundigan si propone di smentire, prove alla mano, le più assurde calunnie del senatore, mettendo in guardia l'opinione pubblica anche contro certe speculazioni di carattere scandalistico.

Il Ministero della difesa...

...secondo quanto riferisce The Hollywood Reporter, ha vivamente deplorato la riedizione del famoso film anti-militarista *All Quiet on the Western Front* di Lewis Milestone, dal romanzo di Remarque (prodotto da Carl Laemmle per la Universal nel 1930): l'attuale momento politico renderebbe estremamente inopportuna tale riesumazione, la quale, d'altra parte, sta ottenendo un eccezionale successo di pubblico.

Jerry Wald e Norman Krasna...

...definito il contratto che li lega per cinque anni ad Howard Hughes, si sono messi immediatamente al lavoro, annunciando i primi nove dei 60 film che essi dovranno produrre per la R.K.O., in base a uno stanziamento complessivo di 50 milioni di dollari. Fra i progetti più interessanti vanno ricordati: un film di carattere sociale, ambientato in America ai giorni nostri, *Country Club*; la storia di una modella, fra le quinte di una casa di mode, *Size 12*; un film sui giovani e sui loro problemi, *Behave Yourself*, che Max Shulman sta attualmente sceneggiando; una commedia paradossale interpretata da Mae West e Jane Russell, *Mother Knows Best*, (tutti tratti da soggetti originali dei medesimi Krasna e Wald); una riduzione del romanzo di Budd Schulberg, di ambiente pugilistico, *The Harder They Fall*; e infine un film con Greta Garbo ed uno diretto da René Clair.

U. R. S. S.

Un gruppo di film francesi...

...sta per essere importato nell'Unione Sovietica. Così ha dichiarato il rappresentante in Francia del Sovexport-Film, il quale ha soggiunto che i film preferiti dal pubblico russo sono i film « veri, ottimisti, sani », e in genere tutti quei film « che mostrano la lotta del popolo francese per la sua indipendenza nazionale, per la democrazia e per la pace ». Ecco l'elenco dei film: *La Symphonie fantastique*, *Antoine et Antoinette*, *Mademoiselle s'amuse*, *L'école buissonnière*, *Clochemerle*, *Jour de fête*, *Plus de vacances pour le Bon Dieu*.

Con grande sfarzo...

...è stato recentemente lanciato il film italiano Pagliacci, con Tito Gobbi e Gina Lollobrigida; così ha annunciato il consigliere commerciale dell'Ambasciata d'Italia a Mosca, in una lettera alla casa produttrice, precisando inoltre che il film è stato proiettato in contemporanea in ben 24 sale principali di Mosca, a Leningrado e nelle più importanti città dell'Unione Sovietica. Per quanto riguarda il materiale pubblicitario adoperato nel lancio del film, la lettera parla di « decine e decine di migliaia » di « affiches » e di cartelli stampati per l'occasione.

Sono in preparazione...

...due film da prodursi all'estero con la collaborazione delle industrie locali: un film storico, di grande mole, *Sokolovo*, per il quale si prevedono un regista russo ed uno cecoslovacco (questo sarebbe il primo film a soggetto prodotto in collaborazione con la cinematografia cecoslovacca); ed un film in Cina, per la cui regia si fa il nome di Gherasimov, e interamente di produzione sovietica. Sia in Cecoslovacchia che in Cina, numerosi esponenti della cinematografia sovietica hanno già lavorato, soprattutto nel campo del documentario.

40.000...

...sono attualmente le sale cinematografiche nell'Unione Sovietica: si prevede che tale numero sarà portato nei prossimi anni a 50.000.

PRESIEDUTA da Domenico Meccoli con l'ausilio di Vittorio Calvino, si è svolta a Roma l'assemblea del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani. Le elezioni hanno dato il seguente esito:

CONSIGLIO DIRETTIVO: Guido Aristarco, Piero Gadda Conti, Vinicio Marinucci, Giorgio Prosperi, Vittorio Sala (professionisti); Vittorio Calvino, Gino Caserta, Lorenzo Quaglietti (pubblicitari).

COMMISSIONE DI REVISIONE: Adriano Baracco, Enrico Camaleone, Italo Dragosei, Paolo Jacchia (professionisti); Pasquale Ojetti, Pier Paolo Pineschi, Virgilio Tosi (pubblicitari).

In seno al Consiglio direttivo è stato eletto il presidente nella persona di Gadda Conti. L'assemblea ha tra l'altro deplorato certa pericolosa ingerenza della pubblicità nei riguardi della critica e ha soppresso la giuria dei « Nastri d'argento ».

NUOVA SERIE

15 DICEMBRE

1950

CINEMA

52

LA FIERA DELLE NUVOLE

CONOSCIAMO per antica esperienza l'inutilità delle cosiddette «campagne di stampa»; un giornalista denuncia un abuso, ne chiede in termini perentori la cessazione e posa di tre quarti con attitudine eroica, come un paladino. Susseguentemente l'abuso continua e il giornalista cerca altri argomenti per i suoi articoli.

Talvolta però accade che, in seguito a un fortuito seguirsi di circostanze, il paladino della buona causa abbia l'illusione d'esser stato ascoltato, e in tal caso non gli basteranno gli occhi per piangere. Ricordiamo d'aver scritto tempo fa un articolo intitolato *Il cimitero degli elefanti*, protestando contro i proprietari dei cinematografi, che segnavano in *bordereau* i cortometraggi senza proiettarli al pubblico. Ora i cortometraggi vengono regolarmente proiettati, e peggio per noi che abbiamo voluto occuparci di simile faccenda. Chiunque frequenti il cinema vi dirà quale brivido gli percorre la schiena quando vede annunziato sullo schermo il titolo del cortometraggio; vi dirà i minuti di sofferenza trascorsi guardando con sconsolato disinteresse goffe panoramiche attorno a un monumento, carrellate verso un quadro, e nubi, nubi come se il nostro Paese fosse la patria delle piogge eterne. E quei commenti enfatici, quei platonici d'aggettivi che incalzano ogni sostantivo fino a strozzarlo, quelle voci solennemente lagnose adatte per funerali di parenti che non lasciarono eredità: è mai possibile che ogni giorno si debba sopportare simile castigo?

Noi amiamo i cortometraggi, e li abbiamo sempre difesi, perché danno la possibilità ai giovani di « farsi la mano », sono un'ottima scuola per operatori, e possono vantaggiosamente sfruttare argomenti che i film trascurano. Da quando in Italia è stata approvata la legge del tre per cento, per cui tale percentuale sull'incasso è assegnata ad ogni cortometraggio abbinato al film, realizziamo ogni anno più di trecento documentari: quanto basterebbe per dare a noi e agli stranieri un'immagine abbastanza completa ed esatta della nostra terra e degli uomini che ci vivono; quanto basterebbe per render di pubblica conoscenza problemi importanti per tutti. Ma no, nella loro grandissima maggioranza i cortometraggi si occupano o di qualche opera d'arte pedestremente riprodotta dalle fotografie di Alinari, o di qualche angolo pittoresco (nel senso che offre mare, tramonti, e barche di pescatori), o di monumenti su cui s'avventano traballanti carrellate. Uomini, in Italia, non ve ne sono, problemi umani, condizioni di vita interessanti, realizzazioni notevoli, iniziative degne d'esser conosciute non se ne trovano. I documentaristi portano le loro macchine in piazza Navona e ci raccontano che le due fontane che l'ornano sono pregevoli; quindi spendono qualche migliaio d'aggettivi, e finiscono con un campo-lungo di San Pietro: questo nel migliore dei casi. Sennò ci troviamo ancora di fronte a dipinti squalidamente esaminati durante sei minuti: una Madonna allatta il Bambino, e l'insopprimibile voce fuori campo ci comunica

che qui l'artista ha raggiunto la maturità della sua arte, e che quell'immagine è colma di dolcezza.

La programmazione dei cortometraggi è obbligatoria, il rimborso del tre per cento avviene su denaro dello Stato, quindi abbiamo due ragioni per protestare: protestiamo come spettatori e come cittadini. Esiste una commissione incaricata di stabilire quali cortometraggi meritino il rimborso del tre per cento; per quanto risulta a noi, tutte le « pizze » di pellicola presentate a tale commissione sono state ritenute degne del premio, e se qualcuna venne scartata, si tratta d'eccezioni senza importanza. Perciò è doveroso domandare di quale utilità sia una simile commissione, e quanto onestamente agisca; intendiamoci, non stiamo accusando nessuno di corruzione; ma chi accettando un incarico così importante non lo assolve secondo coscienza, è disonesto. E se i membri della commissione, secondo coscienza ritengono che i melensi cortometraggi messi in circolazione meritino il premio, allora dimostrano una così palese incapacità di giudizio che bisognerebbe iscriverli tutti alle scuole serali. Non dovrebbe essere consentito di prendere in giro a lungo milioni di persone. Ottimi documentaristi italiani e stranieri hanno dimostrato e dimostrano tuttora che si possono realizzare opere degne anche in pochi minuti di proiezione; non è giusto che i loro lavori vengano trattati alla stessa stregua degli anfananti filmetti che cognati di aiuto-operatori, cugini di quasi registi, e genialoidi bocciati alla licenza liceale sfornano con vigorosa continuità. La pigrizia dei produttori è nota, generalmente se essi possono ottenere il loro scopo servendosi d'un mediocre, rinunziano volentieri alla persona intelligente. Bisogna che la commissione del tre per cento cominci a funzionare davvero, con tutta la severità possibile, scartando ogni cortometraggio che non sia interessante e ben realizzato. Allora la faccenda si risolverà da sola, perché i produttori, toccati nell'unico argomento che stia loro a cuore, cioè il denaro, capiranno che è finita l'epoca in cui anche gli incapaci servivano, e faranno fare i loro documentari a registi con un minimo d'intelligenza e di mestiere. Altro non si chiede; ma, per carità, finisca questa sfilata di sciocchezze che fa ululare il pubblico dalle prime alle quinte visioni; finisca quest'orgia di onde, nubi, tramonti contro luce e piazze Navona. Siamo quarantasei milioni di persone su un'antica penisola lunga mille chilometri; ogni giorno, su qualcuno di questi chilometri, accadono fatti interessanti, commoventi o magari buffi; gente nasce e gente muore in una sua forma di vita antica o recente, ignota a gran parte di noi. E' preciso compito dei documentaristi darci tutto questo, e darcelo bene. Scendano dalle pietre dei vecchi monumenti, su cui vivono isolati come stambecchi nelle montagne, la smettano di essere soltanto dei venditori di cartoline modernizzate dal movimento. Vadano fra la gente, e lavorino bene. Allora soltanto il pubblico non li considererà più dei nemici.

b.



Una inquadratura tratta dal primo episodio di « Paisà », film diretto da Rossellini nel 1946.

sulla Resistenza, ha storto la bocca. « Il pubblico è stanco di film di guerra! ». A parte gli esempi portati già prima, di film U.S.A., impostati sulla guerra americana, o su aspetti della Resistenza europea, c'è da osservare che la Resistenza non è un tema che debba esser necessariamente trattato sotto la luce abituale del racconto d'avventure, attraverso sparatorie, colpi di scena, fucilazioni, scene di torture e via dicendo. La Resistenza è stata un'esperienza collettiva di milioni di uomini e di donne, è stata una crisi di individui e di ceti, è stata un travaglio che, sia pure in diversa misura e in modo ineguale, ha investito tutta una nazione e l'ha portata ad un riesame generale della propria posizione storica. Essa ha determinato la scoperta di nuovi rapporti umani, e la nascita di una società nuova. L'altra guerra diede spunto,

RICORDO che nel 1945, a Milano, quando giravamo *Il sole sorge ancora*, qualcuno si meravigliava del nostro coraggio e della nostra buona fede. « Ma come », ci dicevano, « un altro film sulla Resistenza? E a chi interessa più un nuovo film su questo tema? ». Quasi ne fossero stati girati altri cento, di film del genere. Era uscito soltanto *Roma, città aperta*, e nella stagione successiva sarebbero stati programmati *Paisà*, *Due lettere anonime*, *Un giorno nella vita*, *O sole mio*. Certo, il film di Vergano, come tutti i film italiani di quei mesi, incontrò all'inizio una certa indifferenza. A tutt'oggi, però, il film, che era costato trenta milioni, ne ha dati ai produttori 60 netti. Bisogna riconoscere francamente che noi italiani esageriamo un po', con la nostra paura della retorica. Sarà che ne abbiamo fatto un'indigestione durante il ventennio, ma non mi sembra sia il caso di darsi, oggi, la zappa sui piedi, soltanto perché il fascismo ci ha costretti per troppi anni, a sedere su grotteschi e fragili tronfi di sabbia. Quando il pubblico affolla le sale per vedere i film americani di guerra, e la gente esce fischiando l'inno dei "marines" (vedi *Iwo Jima*) e quando i ragazzi applaudono entusiasti i partigiani norvegesi, i "nostri", in *La bandiera sventolata ancora*, allora bisogna dire che la nostra non è più paura della retorica, ma autocastrazione. Ben vengano i film che illustrano gli sforzi e gli eroismi dei popoli democratici in lotta contro il nazismo: ci fanno assai più piacere che i film di "gang-

TEMI DA RITROVARE RESISTENZA E STORIA

sters". Ma perché restare da parte proprio noi che, in Europa, — a detta di tutti — abbiamo dato vita al movimento di Resistenza più organizzato? Io penso che su questo dovrebbero esser d'accordo anche coloro che oggi sono in polemica con il nuovo cinema italiano, nel senso che essi vedono in questo cinema una illustrazione spesso troppo cruda e amara della realtà nazionale. Io non voglio entrare su questo terreno, pur non essendo naturalmente di accordo con costoro. Ma la Resistenza non dovrebbe essere vista proprio come il più positivo aspetto della nostra vita nazionale? Non è grazie alla Resistenza e alla partecipazione alla guerra di formazioni dell'Esercito italiano, che il nostro paese ha condizioni decenti di esistenza fra le nazioni democratiche? Non è grazie alla Resistenza che i nostri rapporti diplomatici, i nostri scambi, e quindi anche le nostre condizioni materiali di vita, sono migliori di quelle della Germania e del Giappone?

Ma vediamo un po' gli aspetti più strettamente tecnici e spettacolari del problema. Qualche noleggiatore, al sentire che mi accingevo a preparare, oggi, un film

oltre che alle centinaia di film d'avventure, anche ad opere come *Westfront, 1918*, e, più tardi *La grande illusione*. Ed era stata una guerra che aveva straziato l'umanità sommergendo e schiacciando gli individui e aprendo una crisi spaventosa senza risolverla. Attraverso l'ultima esperienza, gli italiani hanno visto sorgere speranze nuove ed hanno creduto di poter individuare nella lotta di Liberazione la conclusione di un periodo sciagurato e il fondamento per una pace duratura. Fare un film sulla Resistenza significa dunque — se si riesca a dare alla parola Resistenza il significato largo che le si deve — fare un film storico. E il film storico, malgrado l'orgia di "costume" della prima e della seconda cinematografia italiana, è proprio il genere che a noi manca. Si parla tanto di una necessità di approfondimento della cinematografia italiana dopo le prime scoperte neorealistiche. Ed ecco dunque una strada per l'approfondimento del nostro cinema. Volgiamoci alla nostra storia, recente e passata, oltre che al presente, esaminiamo la nostra natura, la nostra società, i nostri costumi, le nostre crisi fondamentali, e scopriamo, per un pubblico più largo — che finora è stato lontano dalle scuole o che nelle scuole ha appreso tanta storia di

A sinistra e a destra: da « Viaggio al Sud », documentario di Carlo Lizzani; operatore Merli.

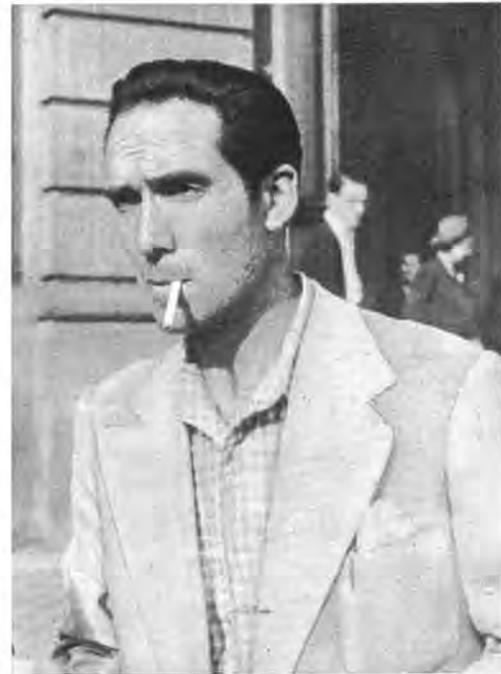


maniera, e si è imbevuto di tanta oleografia — il senso profondo delle nostre vicende nazionali. Riprendiamo, fra le possibili strade della nostra cinematografia, quella di 1860. Cerchiamo negli ultimi trent'anni (è stato un invito rivolto tempo fa da Renzo Renzi proprio su queste colonne) fatti, motivi e figure per una comprensione esatta e un'interpretazione drammatica degli avvenimenti che ci hanno travolti, per una illustrazione acuta e nuova della società italiana fra le due guerre. E riprendiamo con spirito nuovo anche il tema della Resistenza. E' davvero da rammaricarsi che il Risorgimento, e le lotte e i travagli ancora così poco conosciuti dell'ultimo trentennio, non abbiano esercitato sulla nostra cinematografia quella profonda influenza che la storia e le particolari tradizioni esercitano, negli altri paesi, sulle rispettive cinematografie. La migliore cinematografia americana è densa di esempi positivi in questo senso, e la cinematografia sovietica si è imposta all'attenzione mondiale per il giudizio che ha saputo dare sulla società russa e sulla storia del popolo russo. E' un peccato che, anche recentemente, in Italia, si sia perduta un'altra occasione favorevole: la riduzione per lo schermo, ad opera di Luchino Visconti, del bel romanzo di Vasco Pratolini *Cronache di poveri amanti*, ambientato a Firenze nei primi anni del fascismo.

Gli ultimi cento anni di vita del nostro paese possono fornire una messe infinita di storie, di personaggi che qualsiasi nazione ci potrebbe invidiare. Non c'è angolo delle nostre città, non c'è strada, non c'è casa che non abbia visto fatti e figure capaci di dar sostanza a film significativi e realistici, di sollecitare nell'artista ricerche e approfondimenti indicativi. E io credo che il pubblico attenda dal cinema italiano tutto questo. Io credo in una virtù essenziale del cinema, che è quella della « informazione ». Il grande pubblico desidera essere informato. Non è vero che il pubblico cerchi nel cinema la distrazione o addirittura l'oppio a buon mercato. Il pubblico popolare italiano, in particolare, è avido di sapere, di conoscere se stesso, la sua realtà, i suoi problemi di oggi e di ieri. Non credo di essere in questo momento particolarmente impressionato dal fatto che a Genova, dove sto preparando il film sulla Resistenza, il pubblico sia vicino ad un'idea del genere fino a sostenerne in parte il finanziamento attraverso l'acquisto di azioni emesse da una cooperativa di produzione.



Sopra: da « Il sole sorge ancora » di Vergano. Sotto a sinistra: da « Un giorno nella vita » di Blasetti. Sotto a destra: Maggiorani, probabile interprete del film che Lizzani sta preparando.

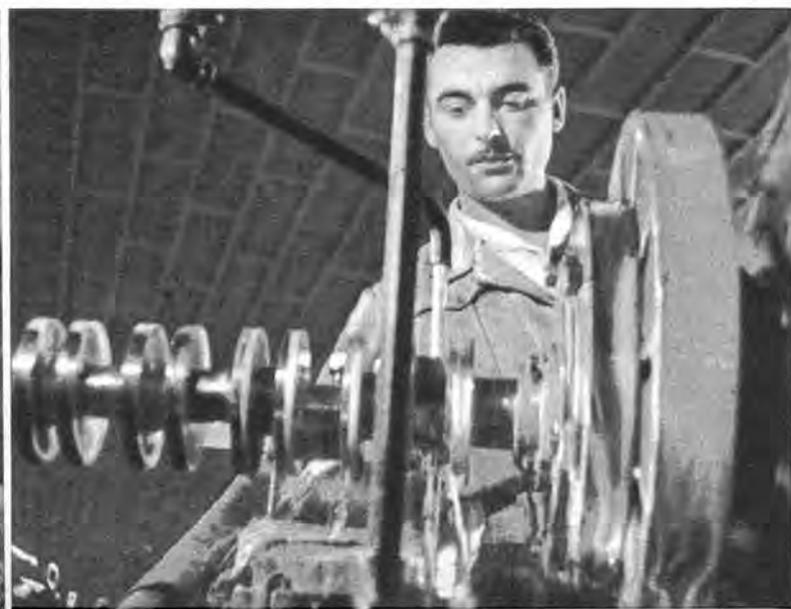


Tornerà a tutto nostro vantaggio se ci convinceremo, una volta di più, che quel pubblico sul quale produttori e registi, sceneggiatori e attori contano come fonte generosa di applausi e di danaro, vuol vedere sullo schermo se stesso e sapere qualcosa di preciso e di acuto sui suoi affari personali e sui propri sentimenti. Il pubblico diventa generoso, ed è felice di poter distribuire danaro ed applausi, quando può ritrarre

dallo spettacolo cinematografico non soltanto l'emozione momentanea, l'eccitazione superficiale e passeggera, ma la riflessione e lo stimolo per futuri ricordi, quando può ricavare dalle vicende che passano davanti ai suoi occhi, dai sentimenti e dalle passioni che lo tengono allacciato allo schermo, ragioni di fiducia e di ottimismo per il proprio avvenire.

CARLO LIZZANI

A sinistra e a destra: da « Via Emilia km. 147 », altro documentario diretto da Carlo Lizzani.



DOCUMENTARE LA LOTTA PER LA VITA

Rotha ha accettato l'insegnamento di Grierson: la drammaticità degli avvenimenti quotidiani, il valore educativo e propagandistico delle prospettive e delle risoluzioni che si presentano sul piano della realtà di ognuno, cioè del lavoro che ad ognuno viene affidato dalla società

PAUL ROTHa chiude *Documentary Film* (London, Faber and Faber, 1936) chiedendosi: quale propaganda dovremo accreditare per progettarlo? Questo, dice Rotha, è il maggiore interrogativo, il più importante. Lo resterà sempre. Rotha ha accettato l'insegnamento di Grierson: la drammaticità degli avvenimenti quotidiani, il valore educativo e propagandistico delle prospettive che così vengono a porsi, delle risoluzioni che si presentano, sul piano delle realtà di ognuno, cioè del lavoro che a ognuno viene affidato dalla società. Grierson a sua volta ha preso il via sotto le ali di Walter Lippmann: cioè di una concezione tradizionalmente democratica, fondata su motivi etici (William James) e fiduciosa nel progresso da ottenere all'interno delle coscienze verso principi di giustizia e di li-

ha un senso universale, ed oggi più che mai angosciato, tanto si fa sentire il bisogno di una risposta, tanto è arduo soddisfarlo.

Educazione e propaganda sono termini che sembrano offendere la nostra cultura neolatina, corazzata da miti e mitomanie di ogni genere, avvezza al sacro rispetto dell'arte e al suo enfatico romanticismo. Quanto sia dannoso abbandonarsi a queste contemplazioni, come sia frutto di un'oppressione intesa a mutilare ogni slancio rigeneratore, lo dimostrano le vicende storiche che pongono le nazioni neolatine in uno stato di sempre minore autonomia e vitalità. Risultano convincenti, non si può negarlo, le accuse che Grierson rivolge a Flaherty di idilliaco rousseauianesimo e ai primi registi sovietici (Eisenstein, Pudov-

Grierson e di Rotha, e ancora di più il loro operato, sembrano difatti indicare una netta frattura tra due epoche, delineata proprio dal diverso modo di intendere lo spettacolo cinematografico. Grierson e Rotha non tengono conto del prodotto commerciale che per deprecarlo, o tollerarlo senza interesse (soprattutto il primo). Non ne vedono il diretto, immediato rapporto con la realtà storica, la chiave che porge per identificarla, la sua strumentalità inconscia, perfino quando intende porsi su un piano d'arte. Per il film documentario sono chiari i loro intenti. Ci si trova quindi con il nostro concetto d'arte, come a bordo di una diligenza ottocentesca, ridicola e fuori uso. Difatti la nuova realtà che sta sorgendo su sempre più vaste basi scientifiche, sta mettendo fuori uso i nostri vecchi concetti, e la loro funzione si va esaurendo. L'arte ritorna alla lettera minuscola, assume una ben diversa fisionomia, e può chiamarsi anche, come vediamo in Grierson, educazione e propaganda. Siamo in una nuova fase: ed è a queste circostanze di transizione che si deve appunto attribuire la momentanea stasi di questi



Due modi di intendere il documentario. A sinistra: da «Turksib» (1928-29) del sovietico Turin. A destra: da «Louisiana Story» di Flaherty.

bertà universalmente accettati. Rotha però non vede la realtà evolversi in questo senso spontaneamente. D'accordo con Grierson sulla propaganda e sui fini da raggiungere — si tratta per entrambi del socialismo — è costretto a chiedersi successivamente: che genere di propaganda, come si può raggiungerli? — E non sembra affatto persuaso che possano dirsi le convinzioni alla Lippmann il mezzo più efficiente, forse l'impegno più sincero. La strada da percorrere è un'altra. Ecco dunque che al film documentario non basta fissare un oggetto di studio che sia istruttivo, anzi esemplificante. Occorre soprattutto che sappia come esaminarlo, in che modo prospettarlo, e possa così determinare la qualità dell'azione che si invita a compiere. Quindi costituisce l'estrinsecarsi quotidiano di un'ideologia che si va formando. La domanda di Rotha

kin, Dovzhenko) di melodrammaticità formale, sostanzialmente indifferente al proprio oggetto (e facile la profezia di Grierson che sarebbe stato proprio il Comitato centrale del Partito ad additare le loro colpe: è noto anche come in realtà la popolazione sovietica non abbia particolarmente seguito sia *Bronenosez Potemkin* («L'incrociatore Potemkin», 1925) che *Konez Sankt-Peterburga* («La fine di San Pietroburgo», 1927). In realtà ci si muoveva ancora nel clima patetico con cui Gorki, all'inizio del secolo annunciava la rivoluzione, in un poema sull'albatros. Così come Flaherty resta a Melville, Jules Verne, John Myrlington-Syngé, fino all'esperienza di *The Land* (1942). Questo non tocca affatto l'importanza e il peso decisivo di queste opere: indica soltanto la loro situazione storica e psicologica. I ragionamenti di

anni. I bisogni dell'umanità si dirigono verso altre forme che non sono più quelle del sentimento artistico dei secoli scorsi (ci si ricongiunge da lontano all'ideologia medievale, che appunto era comunitaria). Le forme del passato, com'è naturale, sono scadute. Resta una corrente sotterranea che continua il suo corso e prosegue verso le sue foci.

E' ad essa che si riallacciano Flaherty e i registi russi messi sotto accusa. E' solo attraverso di essi, quindi, che Paul Rotha potrà trovare una risposta: perché in essi è contenuto proprio quel fermento ideologico che solo può essere ragione del film documentario. Da Rousseau infatti si è giunti a Lenin. Ecco apparire i contrasti tra l'uomo e la natura che lo circonda, tra l'uomo e la sua natura, tra l'uomo e

l'uomo, tra i gruppi umani. Flaherty e i russi hanno posto dinanzi a sé i conflitti di cui dovevano farsi interpreti per risolverli. Non li hanno ancora risolti per inadeguatezza di metodo e di linguaggio. A questo soccorre la scuola documentaristica inglese che sa allearsi, com'è necessario, alle constatazioni scientifiche. Ma non sa acquistare una propria autonomia di ricerca e crede doversi ridurre alla divulgazione: mentre lo spettacolo, quindi lo spettacolo cinematografico, anche se deve servirsi di una materia approntata da altre mani, non cessa di scoprire anch'esso in fondo al suo cammino, le ragioni della vita (è qui che non prende l'abbrivio anche la più recente produzione sovietica). La morte della metafisica ha condotto anche l'arte ai rigori della logica, a perdere il suo carattere di un tempo, fatto per servire alla giornata di chi non aveva necessità di lavorare. Ora ha scopi concreti, come la scienza; è un particolare strumento di penetrazione e chiarificazione. In *Nanook of the North* (« Nanuk l'esquimese », 1921), inizio della ricerca documentaria, l'uomo vive a diretto contatto con la natura, con diuturna e talvolta disperata lotta per la vita. Il primo "clan" familiare deve di giorno in giorno, tra le tempeste polari, provvedere al suo sostentamento. Il ciclo della vita e della morte si svolge ininterrotto tra i suoi componenti, fra le stagioni e le epoche. Tutto congiura contro l'uomo: la sua attività è quindi di difesa, per sopravvivere e riprodursi, per continuare ad ogni costo la specie. La natura qui è la sua dichiarata nemica: ogni suo movimento gli è fondamentalmente ostile. Il suo aspetto e le sue metamorfosi hanno un rigore che non vuole ammettere altra vita. Eppure l'uomo riesce lungamente a scongiurare le avversità tra le quali pertanto gli è stato destinato di trascorrere il tempo della sua vita. La caccia, il riparo contro il freddo, la lotta contro le belve che anch'esse hanno bisogno di sopravvivere a spese di una vittima: vengono così reperiti ed esposti i dati fondamentali dell'esistenza; si deve lottare a sangue per conservarsi e rigenerarsi. Per quanto vengano rivestite in mille modi, queste sono le costanti su cui si pone la convivenza sociale, con il suo gioco di alleanze e di lotte sorde, nascoste dalla necessità di non separarsi. Il nucleo familiare esplica la sua funzione di gruppo-base riunito per costituire una forza sola. Raramente queste forme primordiali ed eterne, già descritte da qualche secolo al mondo che si dice civilizzato, avevano assunto tanta evidenza. Ciò era dovuto in parte alla novità del mezzo tecnico, in parte anche all'occhio sicuro e franco con cui Flaherty aveva misurato questi esseri umani, aveva ritrovato noi contemporanei in un'altra immagine, seguendo un infinito "tourniquet" di epoche. Flaherty non vede l'uomo primitivo mite come l'immaginava Rousseau, sprovveduto, esemplarmente genuino. Non è di questo che lo si può accusare, quantunque spesso la sua commozone lo lasci credere. Egli vede semplicemente l'uomo in una condizione che non esclude la sua libertà, come invece sembra essere destinato oggi. Traccia mentalmente il cammino percorso, e fa conoscere che non è stato il migliore dei cammini, che forse è la direzione presa, e non la situazione stessa dell'uomo a cacciarci continuamente in un "impasse". Ristabilisce le basi naturali, quindi costringe a ripren-



Uno degli interpreti di « Man of Aran » (« L'uomo di Aran », 1933-34), documentario di Flaherty.

dere da capo ogni ragionamento. Com'è noto, la ripresa di *Nanook of the North* fu dovuta a circostanze del tutto casuali: alla pubblicità che voleva farsi una casa di pellicce. Sono singolari le strade che la storia escogita per causare piccole o grandi rivoluzioni. Il film risulta oggi all'inizio dell'indirizzo forse più valido e coerente

che possa assumere e che abbia assunto la cinematografia mondiale. Diciamo pure che si tratti di educazione e di propaganda: specificiamolo come ricerca, esame: ma sempre in un ambito autonomo da ogni meccanismo di oppressione statale e di classe, e non per esprimere velleità individuali, quanto per segnare i movimenti della

Da « The Forgotten Village » (1941), girato nel Messico dal regista americano Herbert Kline.





A sinistra: da «Bronenosy Potemkin» («L'incrociatore Potemkin», 1925) di S. M. Eisenstein. A destra: da «Konez Sankt-Peterburga» («La fine di San Pietroburgo», 1927) di Vsevolod Pudovkin. Questo film e quello di Eisenstein rimangono tra i migliori prodotti dal cinema sovietico muto.

coscienza collettiva. La grande novità dello spettacolo cinematografico sta quindi nel potersi alleare attraverso l'immagine alla indagine scientifica: ma non soltanto in funzione divulgativa, quanto e soprattutto, per un compito speculativo, dove l'immagine fotografata ha lo stesso potere concettuale della parola.

E' facile riconoscere come Chaplin e von Stroheim, Eisenstein e Pudovkin, proseguano e portino in avanti il millenario tema storico dello spettacolo, il suo vigore nelle trasformazioni dei contenuti sociali. Flaherty invece lo stacca e gli dà il colore del nuovo volto che sta assumendo il nostro universo sotto l'impulso del freudismo e del relativismo einsteiniano, della "teoria dei quanta" e della dissociazione dell'atomo, del materialismo storico e delle leggi micuriniane. Naturalmente egli si è dovuto limitare a porre degli esempi, ad aprire delle possibilità, ancora scarsamente esplorate; ma è proprio ciò di cui l'arte cinematografica sentiva il bisogno per prendere il suo vero posto nella convivenza sociale, ed assumere un compito. Ad avvalorare questa sua posizione, sta la coerenza del suo operato, che non si è mai smentita (negli episodi meno felici è risultato patente dalle sue stesse dichiarazioni come fosse relativa la sua responsabilità). La sua opera è forse la sola che esige una continuità futura e che non si sia basata psicologicamente su rapporti di dipendenza o dal pubblico, o da mecenati, o da industriali, o dallo stato. *Moana* (1926), *Man of Aran* («L'uomo di Aran», 1933-34), *The Land* (1942) e *Louisiana Story* non obbediscono a suggerimenti esterni, qualunque sia la fonte di finanziamento. Non ha torto Grierson nel metterne in luce una evidente inadeguatezza ideologica: la ricerca di mondi che sono al confine della civiltà, il lirismo anche compiaciuto delle descrizioni, l'epos e l'eroismo ancora individualisti negli atteggiamenti dei suoi personaggi centrali. Effettivamente Flaherty vive ancora tra Victor Hugo e Melville, in lui purificati di ogni mitologia, ma sempre intrisi di aspirazioni sentimentali. Si può anche pensare a Thoreau. Non irrompe ancora il calore umano di Walt Whitman, da cui il secolo ha preso le mosse. E' così del resto che il nuovo mezzo "cinematografico" ripercorre i canali di linfa da cui sorsero cicli culturali, nello stesso momento portandosi alla loro nuova germinazione. In Flaherty il processo assume una particolare evidenza: anche attraverso il suo generico idealismo, egli riesce a

proporre nella loro schiettezza i termini nei quali viene a svolgersi l'esistenza umana, la lotta che essa deve ogni volta intraprendere per affermarsi e riprodursi. Flaherty guarda la realtà fissa negli occhi, scostando ogni velo: ed è così che la sua sincerità diviene rivelatrice e tanto cruda, che, com'è successo per *The Land*, il ministero committente ne vieta la diffusione (vi si descriveva la vita desolata che conducevano i contadini poveri nell'interno degli Stati Uniti, la loro amara miseria). Grierson pensa evidentemente che nei rapporti dell'uomo con la natura non vi siano più motivi di crisi, così come i rapporti dell'uomo con se stesso cioè con la sua natura, con il modo della sua esistenza, vengano in certo senso a definirsi automaticamente quando si siano determinati gli atteggiamenti morali da assumere nel rapporto con gli altri. Il suo del resto è un punto di vista oggi largamente condiviso data l'urgenza di talune situazioni storiche. In realtà questi tre generi di rapporti vivono intersecandosi e collegandosi fra di loro. Flaherty vedendo l'uomo nel suo continuo contatto con la natura — terra, mare, cielo — come prima sorgente della sua vitalità, quotidiana lotta, quotidiana pena, quotidiano lavoro di chi non ha privilegi, e deve affidarsi soltanto alle proprie mani, pone in luce i dati fondamentali della sua esistenza, l'evolversi cioè dei mezzi di produzione. Si noti anche come la sua opera ripercorra, certo senza averlo predisposto, ma con una sorprendente fedeltà, le fasi e i cicli della storia umana: il ciclo della pesca in *Nanook of the North*, il ciclo della caccia della pesca e delle prime coltivazioni in *Moana* — saga dei mari del Sud — ciclo artigiano di tipo medievale in *Man of Aran*, in *The Land*, presumibilmente, la crisi che interviene nelle campagne col sopraggiungere del macchinismo, in *Louisiana Story*, l'età del petrolio penetra nella foresta vergine sotto lo sguardo prima diffidente, poi entusiasta, di un ragazzo del luogo. Le grandi escavatrici, le gru, i motori rombanti dominano dopo poco la vita della regione, la galvanizzano. Anche il nuovo film che egli prepara in India per illustrare l'attività umana nelle piantagioni di thé, segue questa grande traiettoria, intendendo descrivere l'industrializzazione delle coltivazioni agricole: esigenza fondamentale della nostra epoca, e che costituisce un motivo centrale del suo sviluppo economico, quindi delle sue traversie ideologiche.

Naturalmente, già porsi a quest'esame

implica una scoperta di ampi contenuti ideologici. Può sembrare a volte che gli argomenti di Flaherty tocchino solo da lontano i nostri pubblici: come se le condizioni di vita dei popoli coloniali o semi-coloniali, non influiscano decisamente sugli avvenimenti storici. La storia sta dimostrando che sono i proletari e i braccianti di quei paesi a trasformare le situazioni, non il proletariato delle grandi metropoli europee ed americane, come si supponeva. Flaherty è un fedele e obiettivo interprete di quei popoli. Ascoltarlo è realmente istruttivo: la lotta per la vita (in Flaherty vivono le esigenze della dottrina darwiniana) vi appare in ogni sua fase. Conferma la vita stessa. Si tocca la terra e si prende vigore come Anteo, nel seno della natura, solidamente appoggiati alla realtà del lavoro quotidiano. *Nanook of the North* fu seguito da una larghissima attività documentaria spesso incoraggiata dai governi, spesso sostenuta dall'industria, spesso sperimentata dai produttori cinematografici. Parigi e Berlino, sinfonie di grandi città, ad opera di Cavalcanti e di Ruttmann. La «March of Time» di Louis de Rochemont, più strettamente legata all'attualità (ed ora sviluppatasi in attività normale, con basi sempre realiste e sociali, nei film di Dassin, Kazan, Dmytryk). Gli indipendenti americani come Strand e Kline, quando lavorarono nel Messico (*Redes*, *The Forgotten Village*). Le esperienze di Dziga Vertov (*Entusiasmo*, *Tre canti per Lenin*) che vengono di solito giudicate in modo polemico. Il trascinate *Turksib* di Turin, che Grierson contrappone ai film di Flaherty, in quanto descrive la volontà diffusa ormai anche nei popoli primitivi, di riscattare la loro arretratezza, e di conquistare il progresso. Il documentario ed in particolare il documentario scientifico (a cui possono appartenere *Nelle sabbie dell'Asia Centrale* e *Lo stambecco* proiettati da noi di recente) hanno una vasta produzione e diffusione fra i popoli dell'Unione Sovietica. Diverse serie di documentari d'attualità (Dovzhenko, Capra, Emler, ecc.) sono state preparate durante l'ultima guerra da entrambi le parti a scopo propagandistico. E non mancano interessanti esperienze individuali, come il *Voyage au Congo* di Allégret e Gide, ed *Esprit* di Malraux, *Terre sans pain* di Buñuel. Ma non è difficile accorgersi che si tratta in ogni caso di episodi che per una ragione o per l'altra restarono senza seguito o sen-

VITO PANDOLFI

(Continua in terza di copertina)

Renato May, con questo articolo, continua il dibattito, iniziato da Cinema, sull'urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica.

Caro Aristarco,

trovo nel n. 48 di Cinema ampia materia per una collaborazione come io l'intendo: costruttiva, e ti pregherò solo di scusarmi se un residuo di pigrizia mi porta ad esprimermi così: sotto forma epistolare. Ma intanto desidero dare subito una risposta ad un lettore della rivista: Pusitano Macchia-delli che, lamentando l'insufficienza critica degli spettatori, vorrebbe che registi e critici pensassero di realizzare « una critica visiva accessibile ad ogni spettatore ». La

laborato con Barbaro ad una nuova sistemazione della materia (convenientemente aggiornata ed arricchita) di L'attore nel film. A questo cortometraggio, che sarà pronto fra un mese circa, altri dovrebbero seguire, in modo da arrivare un giorno a costituire una piccola cineteca didattica sul cinema che, con l'esemplificazione suggestiva a mezzo dello stesso cinema, possa visualizzare i principali problemi, e, volgarizzandoli, costituire un orientamento per gli spettatori e per quei critici che scambiano Dana Andrews per una donna (magari quest'ultimo scopo è un tantino presuntuoso). Se il problema della produzione di questi cortometraggi si può ritenere av-

dell'esistenza di questo materiale e tutto è risolto. Più difficile se non impossibile è attuare la proposta del lettore di Cinema. Dato e non concesso che i distributori riescano a comprendere questa esigenza del loro pubblico, fino a che punto possono tenerne conto? Prima di tutto bisogna considerare che proprio il piccolo referendum del tuo lettore dimostra che manca la richiesta di tali cortometraggi (e quindi esistono le condizioni per un circolo vizioso che è quasi impossibile spezzare: manca la richiesta, non c'è l'offerta; manca l'offerta, non si provoca la richiesta). In secondo luogo c'è, come sai, una speciale rete di interessi nella proiezione dei cortometraggi che

ANELLO DI CONGIUNZIONE

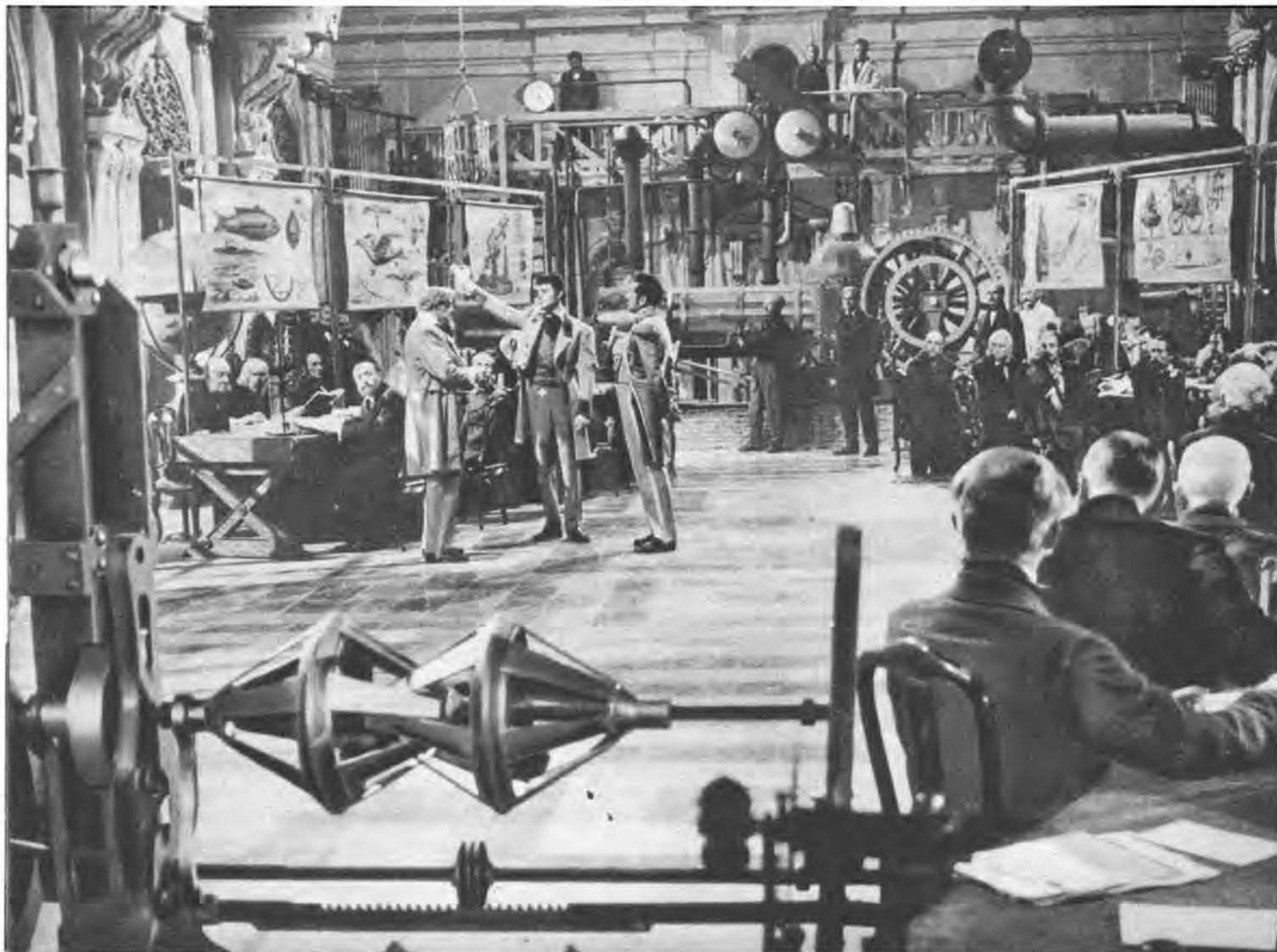
idea, come sai, non è nuova: già nel '37-'38 il C.S.C. aveva cominciato ad attuare cortometraggi sul cinema « attraverso opere significative recenti e passate » proprio con lo scopo di esemplificare visualmente i termini fondamentali del linguaggio cinematografico. Tre di questi cortometraggi (altri dovevano seguire) furono anche proiettati alla Mostra di Venezia (se ricordo bene nel 1938): un'antologia storica composta da Pasinetti, un film sull'attore composto da Barbaro, ed uno sui valori espressivi della inquadratura, composto da me con la collaborazione di Paolo Uccello. Questi brevi film, che fanno parte della cineteca del C.S.C., vengono ancora proiettati a volte dai circoli del cinema. Attualmente ho col-

Prima di tentare la costruzione di un nuovo e urgente linguaggio critico, i vecchi problemi debbono essere polemicamente riproposti.

viato a soluzione, altrettanto non si può dire per il secondo aspetto: quello della distribuzione e proiezione. Il movimento culturale che fa capo alle cineteche, ai circoli del cinema ecc. non dà preoccupazioni di questo genere: è sufficiente che chi organizza le proiezioni sia a conoscenza

sussiste indipendentemente dal valore dei cortometraggi stessi. Schematicamente: un cortometraggio approvato per il famoso 3% fa rientrare al produttore e al noleggiatore una parte dei diritti erariali. Un noleggiatore avveduto acquista, in vista di questo guadagno "automatico" ed altrimenti inaccess-

Una inquadratura di « La bellezza del diavolo » (1950). René Clair, in questo film, non è sfuggito alla « tentazione di rendere sullo schermo il solito medioevo torbido, magico, misterioso ».



sibile, un cortometraggio (a cui sia stato riconosciuto il 3%) per una somma che va dai 4 ai 5 milioni, oppure lo noleggia trattenendo il 33% del rientro. Il cortometraggio proiettato regolarmente sottrae circa uno spettacolo al giorno al gestore di sale. Allo stesso tempo lo sfruttamento del cortometraggio porta ad un rientro di circa 8 milioni. Quel tale noleggiatore avveduto, allora cosa fa? Proietta il documentario nelle prime visioni della città capozona, e poi lo toglie dalla circolazione. Però il documentario continua il suo giro finanziario con l'iscrizione nei programmi e nei bollettini della S.I.A.E. Cose che ormai tutti sanno e che spiegano ai più ingenui il motivo per cui si producono tanti documentari, e così pochi se ne proiettano. A questo bisogna aggiungere un altro giro di interessi a cui è difficile sottrarsi: il contributo della casa pubblicitaria, che manca nel caso del documentario artistico, o di cultura, ad esempio. Rimedi a questa situazione, attualmente non saprei suggerirne. L'unico tentativo che si può fare è quello di ripercorrere la via alla rovescia. Cioè cominciare a muovere l'interesse per tale tipo di film nella sua sede naturale: i circoli del cinema, e far partire di là la richiesta. E se la richiesta avrà forza sufficiente potrà indubbiamente originare ripercussioni nei circuiti di normale programmazione. Una proposta che sembra ovvia, ma che in realtà apparirà originale, se la si mette a confronto con altri problemi che sembrano ormai giunti a maturazione. Mi riferisco soprattutto al tuo articolo Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica, al quale aderisco, almeno nei presupposti, senza riserve. In realtà a me sembra che il problema sia uno solo: quello di rendere "attivo" in qualche modo il movimento culturale cinematografico dei giovani. Discutevo tempo fa con Barbaro su questo argomento, e la conclusione a cui inevitabilmente si giungeva era sempre la stessa: il pericolo della filologia a scapito della cultura, ed il pericolo della cristallizzazione su certe posizioni teoriche che gli ultimi dieci anni di cinema hanno fatto storicamente superare. Ed ancora alla stessa conclusione giunge un mio libro che verrà quanto prima pubblicato e che pone a raffronto il processo estetico della nascita di un film, coi processi di realizzazione. Ora voglio dire che il continuo riferimento alle teorie dei "precursori" e dei "sistematori" — e qui il torto è anche nostro — non porta che alla scoperta del famoso cimitero degli elefanti. Questa è l'impressione che ho avuta sino ad oggi scorrendo gli scritti di quanti oggi si occupano di saggistica cinematografica; l'impressione che da un'attività critica si fosse passati in questi ultimi anni ad un'attività archeologica. E questo — forse — è stato alla radice il motivo del mio ormai decennale disinteresse per la saggistica.

Il tuo articolo pone finalmente le basi per un rinnovamento. Ma bisogna vedere con altrettanta coraggiosa e pericoli che si prospettano attraverso le soluzioni più "facili" e più "evidenti" del tuo problema. Ora a me sembra che la sola preoccupazione di "precursori e sistematori" sia stata quella di affermare con solidi argomenti la cittadinanza del cinema nel mondo dell'arte. E per far ciò era necessario anzitutto

rivolgersi alla critica formale (è la forma che porta alla differenziazione, e nelle forme si scoprono le analogie dei processi creativi); a quella critica formale da cui non poteva non nascere una "formula": quella del cinema cinematografico. Inutile reagire a questa tendenza finché essa non si fosse affermata o avesse almeno assolto alla sua funzione storica. Oggi che queste condizioni da tempo si sono poste, si cerca il superamento della formula in un'altra formula, come naturale reazione alla precedente. La tendenza è chiara: dalle affermazioni del Pudovchin al Congresso di Perugia, alle argomentazioni dell'Arnheim sul Kracauer (e lo stesso Kracauer) alla tua introduzione infine, al tuo recente volume. Anche nel campo della critica, marxisti e cattolici — che rappresentano formalmente i due estremi della corrente — si trovano poi sostanzialmente d'accordo sulla necessità di una critica di contenuto. Ed il contenuto porta oggi ad una esasperazione reattiva ai precedenti termini del giudizio, per cui si giudicano ottimi tutti i film in accordo col realismo socialista, o con l'ideologia cristiana a seconda dei diversi punti di vista, e si giudicano cattivi tutti gli altri. Di fronte ad un film ci si preoccupa prima d'ogni altra cosa di chiedere a se stessi "cosa ci vuol dire?", e se la risposta è ideologicamente positiva il giudizio sarà — sia pure con le necessarie riserve — positivo e se la risposta sarà invece negativa, ci si accontenterà di ricorrere ai vecchi metodi di giudizio sul piano del formalismo, ed appunto di formalismo si accuseranno opera ed autore. Tu stesso, se non erro, sostieni che per spiegare criticamente un'opera sia necessario risalire alle preferenze, ai gusti, alla cultura, al costume del tempo in cui è stata prodotta, ed alle tendenze che possono aver suggestionato il suo autore. Ragionando con Arnheim di tali problemi — Arnheim è un "contenutista" — io riconoscevo e sostenevo che il giudizio su un certo regista risulta impossibile se non si mettono a raffronto le opere, tutte le opere che il regista stesso ha prodotto. Ma a me sembra che una somiglianza di questi due metodi sia solo apparente. Perché mentre nel primo caso si rivolge l'indagine critica a certi dati che con l'arte o l'espressione nulla o quasi hanno a che vedere, nel secondo si cerca di mettere a raffronto gli elementi comuni tra opera ed opera: quelli attraverso i quali è possibile l'individuazione del mondo poetico dell'artista, o del suo "stile". Come vedi si tratta di metodo del tutto diverso e, a me sembra, più rigoroso. Nel senso che se prendiamo a paragone la critica estetica in una forma d'arte più anziana del cinema — es.: la pittura — nessun critico si sognerà di metter bocca nella vita privata d'un pittore, da cui derivare motivi di validità o non validità delle sue opere, ma per prima cosa si preoccuperà di "attribuire" e "datare" l'opera, partendo proprio dagli elementi di stile che l'opera rivela, magari contrariamente all'evidenza di una firma dell'autore. Nel caso del cinema — arte che esiste storicamente da poco più di mezzo secolo — spesso questo problema non esiste: nel senso che le opere principali sono conosciute, storicamente incasellate, ancora viventi nella loro non ancora completamente trascorsa attualità. Sarebbe certamente ridicolo discutere (eppure

lo scrupolo filologico altra volta portato all'esasperazione dal nostro Pasinetti ed oggi da quanti ne seguono le tracce, spesso porta proprio a questo) se un film si debba datare al termine della lavorazione o alla sua prima rappresentazione in pubblico. Altrettanto ridicolo scrivere poderosi saggi per stabilire se Pudovchin si scrive o no col k, o se effettivamente nei titoli di testa La febbre dell'oro porta la firma di Chaplin. Ma c'è intanto nell'arte del film un elemento di turbamento su cui la critica si può esercitare: autore unico o arte di collaborazione? Mi sembra di veder sorridere a questo punto molti critici che si ritengono provveduti. La questione appare superata, oppure sembra appartenere a quel famoso cimitero degli elefanti da cui a noi appare urgente uscire. Bene, allora noi che sappiamo tutto, che abbiamo rimasticato questi problemi per tanti anni (ed ancora li andiamo rimasticando) troviamo una spiegazione logica e coerente, valida sul piano critico, del seguente indovinello che ti propongo.

Ho rivisto recentemente *Les visiteurs du soir*. Binomio dei più caratteristici: Carné-Prévert; soggetto che sembra imporsi con tale forza sul regista, da determinare certi dati espressivi caratteristici del linguaggio cinematografico dell'opera. Voglio dire che, malgrado il rigore grammaticale e l'apparente dato "cinematografico", il vaso da fiori che infranto diventa serpi, il rotolo di carta che prende fuoco, ed altre simili piacevolezze non sono in realtà che cattiva letteratura. Ma se Carné ha sentito così fortemente la suggestione del soggetto accettando simili buone soluzioni di pessimo gusto, come si spiega che poi lo stesso regista pur così facile a scivolare sul piano delle atmosfere psicologiche "dense", "significative" ecc. ecc. sia fuggito (come Clair in una simile occasione: La bellezza del diavolo non è sfuggito) alla tentazione di rendere sullo schermo il solito medioevo torbido, magico, misterioso ecc. ecc., ma s'è fatto costruire quel castello che sembra di zucchero, e ha dato una così "chiara" corposità ai suoi personaggi, da renderli a momenti accettabili in certi primi piani, come moderni? E da che cosa deriva in Carné questo disprezzo per ogni possibile suggestione della vicenda (tanto che a un certo punto un personaggio importante come Dominique scompare addirittura dal racconto), quando poi, della vicenda accetta i suggerimenti più triti e convenzionali, come quelli ad esempio che ho ricordato, e che, se si vogliono giudicare sul metro delle teorie degli elefanti del famoso cimitero, apparirebbero proprio al "cinema cinematografico"? A mio avviso se i quesiti che pongo non si possono spiegare con le formule semplici delle due correnti: forma e contenuto, tanto meno possono trovare una giustificazione in una indagine sulle vicende e sulla personalità umana dell'artista. E quando avremo storicamente stabilito che *Les visiteurs du soir* viene dopo le curiose accuse di disfattismo rivolte a Carné per i suoi film precedenti, ancora non avremo spiegato nulla. Ho citato un esempio: ne potrei citare a decine. Ma quello che qui mi preme sottolineare è non tanto l'insufficienza dei mezzi critici — che sarebbe un riaffermare i termini del problema così

come acutamente tu lo hai impostato — quanto che il materiale su cui lavorare c'è, e che se spesso si giunge a conclusioni criticamente inesatte, ciò non dipende da insufficienza culturale o storica, o filologica, ma più sottilmente dal fatto che si parte nel giudizio da premesse teoretiche inesatte. In sostanza l'errore consiste a mio avviso in una specie di assolutismo teorico che dà come irremovibili certe formulazioni tutt'altro che indiscutibili. Il "pudovchimismo", ad esempio, di quanto mal fu madre! Oggi lo stesso Pudovchin rivede certe proprie formulazioni. Giusto? Falso? Ordini di partito? Sincera autocritica ed esame di coscienza? Progressione coerente in nuovi indirizzi di pensiero? A me questo interessa fino a un certo punto: ma non posso condividere con Glauco Viazzi (vedi recensione al tuo libro nello stesso numero di Cinema) che a suo tempo il Pudovchin non aveva sbagliato, perché il sommo non aveva detto che "essenza" del film è il montaggio, ma che "base" del film è il montaggio. Miseri noi, e deficienti noi, che non avevamo capito! La colpa è sempre di chi non avendo le doti e la barba dei biblici profeti, non sa leggere e penetrare "politicamente" il significato "futuro" delle parole. "Ibis et redibis": ecco, non avrei difficoltà ad accettarlo in politica — l'arte del possibile e dove una necessaria coerenza ideologica si può sempre, all'occasione, far quadrare — ma in fatto di critica estetica francamente no! Se una revisione di metodi e di teorie si deve fare, la si faccia in buona fede. Almeno con quella buona fede con cui tu hai posto i termini della questione, senza voler avere l'aria di imporre una qualunque soluzione già pronta e da scodellare sulla mensa dei giustamente famelici lettori di Cinema. Mi scuserai per questa affermazione che — mi conosci — non ha la minima intenzione di gratuiti incensamenti: combattiamo tutti insieme una stessa battaglia, ed ogni deviazione mi sembra pericolosa. E la deviazione è evidente quando si sostiene che il soggetto o la novella cinematografica possono costituire un genere letterario "compiuto in sé" (affermazione che può anche essere valida, ma fuori dell'arte cinematografica) o, su un piano più vasto quando si afferma che Eisenstein è più grande come teorico che non come realizzatore. Ma dove si arriva per questa strada? Alla constatazione che Leonardo doveva essere un pessimo pittore se non conosceva la tecnica dell'impasto dei colori abbastanza da far durare le sue opere. E il Vasari si che è stato un grande artista perché ha scritto le Vite e perché si è occupato di prospettiva.

In una recensione al mio Linguaggio del film l'Arnheim lamentava che io non avessi citato The Film Sense. Confesso francamente che allora non lo conoscevo, ma ora che lo conosco non mi sentirei egualmente di citarlo. E proprio perché la poche cose valide che The Film Sense contiene sono così assurdamente sommerse da altri dati, che sia pure intelligenti, appartengono solo all'esperienza empirica dell'artista fuori di una problematica cinematografica, e perché questa esperienza si può valutare solo storicamente: una valutazione critica la si può condurre solo nelle opere; e non mi si

dica, per cortesia, che L'incrociatore Pokemkin (o Bronenosez Pokemkin, come vogliono i cultori di filologia) non vale qualche cosa di più di tutto il "corpus" delle teorie di Eisenstein! Ora tu penserai che a questo punto io sia preso da furore iconoclasta: no! Non mi dispiace la tua linea del flusso storico ma penso che tra ciò che è stato validamente affermato in un certo periodo, e ciò che oggi cerchiamo ci debba essere un anello di congiunzione, e che proprio in questo anello possano trovarsi le premesse o le fondamenta del nuovo edificio da costruire. Ecco perché prima di tentare una qualsiasi costruzione vorrei che i vecchi problemi venissero riproposti pole-

più viva ed attuale di ogni altra è andato certamente al di là dei vecchi limiti, mentre proprio la critica cinematografica può dimostrare il superamento dei vecchi metodi e criteri estetici nella valutazione di più vecchie forme d'arte, ferma ancora (del resto necessariamente) a Croce o a Gentile o al massimo, nelle sue forme più avanzate (non sembri irriverente l'accostamento) a Carlo Marx e a S. Tommaso. Ora è chiaro che ogni filosofia può essere rivista e per così dire adeguata ai tempi: così il vecchio Platone ancor oggi è alla base di correnti filosofiche che, sia pure nel mondo moderno, possono trovare le proprie ragioni di validità. Il problema non è questo, o per lo



Da « Les visiteurs du soir » (1942): il soggetto « sembra imporsi con tale forza su Marcel Carné, da determinare certi dati espressivi caratteristici del linguaggio cinematografico dell'opera ».

micamente, ma non incasellati sistematicamente come tu stesso hai fatto nel tuo libro come farfalle preziose appuntate nelle scatole di un collezionista, ma nella loro essenza tuttora vivente ed attuale. Un "punto" sulla situazione porterebbe già forse a risultati impensati: collaborazione e autore unico, recitazione o a caldo o a freddo, inquadratura e montaggio come specifici del film, soggetto e film, arte e tecnica, intuzionismo, attualismo ecc. Non sembri ozioso o superato, tutto ciò: la sorpresa potrebbe essere grossa: ci si potrebbe accorgere ad un certo punto che l'insufficienza critica deriva da una insufficienza filosofica e che qui non sono da porre solo interrogativi che interessano l'arte cinematografica e la critica cinematografica, ma che tutto il problema dell'arte è da riprospettare in termini diversi che chiedono diverse soluzioni. Voglio dire che se lo sforzo della saggistica fino ad un certo momento è stato rivolto a dimostrare la validità del film sul piano dell'arte, il cinema oggi, come forma d'arte

meno non è dato da noi — che non siamo filosofi — di risolverlo. Il problema più limitato che ci proponiamo è quello di trovare nel "flusso storico" della teoretica cinematografica, i dati per una impostazione progressiva (senza dare a questa parola un significato politico) di una nuova problematica, di nuove teorie, di nuovi e più adeguati sistemi di valutazione critica.

Ma mi accorgo a questo punto che la mia lettera minaccia di diventare eccessivamente lunga, e quindi impubblicabile. Mi riservo dunque di tornare più esaurientemente sull'argomento. Tanto più in quanto sono fermamente convinto che il tuo coraggioso articolo vada sostenuto, e che la cosa non deve assolutamente cadere. Se — come vivamente mi auguro — le acque del pantano continueranno ad essere agitate, ci saranno naturalmente parecchie rane a cantare. Tanto peggio per le rane. Abbiti i miei affettuosi saluti. Tuo

RENATO MAY

STORIA E ANALISI

della "libertà", d'un personaggio

IN *These Thirteen* (« Questi tredici », Torino, Lattes, 1948) di William Faulkner, uno dei tredici racconti è intitolato *Maestrato*: è un racconto strano, uno dei pochi ambientati in Italia e nel quale, traslucendo i casi della famiglia Sartoris, lo stesso Faulkner si finge protagonista, assieme a un certo Don. In Italia, poco dopo la fine dell'altra guerra, due americani in giro per la Lombardia con i sacchi da montagna, si fermano a domandare il cammino a due contadini, una vecchia e un sordo. I due contadini si mettono a raccontare: « C'è una sepoltura, oggi. E' morto quello che doveva sposare la parente del prete, ma non gli era parente. L'aveva allevata così. Doveva sposarsi dopo la mietitura. Tre anni che rimandavano il matrimonio. Lui era ricco, e neanche vecchio, due giorni fa è morto. Il matrimonio era stato combinato la stessa settimana che Giulio Farinzale fu chiamato a fare il soldato ». Don credeva d'aver capito: « Oh, per questo fu rimandato il matrimonio ». Ma la vecchia contadina gli disse: « Il fidanzato non si chiamava mica Giulio ». E così i due americani, incuriositi, andarono in casa del prete, dopo il funerale, per chiedere alloggio per la notte, e Don aveva qualche sospetto, che i preti in Italia facessero parte anche loro delle commissioni di leva. Se non che Giulio era tornato proprio quel giorno col congedo in tasca, e forse il prete non lo sapeva ancora. Don credeva che Giulio fosse tornato per la zia, che viveva sola, ricca, e poi per la ragazza ch'era cresciuta bella, in casa del prete. Ma quella sera non si fece vedere, e il prete dovette andare a cercarla e non la trovò più in casa, come prevedeva Don: « Che occasione migliore poteva sperare, lei? Quell'altro è di ritorno dal servizio militare. Il primo giorno ch'è a casa: viene il pomeriggio, poi sera, poi notte ». A notte « su per la via s'avanzò la ragazza nel suo vestitino bianco, e io non mi sentii più come un cattolico... Non mi sentii più come niente, mentre stavo lì a guardare il suo vestito bianco, rapido nella penombra, che la portava chissà dove, e che lei portava chissà dove: comunque, andava anch'esso con lei, muovendosi col suo moto e del suo moto, per perdersi quando lei si fosse persa, perché con lei si muoveva verso quell'attimo di perdizione ». Aveva ragione Don, la ragazza era andata subito da Giulio, la notte stessa e, quello che sembrava il pianto d'un bambino, era un suono che veniva invece dal prete. « Era corcato sul volto lungo la base del muricciolo, con la sottana arrovvesciata sulla testa, come una macchia nera che si muoveva lieve e incessante, o per il vento o perché lui stesso si muoveva disotto ».

Maestrato sarebbe rimasto un racconto poco conosciuto. Si distacca dagli altri e dai romanzi di Faulkner, una narrazione tutta slegata che ha soltanto qualche momento di intensa drammaticità, ma non conclu-

de. Deve concludere il lettore, e magari si sbaglia, anche. Sembra uno studio d'ambiente che non si sia voluto portarlo a fondo, e quei momenti drammatici sono tante e diverse rappresentazioni, che non hanno ancora il loro significato. Non si sa mai quando Faulkner dica sul serio, con quei suoi bagliori di "realismo magico", e a qual tempo appartenga veramente, e se sia un beffardo ateo oppure un primitivo, desolato puritano. Certamente, e più presto che tardi, *Maestrato* sarebbe stato dimenticato, se André Obey non l'avesse ridotto per le scene, con altro titolo: *Maria*, nel 1943. « Avevo letto in quei giorni un racconto di William Faulkner che mi aveva lasciato un'impressione profonda e violenta.



A sinistra: Faulkner, premio Nobel 1950. Faulkner collaborò alla riduzione per lo schermo del suo « Sanctuary »: il film, diretto da Stephen Roberts, apparve nel 1933 col titolo « The Story of Temple Drake » (« Perdizione »). A destra: da una inquadratura di « Intruder in the Dust ».

ta, quasi trasportandomi a forza in un nuovo mondo drammatico dove il personaggio mi appariva così sorprendentemente libero, da indurmi ad avvicinarmi a lui per indagare il segreto della sua libertà ». (« Il dramma », Torino, n. 118, 1 ottobre 1950). "Il nuovo mondo", cui allude André Obey, appartiene più al dramma cinematografico che a quello teatrale, e il segreto del personaggio è dovuto in gran parte al montaggio. Obey, che ha qualche domestichezza col cinema (avendo scritto, fra l'altro, i dialoghi melodrammatici per *L'ange de la nuit* di Berthomieu), applica un montaggio cinematografico al suo dramma *Maria*. Non si sa con quanta consapevole intenzione, poiché il taglio cinematografico risale piuttosto a William Faulkner. Lo stupore di Obey per la grande libertà del personag-

gio non è altro che l'ingenua confessione di ignoranza da parte d'un autore, teatrale e un dì famoso, che non ha capito il modello e i procedimenti da cui traeva lo spunto, ma veniva a dare ragione ad Eisenstein: in ogni opera di creazione, esiste sempre il montaggio. La storia di Maria sarebbe stata molto semplice, volendo scordare *Maestrato*. Tutti, in paese, erano stati gli amanti di Maria, cresciuta in casa d'un attento dottore, vedovo, che la desiderava, ma l'amante del cuore, un certo Giorgio, il dottore era riuscito ad allontanarlo. Quando sta per concludersi il matrimonio con un certo Enrico, questi muore avvelenato. Maria vorrebbe fuggire con Giorgio, che preferisce farsi mantenere da una zia ricca, e Maria ossessionata dagli sconci amori, lei che non ama l'amore, si avvelena e muore. I fatti sono gli stessi che si riscontrano in *Maestrato*: Maria desiderata, un morto avvelenato, un Giorgio o Giulio poco di buono e mantenuto, un geloso fanatico e probabilmente assassino. Poi, nel dramma di Obey, si notano un'attenuazio-



ne di significato e uno strascico dell'azione: il curato, dapprima presentato come un dottore, appare in abito talare soltanto verso la fine; Maria, che nel racconto svanisce in una notte di vento e in veste bianca, nel dramma beve una coppa di veleno offerta dal signor Ade (la Morte travestita). A parte l'immissione di questo cupo personaggio, i fatti, se presentati nella loro logica concatenazione e successione di tempo, non sarebbero stati tali da incuriosire con quella originalità di cui Obey aveva assolutamente bisogno. La fama, anche teatrale, invecchia molto presto, e Obey, per l'amor proprio d'ogni autore, voleva veder rinverdire i suoi successi. Faulkner gli è venuto in aiuto, e Obey citando le fonti per sgravio di coscienza e cautela di responsabilità, non solo ha ripreso quella storia, ma si è

anche impadronito di quella tecnica del cinema, che in *Maestrale* si rivelava con le rapide evocazioni d'immagini lasciate poi al lettore, da coordinare. Una tecnica cinematografica si avverte, anche nel teatro, tutte le volte in cui la rappresentazione viene staccata in tanti quadri. Il frazionamento in quadri interrompe la narrazione, che sarebbe invece contenuta nella durata di un atto; i quadri riassumono il contenuto di un atto, e come tali, come tanti riassunti, risparmiano tempo, cioè abbreviano il tempo di durata. In tal modo, gli episodi, staccati, acquistano un maggior significato proprio dal loro isolamento: lo stacco è taglio d'azione di contorno, è salto nella catena dei fatti, e un balzo nel tempo, gli episodi ridotti al contenuto essenziale accumulano potenza d'espressione. Naturalmente, al riassunto degli episodi corrisponde una sintesi dei caratteri dei personaggi. Parlano meno, e dai loro dialoghi scarni fermenta l'azione. Il montaggio cinematografico ha già compiuto i suoi effetti. L'effetto principale è, a conti fatti, una

ria. Il dramma è già soluzione di *Maestrale*, pur tuttavia lascia allo spettatore fantasia d'immaginare, di evocare le situazioni diverse cui accenna. Il dramma è da farsi, sul palcoscenico vuoto e squallido i personaggi si presentano al direttore — e propongono agli spettatori — i dati essenziali per condensare una situazione, ma gli accostamenti di situazioni e quindi il significato definitivo deve farli e trarlo lo spettatore. Il personaggio ha maggiore libertà. In quanto è minore la parte scritta, la guida fissa, e il montaggio compiuto dallo spettatore lo libera dalla volontà precisa d'un solo autore. Come nel film, si richiede la collaborazione dello spettatore perché supplisca rapidamente ai vuoti corrispondenti agli stacchi tra scena e scena. L'azione non è sempre sotto gli occhi, e non è detto che il montaggio di tutti i pezzi debba farlo proprio e soltanto il regista del film o l'autore del dramma. C'è, anche, un invito allo spettatore perché partecipi alla progressione del tema, alla creazione del personaggio. Obey, infatti, ha dato soltanto

corre un collegamento di nesso, un accostamento dei pezzi sino ad avere un qualcosa che abbia un significato. Il collegamento e l'accostamento costituiscono il montaggio: termine cinematografico che significa un procedimento di giustapposizione di immagini, ma che non si riscontra solo nei film. Bisogna accorgersi, infatti e ormai, che in ogni opera che non sia semplice e smorta cronaca di fatti, esiste un procedimento di montaggio: montaggio è coesione, significato, progressione e conclusione in detta opera.

Non sempre subito evidente, il montaggio risulta evidentissimo in *Maria*, da Faulkner. « Due pezzi di film di qualsiasi genere, posti uno accanto all'altro, esprimono un nuovo concetto, acquistano un carattere nuovo che deriva dalla loro giustapposizione », scriveva S. M. Eisenstein in *The Film Sense* (« Tecnica del cinema », Torino, Einaudi, 1950). Se ai due pezzi di film si sostituiscono, come ha fatto Faulkner — e di conseguenza Obey — due momenti della vita della protagonista, scelti per valore di rappresentazione e non successivi ma piuttosto contrastanti, o almeno insoliti, perché presi da due tempi diversi e piuttosto distaccati, la mancanza di conoscenza dell'intervallo produce, all'incontro dei due episodi — e purché essi siano essenziali e fortemente drammatici — un prolungamento d'azione, quasi un'improvvisazione di essa, cui contribuisce in parte la traccia già scritta e dall'altra parte l'immaginazione che viene stimolata dal dover comprendere il personaggio, il quale emerge da un passato oscuro in una zona di luce per l'intelletto, e quasi rivelazione. Il montaggio, in quanto sovrapposizione di momenti diversi, si vale dell'elemento sorpresa; intesa, questa, nel senso di novità: nuove situazioni da un contrasto di tempi, di luoghi, di sentimenti e quindi d'azione. Il montaggio è un'accelerazione di tempi che comporta riassunti essenziali di fatti e sintesi assolute di personaggi: è esso stesso sintesi di momenti intermedi, di una storia in movimento. Per il fatto che i personaggi non sono quali li ha scritti compiutamente un autore, ma approfittano della libertà che è concessa allo spettatore di immaginare e quindi di creare — laddove il montaggio interrompe il corso regolare della rappresentazione e lascia adito alla fantasia di evocare e rievocare fatti non rigidamente stabiliti — per questa libertà d'immaginazione Obey credeva anche a una sorprendente libertà del personaggio « e ora sarà l'autore a dirigere e determinare i suoi personaggi e ora saranno invece i personaggi a determinare e dirigere il loro autore ». Nel qual caso, però, il merito va tutto a Faulkner. In quanto ad André Obey, la sua meccanica scenica si riconnette ai principi del montaggio, a quello stimolo creativo, a una tecnica interna e insomma e in particolar modo a *The Film Sense* di Eisenstein. Se Obey non l'avesse letto, ecco un bell'esempio di applicazione, indiretta perché involontaria, d'un procedimento cinematografico che serve a chiarire i molti punti oscuri di un dramma variamente discutibile.



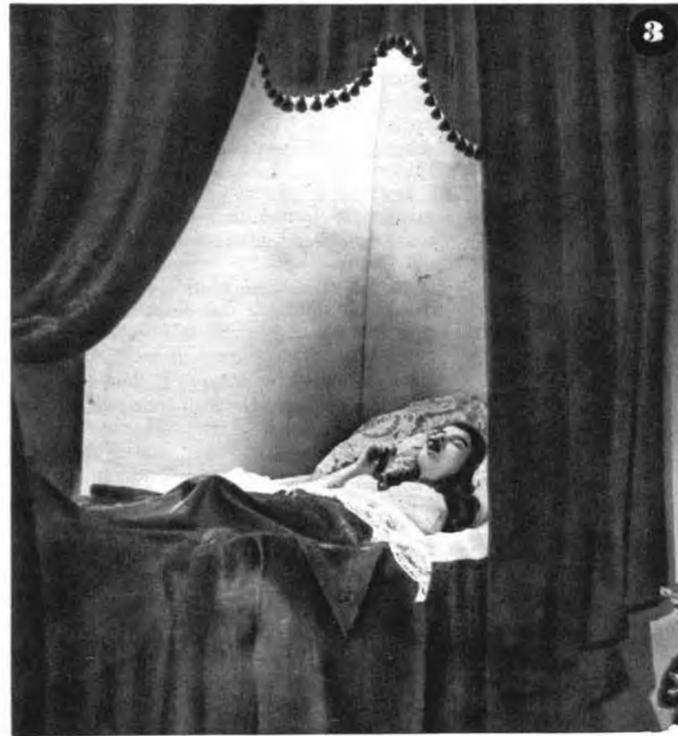
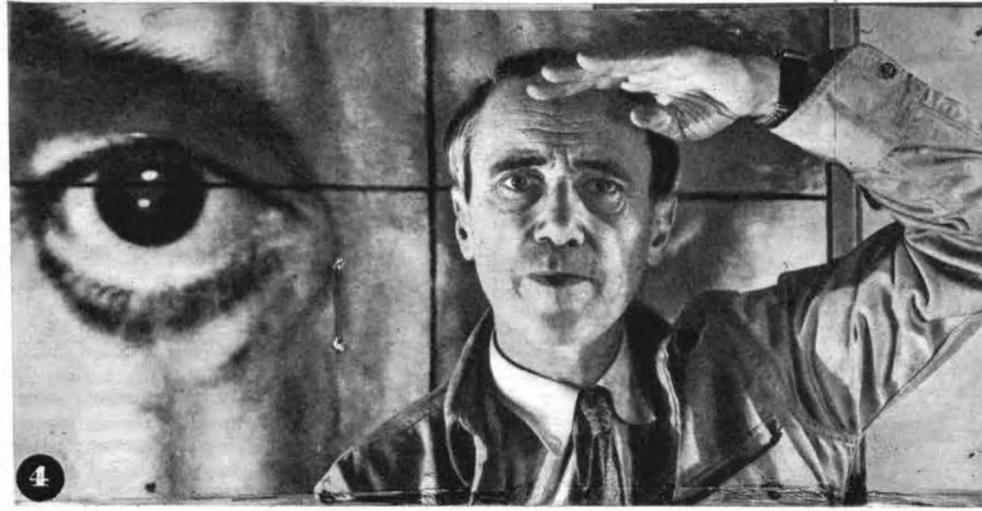
Una inquadratura tratta da « *Intruder in the Dust* ». Questo film, sul problema negro ancora vivo e attuale in America, è tratto da William Faulkner e diretto per la Metro Goldwyn Mayer da Clarence Brown, « *Intruder in the Dust* », fermato dalla censura, non è ancora apparso sugli schermi.

certa sorpresa o innovazione nel contenuto. Come e perché essa si formi, è un fenomeno di quella libertà del personaggio, che Obey non aveva capito, ma che Eisenstein spiega con la definizione di una proprietà del montaggio.

Se André Obey avesse trascritto, in tre atti com'è più tradizionale costumanza, il racconto di Faulkner colmando tutti i vuoti dell'azione — quelli lasciati all'immaginazione del lettore (che poi, a suo modo, deve completare il tema) — il dramma non avrebbe presentato alcunché di straordinario. L'autore avrebbe guidato i personaggi sino alla fine. Invece, molto più nel racconto che nel dramma, bisogna indovinare e, ciascuno per suo conto, concludere la sorte dei personaggi, specialmente di Ma-

una serie di momenti drammatici, di episodi staccati. Così facendo, ha offerto lo spunto, in diversi momenti, al processo di formazione di un contenuto drammatico, tanto più drammatico quanto più spezzatamente, improvvisamente, violentemente ottenuto. Il suo lavoro si potrebbe paragonare a quello di un autore che, avendo già costruito — in modo visivo o grafico — la successione intera delle scene, volesse poi ridurre i tempi, sforbiciando — materialmente o nel pensiero — e abolendo perciò tutti i passaggi intermedi, per accostare soltanto quegli episodi che, a suo parere, fossero più saturi di potere emotivo. Inoltre, e perché la serie degli elementi (e momenti) drammatici non si componga solo di tanti momenti drammatici, ma assuma un significato unitario e completo, oc-

GASTONE TOSCHI



I SOGNI CHE IL DANARO PUÒ COMPERARE



Dreams That Money Can Buy, cioè « i sogni che il danaro può comperare », è un interessante esperimento di cinema d'avanguardia con l'impiego assolutamente libero del colore, inteso come elemento espressivo al di fuori di ogni legame materialistico con la realtà. Il film, nato a New York nel 1946, in un piccolissimo "studio", risulta composto di sei sogni (o scene o "desideri") a colori e di una parte di collegamento in bianco e nero. Diretti dal teorico e regista tedesco Hans Richter (da tempo emigrato negli Stati Uniti d'America) i soggetti delle sei parti portano la firma di intellettuali di diversa nazionalità: Fernand Léger, Max Ernst, Marcel Duchamps, Man Ray, Alexander Calder e dello stesso Richter. Dreams That Money Can Buy vuole essere infatti, nelle intenzioni del regista, « l'accordo poetico di sei artisti ».

1) Max Ernst, autore della scena d'amore di un uomo in estasi che ascolta, per telefono, i sogni di una ragazza che è sul punto di svegliarsi. - 2) Joe, il giovane poeta venditore di sogni, in mezzo a due acquirenti, il signore e la signora "A". - 3) La ragazza sul punto di svegliarsi nell'episodio di Ernst. - 4) Richter mentre dirige l'episodio scritto da Man Ray e che vuole essere una satira del cinema e del pubblico che affolla le sale cinematografiche. - 5) Richter con "la ragazza col cuore prefabbricato", protagonista del romanzo d'amore, scritto da Léger, tra due manichini di cera. - 6) Dall'episodio scritto da Man Ray. - 7) Alexander Calder, soggettista della danza acrobatica ed astratta dei "mobiles": leggerissimi oggetti di metallo o di legno appesi a costruzioni mobili in filo di ferro. - 8 e 9) Dal "desiderio" di Richter: storia di un uomo che incontra se stesso ed è obbligato ad identificarsi con il proprio subcosciente. - Il rimanente episodio, scritto da Duchamps, si sviluppa sul tema del quadro Quattro donne nude che scendono le scale. La fotografia in technicolor, di Dreams That Money Can Buy, è di Arnold Eagle.

AFRICA DA FIERA

La Columbia annuncia il ritorno di Dorothy Gish e un film sul conflitto coreano - L'ultima opera di Ford: "Rio Grande"

KING Solomon's Mines, tratto da H. Rider Haggard, autore fra l'altro delle note «serie Tarzan», è stato recentemente lanciato dalla Metro in una cornice abbagliante di pubblicità. Il film, diretto da Compton Bennett e Andrew Marton, rappresenta il frutto di diversi mesi di lavoro trascorsi nel Kenya e nel Congo Belga. Gli interpreti principali sono gli inglesi Stewart Granger e Deborah Kerr. La trama è alquanto semplice. Una donna arriva nel Continente Nero allo scopo di rintracciare il marito, di cui non ha più notizia da quando si è messo alla ricerca delle legendarie miniere di diamanti di Re Salomone. Accompagnata dal fratello e da un inglese, nota guida del posto, la donna affronta le solite peripezie e, venuta a conoscenza che il marito, pover'uomo, è mor-

to, decide di darsi corpo ed anima al gagliardo, nobile e coraggioso esploratore che l'ha accompagnata nel pericoloso viaggio. E la coppia ritorna alla costa carica di diamanti. Il film è costato parecchio, non v'è dubbio. Ma il risultato è penoso. L'Africa e la sua stupenda vita libera e scevra di ogni ipocrisia della cosiddetta «gente civile» non hanno niente a che vedere con quelle descritte da Allégret e Gide in *Voyage au Congo* girato diversi anni or sono. Questa volta ci troviamo di fronte alle solite quattro capanne di negri, alla solita cultura in pillole volta a soddisfare le curiosità africane dal punto di vista dell'imbottitore di fiera. C'è di interessante solo la descrizione meccanica di una carica di quadrupedi, i quali, invasati da un misterioso e tragico senso di follia collettiva,

travolgono tutto e tutti e vanno a sfraccarsi contro le montagne. Naturalmente, trattandosi di un film «di colore» escogitato dai numi di Hollywood, sempre pronti a sollecitare l'eroticismo delle masse, assisterete ad una scena notturna, in una tenda, in cui Deborah Kerr vi offrirà generosamente in mostra il suo ben nutrito polpaccio sinistro, su cui una piccola scalfitura, provocata da una liana ineducata, ha lasciato una traccia rossa. Dopo una marcia forzata di diverse ore, la donna ha la impudenza di tentare di ravviarsi la lunga chioma, a maggior delizia del pubblico. Meno male che, più in là, è costretta finalmente a recidersi le trecce, eliminando una assurdità nel film. Ma il vizio fondamentale rimane: l'Africa è rappresentata, ripetiamo, come un baraccone da fiera, gli animali sono curiosità da giardino zoologico, gli aborigeni, anche quelli più civili, rappresentano frammenti di umanità che il borghese americano considera con apatia. E, per dirla con Shakespeare, *King Solomon's Mines* fa «molto rumore per nulla». Dal punto di vista commerciale, beninteso, è un altro affare. A parte i polpacci della Kerr, v'è il gagliardo torace di Granger da ammirare. Le sale non saranno vuote.

La Republic Pictures ha presentato una produzione Argosy, realizzata con i capitali associati di John Ford e Merian Cooper: *Rio Grande*. Diretto naturalmente da Ford, *Rio Grande* è un altro film della frontiera. John Wayne interpreta la parte del colonnello comandante un reggimento di cavalleria, stazionato in un forte non lontano dalla frontiera messicana. L'uomo vive lontano dalla moglie e dal figlio, che non vede da quindici anni. Ma un giorno il figlio si arruola come soldato semplice e viene inviato nel forte del padre. In seguito arriverà anche la madre. Ford si indugia particolarmente a descrivere la vita di guarnigione. La Paramount annuncia invece un nuovo film di Cecil B. De Mille dal titolo *The Greatest Show on Earth* dedicato al noto impresario Barnum. Perlberg, Seaton e Lubin dirigeranno *Rhubarb*, Mitchell Leisen realizzerà *Rendez-vous*, Claude Binyon *Convention Week*, William Seiter *Dear Brat*, Nat Holt il "western" in technicolor *Devil's Canyon*. Il produttore George Pal, che lanciò recentemente *Destination Moon* per la Eagle Lion, ha iniziato la lavorazione di *When Worlds Collide* basato su uno scontro di pianeti. Olivier è immerso nel lavoro di *Carrie*, diretto da William Wyler. E, per concludere con la Paramount, i critici hanno definito ufficialmente *Sunset Boulevard* il miglior film dell'anno, e Gloria Swanson e William Holden rispettivamente la migliore attrice ed il miglior attore. Altri premi sono stati assegnati a Stanley Kramer per la produzione, a Joseph L. Mankiewicz per la regia e la sceneggiatura, a Robert Krasker per la ripresa, ad *Annie Get Your Gun* per il migliore "musical", a *Beaver Valley* di Disney, già premiato al Festival di Venezia, per il documentario.

La Columbia annuncia che Dorothy Gish, la gloriosa veterana, ritornerà allo schermo in *The Whistle at Eaton Falls* sotto la regia di Robert Siodmak. Altri film della stessa casa: *Flying Missile* (Henry Levin), *The Globe Trotter's* (Phil Brown), *Hurricane Island* (Lew Landers). E' imminente



Sopra: il presidente della Republic Pictures, John Ford (con gli occhiali) e John Wayne (in divisa) durante la lavorazione di «Rio Grande». Sotto: da «Rio Grande» diretto da John Ford.





Da una inquadratura tratta da « Outrage », film dalle ambizioni sociali che narra la storia di uno stupro. La regia è di Ida Lupino, una delle attrici più intelligenti e significative del cinema americano. Interprete principale di « Outrage » è Mala Powers, che vedete nella fotografia.

tra l'altro una produzione, di Robert Cohn, dal titolo *The Flying Jeeps* e dedicato al conflitto coreano. Per la Columbia Seymour Friedman sta dirigendo *The Romantic Age*, ed Edward Buzzel *Emergency Wedding*. La Warner Bros. sta preparando *The Story of Folsom* (Crane Wilbur), *Strangers on A Train* (Alfred Hitchcock), *Goodbye, My Fancy* (Vincent Sherman). La

Universal-International ha in lavorazione *Bonaventure* (Douglas Sirk), *Air Cadet* (Joseph Pevney), *Abbott and Costello Meet the Invisible Man* (Charles Lamont). Sono al montaggio *Double Crossbones* (Charles Barton), *Under The Gun* (Ted Tetzlaff), *Undercover Girl* (Joseph Pevney), *Mystery Submarine* (Douglas Sirk), *Prisoner of War* (George Sherman). Nelle prossime settimane

ne dovremo affrontare un compito alquanto scabroso. Dovremo assistere alle proiezioni di *An American Guerrilla in the Philippines*, *Breakthrough*, *Tripoli*: rispettivamente della Fox, della Warner e della Paramount. Sono in vista sparatorie di un calibro non indifferente, a quanto pare, e la colomba della pace sarà assente per un po' da Times Square. **GIORGIO N. FENIN**

A sinistra: Richard Conte e Sam Jaffe nel film « Under the Gun » diretto da Ted Tetzlaff. Jaffe ha ottenuto quest'anno, alla mostra di Venezia, il premio per il miglior attore. A destra: Deborah Kerr e Granger in « King Solomon's Mines », film in technicolor diretto da Bennett e Marton.



Nuove ingerenze di Hollywood contro il cinema francese

MARCELLO Pagliero ha ultimato il film su *La rose rouge*, un burlesco cavato dai "numeri" che, da qualche anno, passano e costantemente hanno successo nel famoso club notturno di St. Germain des Prés. Anche il montaggio è finito, e ora il film aspetta di passare alla pubblica visione. Les Frères Jacques sembra che vi risultino in modo eccellente: cantano le loro canzoni straordinariamente "letterarie", e ambientano lo spirito verso la commemorazione della "Belle Epoque" meglio di tanti altri, tantissimi anzi, filmetti che hanno preso per spunto la "pochade" o il "costume" o la moda "fine-secolo-primi-dell-novecento". Sotto questo aspetto della commemorazione di un tempo, che ben pochi registi e sceneggiatori e dialoghisti hanno conosciuto, l'epoca dell'operetta, cioè, e delle grandi "dive" delle "Folies-Bergère", mi pare che piuttosto che il pubblico con le sue richieste, siano stati proprio i produttori, il ciclo anzi che va dal soggetto alla produzione (e che passa sempre per la letteratura e i bar alla moda), a imporre tanto ritorno, tanto gusto. Si direbbe il pianto, il grandissimo lamento della figlia di Jeft prima del sacrificio, la sua corsa nel deserto a piangere quello che non potrà più conoscere. Solo pochi registi si sono però salvati dalle difficoltà che presenta il ritorno alla partecipazione d'un mondo di facili gentilezze, di balletti e di belletti, di cortigiane, di gioielli e pellicce, "tabarins", equivoci, letti a tre piazze, "qui pro quo" eccetera. Penso di indicare Occupe-toi d'Amelie!... (1949), come il migliore di

Nella capitale francese, come altrove, si desidera che le importazioni dall' U. S. A. vengano diminuite a favore della qualità e dei film nazionali

tali "pensum"; ma non so come in Italia il film sia stato accolto, e limito a Autant-Lara un mio giudizio rispetto alle molte cose vedute su quello spirito.

L'ultimo film del genere è *Tire au flanc*, che viene subito dopo *La tampon du Capiston*, dove si sfrutta la caserma, l'ufficiale brillante, la cavalleria. Mon ami Sainfoin, Véronique, Le valzer de Paris, e infine anche gli ottimi film commerciali cavati dai vari romanzi di Colette o rilevati dalle commedie a successo di quaranta e più anni addietro; il tempo sul quale si esercita la "ricerca", la commemorazione, non sono altro che un dolce e inevitabile séguito del successo ch'ebbe *Le silence est d'or* di René Clair, la cui ultima eco può essere *La ronde* di Ophüls. Scacciati, ma non totalmente, dal teatro (Barrault ve li riconduce periodicamente, prestandogli musiche di scena firmate da compositori alla moda, scene e costumi disegnati da pittori mondani, e una recitazione e una regia dove il gusto si accompagna sempre all'intelligenza, al balletto, alla trovata), questi personaggi, le cui battute tornano periodicamente e fan parte se non bagaglio culturale almeno dei

migliori luoghi comuni francesi, hanno trovato nel cinema la loro sostanza un po' frivola, un po' facile, un po' eccessivamente corposa sul momento, ma pronti a esser dimenticati per Domenica d'agosto o per Ladri di biciclette. In compenso, proprio così, in compenso, La portatrice di pane ha fatto ridere. Tutti, attori italiani e attori francesi, hanno fatto quant'era possibile per farci piangere, ma il film fa morire dal ridere, ma morire davvero, da dover finire in clinica. Non è male però che qualche film italiano cada tanto malamente, aiuti anzi a ritrovare la strada sulla quale, all'estero almeno, dicono sia indirizzata la cinematografia dei nostri De Sica, Visconti, Germi, Lattuada, De Santis, Blasetti. La Francia che, attraverso una quarantina di case di noleggio, distribuisce tra i cento e i centodieci film italiani dell'ultima produzione (senza contare i film di "prima della guerra") può essere sempre presa a modello per terreno di studio. Gli americani stessi si trovano a disagio sulla scelta della produzione da inviare in Francia. *Madame Bovary* di Minnelli è stato accolto da tutta la stampa con riprovazione. Henri Magnan su *Le Monde* ha inteso un vero e proprio processo al film che snatura malamente l'opera di Flaubert e non traduce nemmeno il clima del "libro" (libro, disco, cioè il tempo durante il quale l'opera dello scrittore uscì, col suo seguito scandalistico di processi e di riabilitazione).

Sono veramente pochi i film americani accolti bene; e a Parigi come altrove si preferirebbe che l'importazione U.S.A. fosse diminuita a favore della qualità. Purtroppo (come in Italia del resto) fa peso la quantità. Si stanno anzi avviando su richiesta degli Stati Uniti nuove conversazioni franco-U.S.A. per un nuovo e più largo sfruttamento del cinema americano in Francia, che si concluderà si dice in quattro punti: 1) rientro dei capitali americani creati dall'esercizio cinematografico; 2) soppressione della "tassa di uscita" che grava, per un milione di franchi, ogni film francese e straniero, e che consente di alimentare il fondo di aiuto alla produzione francese; in compenso, gli americani sovvenzionerebbero con mezzo miliardo di franchi una società di distribuzione francese in America; 3) aumento dei film americani doppiati, da 120 l'anno a 166; 4) diminuzione della "quota" stabilita col decreto 3 novembre 1948 che riserva cinque settimane su tredici al film francese. Queste condizioni, ove fossero accettate, scrive Magnan su *Le Monde* (11 novembre), « condurrebbero alla rovina il cinema francese, già in posizione molto difficile per lo sfruttamento massimo dei film americani doppiati importanti ». Gli americani ricavano annualmente dalla Francia un miliardo e mezzo di franchi. I negoziatori francesi hanno chiesto che il 75% dei capitali americani siano investiti nella maggioranza in co-produzioni franco-americane (L'uomo della torre Eiffel ne è un esempio); l'altra parte contrattante non trova il suo interesse in questa proposta, e chiede invece il ritorno dei capitali. Mentre si trova in Francia una commissione di esperti italiani per studiare il modo migliore di salvare il cinema franco-italiano dalla "quantità" americana, in attesa di precisazioni sugli accordi, ecco qualche notizia statistica della cinematografia fran-



Louis Jourdan e Jennifer Jones in « Madame Bovary ». Questo film americano, tratto da Flaubert e diretto da Vincente Minnelli, è stato accolto con riprovazione da tutta la stampa parigina.

cese: 74 film francesi negli ultimi tre anni sono stati visti da 142 milioni di spettatori, una media di 1.920 mila spettatori per film; nello stesso periodo 174 film doppiati hanno richiamato 198 milioni di spettatori, con una media inferiore come si vede, di 1.115 mila spettatori per film. Segno di incoraggiamento per la cinematografia francese, che sul proprio suolo è preferita alla cinematografia straniera. Tuttavia gli americani raccolgono qua il 44,6% degli incassi totali, e i francesi solo il 42,6%. Le sale e i circuiti francesi consentono al massimo lo sfruttamento annuo di 300 film a lungometraggio. Nello stesso tempo le disposizioni attuali autorizzano la proiezione di 121 film americani doppiati (più qualche altro non doppiato, versione originale) e di altri 65 film di altre nazioni. (Non conosco la situazione dell'Italia in rapporto ai limiti precisati; ma so che l'U.R.S.S. ha ottenuto, dal 1946 a oggi, il visto per 53 film a lungometraggio in versione originale, 14 lungometraggi doppiati, 41 cortometraggi doppiati, 17 cortometraggi doppiati. Per contro l'U.R.S.S. ha comprato dalla Francia dopo la guerra solamente due film). Anche in Francia è pratica corrente il sistema detto della "locomotiva e vagoni" cioè l'impegno per il noleggio di un film americano importante, di proiettare anche molti film minori della stessa produzione. La famosa "quota" delle cinque settimane su tredici non è stata mantenuta; nel 1949 si sono avute ben 1200 infrazioni; la commissione di controllo, rileva Magnan è di una notevole inefficacia. I calcoli provano che quel 5 (delle tredici settimane) è caduto a 3,8; se il nuovo contingentamento di 4 settimane su tredici (già negli accordi Blum-Byrnes) sarà accolto, la media pratica scenderà a 2,5. «Penso», conclude l'articolista, «che non sia necessario insistere di più perché tutti capiscano che abbiamo il dovere e il diritto di lottare per difendere l'esistenza del cinema francese. Il buonsenso lo consigliava; oggi l'impone l'urgenza».

E' dunque chiaramente prevista una lot-



Caussimon e Suzanne Cloutier in una inquadratura di «Juliette ou la clé des songes», l'ultimo film diretto da Marcel Carné. Tra gli altri interpreti principali figura anche Philippe.

ta a coltello — "more cinema" — fra i produttori francesi (e anche italiani) e i produttori americani (sostenuti molto bene sia dagli importatori che guadagnano fior di denaro col cinema Usa (e straniero in generale), sia da una propaganda abilissima. Va notato in Francia, come in Italia, che i doppiatori (di cui sugli schermi sempre si ha il nome accoppiato al personaggio doppiato) hanno tutto l'interesse a dare la loro adesione ai film stranieri dai quali cavano guadagni pratici. Il pubblico non è stato interpellato; per lui contano le medie, gli incassi: in definitiva le statistiche finiscono per precisarne le attitudini, i vizi, le preferenze, in maniera solida, inequivocabile. Ma a suo favore, e questo vale per l'Italia, per la Francia, per la Gran Bre-

tagna (che sono i paesi restati francamente liberi, e dove il cinema americano può spedire la sua produzione, dopo aver perduto tutti i mercati di là dalla "cortina": escludo Germania, Grecia, Spagna, Portogallo per ragioni che si enunciano da sole); a favore del pubblico bisogna dire che molti film americani hanno "successo", cioè incassi, perché fabbricati con una media singolare di attori francesi o italiani o inglesi, innegabilmente felice certe volte, e che sempre richiama gente, vuoi per vedere Valentina Cortese o Lea Padovani, vuoi, per la Francia, attori attrici registi francesi, e idem per la Gran Bretagna: che sono i soli paesi dai quali l'America cava ancora intelligenza e bravura.

RENATO GIANI



A sinistra: Michèle Morgan, Marais ed Elisa Cegani in «Il castello di vetro» di Clément. A destra: le attrici Cosima e Stéphane in «Les enfants terribles», film diretto da Melville.



Franchot Tone in « *Lives of a Bengal Lancer* » (« *I lancieri del Bengala* ») realizzato nel '35.

L'ORGANIZZAZIONE tecnico-industriale e lo spirito cui è ispirata la produzione cinematografica media, favoriscono, nel cinema americano, lo sviluppo di registi particolarmente "prolifici": vale a dire di cineasti cui i produttori affidano la realizzazione di film in serie, a un ritmo di due o tre all'anno, sottoponendo loro, nella maggior parte dei casi, sceneggiature già ultimate e approvate dagli esperti delle case. Evidentemente, onde ottenere dalle case il contratto per più di un film all'anno, un regista americano deve conoscere il suo mestiere — e gli accorgimenti realizzativi che si accompagnano ad esso — con particolare abilità. Ecco perché questi cineasti di fertile vena realizzativa sono, spesso, conosciuti sotto il nome generico di "mestieranti". Per alcuni di essi, non è difficile esprimere un giudizio definitivo. Basterà dare una rapida occhiata all'elenco dei film realizzati, per rendersi conto della persistente mediocrità della loro opera. Per altri, tuttavia, la valutazione si com-

Fonda e la Sidney in « *The Trail of the Lonesome Pine* » (« *Il sentiero del pino solitario* »).



HENRY HATHAWAY

plica, e i criteri usati non possono più essere così sbrigativi. Accanto a una maggioranza, spesso notevole, di film mediocri, o decisamente brutti, sempre peraltro tenuti su un piano di perfetta conoscenza del mestiere, è infatti dato ritrovare un certo numero di opere rilevanti, dignitose, talvolta addirittura ispirate. Un Lloyd Bacon, ad esempio, un Henry King, un Raoul Walsh, un Henry Hathaway, un Michael Curtiz, un Edmund Goulding, un William Keighley, un Frank Lloyd, e qualche altro, non è facile scartarlo "tout court", con una generica quanto imprecisa frase di stroncatura. Vorrebbe dire riconoscere quelle poche cose buone — poche, ma esistenti, con il documento non indifferente di migliaia di metri di pellicola impressionata — che ciascuno di essi ha dato al cinema.

Henry Hathaway, tra i registi mestieranti del cinema hollywoodiano, è tra i più significativi. Alcune sue opere non sfigurano, accanto alle migliori di altri registi, in una storia del cinema americano redatta con serietà critica ed informativa.

Le biografie pubblicitarie non sono poche di notizie e di pettegolezzi sull'attività giovanile di Henry Hathaway. Da esse apprendiamo il fatto, di una importanza concreta, che Hathaway fece il suo ingresso nel cinema quando aveva solo otto anni (come attore-bambino, s'intende). Eppure, nonostante una così notevole e precoce esperienza cinematografica, cominciò a dirigere film solo all'età di trentun anni (nel 1931). Hathaway, come la maggior parte dei registi americani alle prime armi, attinge esperienza e abilità artigianale dalla scuola del "western" — una scuola davvero formidabile, almeno per quello che riguarda il mestiere e l'impiego "corretto" dei mezzi espressivi. I primi film di Hathaway (*Wild Horse Mesa*, *Heritage of the Desert*, *Sunset Pass*, *Under the Tonto Rim*, *To the Last Man*, *The Thundering Herd*) sono "westerns"; "westerns" di categoria "B", però, in quanto il regista non dà ancora, ai produttori, l'affidamento da essi ritenuto necessario per promuoverlo a produzioni più impegnative. La fiducia dei produttori, nel caso di Hathaway, significherà la direzione di un film propagandistico di genere marinairesco, interpretato da Ida Lupino: *Come on Marines!*. Fu realizzato, se non per conto, certamente ad esaltazione della fanteria da sbarco americana; è un film di poco conto, diretto però con notevole profusione di mezzi (segno che Hathaway è salito, nella scala dei valori commerciali di Hollywood), e appartiene al genere sentimentale, pur avendo al suo attivo alcune scene di "vaudeville". Al medesimo anno (1934) risalgono altri due film, uno dei quali, *Now and Forever* (« *Rivelazione* »), interpretato da Shirley Temple (allora la bambina-prodigio del cinema americano, prodigiosa quanto insopportabile) e da Gary Cooper, rivela tra l'altro una certa precisione nel descrivere i moti interiori dei personaggi in funzione della recitazione. Col 1935, Hathaway s'impone alla stima del pubblico e comincia pure ad imporsi all'atten-

zione della critica. *Lives of a Bengal Lancer* (« *I lancieri del Bengala* ») è un film di avventure realizzato con una cura ed una consistenza psicologica quali non era possibile rintracciare nei tradizionali film di avventure. All'opposto dei quali, il film di Hathaway possedeva altresì una considerevole misura nell'impiego di quei luoghi comuni, inevitabili a quanto pare, che tendono ad appesantire la narrazione della vicenda: intendiamo doppi giochi, tradimenti, contrasti amorosi e altrettali allettamenti esteriori del banale film romanzenesco. Piacque inoltre, al pubblico, il sapore naturalistico che conferivano alla storia alcuni "trasparenti", realizzati in India, per conto di Hathaway, da Ernest Schoedsack. *Peter Ibbetson* (« *Sogno di prigioniero* ») convinse, nonché lo spetta-

FILMOGRAFIA

1932: *Wild Horse Mesa*, con Randolph Scott e Sally Blane; *Heritage of the Desert*, con Randolph Scott e Susan Fleming. - 1933: *Under the Tonto Rim*, con John Lodge e Stuart Erwin; *Sunset Pass*, con Randolph Scott e Tom Keene; *Man of the Forest*, con Randolph Scott e Verna Hillie; *To the Last Man*, con Randolph Scott e Esther Ralston. - 1934: *The Thundering Herd*, con Randolph Scott; *Come on Marines!*, con Guy Standing e Ida Lupino; *The Witching Hour*, con Judith Allen e Tom Brown; *Now and Forever* (*Rivelazione*), con Gary Cooper e Carole Lombard. - 1935: *Lives of a Bengal Lancer* (*I Lancieri del Bengala*), con Gary Cooper e Franchot Tone; *Peter Ibbetson* (*Sogno di prigioniero*), con Gary Cooper e Ann Harding. - 1936: *The Trail of the Lonesome Pine* (*Il sentiero del pino solitario*), con Sylvia Sydney, Fred MacMurray e Henry Fonda; *Go West, Young Man*, con Mae West e Warren William. - 1937: *Souls at Sea* (*Anime sul mare*), con Gary Cooper e George Raft. - 1938: *Spawn of the North* (*Il falco del Nord*), con George Raft e Henry Fonda. - 1939: *The Real Glory* (*La gloriosa avventura*), con Gary Cooper e Andrea Leeds. - 1940: *Johnny Apollo* (*Il prigioniero*), con Tyrone Power e Dorothy Lamour; *Brigham Young* (*La grande missione*), con Tyrone Power e Linda Darnell. - 1941: *The Shepherd of the Hills* (*Il grande tormento*), con John Wayne e Betty Field; *Sundown* (*Inferno del deserto*), con Gene Tierney e Bruce Cabot. - 1942: *Ten Gentlemen from West Point* (*I cavalieri azzurri*), con Maureen O'Hara e George Montgomery. - 1943: *China Girl* (*Ragazza cinese*), con Gene Tierney e George Montgomery. - 1944: *Home in Indiana*, con Walter Brennan; *A Wing and a Prayer*, con Don Ameche e Dana Andrews. - 1945: *Nob Hill* (*La barriera d'oro*), con Joan Bennett e George Raft; *The House on the 92nd Street* (*La casa della 92ª Strada*), con Signe Hasso e Lloyd Nolan. - 1946: *The Dark Corner* (*Grattacielo tragico*), con Mark Stevens e Lucille Ball. - 1946-47: *13 Rue Madeleine* (*Il tredici non risponde*), con James Cagney e Annabella. - 1947: *Kiss of Death* (*Il bacio della morte*), con Victor Mature e Brian Donlevy. - 1948: *Call Northside 777* (*Chiamate Nord 777*), con James Stewart e Richard Conte. - 1949: *Down to the Sea in Ships* (*Naviganti coraggiosi*), con Richard Widmark e Lionel Barrymore. - 1950: *The Black Rose* (*La rosa nera*), con Tyrone Power, Orson Welles e Cécile Aubry. - In lavorazione: *Fourteen Hours*, con Paul Douglas e Debra Paget; *Rawhide*, con Tyrone Power e Susan Hayward.



A sinistra: Lucille Ball in « The Dark Corner » (« Grattacielo tragico », 1946). A destra: Helen Walker e Stewart in « Call Northside 777 » (1948).

tore, anche il critico. La vicenda dei due amanti, che rievocano la loro esistenza passata fino ai giorni della loro infanzia, era impostata con delicatezza e con notevole buon gusto. Di questo film, come del precedente, colpisce altresì l'efficacia — anche se si tratta di un'efficacia convenzionale e non sempre autentica — della recitazione (Gary Cooper e Franchot Tone in *Lives of a Bengal Lancer* e ancora Gary Cooper, insieme a Ann Harding, in *Peter Ibbetson*).

Il film a colori non aveva ancora assunto uno sviluppo su scala industriale, quando *The Trail of the Lonesome Pine* (« Il sentiero del pino solitario », 1936) giunse a confermare, seppure entro limiti molto ridotti, le possibilità insite nel nuovo mezzo espressivo. Precedentemente, alcuni tentativi del sistema "technicolor" avevano dato buoni risultati: soprattutto *Becky Sharp* (1935) di Mamoulian proponeva tutta una gamma di soluzioni formali e psicologiche. Il film di Hathaway applica, per la prima volta o quasi, il colore alle riprese in esterni, e ad esse collaborò quella Nathalie Kalmus che, in séguito, si aggiudicherà tutti i diritti di controllo sul nuovo sistema. I risultati conseguiti da *The Trail of the Lonesome Pine*, limitatamente all'applicazione del colore, sono abbastanza persuasivi. Ma a conti fatti, se confrontati con il "technicolor" di un film dei giorni nostri, anche i risultati positivi qui conseguiti appaiono sproporzionati agli elogi che al film vennero attribuiti. Quanto ai meriti intrinseci del film — che raccontava la storia di un contrasto esistente fra due famiglie di boscaioli — essi non esulano dai pregi derivanti da una fattura tecnica accurata e da una condotta ritmica abbastanza efficace. Interpreti erano Sylvia Sydney — che qui è lontana dalle fortissime interpretazioni di alcuni suoi film a sfondo sociologico — Henry Fonda e Fred MacMurray, entrambi all'inizio della loro carriera. Negli anni successivi, Hathaway va soggetto a una crisi, che si ripercuote sulla sua vena registica, anche se l'origine di tale crisi è da rintracciarsi nella scadente qualità dei soggetti che gli vengono imposti. *Go West, Young Man*, *Souls at Sea* (« Anime del mare », 1937) e *Spawn of the North* (« Il falco del nord », 1938) non presentano alcun pregio di rilievo, e rivelano tutt'al più una predilezione del regista per temi marineschi. Anche il periodo della guerra non porta Hathaway su un terreno di maggiore ispirazione; qualche film propagandistico (tra cui fa picco un mediocre *Ten*

Gentlemen from West Point, esaltatore dell'accademia per ufficiali) e un film spionistico-esoticizzante: *China Girl* (« Ragazza cinese », 1943) in cui sono già rinvenibili i primi elementi di quel processo evolutivo che caratterizzerà le opere successive di Hathaway.

The House on the 92nd Street (« La casa sulla 92ª strada », 1945) segna l'inizio di una tendenza nuova, del tutto impreveduta, per Hathaway. Una tendenza che trae origine da certo giornalismo cronachistico e naturalista in voga nelle pagine poliziesche dei giornali. Hathaway, in *The House on the 92nd Street*, è insieme al produttore del cine-giornale « March of Time », Louis de Rochemont. Hathaway e de Rochemont, in questo film come nell'altro realizzato in collaborazione (*13 Rue Madeleine*) ricercano situazioni reali e umane, impiegano ambienti veri e non stilizzati. Nel primo film, viene esposto il sistema organizzativo del servizio di spionaggio americano, nel secondo è narrata un'azione di guerra sul fronte francese. Entrambi risentono, favorevolmente, dell'impostazione naturalistica e cronachistica data dagli autori; entrambi, però, appaiono indeboliti a un esame più attento, poiché risultano imprigionati in quello schema aprioristico (quello di raccontare con scrupolosa esattezza fatti accaduti nella realtà e soltanto quelli, a scapito dell'efficacia umana ed emotiva del racconto) e rinunciano pertanto, fin dalle premesse, a un ulteriore approfondimento della materia e all'esposizione di un giudizio

critico qualsivoglia. Analogo difetto, portato però più oltre data la minore consistenza della trama, si trova in *The Dark Corner* (« Grattacielo tragico », 1946), in cui una vicenda gialla considerevolmente intricata viene trattata con uno stile incisivo, ancora una volta cronachistico, che non riesce ad arricchire il contenuto insignificante del film. Un passo avanti, in un certo senso, viene compiuto da Hathaway con *Kiss of Death* (« Il bacio della morte », 1947), film con il quale tronca la collaborazione con de Rochemont. Qui, il naturalismo degli ambienti, la maniera scattante e nervosa della narrazione, la brutalità dell'illuminazione e della recitazione e la nitidezza della fotografia raggiungono risultati positivi. Analogo ai precedenti è *Call Northside 777* (« Chiamate Nord 777 », 1948); ancora una volta un film realizzato in ambienti ripresi dal vero, in spregio alle convenzioni di Hollywood, ma ancora una volta una trama povera, come lo sono tutte — o quasi — le trame dei film polizieschi. A differenza di *Kiss of Death*, che in un certo senso rappresenta il limite estremo cui si può giungere nella trasposizione cinematografica di drammi polizieschi o di racconti gialli, *Call Northside 777* difetta di un autentico apporto personale da parte del regista, che evidentemente si limita a condurre con vigore una vicenda di per sé tesa. Con *Down to the Sea in Ships* (« Navigatori coraggiosi », 1949), Hathaway ritorna invece agli argomenti marineschi.

TOM GRANICH

Richard Widmark in un'inquadratura di «Down to the Sea in Ships» («Navigatori coraggiosi»).



PERSONAGGI DEL TEMPO PERDUTO

BUCK JONES

L'EPOCA in cui viviamo potrebbe definirsi come una preparazione alla morte; migliaia di morti vanno ad allinearsi sulla terra umida fin dall'alba, ogni giorno. E quasi tutti muoiono banalmente, senza una ragione plausibile, senza aver fatto tutto quel che contavano di fare. Ecco qui un vecchio giornale di dieci anni fa, la cui data, oggi, non ha alcuna importanza. Sperate nel mare delle notizie, due righe in neretto: «E' morto Buck Jones, l'ultimo cow-boy». Un nome di nove lettere, un nome come tanti altri, ma un nome che ci riporta alla lontana infanzia. Ecco il vecchio cinema di paese, le panche della piccionaia sulle quali montavamo in piedi per meglio assistere alle scazzottature del nostro eroe. Buck Jones, Tom Mix, Harry Carey non erano soltanto dei "cow-boys", degli attori: erano i nostri protettori, gli dei benigni della nostra infanzia. Più tardi, trasferiti dallo schermo alla mitologia dei banchi del ginnasio, assunsero i volti di Ettore e di Achille, di Ulisse e di Aiace. Solo così, al ginnasio, riuscimmo a superare qualche esame, dando a Ulisse il volto di "Zorro", ad Achille quello di "Bambú", mentre Ettore era George O'Brien e Aiace Tom Mix. Ora gli dei di un tempo sono scomparsi, sono finiti sulla collina degli ultimi eroi, oppure confusi nella massa dei generici senza nome e senza volto che fanno da coro negli ultimi "westerns". Buck Jones se n'è andato in maniera strana, ma in carattere coi suoi personaggi. E' morto come poteva morire un povero vecchio reumatico, bruciato vivo in un cinematografo dell'Arizona, e il suo corpo è stato calpestato dalla gente in fuga. E' la peggior morte che poteva capitare a un "idolo". Meglio un letto di ospedale e meglio ancora se fosse morto come "Cimarron" che non lasciò traccia di sé, rinnovando il mito di Romolo. Il "cow-boy" spericolato, l'uomo che s'infilava in una lastra di cristallo, o in una baracca in fiamme, insieme al suo fedele cavallo, è finito sotto i piedi degli spettatori che cercavano scampo in una sala cinematografica invasa dal fuoco.



BUCK JONES

Poi, dopo il disastro, tra i fumanti rottami del locale, è stato rinvenuto il suo corpo carbonizzato; avranno stentato a riconoscerlo, finché qualcuno non s'è accorto degli speroni d'argento e degli stivaletti a mezza gamba. E l'hanno scambiato per uno dei tanti vecchi "cow-boys", che si ficcano in un cinematografo per smaltire la sbornia. Era invece Buck Jones, l'eroe della nostra infanzia, preso chissà da quale nostalgia sul punto di morire. In quel piccolo cinematografo di uno sperduto paese dell'Arizona si proiettava *Billy the Kid*, un film della prateria interpretato alcuni anni fa da Bob Taylor. Certamente, il vecchio Buck s'era voluto ritrovare nei panni di Bob e doveva esserne lieto, come può esserlo un ragazzo; felice, soprattutto, di sapere che un altro idolo aveva indossato i suoi vecchi panni per far la gioia di tutti i ragazzi del mondo.

GEORGE O'BRIEN

GEORGE O'Brien era per noi "lo zio Giorgio". Lo avevamo visto per la prima volta in un film della Fox con Virginia Valli e Edmund Lowe, ambientato nel mondo della boxe. George O'Brien era un uomo dal cuore d'oro, compagno di Edmund Lowe nelle migliori battaglie, nemico dello stesso quando c'era di mezzo una donna. Erano i due rivali, come lo furono Jack Holt e Ralph Graves, più tardi, in *Femmine del mare*. La mia simpatia e quella dei miei coetanei andava a George O'Brien, tanto più che Edmund Lowe aveva il labbro ornato di certi baffetti che ne facevano un uomo indigesto. George era l'eroe dal cuore d'oro, pronto a battersi per un nonnulla: per una madre in difficoltà o per un bimbo in lacrime. Alto, aitante, forte, dal sorriso aperto e franco, aveva veramente qualcosa dei mitici eroi di un tempo. La sua presenza riempiva lo schermo, e inutilmente l'astuto Edmund Lowe cercava di soffiargli le donne che incontravano insieme. L'irlandese, tradito al principio del film, faceva in tempo a far ruzzolare dalle scale una ventina di assalitori e a riprendersi alla fine la donna del cuore, strappandola al poco leale compagno di avventura o a mille altri, fatti della sua pasta. Il film sonoro e l'abbandono di un certo genere avventuroso da parte dei produttori di Hollywood, mi privò per molti anni dell'eroe preferito. Senza lo zio George, mi pareva di esser solo,



GEORGE O'BRIEN

abbandonato alla mercé di donne fatali o di giovani bellimbusti come Robert Taylor e Tyrone Power che non sapevano chiedere altro, alla vita, che i baci di una bella donna. Dopo molti anni John Ford, che dev'essere anche lui un sentimentale, affezionato alla mitologia del cinema, ha rimesso in circolazione il vecchio George O'Brien, ma gli ha reso un pessimo servizio, presentandolo sotto l'aspetto di un ex ufficiale alcoolizzato, pavido, invigliacchito e ingrassato. Passi per l'alcool, per il grasso e per l'età, ma il pensiero di vedere George O'Brien, l'irlandese senza macchia e senza paura, ridotto al ruolo di un pusillanime, è cosa che non perdoneremo mai a un regista tanto degno di stima come John Ford.

BILLIE DOVE

BILLIE Dove, bruna e dai grandi occhi neri, era la donna ideale per i giovani che vivevano in provincia, la classica interprete di certe creature perseguitate dalla vita e specialmente da uomini brutali e senza scrupoli. In contrasto con la bontà del volto, Billie Dove possedeva forme prepotenti, un seno sfacciato, aggressivo, diabolico. Ed era anche giusto che gli uomini cattivi col volto di Basil Rathbone e di William Powell (parlo di William Powell prima maniera, dell'epoca in cui faceva il "villain" al soldo della Warner Bros, e non aveva ancora rivelato le brillanti qualità dell' "Uomo-ombra"); era giusto, insomma, che quegli uomini la perseguitassero davanti ai nostri occhi, l'inseguissero fin sui tetti per poterla stringere fra le braccia, fino a frantumarla. Quando sullo schermo del mio paese apparve *Giglio imperiale* con Billie Dove e Clive Brook, si verificò una piccola rivoluzione sessuale-amorosa; le rotture di fidanzamenti — che avevano resistito alle ingiurie del tempo — non si contarono; vi furono giovanotti che tentarono di imporre alle loro ragazze un seno alla Billie Dove e non era cosa facile, se si tiene conto che al mio paese le mamme di famiglia provvedono a fasciare con strette bende di lino il petto delle figliole quando si trovano al confronto di certi prepotenti eccessi della natura. Quel film tenne il cartellone un paio di settimane, malgrado fosse un film d'amore.

DOUG jr.

IL GIOVANE Doug non è certo ancora una figura del passato. Oggi è un attore maturo ma non tramontato: potrebbe essere, in un'epoca di tradimenti, di paure, di disperazioni senza nome, l'eroe ideale per i sentimentali che ancora credono a certe cose. Per la prima volta, se non erriamo, Douglas jr. apparve in un film con George O'Brien, nella parte di un giovinetto scapestrato che sapeva soltanto ubriacarsi. Agli affezionati clienti del padre, questi difetti del piccolo Douglas stringevano il cuore: si sperava in un miglioramento, in un rinsavimento e ci si augurava che il vecchio "Zorro" prendesse il figlio sotto la sua protezione e se lo portasse dietro nel mondo degli eroi, magari affidandogli il ruolo di *Don X, figlio di Zorro* in una nuova edizione parlata del vecchio e fortunato film. Ma padre e figlio non dovevano mai incontrarsi sullo schermo, e il giovane Doug, forse per rispetto al padre, faceva interpretare a concorrenti, certo meno bravi di lui, le nuove edizioni di quei film che avevano fatto la fortuna del più allegro uomo del mondo. Passato il dispetto per le sbornie che prendeva continuamente, abbiamo finalmente conosciuto Douglas jr. lo scorso anno, mentre girava nel Trentino un film di spionaggio di sua produzione. Sapevamo che Douglas era non soltanto l'erede di "Zorro", ma il figlio di uno degli uomini più eleganti del mondo; ma la stima che portavamo alla famiglia dei Fairbanks crollò in un attimo, quando vedemmo in albergo il giovane Douglas, il valoroso ufficiale della Marina degli Stati Uniti, il figlio del *Pirata nero* insaccato in un vestito liso che denunciava la sua umile provenienza dai « Magazzini per tutti ». Dimesso nel vestire, col colletto che gli si arricciava sul petto e un paio di vecchie scarpe dai tacchi consumati per l'eccessivo uso, Douglas Fairbanks jr., uno dei piccoli sovrani dello schermo, aveva l'aspetto di un modesto commesso viaggiatore cui gli affari non vadano troppo bene. E se non avessimo avuto la certezza di trovarci alla presenza di un uomo facoltoso, lo avremmo certamente scambiato per un povero miserabile turista quando ci avvedemmo che controllava personalmente il conto dell'albergo, siglando il registro delle spese ogni qualvolta consumava un caffè, preoccupato com'era di esser derubato o gabbato da un povero cameriere che, come noi, lo aveva un tempo elevato sull'altare degli eroi.

ITALO DRAGOSEI



BILLIE DOVE



DOUG jr.

PRIMI PASSI del cinema venezuelano

LA VERA NASCITA del cinema venezuelano può considerarsi di recente data, anche se tale cinema diede qualche film alla epoca del muto: timidi tentativi per stabilire una produzione efficiente, simile a quella che esisteva nel Messico e in Argentina. Dei due "studios" che furono allestiti, l'«Avila» e il «Condor Film», il primo, più grande, fu comperato dalla «Bolivar Films», una società nata per la produzione di un notiziario quindicinale, destinato alla distribuzione nell'interno del Paese. Il primo notiziario cinematografico uscì nel marzo 1943. Nel gennaio 1946 apparve il primo numero del "Noticiero Nacional" e nell'aprile del 1949 un altro notiziario: "Actualidades". Negli stessi studi, ora destinati quasi esclusivamente alla produzione di lungometraggi, si trova pure la «Microfilm» dove vengono girati cortometraggi e disegni animati. Il primo film prodotto dalla «Bolivar Films» fu *El demonio es un angel* diretto dal regista argentino Carlos Hugo Christensen e interpretato da Susana Freyre e Juan Carlos Thorry. A questo primo esperimento seguì *La balandra Isabel llego esta tarde* ("Il veliero Isabel è arrivato questa sera") diretto sempre da Carlos Hugo Christensen e interpretato dall'argentina Virginia Luque, Arturo de Cordova, Tomas Henriquez e Juana Sujo. Il film si ambienta in una delle più caratteristiche regioni del Venezuela, e narra la storia di pescatori e del capitano Secundo Mendoza. Da poco è terminata la lavorazione di *Yo quiero una mujer asi* diretto da un debuttante: Juan Carlos Thorry, e interpretato dall'attrice argentina Olga Zubarry e dalla venezuelana Elena Fernan. E' in lavorazione invece *Olimpiadas musicales de las Americas*, che probabilmente verrà presentato al pubblico con il titolo *Venezuela tambien canta*, diretto dal regista messicano Fernando Cortes e interpretato da Mary Cortes e Luis Salazar. Infine è in progetto un film per la regia di Roberto Gavaldon e l'interpretazione di Pedro Armendariz e Leticia Palma: *Lanzas Coloradas*.



Sopra: da « Yo quiero una mujer asi » di Juan Carlos Thorry. Sotto: una inquadratura tratta da « El demonio es un angel » di C. H. Christensen.



P. R. P.

Da « La balandra Isabel llego esta tarde » di Carlos Hugo Christensen.



*** Il cammino della speranza

Regia: Pietro Germi - Soggetto: Germi, Federico Fellini e Tullio Pinelli (basato sul romanzo Cuori negli abissi di Nino De Maria) - Sceneggiatura: Fellini e Pinelli - Fotografia: Leonida Barboni - Scenografia: Luigi Ricci - Musica: Carlo Rustichelli - Interpreti: Raf Vallone (Saro), Elena Varzi (Barbara), Saro Urzì (Don Ciccio), Saro Arcidiacono (Il ragioniere), Franco Novarra (Vanni), Liliana Lattanzi (Rosa), Mirella Ciotti (Lorenza), Carmela Trovato (Cirmena), Assunta Radice (Beatificata), Francesca Russella (La nonna), Francesco Tomolillo (Misciù), Angelo Grasso (Antonio), Giuseppe Priolo (Luca), Paolo Reale (Brasi), Renato Terra (Mommimo), Giuseppe Cibardo (Turi), Nicolò Gibilardo (Nanni), Luciana Coluzzi (Luciana). - Produttore: Luigi Rovere - Produzione: Lux Film, 1950.

FILM DI QUESTI GIORNI

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

Il cammino della speranza indica anzi tutto un'ulteriore evoluzione di Pietro Germi sulla via di quegli interessi umani e di quei problemi che da qualche tempo lo interessano. Nato alla regia nell'anno stesso della Liberazione, l'ex allievo del Centro Sperimentale si trova, nel 1945, ancor fuori della realtà viva e contingente che vede, nel cinema, l'affermazione di *Roma, città aperta* e di tutto quel movimento intellettuale e critico che aveva preparato un fertile terreno al film di Rossellini e agli altri, della medesima "scuola", che seguiranno. Germi, con *Il testimone*, la sua prima opera, imposta in fatti un problema di coscienza individuale, fuori del tempo e dello spazio. In una grande e anonima città, un uomo che ha ucciso a scopo di furto non può cancellare, come vorrebbe, il ricordo del delitto nell'amore per una donna, e confessa la sua colpa, si costituisce. Con *Gioventù perduta* (1947), ad un primo contatto con la realtà e dei fenomeni del dopoguerra, Germi cerca di indagare un aspetto meno individuale dell'assassino e non più fuori del tempo. La vicenda questa volta intende denunciare la vita di una determinata classe sociale. Il nuovo personaggio è sprovvisto di rimorsi: figlio di un professore di Università, e studente universitario, al sentimento contrappone un cinismo senza speranza. E con cinismo uccide; nessuna traccia esiste in lui di calore umano: né verso i familiari, né verso le persone che comunque lo circondano; alla fine, braccato, si fa scudo della sorella. Ma l'attualità del soggetto, nel porre in risalto una piaga sociale, non ne addita le cause vere e profonde, non ne indica una soluzione. Il film si limita ad esaltare l'opera della polizia, a suggerire una schematica necessità di vivere nella legge costituita. E non a caso la successiva opera di Germi si intitola *In nome della legge*. Ancora una volta aspetti di una visione del mondo gravitano sullo stesso moto vivo: il rientro nella legalità. Ma tale rientro, questa volta, sia pure in un certo conformismo latente, denuncia certe ristrettezze e certi limiti: il regista non guarda più in fatti da un punto di vista unilaterale, e cerca di andare alle origini di alcuni problemi. La visione si fa più ampia: e dalla città anonima del primo film, passa ad una regione con fenomeni peculiari, anche se riscontrabili in altre regioni e paesi. Passa cioè alla Sicilia. E con la Sicilia ecco i problemi delle miniere chiuse e che non si vogliono riaprire, del feudalesimo, della mafia, del banditismo. Germi lascia la cronaca per tentare la via della storia. E'

proprio perché tenta di avanzare in tale direzione che, per concludere con un rientro nella legalità, è costretto ad idealizzare in una certa misura la mafia, cioè più che la mafia il suo capo: Ciccio Messina appare in fatti come un autentico delinquente (è lui, tra l'altro, che uccide Paolino) e Gallinella non sopprime il pretore perché il padrone gli abbassa la doppietta. E con l'idealizzazione di Massaro Turi Passalacqua che, se vogliamo, può essere giustificato come eccezione fra i capi delle diverse "mafie" locali o federate (e per non far apparire del tutto arbitrario il suo passaggio dalla legge particolare a quella dello Stato, la figura viene vista nell'eccezione detta, sin dall'inizio, e dagli accenni a quel figlio che studia e sarà "il suo onore"):

Sicilia, la conclusione di *In nome della legge* può essere considerata, in sostanza, come una specie di augurio del regista, un invito alla legalità. Ma tale augurio, ad un esame successivo più approfondito o comunque meno superficiale, dinanzi alla realtà di determinati casi, non può far a meno di distinguere: distinzione che porta, in *Il cammino della speranza*, ad ammettere e giustificare l'illegalità: l'espatrio clandestino (e, alla fine, anche l'inosservanza dei doveri regolamentari da parte della guardia confinaria). Non è più una possibile connivenza, cioè pacificazione, della mafia con la legge dello Stato che interessa questa volta Germi, e neppure il problema del banditismo: esiste un bandito, in *Il cammino della speranza*, ma è visto come ele-



Il regista Pietro Germi mentre dirigeva, in Sicilia, il film « Il cammino della speranza ».

con l'idealizzazione di Passalacqua, Germi è costretto ad idealizzare lo stesso pretore rispetto ai fatti reali che accadono in Sicilia (e altrove). La qual cosa, comunque, non elimina le denunce: le relazioni del barone con certi ambienti di Roma, il fenomeno feudale, il sindaco, il cancelliere e il procuratore generale legati ad ovvi e discutibili interessi (senza contare la ragione per cui il funzionario uscente lascia il posto a Guido Schiavi).

Pur non dimenticando le denunce, tenendo il film cioè presente lati reali e negativi della situazione storica e sociale in

mento secondario, collaterale. I protagonisti sono ancora dei siciliani; ma specificamente zolfatari. Le miniere di Capodarsò vengono chiuse, perché dichiarate in passivo dai proprietari. E questo vuol dire, per gli operai, morire di fame con le loro famiglie. « Che possano lavorare almeno i nostri figli », questo vogliono Luca e i suoi compagni. Ora il problema del lavoro, e gli altri con questo connesso, non vengono impostati e risolti nell'ambito economico-sociale della Sicilia o comunque del Mezzogiorno. O meglio, in questo ambito Germi prende in esame un solo fenomeno: quello dell'emigrazione, dell'espatrio. Gli zolfata-



Giuseppe Priolo (Luca) e Liliana Lattanzi (Rosa) in una inquadratura tratta da « Il cammino della speranza », film diretto da Pietro Germi.

ri di questo film non sono i pescatori di Visconti, di quell'episodio di *La terra trema*, episodio del mare, che doveva trovare sviluppi e conclusioni in due parti successive riguardanti appunto i minatori e i contadini. 'Ntoni Valastro prende a poco a poco coscienza del suo stato attraverso una intuizione di giustizia sociale e di libertà; ha fatto la guerra e ha visto altri paesi, oltre al suo, dove è nato. E si ribella ai "rigattieri", ai rivenditori all'ingrosso: uomini che sfruttano altri uomini con le loro "bilance false come Giuda". E se le cose non vanno come voleva, non è un vinto alla stregua degli antenati Malavoglia verghiani, ma un vincitore: sa perché ha momentaneamente perso, conosce le ragioni negative della sua prima esperienza. Il pessimismo è escluso. Alla ribellione religiosa contro la storia (Verga) si contrappone il tentativo di una ribellione sociale, una lotta per una diversa dignità umana. Gli zolfatari di Germi (regista dalle possibilità di gran lunga minori rispetto a Visconti, l'esponente più importante del nostro cinema) non cercano questa dignità nella loro isola. Saro, il protagonista di *Il cammino della speranza*, non ha l'intuizione e la maturità di 'Ntoni. In un certo senso, Germi inizia là dove il Cola di Visconti, non resistendo alla immeritata sfortuna, ingaggiato da un clandestino, lascia Trezza e la casa del nespolo. Diversa, ma con punti in comune, è la causa in fatti che determina la partenza nei personaggi di Germi; diversa, ma non priva di speranza, il cammino che Cola e gli zolfatari intraprendono. Dissomiglianza sostanziale esiste, invece, tra la ricerca dei complessi fenomeni che danno corpo alle azioni dei Valastro e la condizione umana non storicisticamente suggerita, ma data in partenza, degli zol-

fatari di Germi. Sicché la decisione di Saro e dei suoi compagni, di abbandonare la Sicilia per la Francia, pur rispecchiando il fenomeno reale dell'emigrazione italiana, può anche sembrare, rispetto ad altri problemi (quelli volti ad eliminare le miserie dell'isola) una rinuncia; e se non proprio un ritorno alla fatalità in cui si muovono molti personaggi della nostra letteratura ottocentesca, una evasione intesa come fuga e determinata dalla convinzione che in Sicilia non ci sia "nulla da fare e conviene andarsene". Fenomeno anche questo reale, che non si verifica soltanto nella classe operaia. « Questa mentalità è così diffusa nell'isola », si è recentemente scritto, « che influenza finanche alcuni intellettuali, già organizzativamente legati ai partiti democratici popolari. E tocca larghi strati anche degli intellettuali specifici, quelli che vogliono vivere come tali, e perfino i più avanzati, intellettualmente e politicamente. Su di un punto infatti gli uni e gli altri sono d'accordo: che "qui non c'è niente da fare", almeno per il momento ».

Dunque Saro e Misciu, Antonio e Luca, Brasi e Mommino, Turi e Nanni e le loro donne e i loro bambini (e, su un altro piano e per altre ragioni, anche il bandito Vanni e Barbara) lasciano Capodarso, dopo la chiusura delle miniere, perché sono convinti che non ci sia più nulla da fare nella loro terra; e conviene andarsene anche al ragioniere: « Cosa ho da fare? Qui non resta più uno di voi », egli spiega (e tale figura vuole avere, evidentemente, un valore simbolico). Saro e compagni non hanno fiducia, a differenza di 'Ntoni ripetiamo, nella giustizia sociale: né del resto essi intendono il significato di siffatte parole, come non intendono quel sindacalista

che parla in piazza: le voci del comizio giungono alle loro orecchie come giungono, indistintamente per effetto voluto dalla colonna sonora, a quelle dello spettatore. « Non ci capiscono niente », e si fanno imbrogliare da Don Ciccio, il contrabbandiere, che offre da bere a tutti e "farà lui il discorso vero". Gli zolfatari vendono le loro misere cose e partono: ha inizio il "cammino della speranza", che non finirà certo con il passaggio delle frontiere: in Francia. Il problema rimane aperto, come in *The Grapes of Wrath* (« Furore ») cioè di Ford: film con il quale quello di Germi ha punti in comune, a cominciare dai poveri contadini che, avendo altri uomini tolto loro i campi e la stessa baracca dove vivevano, iniziano un analogo "cammino della speranza", allettati da false promesse di nuove terre: che trovano sì, ma non possono coltivare; e il protagonista è costretto, una volta "arrivato", a fuggire. Trattandosi di un film di Ford, non rimane a Tom Joad che la fiducia in Dio. Il problema rimane dunque aperto, in *Il cammino della speranza*. E del resto lo stesso Germi, nel commento finale fuori campo, oltre al fatto che non ci sono confini in questa terra, accenna ad un « facile e dolce declivio dove scivolano dolcemente speranze ed illusioni ». Parole che, sia pure dette per inciso, potrebbero far pensare ad una posizione critica del regista di fronte alla discutibile soluzione della "fuga" dei siciliani dalla loro isola: della inutilità di cercare rimedi a problemi che vanno anzi tutto affrontati in patria. (Ed uno zolfatario che torna indietro dice agli amici che proseguono: « La forza è fatta per il disperato. Se si deve morire, è meglio morire dove siamo nati »). Ma la posizione critica accennata, nei riguardi del

CIRCOLI DEL CINEMA

finale, è soltanto una nostra ipotesi, per il fatto che Germi non prende quasi mai un atteggiamento netto e inequivocabile: egli cerca continuamente, come nel precedente film, un equilibrio tra fenomeni positivi e negativi. E l'abbassarsi o l'alzarsi dei due piatti della bilancia, governata dal regista, è talvolta così impercettibile che occorre un'altra bilancia, da parte dello spettatore, per stabilire e valutare i diversi pesi e le diverse misure: per dare una conclusione ai vari fatti, ai vari "casi" e problemi sociali toccati o presi in esame dal film; e in questo lavoro occorre superare la sensazione del così detto colpo al cerchio e l'altro alla botte. Sensazione che si ha in particolar modo di fronte agli episodi della stazione e del peregrinare di Lorenza da commissariato a commissariato, e a quello dello sciopero. In quest'ultimo, non a caso una donna si lancia per prima contro i "crumiri" inconsapevoli, e il capo lega guida il camion con il medico che va a curare la figlia di Sarò colpita durante l'incidente; e non a caso il fattore, presentato con antipatia anche fisica, alla fine, dinanzi agli zolfatari che si accingono a ripartire, dice: « Andate, andate voi, sarebbe stato meglio che non foste mai venuti ». Questi e altri casi fanno pensare che la "cautela" adottata da Germi non sia tanto dovuta alla premura di una indagine obbiettiva (nelle misure concesse all'ucmo) quanto ad una esigenza contingente, ai limiti imposti a quella esperienza di libertà che a mano a mano va diminuendo.

Il cammino della speranza segna comunque un notevole passo avanti rispetto alle precedenti opere di Germi: e non soltanto per l'ulteriore evoluzione accennata degli interessi umani. Se il film è ad esempio meno unitario al confronto con *In nome della legge*, le figure hanno qui una maggiore consistenza psicologica, sono cioè meno superficiali. E pur rimanendo in sostanza schematico, Germi riesce a rivestire i suoi "terroni" di una simpatia la quale, anche se si proietta soltanto sul pubblico e non anche su certe persone non siciliane del film (settebrionali) tende ad eliminare assurde barriere tra Nord e Sud. Anche per raggiungere tale simpatia, Germi si affida ad una narrazione prettamente popolare, condotta sulle basi di una nobilissima lingua artigianale che, pur non rifuggendo come vedremo da certe ambizioni creative e da certe influenze, punta non tanto sull'emozione ricordata in tranquillità, ripercorsa, "riletta" a distanza di tempo dallo spettatore, quanto sull'emozione sentimentale, improvvisa, diretta, imposta quasi di forza vuoi con colpi di scena (la presentazione del bandito, Vanni, ad esempio; il suo riapparire alla fine), vuoi con situazioni di facile presa. In questo senso nulla è risparmiato, neppure il luogo comune: da quello grammaticale (le inquadrature oblique con le quali si chiude l'episodio romano) a quello "raffinato"-polemico (Sarò che strappa il foglio di via obbligatorio davanti all'affisso murale di *Giorno di festa*) e a quello di pramatica (la donna perduta, Barbara, che si redime: all'improvviso, dopo aver salutato Sarò, si fa trovare al capezzale

GUIDO ARISTARCO

(Continua in terza di copertina)

Egregio Direttore,

sul n. 47 di Cinema, in data 1 ottobre, è stata fatta da Virgilio Tosi la relazione del IV Congresso nazionale della Federazione italiana dei circoli del cinema. Ho atteso la pubblicazione del n. 49 di questa rivista, ritenendo che persone più autorevoli del sottoscritto, che pure avevano partecipato al Congresso, inviassero a Cinema perlomeno qualche riga di rettifica. Può darsi che questo nel frattempo sia avvenuto, come può darsi invece che il silenzio sia dovuto al desiderio di trascurare una Federazione che chiamandosi tale solo di nome, sta andando verso la sua naturale estinzione. Chi scrive però, come delegato al Congresso di Livorno dal circolo del cinema La Cittadella di Bergamo, ritiene di dover aggiungere qualcosa alla relazione di Tosi (si tratta infatti solo di aggiungere — e non di confutare — quello che volentieri si è taciuto) per due motivi: Primo, perché i soci o i direttivi dei diversi circoli del cinema che hanno inviato i loro delegati al Congresso, sappiano, e con loro tutti quelli che s'interessano di Cineclub, tutto quanto è avvenuto a Livorno; secondo, perché credendo alla necessità di una Federazione efficiente che

venne ritenuto non valido. Il fatto era grave per alcuni dei dirigenti uscenti, perché, stando così le cose, non si sarebbero ammessi alcuni circoli. Che cosa si escogitò allora? Già ripartito per Venezia un membro del Consiglio direttivo, si chiese ai delegati dei circoli, senza comunicare loro quanto era avvenuto in precedenza, di dare mandato al Consiglio direttivo uscente di riunirsi per deliberare o non l'ammissione alla Federazione dei sopraccennati circoli. Una maggioranza, compatta e manovrata, votò a favore della proposta, facendo implicitamente cadere un'altra proposta (ed era la più logica), di eleggere invece una commissione al di fuori del Direttivo uscente. Si aggiunga inoltre che la proposta venne votata prima ancora che la commissione verificasse poteri avesse convalidato i voti di ciascuno. Il che rende, a mio parere, illegale e quindi nulla la votazione. In secondo luogo le cifre dei voti validi relative alla votazione finale, non possono essere giuste. Salvo qualche errore, dovuto alla velocità della trascrizione, le tessere distribuite (11.638) sono state così pagate:

n. 5852 L. 200 (quota intera)
n. 1911 » 100



L'attore Nikolai Cerkasov in « Ivan Groznoj » (« Ivan il Terribile », prima parte, 1945) di S. M. Eisenstein. Questo film è recentemente apparso sullo schermo del Circolo del Cinema Piacentino.

deve servire ai circoli del cinema e quindi alla coltura cinematografica, prima che a interessi personali e anche, secondo il parere di alcuni, politici, (non vogliamo toccare questo tasto, per non addentrarci in una critica che ci porterebbe troppo lontano e che non è il caso, per ora, d'iniziare) occorre trovare il modo di rimediare a certe situazioni.

La relazione di Virgilio Tosi, ampia per quanto riguarda l'esposizione delle relazioni e dei lavori delle commissioni, è insufficiente, davvero troppo, nel riportare alcuni fatti iniziali (che nella relazione sono appena accennati, sotto il titolo La cronaca dei lavori) che sono stati sintomatici e nello stesso tempo determinanti dello svolgersi di tutto il Congresso. Innanzitutto occorre sapere che il Consiglio direttivo della Federazione era stato convocato a Livorno, poco prima dell'apertura del Congresso, per decidere, tra l'altro, l'ammissione e quindi la possibilità di votazione di alcuni circoli, per i quali era scaduto il periodo di candidatura. Senonché il Consiglio direttivo non era stato convocato secondo le norme statutarie e quindi dalla maggioranza dei membri

n. 1152 » 100 (circoli ammessi in ritardo)
n. 200 » 150
n. 351 » 20 (Napoli e Merano)
n. 33 » 10
n. 142 » 30 (non avendo ricevuto film)

TOTALE 9641

I voti ritenuti validi dalla Commissione verificata poteri sono stati 10.045. Ora, stando al principio che il voto era valido solo se la quota era stata tutta pagata e che « ai Circoli morosi... sono stati riconosciuti voti validi nella misura dei contributi versati », è evidente che i conti non tornano. A parte il fatto che se i circoli presenti al Congresso erano 47, e i risultati della votazione hanno dato 9851 voti validi, non si capisce che razza di circoli erano i 23 assenti, dovendo avere tra tutti (10.045 - 9851) 194 voti validi. Infine resta il caso del cineclub di Padova, il quale, pur avendo dato le dimissioni nella forma e in data nota a tutti i circoli del Cinema, è stato invitato al Congresso, per la qual cosa, il delegato del cir-

colo stesso, riteneva di poter votare, dato che tra l'altro, non essendo state mai presentate (e quindi accettate o respinte) le dimissioni del circolo sopraccennato al Consiglio direttivo, secondo lo statuto (ma sempre rimaste nelle tasche di Tosi) lo stesso circolo, avendo pagato tutte le quote, aveva diritto a voto. Invece il delegato di Padova venne sospeso dal voto per un certo periodo iniziale del Congresso, quindi, date le ripetute richieste dello stesso per definire la situazione, Tosi disse che il circolo di Padova doveva ritenersi dimissionario, poiché le dimissioni quando sono date sono valide anche se non portate a conoscenza del Consiglio direttivo. A chi gli ricordava che le dimissioni di un membro del Direttivo della Federazione vennero portate nel Direttivo stesso, e quindi discusse e, tra l'altro, respinte, Tosi rispose, con logica davvero paradossale, che quello era il caso di una persona, qui invece si trattava di un circolo, e che comunque era il voto dei delegati che doveva decidere. (Come venne deciso, è inutile dire).

Dopo simili testimonianze, sufficienti per invalidare il Congresso, che è stato in ogni momento il monologo di una maggioranza compatta e manovrata come ho già detto, tralascio di parlare di una certa lettera appartenente al Delegato di Padova e giunta, chi sa come, nelle mani di Tosi, dell'ironia delle mozioni e relazioni approvate all'unanimità, delle votazioni a lista bloccata, dell'incoerente atteggiamento del cineclub di Torino, che si astenne da tutte le votazioni e di quello ancor più incoerente del presidente Antonicelli che andò in lista, dopo aver dichiarato di non poter essere più eletto per un motivo, tra l'altro, di solidarietà con l'atteggiamento astensionista del cineclub di Torino del cui Direttivo faceva parte. Aggiungiamo però che più importante di tutte le mozioni approvate e che resteranno solo sulla carta (non è questo un augurio, ma una facile previsione) venne votato un o.d.g. a firma Melanotte (Cineclub Torino) nel quale si concede, è utile a sapersi, la possibilità ai cineclub di proiettare non solo film ottenuti attraverso la Federazione, ma anche, eventualmente, quelli di proprietà privata che un circolo riuscisse a recuperare.

Quanto ho scritto sopra, non è stato per puro spirito polemico, o per altri secondi fini come qualcuno potrebbe pensare (e sono facili simili pensieri in questi tempi), ma soltanto perché, ritenendo necessaria, come già dissi, alla vita dei cineclub una Federazione viva ed operante, si constatò invece che per motivi non chiari, ma comunque al di fuori degli interessi della cultura cinematografica, alcune persone, con i metodi di cui sopra, si preoccupano soprattutto di difendere le proprie posizioni. A tutto questo Virgilio Tosi è probabile risponda qualcosa (e mi auguro che anche altri dicano il loro parere), però se la risposta sarà consimile a quella data ai cineclub di Lucca e Viareggio, sarà perfettamente inutile rispondere.

Cordialmente

OSVALDO PRANDONI

Signor Prandoni,

le maldicenze e le falsità che un paio di persone si affannano a propalare sono giunte alle colonne di "Cinema" attraverso le sue parole. Nel prossimo numero le fornirò (non come articolo, ma in una nota) i chiarimenti di cui dimostra di aver bisogno. E toccherò anche, con tutti i particolari se necessario, gli argomenti di cui lei afferma di voler "trasciarsi di parlare". E perché poi? Parliamone invece, giacché ci siamo. Dopo di che, lei potrà scegliere per giudicare il succo della sua partecipazione al Congresso dei circoli e quanto ne ha scritto ora, una delle tre seguenti posizioni: 1) lei non stava attento ai lavori; 2) lei, ha tentato di confondere le idee o ha creduto a qualcuno che ha interesse a farlo; in questo caso ne porti le conseguenze; 3) lei, semplicemente prevenuto da persone che tentano di creare nella Federazione e tra i circoli un'atmosfera di sospetto, per loro fini non certamente culturali, ha scritto di cose che non conosce bene, per cui è caduto in una serie di interpretazioni false e arbitrarie, o addirittura ha detto cose non mai successe; allora mi auguro che quanto scriverò possa chiarire la situazione. Spero si tratti di questa terza possibilità (altre non ve ne sono). Sennò dovrei dichiararmi dispiaciuto di constatare che gli amici e i soci del circolo "La Cittadella" di Bergamo (che pure ha svolto una bella attività negli anni scorsi) han saputo scegliere, come era loro diritto, un ben inadeguato rappresentante al Congresso.

Alcuni amici di Reggio Calabria che dissentono da certe mie posizioni personali e di dirigente della F.I.C.C., mi hanno invitato a promuovere una specie di campagna di "solidarietà nazionale", di "pacificazione interna". Rispondo a loro direttamente, ma anche in questa occasione voglio affermare che sono sempre pronto, e non solo a parole, ad iniziative di questo genere. Devo esigere però (e non è una pregiudiziale, né una condizione, ma semplicemente la base dell'onestà e della chiarezza) che si smetta di travisare i fatti più semplici e chiari, di fare insinuazioni che rasentano la calunnia ma che sono semplicemente ridicole per chi conosce la realtà. A meno che il loro scopo non sia altro che quello di far perdere tempo. Sia chiaro però che i rospi gracidano nei pantani, ed io nei pantani non voglio seguirli né condurci la F.I.C.C.

VIRGILIO TOSI

ANCONA - Il Cineclub Ancona ha proiettato il 15 novembre scorso *Quattro passi fra le nuvole*.

BRESCIA, CINISELLO BALSAMO (Milano), CUNEO - Questi circoli del cinema hanno proiettato due film della «Rassegna del cinema italiano»: *Gli uomini, che mascalzoni!* e *Il cappello a tre punte*.

CHIARI (Brescia) - Il Circolo del Cinema ha iniziato la «Rassegna del cinema italiano sonoro» con la presentazione di una selezione di *La canzone dell'amore* di Righelli e di *La tavola dei poveri* di Blasetti. Ha poi proiettato *Les anges du péché* di Bresson.

COMO - Il Circolo del Cinema ha proiettato *Naissance du cinéma, Dies Irae, Gli uomini, che mascalzoni!, Pascali rossi*.

FIRENZE - Il Cineclub Primi Piani ha indetto un referendum fra i soci per conoscere le loro preferenze circa i film da presentare o ripresentare. Ha risposto il 75 per cento dei soci. Hanno avuto il maggior numero di voti i film: *Quattro passi fra le nuvole, Aleksandr Nevskij, Roma, città aperta, Dies Irae. I bambini ci guardano*.

LA SPEZIA - Ha iniziato la sua attività in ottobre il cineclub «F. Pasinetti» con i film *Monsieur Verdoux, Il silenzio è d'oro, La grande illusione, L'uomo del Sud*. Glauco Pellegrini ha tenuto una conversazione su «Come nasce un film».

MASSA MARITTIMA - E' stato presentato al Circolo *Il traditore* di Ford. In una proiezione speciale, destinata anche a tutti gli studenti medi, *Naissance du cinéma*.

MILANO - Il Cineclub Popolare Milanese presenta in dicembre: un programma sull'invenzione del cinema e sulla sua storia, con i documentari lungometraggi *Naissance du cinéma e Cinquanta anni di cinema, Tabù* di Murnau, *L'assassino abita al 21* di Clouzot.

NAPOLI - Il Circolo Napoletano del Cinema, dopo una proiezione straordinaria con *L'usignolo dell'imperatore* di Trnka, inaugurerà il nuovo anno sociale con la presentazione di *La tavola dei poveri* di Blasetti, interpretato da Raffaele Viviani. Alla proiezione parteciperanno i figli dello scomparso attore napoletano.

PARMA - Il Cineclub di Parma riprende la sua attività con *L'ultima speranza* di Lindberg.

PARMA - Il Circolo Parmense del Cinema ha proiettato *L'ultima speranza, La tavola dei poveri, Il maestro* di Gherasimov.

PESCARA - Il Circolo Abruzzese del Cinema ha ripreso la sua attività in novembre proiettando *Hallelujah!* e *Dies Irae*.

PIACENZA - Il Circolo del Cinema ha ripreso la sua attività inaugurando il IV anno sociale con *Il corvo*, seguito da *Il processo*, da *Roma città libera* e da *Ivan il Terribile*.

PISA - Il Cineclub Pisa ha ripreso la sua attività con *Paisà, Giorni perduti, La grande illusione, Comiche di Charlot*.

SENIGALLIA - Il Cineclub ha proiettato *Berliner Ballade*.

SESTO - Il Cineclub Sestese ha proiettato alcuni cortometraggi cecoslovacchi di pupazzi, un festival di Charlot, *Il cappello a tre punte, Dies Irae, I bambini ci guardano, Naissance du cinéma*.

TERNI - Il Circolo Ternano del Cinema ha proiettato *Naissance du cinéma*.

TRAPANI - Il Circolo del Cinema ha recentemente presentato *Breve incontro, Ossessione*, un programma di documentari inglesi (*North Sea, Night Mail, Song of Ceylon, Dies Irae*).

TRIESTE - Il Circolo della Cultura e delle

Arti ha proiettato *Gli uomini, che mascalzoni!* Sotto gli auspici del Circolo è stata organizzata una mattinata popolare con referendum per il film *Cristo fra i muratori*.

VARESE - Il Circolo «Il portico» ha proiettato *Gli uomini, che mascalzoni!* e *Les anges du péché*.

VENEZIA - Il Circolo «F. Pasinetti» ha inaugurato il suo anno di attività con una conferenza sul cinema inglese contemporaneo di Roger Manvell, direttore della British Film Academy. Nel corso della proiezione sono stati proiettati brani dei più significativi film inglesi di questi ultimi anni. Il Circolo ha in seguito presentato in anteprima *Il cammino della speranza*, poi *Breve incontro*, due film di Dmytryk (*Anime ferite e Odio implacabile*), un documentario di Ivens *Power and the Land, The river* di P. Lorentz, *Aleksandr Nevskij, La grande illusione*.

VICENZA - Il Circolo del Cinema ha ripreso l'attività con *Dies Irae*.

ATTIVITÀ DEL MUSEO DEL CINEMA

IL MUSEO DEL CINEMA ha proiettato il 27 novembre *Duel Mit Dem Tod* di Paul May (supervisione G. W. Pabst) e *Pacific 231* di Jean Mitry; il 4 dicembre, *You Only Live Once* (1937) di Fritz Lang.

La Sezione editoriale del Museo del Cinema ha in corso di preparazione una serie di volumetti dedicata ai grandi registi, e che porterà la denominazione «I maestri del cinema». Si tratta di biografie in miniatura, complete di dati filmografici e bibliografici, alla cui stesura sono invitati i migliori critici cinematografici italiani. Il prezzo dei volumi sarà accessibile a tutti, e in particolare agli appassionati frequentatori dei numerosi Cineclub, in Italia e all'estero.



UMBERTO BARBARO: «Il cinema e l'uomo moderno», Milano, Le Edizioni Sociali, 1950.

DI UN raduno così importante, come è stato il Convegno internazionale di cinematografia, tenutosi a Perugia dal 24 al 27 settembre 1949, doveva pur vedere la luce un resoconto, che permettesse di documentarsi direttamente sullo svolgimento dei lavori e sui risultati raggiunti in sede congressuale. Purtroppo, la raccolta di relazioni ed interventi che Umberto Barbaro ha curato e pubblicato sotto il titolo di *Il cinema e l'uomo moderno*, non costituisce una testimonianza completa ed esauriente sull'argomento. Infatti, i testi degli interventi di Blasetti, Camerini, Capitini ed Auriol sono da Barbaro riassunti e commentati nell'ampia introduzione, mentre altri diciassette vengono pubblicati per intero. Avremmo gradito una specificazione del curatore sulle ragioni che lo hanno spinto ad adottare questo criterio di omissione: cosa che egli fa per il solo Capitini (cfr. pag. 28). Comunque, se il fatto può essere o sembrare scusabile per quanto riguarda i primi tre, gli interventi dei quali non si mostrano di interesse eccezionale, diverso è il caso di Auriol, la cui relazione — secondo il «pallido riflesso» del riassunto — riveste invece un'importanza tutt'altro che trascurabile.

La prefazione e la relazione pronunciata da Barbaro — che, per il loro contenuto metodologico, «precettistico», si possono considerare collegate fra loro — sono una piccola apologia del metodo marxista; ambedue, quando dal piano della teoria l'autore scende su quello dell'esame diretto di determinate opere o situazioni storico-culturali (qui vorremmo che non fosse menomato il rapporto di relatività che lega teoria e pratica, da Barbaro invece contrapposte sovente con un compiacimento polemico che rasenta lo schematismo), mostrano di soffrire di un vizio fondamentale, in stridente contrasto con i dettami più notevoli della precettistica che contengono. E questo non già perché la teoria sia inadeguata alla pratica, ma perché manca una coerente impostazione del problema principale, e, particolarmente, perché, nel momento in cui dovrebbe operarsi una fusione (cioè nell'atto in cui la pratica dovrebbe «coonestare il concetto»), si verifica una astrazione, di ordine sostanzialmente storico-culturale. Ma veniamo a qualche esempio diretto, per illustrare il quale ci serviremo anche di un articolo di Barbaro, apparso su *Rina-*

scita di agosto-settembre 1950, dal titolo *Due mostre dell'arte cinematografica*. Il punto da cui dovrebbe partire un'eventuale discussione sul libro curato da Umberto Barbaro (e un po' sullo spirito generale che ha dominato il Convegno di Perugia, improntando di sé molti interventi) è quello del giusto significato del «realismo socialista». Mentre questo, nell'Unione Sovietica, lungi dall'essere una mera espressione formale, affonda le radici nella realtà storica di quel paese, nel cosiddetto «mondo occidentale» ricorrere continuamente ad argomentazioni sul «realismo socialista», quando si devono risolvere problemi che interessano la cosiddetta «cultura occidentale», rischia di diventare uno snobismo, una moda intellettuale-retorica, pericolosa quanto mai. Perché, insomma, significa chiamare in causa una concezione inadatta in questioni ideologiche che vanno chiarite e risolte di per se stesse, senza l'intervento di un motivo metastorico, ma con il solo aiuto delle forze intrinseche che hanno determinato la questione stessa, la contraddizione. E questo si può dire anche tenendo nel dovuto conto la concezione dell'arte come «non solo determinata dalla storia, ma anche determinante la storia prossima», cioè come «giudizio sulla realtà, attività formatrice e trasformatrice» (pag. 56). Ci stupisce che Barbaro scriva: 1) «Pensare dialetticamente vuol dire saper vedere in ciò che muore (nella società capitalistica e nella cultura borghese) la premessa indispensabile, la radice di ciò che nasce e, in ciò che nasce, lo sviluppo e lo svolgimento delle parti ancor vive e germinali di ciò che muore». (*Rinascita* cit.). 2) «Partire dal marxismo, che è il solo punto di vista che consente di intendere e di rigenerare la realtà, per porsi il problema del film significa studiare un fenomeno reale nella complessità dei problemi che tocca...»; «Ogni film vuol essere visto singolarmente, nei suoi problemi particolari...» in quanto esso «pone all'analisi critica imprescindibili problemi, che non possono risolversi schematicamente, incasellandoli in astratte distinzioni, statuite una volta per sempre» (cfr. *Il cinema e l'uomo moderno*, pagine 52-53). Non ci stupisce, Barbaro, per il contenuto delle sue affermazioni, ma per l'atteggiamento contraddittorio che assume quando, ad esempio, controbattendo Auriol, definisce Dreyer con poche parole, in questo modo: «...egli, si sa, è un regista reazionario, dal cervello fumoso e ingombrato da pregiudizi ridicoli: la maggior parte dei suoi film è roba da rigattiere che vuol atterrire e che fa ridere, mentre dove atterrisce e fa inorridire — dove è un po' autentico — lo è per quel tanto di sadistico che la sua opera contiene (pag. 23)». Non saremo noi a gridare allo scandalo; niente è sacro. Soltanto vorremmo che Barbaro restasse fedele ai suoi principi, dimostrasse scientificamente — cioè dialetticamente — la giustezza delle sue affermazioni. Giudizi generici come il suo si prestano a molti equivoci. Intanto egli dimostra con ciò di ricorrere volentieri e quello schematico che altrove condanna; specialmente nelle sue osservazioni su *Il mulino del Po*, opera nella quale Lattuada non si sarebbe avvicinato abbastanza alla realtà. La genericità del giudizio di Barbaro non ci consente di prevedere per quali motivi particolari egli muove a Lattuada questo rimprovero. Ma se l'errore del regista consistesse nella assenza di ogni sorta di intellettualismo e retorica, specie nell'aver introdotto nel suo film personaggi moralmente corrotti che pure si schierano dalla parte della buona causa, e nell'aver curato (relativamente, in verità) il reciproco articolarsi dei motivi critici con i motivi narrativi e sentimentali (tendenti a formare un blocco poetico), allora possiamo recare come esempio un romanzo sovietico, *L'officina sull'Ural* di Vera Panova, opera di buon artigianato, completamente libera da ogni schema retorico e convenzionale, che sta a dimostrare come anche in seno a gruppi sociali progressisti esistano naturalmente caratteri che non hanno sempre un fondo di irreprensibile moralità, ma anzi presentano anche lati negativi. Non vogliamo evidentemente prendere le difese di questo o quel regista, di questa o quell'opera. Solo vogliamo mostrare l'errata impostazione di principi normativi che avevano ben altre possibilità interpretative.

Così, ad esempio, come non ribattere le osservazioni dell'attore Boris Cirkov su *The Lost Weekend*? Esse meriterebbero un lungo discorso a parte, discorso teorico, difficile, che sinceramente preferiamo appena abbozzare. Nel suo intervento, Cirkov si scaglia violentemente contro il personaggio del film di Wilder: è evidente che l'attore sovietico, abusando di uno

schema, si preclude ogni possibilità di comprendere e valutare nella sua giusta luce ogni apporto della cosiddetta «cultura occidentale», mostrando anche di non saper tener conto delle lezioni di dialettica insite nella dottrina marxista-leninista. Tanto Barbaro che Cirkov, proseguendo in questo senso, non arriveranno mai a spiegarsi la ragione e il significato di molte opere e situazioni «occidentali». Ma essi partono da un loro irriducibile punto di vista. Considerando le opere come manifestazioni ideologico-propagandistiche in genere (appartenenti ad una concezione diversa da quella che può generare il «realismo socialista») e disdegnando di scendere sul piano dell'analisi particolareggiata — che permetterebbe di distinguere «ciò che è vivo e ciò che è morto» — si perde anche l'occasione storica di intenderle come contributi critici o comunque documenti di un determinato costume, e mentalità sociale. Eppure, in *The Lost Weekend* c'è anche qualcosa di più: c'è il dramma di un uomo che cerca con tutte le sue forze di uscire da una misera condizione umana, conseguenza diretta o indiretta di un organismo sociale ben definito. Quindi c'è una visuale critica. A questo punto vien da pensare: solo il cinema sovietico o di democrazia popolare è capace di sentire e di esprimere i problemi dell'uomo moderno? E, scriveva giustamente Renzi (cfr. *Vivono nel cinema d'oggi i problemi dell'uomo moderno?* in *Cinema*, n. s., 24), non vi sono

sentanti della parte migliore della cultura italiana e mondiale, indirizzano in questo senso la loro opera. Dove questo non avviene, non si deve rifiutare a priori un giudizio particolareggiato su opere ed uomini, che possono travagliare un loro travaglio spirituale, o che comunque possono sempre offrire contributi non disprezzabili alla causa del progresso: fatto, questo, talora dimenticato da molti intellettuali che non sanno scorgere, ed apprezzare nel suo giusto valore la funzione non sempre diretta, ma più spesso mediatrice della cultura.

Fra i non molti argomenti che sono stati al centro delle discussioni congressuali (numerosi interventi si somigliano infatti paurosamente), uno ci è sembrato di particolare interesse, sebbene in sostanza risulti poi una digressione sul procedimento dell'arte, che può raggiungere lo scopo propostosi per vie e con mezzi infiniti: quello su Méliès e Lumière, ovvero sull'arte-fantasia e sull'arte-documento. Enunciato da Zavattini, ripreso in vario modo da Sadoul, Lizzani, Auriol, Lattuada (che ha visto con molta chiarezza il problema, e che, riecheggiando Balázs, afferma: «la composizione di più immagini vere, la loro iniziale scelta, può ridurci alla più falsa delle documentazioni») ed altri, questo problema è una conseguenza più o meno diretta del dissidio nato tra fantasia e documento, in forza di una degenerazione che li ha fuorviati dalla strada dei loro compiti fonda-



Da «Monsieur Verdoux» (1946) film di Chaplin presentato al Circolo del Cinema di La Spezia.

anche «problemi psicologici, religiosi, sentimentali, morali, sessuali, di costume nazionale, estetici, scientifici, benché tutti allacciabili, per chi ne abbia voglia, ad una categoria sociale?». Che la cultura poi si occupi di questioni pratiche (saremmo tentati di dire politiche), come la lotta in difesa della pace, in difesa del benessere dei popoli, della civilizzazione materiale di certe regioni, è bene in un doppio senso: sia perché solo così si rompono gli schemi tradizionali e quelli già abusati di una concreta ed operante «terza forza» ideologica, sia perché da questo contatto con forze nuove o rinnovellate da un sentimento vivo e potente, deriva un vantaggio per la cultura stessa, che vedrà ampliati i suoi orizzonti ed interessi ed i cui rappresentanti scenderanno finalmente dalla famosa e non metaforica «torre d'avorio», incontro ad esigenze concrete e diffuse, tali da assicurare alla loro attività una durevolezza ed una utilità sostanziali. Questo atteggiamento significa che la cultura sta facendo propri i problemi dell'uomo, che va identificandosi con lui; ambedue ne trarranno una nuova dignità. Al presente, però, solo i rappre-

mentali. Accanto all'intervento di Pudovkin, sta quello di Sadoul, forse il migliore del Convegno. Lo si potrebbe chiamare un sommario di storia del cinema francese dal 1935 ad oggi. Con una chiarezza ed un acume notevolissimi, Sadoul svolge un'analisi storico-tematica minuziosa della più significativa produzione francese del periodo 1935-40, riallacciando i risultati di quest'indagine ai caratteri generali del film francese del dopoguerra. La relazione di Sadoul investe di una concreta visione storicistica non solo il cinema come fatto artistico (cioè come un momento della sovrastruttura), ma anche il cinema come fatto economico, che ha imprescindibili rapporti con la situazione finanziaria di un determinato paese. In entrambi i significati, l'autore riesce a dare una limpida idea di come stavano o stanno le cose, nel loro complesso e prese a sé. Senza premesse teoriche, ma con una logica rigorosa che scaturisce dai fatti e dalle opere, l'intervento di Sadoul rimane quello più indicativo e più utile della raccolta. Con ciò non vogliamo negare che anche dagli altri si possano trarre insegnamenti.

Ferdinando Rocco



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. - Non è colpa mia se la rubrica è limitata ad una sola pagina: Cinema ha molti argomenti da esporre, molti articoli da ospitare. Quindi prego i lettori di avere pazienza. Risponderò a tutti ma con un po' di calma. A R.P.B. de Lemos e a C. Antoni: ho passato i vostri pezzi al Premio Pasinetti, come da vostre cartoline e lettere. Idem per Gastone Franceschini di Narni, al quale però non assicuro l'attenzione della giuria trattandosi di un articolo non inedito. A molti critici italiani esprimo il mio rammarico per la accoglienza per nulla attenta fatta al film Questo mio folle cuore (in originale My Foolish Heart). Lo dico anche ad Aristarco, il quale mi può benissimo spiegare nella sua rubrica le ragioni del silenzio intorno a quest'opera non ottima, ma comunque rispettabile, di Mark Robson. A coloro che hanno una macchina da presa e non sanno ancora adoperarla, e di conseguenza mi chiedono almeno tre libri essenziali per imparare la teoria, segnalo le opere fondamentali che l'amico Guido Pilon di Venezia si fa premura di annotare in una sua lettera. Il Cinelibro di E. Costa, edizione Hoepli. Impariamo a cinematografare, edizioni Poligono; e il Vademecum del cineaddetto (che però considero facoltativo rispetto agli altri due) di recente edizione. Un ringraziamento a Lino Calani per i bei disegni. A Glemme di Messina e a Rocco Buccico di Matera rivolgo la raccomandazione di non considerare il soggetto cinematografico come il campo di applicazione della formula di Einstein. E' semplice: basta raccontare una trama al tempo presente, aggiungendo osservazioni di natura psicologica, geografica, storica, scientifica o che so io là dove è necessario: quando cioè v'è da suggerire al regista un particolare modo o uno speciale punto di vista. O addirittura abolire il sovraccarico, che talvolta potrebbe risultare inutile, e limitarsi alla pura esposizione dei fatti.

ANNA MARIA DONDI (Modena). - Non ti ho già raccomandato un'altra volta di abbandonare la "missione estetica" quando l'ostilità è troppo forte? Mi dispiace di non poter raccontare ai lettori le tue avventure, allorché a Modena vuoi imporre un intelligente punto di vista cinematografico ai tuoi amici che di cinema afferrano solo il lato "divertimento": e un "divertimento" di dubbio gusto. Le tue lettere — con le traversie — mi sembrano una via di mezzo tra le storie di Jerome Klapka Jerome e le cronache della vita artistica parigina alla fine dell'ottocento, al

tempo degli "Independenti". Mi accorgo che a un certo punto, non trovando ascoltatori («è risultato che a Modena, su più di cento persone, siamo solo in due a pensarla giusta» dici) indirizzi a me lunghe lettere. Non offrono materia di discussione perché contengono verità che non esito a definire socratiche. Prendo atto che nella tua precedente lettera (sono molte, di solito, e si ammucchiano sul tavolo di Aristarco prima che arrivi io con la diligenza) la penna ti ha tradito. Per il problema "negri a Hollywood" è difficile dare una risposta. Occorre fare molte molte distinzioni. Prendi il caso di Intruder in the Dust diretto da Brown. Si schiera decisamente a favore dei negri, e la Metro Goldwyn Mayer l'ha prodotto con un certo entusiasmo. Oggi la censura lo osteggia. Così, per non andare contro le limitazioni imposte dai singoli Stati dell'Unione, l'industria di Hollywood ripiega sull'uso minimo del negro, di solito relegato a mansioni umili, oppure valorizzato come suonatore. Il caso di No Way Out («Uomo bianco, tu vivrai»), dove il problema negro è visto da un nuovo punto di vista (è un film in cui non si pone la razza bianca in stato di accusa come in Intruder in the Dust), può stabilire un nuovo e incoraggiante precedente: il negro è osservato con estrema simpatia e il regista Mankiewicz lo mette in luce come un fatto di "cervello" oltre che di "cuore". In sostanza, Hollywood non è disposta a far alleanza con i negri (superando così le ingiuste barriere "razziali") se il mercato non la ricompensa. E' un gioco di cause ed effetti finanziari; è il gioco eterno di Hollywood, in sostanza. Quel giornalista cinematografico non deve essere scambiato per il poeta e critico Sergio Solmi. Va bene, ringrazio da queste colonne i lettori che ti han scritto.

TULLIO KEZICH (Trieste), DAVIDE TURCONI (Pavia), GIAN PIETRO DELL'ACQUA (Rezzonico). - Ho ricevuto le vostre lettere intorno al caso John Ford. E poiché il più interessato ad avere dati precisi, notizie sicure e particolari abbondanti è Kezich, a lui faccio pervenire le lettere di Turconi (sempre esauriente come schedatore, questo dialogo di un David) e di Dell'Acqua (un nome nuovo tra i miei corrispondenti, mi pare, ma un eccellente "botanico" senza dubbio). A Turconi in particolare: un ringraziamento (ma perché non mi scrivi personalmente? ci siamo conosciuti, dopotutto). Provedo qui, di seguito, su suggerimento suo, a correggere la filmografia di Robert Young apparsa sul n. 45 di Cine-

ma. Il compilatore aveva ommesso The Guilty Generation (1931), Wet Parade (1932), Unashamed (1932), Men Must Fight (1933). Inoltre Turconi precisa che «Saturday's Million e New Morals for Old, elencati come doppio titolo di un solo film con la data 1933, dovrebbero essere invece due film distinti perché la data di presentazione del primo è 14-10-1933 e quella del secondo è 24-6-1932». Lazy River è datato 1935 mentre invece la prima presentazione è del 3-4-'34. Quanto a Here Lies Love, annunciato come "in lavorazione", è terminato e s'intitola definitivamente Ellen.

UN FORDIANO (Forlì). - Lo sono anch'io. E mi morde le mani a causa dello spazio scarso che mi impedisce di riportare parola per parola virgola per virgola, la tua lettera. E' l'unico caso in cui ho letto volentieri cinque pagine scritte con una scrittura impossibile.

PAOLO NATALE (Foggia). Edizioni Bompiani.

E. FENOGLIO (Torino). - Lettera inoltrata. Arrivederci.

O. SANDRINI (Legnago). - Non ho visto Vento d'Africa di Majano quindi non conosco quelle sequenze coloniali di cui mi parli. Se ti ostini a dire che ti ricordano un vecchio film in cui agiva Fosco Giachetti devo credere che tu intenda Squadrone bianco (1936) di Genina; ma potrebbe essere anche Sentinelle di bronzo (1937) di Romolo Marcellini. Oppure Uragano ai tropici, di Talamo e Faraldo (grato a Torino nel 1938-39) di Majano era soggettoista.

MAURIZIO LIVERANI (Venezia). - Hai trovato la risposta? Auguri. Non dimenticarti di scrivere. Quanto ai consigli, preferisco conoscere prima le tue possibilità.

MARCO LOMBARDI (Torino). - Chiedi schiarimenti alla Nettunia Film, via Maestri 6, Milano.

GUIDO GIANNI (Arezzo). - In qualche modo provvederò. Un'altra volta indirizza presso gli Studios R.K.O. Radio, 780 North Gower Street, Hollywood 38, California.

FRANCESCO GOZZANO (Torino). - Lavoro per Cinema, amo Cinema, quasi mi sacrificerei per Cinema: sono uno della famiglia, insomma. Ma mai, mai, riuscirò a sapere perché il mio nome deve essere ignoto persino agli amici; mai capirò la ragione che spinge la redazione a tenere nascoste le generalità dei "Vice" (sono molti, questo si può dire, e sostituiscono Aristarco nei giorni in cui egli è ai festival o a tener conferenze). Il ritardo nell'uscita di Cinema è un fatto squisitamente tecnico. E dicendo "squisitamente" voglio attenuare la portata dell'inconveniente. Ma ti sarai accorto che lentamente l'uscita sta raggiungendo la regolarità. Per i giudizi brevi, non hai notato che viene pubblicata anche la «Miscellanea»?

CARMELO RIGOLETTO (Ragusa). - Giusta proposta. Passata alla redazione.

ATTILIO LEMBO (Capri). - Non infelice, la tua breve sceneggiatura, ma non certo geniale. Sai usare i termini, sai vedere con sufficiente spirito cinematografico; ma una scena così breve non sollecita certo un lungo giudizio.

SANDRO MILESI (Genova). - Grazie delle gentili parole. L'Amministrazione è stata avvertita.

FRANZ 30-5 (Torino). - Non ci sperare. Comunque ti ho aggiunto all'elenco dei volenterosi in cerca di occasioni.

DI STEFANO. - Non sono d'accordo con te, né con il ritaglio di giornale che mi mandì. Sui due ultimi film di Rossellini Cinema ha espresso un giudizio che condanno. Il ritaglio è servito comunque a qualcosa, a non far "passare" cioè in tipografia un articolo già pubblicato, e che l'autore aveva invia-

to alla redazione come cosa inedita, scritta appositamente per noi. Non sono d'accordo con te neppure su quel così detto critico romano. Leggi quanto il giornalista, che tu difendi e consideri in buona fede, ha scritto, a proposito di La terra trema, in un illustratissimo quanto pericoloso volume. Viaggi si è occupato dei festival cecoslovacchi perché è un competente in materia e perché è l'unico, tra i nostri collaboratori, a partecipare a quelle manifestazioni. Caro Di Stefano, le tue lettere mi fanno piacere. Scrivimi ancora.

AGOSTINO FOGALE (Biella). - Le stelletto, in Film di questi giorni, hanno, come si è detto altre volte, soltanto un valore relativo: occorre leggere le note critiche. Hai ragione: il cinema francese può di sporre di non pochi attori e attrici giovani.

CAMBI E ACQUISTI

SANDRO MILESI (Corso Gastaldi 21/16 - Genova). - Cerca Cinema - vecchia serie dal n. 157 al 164 incluso.

CARMELO RIGOLETTO (Casella Postale 90 - Ragusa). - Cerca la raccolta completa di Cinema - vecchia serie. E' disposto a comprarla o a cambiarla con un grande numero di libri e riviste il cui elenco comprende la Storia del cinema di Pasinetti, Mezzo secolo di cinema di Pasinetti, Ragionamenti sulla scenografia di Viaggi e Bandini, René Clair di Viaggi.

CAMILLO ROSSETTI (Via P. F. Calvi, 27 - Firenze). - Sarebbe disposto a vendere a prezzo d'occasione una macchina da presa a 16 mm. Agfa Movex 12, con obiettivo 1:3.5, tre posizioni leva, contemetro con messa a zero, tre caricatori originali e accessori vari.

GIUSEPPE CAPPOLINO (Messina). - L'Amministrazione in via eccezionale è disposta a farti pagare gli arretrati a cento lire.

GUIDO GIANNI (Corso Italia, 17 - Arezzo). - Cerca Cinema - vecchia serie, nn. 162, 167 e dal 170 all'ultimo uscito. Darebbe in cambio, con uno mancante, il n. 156.

GINO MALINVERNI (Via Fogazzaro 21 - Milano). - Cede, al miglior offerente, i primi 157 numeri di Cinema - vecchia serie.

MARIO SORIA (Via Baldissera, 9 - Milano). - Vende (o cambia con numeri di Cinema - vecchia serie) la collezione completa di Dramma - nuova serie, in tutto oltre centoventi fascicoli.

SANDRO DELLI PONTI (Via Don Minzoni, 11/2 - Bologna). - Purché sia in ottimo stato, è disposto a pagare cinquecento lire il n. 73 di Cinema - vecchia serie.

ANGELO AGOGERI (Via Canaletto, 10 - Milano). - Cede Lo Schermo, anno 1942, dal n. 1 al n. 12; anno 1943, dal n. 1 al n. 6. Primi Piani, anno 1943, dal n. 1 al n. 12; anno 1944, dal n. 1 al n. 12.

GIUSEPPE MACCHI (Società Parmense di Lettera e Conversazione - Via Melloni, 2 - Parma). - Cede al miglior offerente le annate 1939, 40, 41, 42 e 43 primo semestre di Cinema, rilegate in mezza tela.

PIERO BENASSI (Via Micall, 15 - Livorno). - Vende in buonissime condizioni, al prezzo di duecento lire cadauno, i nn. 45, 46, 47, 48, 49, 50 di Sipario.

PIERO ROTTI (Via Flano, 24 - Torino). - Cede annata 1949 e primo semestre 1950 di Bianco e Nero.

DONATO GOFFREDO (Via dei Gracchi 278 - Roma). - Cede — completa di indici, e in stato di perfetta conservazione — una collezione di Cinema - vecchia serie che va dal n. 1 (10 luglio 1936) al n. 172 (10 settembre 1943). Al miglior offerente, s'intende.

IL POSTIGLIONE

za coerenti sviluppi (gli autori non credettero necessario dedicarsi al documentario, oppure le diverse burocrazie non ne coltivarono l'utilità, oppure il terreno non sembrava favorevole). Il solo Joris Ivens volle e riuscì a svolgere un'opera finora continuativa (pur seguendo l'ordine delle occasioni). E soltanto John Grierson, con l'aiuto di Paul Rotha, Harry Watt, Basil Wright e molti altri, poté compiere uno sforzo organico, condurre un pianificato lavoro, almeno per la durata di qualche anno, su di una base collettiva. Joris Ivens viene sedotto all'inizio dall'amore astratto alla forma cinematografica, dalla ricerca del ritmo figurativo: come appare con molta evidenza in *Il ponte e Pioggia*. Da questo atteggiamento è portato spontaneamente all'amore per la realtà sociale, alla missione per un'opera di rigenerazione (è un processo ripetutosi in modo naturale negli intellettuali di quell'epoca: in Meyerhold e in Majakovskij, in Aragon e in Eluard). Tra i due momenti stanno *Zuiderzee* e *Borinage* (in collaborazione con Henri Storck): le opere più convincenti e commosse, dove il lavoro umano viene effigiato nella sua servitù e nella sua grandezza, con il segreto movimento della sua esistenza. *Zuiderzee*, narrando il prosciugamento del mare interno olandese, conduce alla visione del lavoro intero portato in avanti nei secoli dall'umanità con le forze della natura guidate e sorrette dal suo pacifico espandersi, dal maturare dei suoi frutti. Qui c'è un esemplare equilibrio tra valore di pensiero e sua espressività, sua forza di sentimento; tra l'inquadratura e la metrica musicale del montaggio. Nelle altre opere che Jvens realizzò contemporaneamente o successivamente (*Komsomol*, *The 400 Millions*, *Indonesia Calling*) è opinione diffusa che l'occasione determinante abbia spinto la facoltà rivelatrice, lo abbia portato in un ambito prevalentemente polemico e giornalistico. Sembra cioè che la sua personalità abbia soggiaciuto alle necessità del momento e delle situazioni: se moralmente non si può non approvarlo, ciò non toglie che si sia costretti a constatare come il suo rapporto resti soltanto illustrativo, senza un contributo originale alla formazione ideologica della nostra epoca.

Su tutta questa materia il giudizio si fa indiretto e vago, perché è difficile conoscere direttamente le opere. Per talune di esse pressoché impossibile (le difficoltà si aggravano per l'abituale ostilità del pubblico al documentario esposta chiaramente dalla lettera di Michele Gandin su *Il Mondo* del 15 ottobre 1950: come al solito il pubblico è ostile a ciò che veramente potrebbe contare, e soffre in genere di complessi schizoidi, di un'alienazione che gli fa avere orrore della realtà). Il documentario normalmente è bandito dalle sale cinematografiche. Grierson ha creato nel Canada circuiti speciali ed una produzione con dichiarati scopi didattici o propagandistici (per il suo genere di democrazia). Ha minuziosamente studiato le componenti della coscienza collettiva e il modo di influirvi per elevarla (ma in che senso? e da parte di chi la lezione?). Ha escogitato ogni possibile astuzia per guadagnare ministeri o ministri alla causa del documentario. Con risultati concreti, tangibili, ed in certo senso esemplari, per la

chiarezza della dimostrazione, la misura e la funzionalità dei mezzi cinematografici: il suo *Drifters* e *Contact* di Paul Rotha, *Song of Ceylon* di Basil Wright, *Night Mail* di Harry Watt, tutti prodotti sotto la sua direzione, sono modelli di capacità illustrativa, divulgativa, tesa a dimostrare la validità dei teoremi che si pongono nella vita sociale. Con essi il linguaggio cinematografico assume la razionalità della ricerca scientifica, esposta in una forma che può anche giovare di un'esposizione tersa e brillante come la prosa del Galilei, ma che non intende agire sul sentimento dello spettatore che indirettamente, attraverso i conflitti che evoca. Presupposto dell'azione di Grierson era la fiducia nello Stato e nella possibilità di un suo controllo democratico (mentre d'altra parte constatava la impossibilità di un'opinione pubblica capace di giudizi e di decisioni). Fiducia giustificata soprattutto dalle esigenze pratiche. Egli finisce per farsi portavoce di ministri e ministeri: che, naturalmente, finiscono con l'abbandonarlo. Il suo movimento invece di svilupparsi sempre maggiormente, dopo un inizio felice, ha proceduto in modo incerto, ha dovuto arenarsi perché lo Stato non lo permetteva neppure come organo di Stato. Come non riconoscere che lo Stato e il capitale finanziario erano due aspetti del medesimo volto, l'oppressione di un gruppo umano sugli uomini, nello svolgersi del processo economico? D'altronde come agire al di fuori di queste forze? Evidentemente il documentario sarebbe lo strumento più adatto: ma al pari di ogni altro genere di spettacolo non è consentito dai gruppi dirigenti che soli possono permetterne la produzione e la circolazione. Di fronte a tutto questo, non c'è che un potere superiore: quello della testimonianza, della verità, che si eleva dalla vita dei popoli e che si deve far valere contro ogni tirannia e ogni miseria, ogni condanna alla povertà. A un certo punto non la si può soffocare, come non si può evitare che in base ad essa, non si lotti per rendere migliore la vita. Flaherty non si è mai illuso sulla volontà degli stati o delle società anonime: ha agito per esse, ma contro di esse sia pure nella forma più indiretta e involontaria. Si deve a Flaherty l'indicazione del campo che è dato da coltivare allo spettacolo cinematografico, l'evidenza concreta, infrangibile della nostra condizione naturale e dei suoi dati reali, nella loro nudità, con la loro purezza vitale, a cui risponde ogni esigenza psichica e storica. La volontà e la speranza si situano nel ritmo incalzante di *Turksib* (costruzione della ferrovia Turkestan-Siberia). A questo modo si trasforma la realtà e l'uomo, seguendo un montaggio di immagini e di sentimenti, solidali, uniti nel rendere migliore la vita e appassionante il seguito delle sequenze. Ma si succedono gli ostacoli e le tempeste. Nell'interrogativo posto da Paul Rotha, oggi aperto più di allora, non si può apporre che il dilemma già presente in Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, ripreso da Harold Rosenberg (*Il dramma del proletario nella storia*, 1950): il proletario come soggetto del movimento storico, o come oggetto di una guida ideologica? Il film documentario potrà testimoniare.

VITO PANDOLFI

della bimba ferita e, in pieno giorno e in pieno sciopero, va a chiamare il medico). Né vengono risparmiati un duello rusticano, al coltello, tra il protagonista e il bandito (sequenza condotta alla maniera del "western", e con un montaggio alla Ford) e una tormenta durante la quale muore il ragioniere. Due scene che nulla, o ben poco, hanno a che vedere con l'economia del racconto, ma piuttosto con l'accennata commozione sentimentale, che raggiunge una considerevole dignità nella scena all'inizio, quando Luca e Rosa si sposano (matrimonio disadorno, senza anello, con la mano nuda dell'uomo che tocca quella della donna); nel primo e pudico amplesso carnale degli stessi nei pressi della cascina emiliana; nell'episodio della trattoria, a Capodarso, quando Luciana, messi a letto i fratellini minori Buda e Diodata, siede accanto al padre, Saro, il quale le porge quel bicchiere di vino quasi vuoto. Germi oltrepassa i limiti della nobile dignità artigianale all'inizio, in quelle inquadrature drammaticamente solenni, che suggeriscono da sole tutta una situazione squallida e polemica e stati d'animo diversi: si vedano le donne e i bimbi che attendono, mentre la polizia sorveglia e da lontano giunge la "jeep", e poi quel carrello in azione della miniera che si identifica con carrellate in avanti e indietro soggettive scoprendo ora gli zolfatari che non vogliono abbandonare la miniera, ora i loro familiari. (Purtroppo uguali movimenti di macchina sono ripetuti, senza giustificato motivo interno). La composizione del quadro, in questa sequenza e in quelle che immediatamente seguono, richiama alla memoria il Visconti di *La terra trema*: si tratta però, forse, di un richiamo dello spettatore più che del regista. L'influenza diretta, in Germi, si avverte piuttosto nella scena in cui, accanto allo stecconato e dopo il ballo, Saro e Barbara si incontrano (*Stagecoach* di John Ford) e ancor più nel finale, da *Grande illusione*: la guardia confinaria di Germi si comporta analogamente a quella di Jean Renoir; e questi, come quello, vuole abolire, con il suo messaggio, le frontiere.

Sottolineando i limiti in cui si muove Germi, dai quali talvolta se peraltro anche evadere, non si vuole certo diminuire il valore di *Il cammino della speranza* e in genere di tutta l'opera di questo regista, sempre più volto verso una varietà di interessi e di temi ancora troppo lontani dal nostro cinema, e sui quali soltanto è possibile costruire film nuovi. Germi, che sta studiando un soggetto sul problema dell'analfabetismo nel meridione d'Italia e un altro su quello dei figli illegittimi, va particolarmente seguito e appoggiato, senza però cadere in sopravvalutazioni dannose, che possono cioè portare a gravi equivoci e confusioni, e alimentare, tra l'altro, quel malumore e quella diffidenza di cui uomini esigenti « danno segno sovente verso il cinematografista ».

GUIDO ARISTARCO



*Susan Hayward e Lois Wheeler
in "My Foolish Heart" (Questo
mio folle cuore) di Mark Robson.*