GIME EMB

ACAD III ABB. POSTALE - Gruppo 2º

TO 53

NOOVA SERIE - 30 DICEMBRE 1950

Caro « Cinema ».

la « considerazione » di cui gode una pubblicazione periodica (rivelata dalla sua tiratura), e, credo, data dalla somma di adesioni indivi-duali che sa conquistarsi. E' in base a questa e, creao, data datta somma ai daessom indivi-duali che sa conquistarsi. E' in base a questa riflessione che vi scrivo queste poche righe; ri-flessione che è frutto della lettura delle « mar-tellate in testa » che De Santis e Baracco si sono scambiate sulle colonne di Cinema. Il mio parere potrà forse spiegarvi l'adesione di lettori che non sono ne dei tecnici del cinema, in senso lato, ne dei cultori di quella che a me pare, nonostante i molti pareri in contrario, un'arte, ma solo delle persone che amano conoscere la società contemporanea in tutti i suoi aspetti, dei quali il cinema è certo uno dei più interessanti. Questo parere è che Cinema offre, in un momento in cui il dialogo è rifiutalo, o falsato in monologo, un chiaro esem-pio di quello che dovrebbe essere ogni rivista di cultura, generale o specializzata; cosa che in questa nostra Italia 1950 invece purtroppo non è La fiducia che ho in Cinema e l'attenzamen . La fiducia che ho in Cinema, e l'attaccamento che ne consegue, derivano dalla certezza che, se qualcuno, come a me sovente accade, non condivide le opinioni espresse in suoi determinati articoli, può sempre, sulle stesse colonne, esprimere una sua diversa maniera di vedere o considerare un problema. Ma ciò, e questo è il più importante, senza che Cinema perda il proprio orientamento, il proprio indirizzo. Non vo-glio entrare nel merito della polemica, che pure è necessario continuare ed allargare, perchè sono certo che la vostra buona fede, e soprattutto la mancanza di ipocrite mascherature del vostro pensiero, varrà ad indirizzarla verso una conclusione positiva, di cui sia voi, che noi lettori, possiamo arricchirci.

Mi auguro di non constatare mai, come l'articôlo di Baracco poteva anche far pensare che Cinema sia divenuta, anch'essa, un pulpito am-

maestrato. Cordialmente

Gordon Serani

Milano, dicembre

Caro « Cinema »,

abbiamo letto con vivo piacere sulla vostra rivista l'articolo concernente l'iniziativa di un gruppo di registi e critici per una riforma della legge sul documentario. A nostro modo di vedere, con l'esperienza che abbiamo in questo campo di attività, essa è una proposta vera-mente onesta perché tende a dare a tutti i pro-duttori, che si battono su questo terreno insidioso, la possibilità di vedere le opere trattate secondo il merito, ed al pubblico la possibilità di avere veramente una produzione di qualità. Con l'incubo attuale del futuro abbinamento comprendente nella migliore ipotesi il sacrificio di una parte cospicua del contributo statale in favore del film, con la concorrenza dei cineagli demenicali poposi di favo documentati. neasti domenicali, capaci di fare documentari per 500.000 lire mettendo assieme pellicole purchessia, una Casa che intenda produrre documentari e cortometraggi di alto livello artisti-co e tecnico, è meglio si dedichi ad altra atti-vità. Sottoscriviamo quindi di cuore l'iniziativa, specie per l'obbligatorietà del programma, che toglierà la maggior parte degli inconvenienti che oggi si verificano, e sottoscriviamo pure alla suddivisione dei premi come previsto ai punti II e segg., sia pure con qualche variante nella ripartizione. Aggiungiamo un voto: che sia reso obbligatorio, nel programma, indicare non solo il film ma anche il documentario, giu-sta valorizzazione della produzione documentaristica, e giusta conoscenza del pubblico che paga il biglietto d'ingresso. Speriamo che l'argomento non venga da voi abbandonato, es-sendo questa la sola via per scuotere gli enti e gli organismi cui spetta provvedere, ed avrete con voi tutto il pubblico e tutti i produttori italiani.

Con molti cordiali saluti

« Duomo Film »

Caro « Cinema »,

ho letto l'articolo « Riformare la legge sul documentario ». Le proposte in esso fatte mi sembrano destinate in diversi punti a complicare le cose piuttosto che risolverle e semplificarle. Premesso che il cortometraggio è la scuola preparatoria di produttori, registi e tecnici cinematografici, la legge precisa che non si dovrà parlare di documentari, bensi di cor-



tometraggi, il che significa che il soggetto vale in quanto ben realizzato nel contenuto dei 250/300 metri di pellicola; quindi i realizzatori sono liberi di sviluppare soggetti sia che ab-biano carattere culturale o artistico, sia che sviluppino un tema comico o a soggetto, o astratto. Si deve capire una buona volta che il cinema è soprattutto spettacolo e che il pubblico preferisce alle lezioni di storia, architet-tura o pittura, 10 minuti di svago nell'ascol-tare un po' di musica o dieci minuti nell'assitare un po' di musica o dieci minuti nell'assi-stere a uno scketh comico. Per quanto concer-ne il Comitato tecnico (e la stessa parola lo conferma) questo si deve attenere alle qualita tecniche del cortometraggio, cioè giudicare se il tema propostosi dal regista e stato realizzato nei giusti termini e non, come spesso avviene, giudicare sul soggetto se documenta qualcosa o meno; questo stata di cose ha fino ad oggi impedito i produttori per tema di essere esclusi dai premi, di realizzare dei pracevoli e divertenti piccoli film che tanto sareb-bero piaciuti al pubblico che paga il biglietto nelle sale cinematografiche. Si prenda ad esempio l'America ove i piccoli cortometraggi musicali vanno a ruba oltre che in America, anche all'estero. Perché il cortometraggio italiano ha un limitato circuito e raramente può essere richiesto all'estero? Si aprirebbe in tal modo anche per i produttori dei cortometraggi ita-liani, uno sbocco fuori dall'Italia con vantag-gio anche per la nostra economia. Circa le proposte di migliorare la qualità dei nostri cortometraggi, esse sono ormai superate in quanto il supplemento del 2% al premio go-vernativo e l'obbligatorietà di programmazione dei cortometraggi, sono sprone a una produzione sempre migliore. Gli isolati e gli provvisati che hanno depauperato il no nostro nome di produttori di cortometraggi, sono destinati a perire sin dalla loro nascita; e a questo l'A.N.I.C.A. sta provvedendo con l'istituzione del marchio A.N.I.C.A. e con l'istituzione dell'Albo dei Produttori.

Circa la proposta di suddividere i premi in categorie di cui la decisione spetterebbe a un altro Comitato — noi italiani abbiamo l'abitudine di creare comitati e sottocomitati con dipendenze di sottocommissioni - tale sta verrebbe a complicare enormemente le co-se e verrebbe ad allungare il periodo di riense e berrovo da attangure li periodo di ren-tro economico già oggi abbastanza lungo. La-sciamo stare le cose come stanno, piuttôsto sarei propenso a dare un minimo di contribu-to (anche l'1%) a quei cortometraggi esclusi dai premi dal Comitato tecnico, e ciò per salvare in parte la spesa sostenuta dal produttore che certamente prima di iniziare la lavorazione di un cortometraggio contava in buona fede sulla riuscita di esso ed aveva in esso riposto tutte le sue speranze. Sarebbe una forma de-mocratica e cristiana di solidarietà verso colui che ha tentato un'opera giudicata poi dai suoi simili, mancata. Altra proposta errata è quella di presentare una copia del contratto di abbinamento per godere del premio già assegnato. Cosa verrebbe a costare al produttore una co-pia di tale contratto? Ecco che si creerebbero un mercato di contratti e una vergognosa specu-lazione sulla quale oggi tanto si strombazza di stroncare. I favolosi guadagni!... Chi parla di ciò non ha mai avuto i conteggi in mano o non ha mai prodotto un cortometraggio o e in mala fede. Chi scrive è un produttore pron-to ad aprire a chiunque i suoi libri di cassa; dico solo che dopo sei mesi di circuito, tre cortometraggi mi hanno portato un incasso di meno di trecentocinquantamila lire ciascuno. Quanto mi sono costati? E' vero che qualche Casa produttrice ha incassato di premi su un solò cortometraggio oltre quindici milioni, però devo credere onestamente che questi sono casi sporadici e rari; non resta che complimentarsi con chi ha avuto tanta fortuna.

Proponiamo piutiosto agli organi competenti e a S. E. Andreotti di aiutare la nostra categoria di pretendenti luturi produttori di film spettacolari, snellendo le pastole burocratiche e abbreviando il periodo oggi tanto lungo di incasso dei premi, Solo così si può dare forza e vigore a tutta la nostra categoria per un

migliore prodotto e per una maggiore tranquillità economica. Slegare quindi i lacci è lasciare libertà assoluta nella produzione o nello sfruttamento del nostro prodotto.

Dott. Antonino Cantarella

Roma, dicembre

Caro Directore.

leggo sa Cinema n. 51 la lettera poco cortese

e sono buono nel definirla solo così — del
signor Ugo Saitta il quale, per aver visio attribuito a Centoni il suo documentario Canapa, insinua che io «contravvenento at più elemen-tare dovere di critica» non ho veduto il film in parola ed ho trinciato il mio giudizio («comunque in termini sia pur così hivorevoli s), senza aver avuto una nozione diretta dell'opera giudicata. A te, caro Direttore, non sara difficile credere che l'errore è stato puramente involon-tario e dovuto al semplice fatto che nella fretta di redigere la mia nota riassuntiva sul film scientifico e il documentario d'arte, — Aristar-co tempestava per avere il «pezzo» — ho scambiato nel trascrivere il nome del regista quello di Centoni con quella di Santa. Dopo aver visto 250 e più documentari, anche se rimangono impresse nella memoria le immagini dei più belli, è umanamente impossibile ricordare perfettamente i « casts ». Ci si affida allora al materiale informativo che ciascuno accumula nella propria stanza d'albergo appaggiandolo su ogni mobile, su ogni mensola, dal comodino alla toletta. E cost, pescando tra tutti quei sogli, per puro errore, ripeto, ho scumbiato i due nomi. In quanto al signor Saitta, sappa che e mio costume assistere alla proiezione di un film, anche quando questo si rivela scadente sin dalle prime sequenze, visionandolo fino in fondo, dal primo all'ultimo fotogramma. E per quel che riguarda il suo « Canapa », sappia al-tresi, il suddelto pocò cortese cineasto — il quale non ammeite, evidentemente, la possi-bilità di uno sbaglio — che fu proprio per una mia segnalazione, dopo la visione del film in sede di Comitato tecnico, che l'amico Fattorosi si decise ad inviarlo a Venezia. Scusami per lo spazio che ti ho rubato, ma la scortesia del signor Saitta mi ha costretto a disturbacti.

Gaetano Carancini

Roma, dicembre

Caro « Cinema ».

mi associo al tuo progetto di revisione della legge sul documentario. Lo stabilire una graduatoria di compensi corrispondente alla graduatoria dei valori è assolutamente indispensabile se si vuole che il documentario italiano esca dalla palude di mediocrità e di sciatteria nella quale si dibatte attualmente. Non meno importante mi sembra però un pinto che nel tuo progetto non è sufficientemente chiarito: l'abbinamento. Qui da noi non sono quasi mai i grossi organismi quelli che battono le vie di nuove esperienze ed i piccoli produttori indipendenti, che sono in generale i più còraggiosi, dovrebbero poter contare sulla sicurezza di ottenere l'abbinamento — se lo meritano beninteso — senza dover passare sotto le forche caudine della grossa speculazione che detiene attualmente il monopolio dei circuiti. Io mi occupo di cinematografia subacquea e posso dire che allo stato attuale delle cose ben poche possibilità di remunerazione soddisfacente ha chi, come me, si è adoprato con eccezionali sforzi fisici e mentali e scarsi mezzi, a raggiungere risultati non inferiori a quelli ottenuti nello stesso campo in Francia ed in Inghilterra, con impiego di grandi mezzi finanziari e di uno stuolo di tecnici. E ciò principalmente per le difficoltà di conchiudere un equo contratto di abbinamento. Colgo l'occasione per allegare 4 fotografie stampate da fotogrammi del mio documentario « KM 618 », prodottò dall'Istituto Naz. LUCE e dalla RU-RAL-Film, regia e fotografia subacquea del sottoscritto, Il documentario che è stato recentemente finito di montare, si compone per il 90% di riprese sottomarine, girare su di un relitto giacente in 25 metri di fondo net golfo de Le Forna a Ponza, e descrive una giornata di lavoro di un palombaro. Per quanto mi risulta è il primo documentario prodotto finora su questo argomento, ed il primo girato a tale profondità in Italia.

Rinnovandoti la mia piena solidarietà nella campagna moralizzatrice da te intrapresa la favore del buon documentario ti salulo cordialmente

Giovanni Roccardi

CIMEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie Volume IV

FASCICOLO 53

Anno III - 30 Dicembre 1950

Questo fascicolo contiene:

Lettere Seconda di copertina.
Cinema-gira
В.
Industria pensante
GUIDO GUERRASIO Lo scandalo dei documentari
NINO GHELLI L'aspirazione al "purismo" minaccia l'arte del film
GLAUCO VIAZZI Assassini d'acqua dolce confortati dal jazz . 364
RENZO RENZI Fuori stagione
E. P. Il cinema tascabile degli scrittori italiani . 368
GIORGIO N. FENIN Il rosso dove non c'è
HUGO WORTZELIUS Bergman, il regista piú discusso del recente cinema svedese
MASSIMO MIDA Galleria: Teresa Wright 374
TOM GRANICH e ROBERTO LEYDI Retrospettive: "Il cantante di jazz"
e "Il cantante pazzo" 376
GUIDO ARISTARCO Film di questi giorni
VIRGILIO TOSI Circoli del cinema
LUIGI MALERBA Biblioteca
IL POSTIGLIONE La diligenza

* Redaxione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. F. FRISONE

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: Giulietta Masina e Peppino De Filippo in "Le luci del varietà", diretto da Alberto Lattuada e Federico Fellini su soggetto dello stesso Fellini.



Da « Alice au pays des merveilles », di Bunin. Questo film, tratto l'anno scorso dalla favola di Lewis Carroll, non è ancora giunto da noi.



Olivier e Jennifer Jones in « Carrie ». Di questo film, tratto da Th. Dreiser e diretto da William Wyler, parleremo in un prossimo numero.

NOVITÀ AL "CENTRO"

L'AGENZIA « Ansa » ha comunicato nei giorni scorsi che il direttore generale dello spettacolo, avvocato Nicola De Pirro, dopo aver sciolto il Consiglio direttivo del Centro Sperimentale di Cinematografia, ne ha assunto la gestione commissariale, spiegando che il provvedimento « prelude ad uno studio approfondito per una riforma intesa ad adeguare l'Istituto alle nuove esigenze della cinematografia nazionale. Nel ricordare l'opera importante svolta dal dott. Chiarini per la nascita, lo sviluppo e l'affermazione dell'Istituto, gli ha espresso il ringraziamento per l'attività svolta con tanto disinteresse ».

Ognuno sa che il Gentro Sperimentale è, fin dalla sua fondazione, l'unico organismo culturale italiano veramente efficiente nel campo cinematografico. La sua rinomanza e il suo prestigio sono mondiali e legati al lavoro dei suoi più noti dirigenti, nonché alla rivista del Centro stesso, «Bianco e Nero», e alla collana di libri che l'affianca. Il comunicato «Ansa» ha quindi dato l'avvio a non poche apprensioni, anche perché è stato presentato «come premessa a tutto il riordinamento delle organizzazioni cinematografiche culturali italiane»; ed è noto che Chiarini è senza dubbio uomo di cultura.

D'altra parte, a proposito di questo provvedimento, corrono nell'ambiente voci contrastanti e incerte, che quindi noi non possiamo raccogliere. Ma poiché l'argomento interessa tutti coloro che amano davvero la nostra cinematografia, saremo lieti se l'avvocato De Pirro e il dottor Chiarini vorranno usare le pagine del nostro giornale per dare al pubblico precisazioni in merito.

CINEMA BIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Persiane chiuse (Rovere), regista Luigi Comencini; interpreti Massimo Girotti, Eleonora Rossi, Giulietta Masina, Jone Salinas, Antonio Nicotra, Sidney Gordon, Renato Baldini, Cesarina Gherardi, Goliarda Sapienza; Abbiamo vinto (La Quercia-Filmolimpia), regista Robert Adolf Stemmle, interpreti Paolo Stoppa, Antonella Lualdi, Walter Chiari, Camillo Pilotto, Margherita Bagni, Lilla Brignone; 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; Parigi è sempre Parigi (Amato-Colonna Film), regista Luciano Emmer, interpreti Aldo Fabrizi, Lucia Bosè, Ave Ninchi, Marcello Mastrojanni, Franco Interlenghi, Carletto Sposito, Paolo Panelli, Giuseppe Porelli; The Me-dium (Inter-Continental Film), regista Gian Carlo Menotti, interpreti Marie Powers, Leo Coleman, Anna Maria Alberghetti, Donald Morgan, Beverly Dame, Belva Kibler.

Sono in lavorazione...

...; seguenti film: Napoli tempi passati (Campidoglio-Comedia Film), regista Elios Vercelloni, interpreti Maria Montez, Massimo Serato, Andrea Checchi, Folco Lulli, Hans Soelmker, Mirella Uberti (del C.S.C.); Lebbra bianca (La Perla Film), regista Enzo Trapani, interpreti Lois Maxwell, Ermanno Randi, Juan De Landa, Giulio Donnini, Folco Lulli, Amedeo Naz-

zari, Umberto Spadaro; I falsari (Gallo Film-Sifac), regista Franco Rossi, mterpreti Fosco Giachetti, Doris Duranti, Lianella Carell, Erno Crisa, Saro Urzi, Mario Angelotti, Gabriele Ferzetti; Il Caimano del Piave (Flora Film), regista Giorgio Bianchi, interpreti Gino Cervi, Milly Vitale, 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; 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, Marylin Buferd, Nino Pavese, Virgilio Riento; Passa l'amore e canta (Itala Film), regista Guido Brignone, interpreti Nelly Corradi, Massimo Serato, Tino Buazzelli; Cuore di Roma (E.C.I.S.), regista Roberto Montero, interpreti Linda Sini, Andrea Checchi, Ermanno Randi, Leopoldo Valentini; Bellezze in bicicletta (Edic), regista Carlo Campogalliani, inter-preti Silvana Pampanini, Delia Scala, Franca Marzi, Renato Rascel, Peppino De Filippo, Aroldo Tieri, Renato Valente; Gli amanti di Ravello (Incine), regista Francesco De Robertis, interpreti Lida Baarova, Rino Salviati, Carlo Ninchi, Olga Solbelli, Bovo, Gabriele Ferzetti, ilano; Peppino e Violetta Nino Milano; (Excelsa-Costellation), regista Mau-rice Cloche, interpreti Vittorio Ma-nunta, Clelia Matania, Emilio Cigoli

Il Centro internazionale...

...del cinema educativo e culturale

(CIDALC), ha miziato un ciclo di proiezioni di film a carattere educativo. La prima di queste, dedicata ai problemi del mondo agricolo, si è scolta a Roma l'8 dic. scorso, al Barberini, e comprendeva un documentario didattico, Pollicoltura domesti-ca della Rural Film, e un film a soggetto, Faits divers à Paris, di Dimitri Kirsanov, prodotto nel 1950 a cura del Ministero francese dell'Agricoltura, la cui vicenda si impernia su una ragazza di campagna che abbandona il proprio paese per la città « tentacolare », dove trova la morte. Il film, a carattere eminentemente sperimentale, prodotto con scarsi mezzi e girato completamente dal vero (sia per gli interni che per gli esterni), merita di essere ricordato per il suo contenuto sociale e per i pregi tecnici, tra cui l'applicazione abbastanza frequente dell'asincroni-

L'«Unione europea del cinema»...

...costituitasi recentemente a Strasburgo, avrà sede a Milano: essa si propone di produrre film a carattere educativo ed utili alla collaborazione intereuropea.

Il soggetto...

...del film Persiane chiuse, la cui lavorazione è appena terminata, contrariamente a quanto è stato comunicato da più parti, è di Massimo Mida, Gianni Puccini, Franco Solinas e Sergio Sollima, mentre la sceneggiatura è stata scritta, oltre che dal Puccini, da Federico Fellini e Tullio Pinelli. Gianni Puccini, che, com'è noto, lasciò a suo tempo la lavorazione del film dopo soli quat-

tro giorni, ha da poco condotto a termine un documentario su Sentimenti IV, intitolato A guardia della rete, e per il quale si è valso della collaborazione di Enzo Serafin, l'operatore di Cronaca di un amore di Antonioni.

Giovanni Bertinetti...

...scrittore e giornalista torinese assai noto, è morto a 79 anni, nella sua modesta casa di Borgaretto presso Torino. Lo ricordiamo qui perché fu tra i più popolari e versatili soggettisti cinematografici del tempo in cui Torino era la capitale effettiva dello schermo italiano; Giovanni Bertinetti, con il proprio nome o con il non dimenticato pseudonimo di Orazio d'Elena, firmò numerosi soggetti realizzati specialmente dall'Itala Film di Pastrone e dalla Gloria. Ber-



R. A. Stemmle mentre dirigeva, a Milano, il film « Abbiamo vinto ».

tinetti era stato amicissimo di Pastonchi (col quale si vantava di aver condiviso per anni un'umile soffitta, nei tempi allegri ed affamati della "bohême" goliardica) ed alla letteratura infantile aveva dato due libri circondati da non caduca fama, ancor oggi ristampati: Le orecchie di Meo e Il rotoplano 3 bis.

Luigi Zampa...

mizierà tra breve un film il cui titolo provvisorio è Figlia del mondo, prodotto dalla Praesenz Film e ambientato nel Villaggio Pestalozzi, a Troghen, in Svizzera. Il film sarà probabilmente interpretato da alcuni attori di fama internazionale, oltre che, naturalmente, dai bambini che abitano il villaggio stesso, dove verranno effettuate le riprese, e narrerà la storia di una bambina priva di nazionalità, contesa dai vari componenti la comunità del villaggio, i quali si affannano a scoprire in lei i segni inconfondibili di un particolare gruppo etnico. Alla sceneggiatura di tale produzione, che si annuncia particolarmente interessante, lavorano in questi giorni, insieme al regista, Vitaliano Brancati e Suso Cecchi D'Amico. Zampa ha frattanto terminato di dirigere i provini di ammissione al Centro sperimentale di cinematografia, effettuatisi nella prima metà di dicembre.

Si è svolto a Genova...

...nel quadro della « Settimana di cultura contemporanea » un convegno sul cinema presieduto da Tullio Cicciarelli (critico di ll Lavoro di Genova) al quale hanno partecipato, come relatori, Umberto Barbaro e Guido Aristarco (Luigi Chiarini, che aveva aderito all'invito di svolgere una relazione sulla « struttura drammatica e sociale del soggetto cinematografico » non è stato in grado, per plausibili motivi personali, di essere presente al convegno). Il convegno si è svolto nell'ampio salone di Palazzo Ducale, alla presenza d; un pubblico molto numeroso e decisamente attento alle discussioni ed ai problemi trattati. Aristarco hi messo in rilievo il valore e il significato di una critica cinematografica non ferma ad elucubrazioni calligrafiche e sterili e, dopo aver ana-



Madeleine Lebeau, il regista Basil Dearden e Jean Simmons durante la lavorazione di « Cage of Gold »,

lizzato una serie di opere (di Clair e di Germi, di Eisenstein e di Visconti) ha auspicato un comune lavoro di critica inteso a trovare un linguaggio non basato su sorpassati principi. Umberto Barbaro ha insistito sul concetto di « cinema progressivo » inteso come difesa e tutela dei contenuti pacifisti, come il-lustrazione ed elogio delle laboriose istanze dei popoli. Criticato il modo con cui « vengono confezionati film cosiddetti illusivi ed elusivi, ovverosia le pellicole evasive», Barbaro ha intrattenuto il pubblico su problemi di estetica cinematografica con precisi riferimenti alla storia dell'arte ed a quella del costume. Dopo le relazioni di Aristarco e di Barbaro hanno parlato Giacomo De Benedetti, Nicola Ciarletta, gli attori Folco Lulli e Lamberto Maggiorani, nonché diversi spettatori.

Ingrid Bergman...

...sarà la protagonista del muovo film di Roberto Rossellini, Europa 1951, da realizzarsi in parte a Parigi, in co-produzione italo-francese. Il soggetto, che è dello stesso Rossellini, si propone di tracciare un quadro dell'attuale situazione europea, attraverso la storia di una madre e di un figlio, esponenti della borghesia internazionale.

« Fuori sacco »...

...è il titolo del film che Renato Castellani realizzerà per la Universalcine, non appena avrà terminato l'annunciato Due soldi di speranza, ormai in avanzata preparazione. Esso sarà ambientato nel mondo giornalistico, e descriverà minuziosamente la vita di un quotidiano, le gioie e i dolori degli anonimi giornalisti che dedicano la loro vita e le loro energie a tale appassionante lavoro, rimanendo nell'ombra. A tale idea, cui pensava già da parecchio tempo, Castellani sta attualmente lavorando valendosi della collaborazione del giornalista Giordano Goggioli, il quale raccoglie tutto il materiale necessario alla stesura della sceneggiatura.

FRANCIA

A causa dell'aumento...

A causa dell'authento...
...dei prezzi d'ingresso dei cinematografi, gli incassi globali del 1949 riportati dall'ultimo Bollettino del Centro della cinematografia francese sono in forte rialzo rispetto a quelli dell'annata precedente. D'altra parte occorre far notare che, sempre da quanto risulta dal citato Bollettino, la riduzione degli spettatori, specie nelle grandi città, è piuttosto rilevante. Nel 1948 le frequenze rag-





A sinistra: Jorge Negrete in una inquadratura tratta dal film messicano « Lluvia roja », regia di René Cardona; interprete femminile Elsa Aguirre. A destra: Fosco Giachetti e Saro Urzi in « I falsari », film diretto dal debuttante Franco Rossi. Urzi è un bravo attore scoperto da Pietro Germi.



Henri Vidal e Maria Mauban in un'inquadratura di « Quai de Grenelle » (« Vipere »), film di Reinert.

giungevano la cifra di 385.894.821, mentre quelle del '49 non hanno superato le 366.139.181 unità.

La "troupe" di «Le diable au corps »...

...dagli sceneggiatori Jean Aurenche e Pierre Bost al protagonista Gérard Philipe, sarà nuovamente riunita dal regista Claude Autant-Lara, in una nuova riduzione di L'auberge rouge di Balzac, Come si ricorderà, tale soggetto fu già realizzato ai tempi del muto da Jean Epstein, nel 1922, con Léon Mathot.

Marcello Pagliero...

...dirigerà un film tratto da un soggetto di Jacques Daupagne, Les amants de Bras-Mort, da girarsi quasi completamente dal vero, in un ambiente di pescatori, sulla costa settentrionale francese: il « Braccio Morto » del titolo è un canale insabbiato dove si incagliano le imbarcazioni che non sono più adatte alla navigazione, in attesa di essere riparate o distrutte. Ecco i nomi dei protagonisti: Nicole Courcel (rivelassi in La Marie du Port di Carné), Robert Dalban e Frank Villard.

GERMANIA OCC.

Le proteste...

...del pubblico e degli esercenti hanno fatto cessare a Bonn, capitale della Repubblica Federale, la pubblicazione sulla stampa quotidiana dei bollettini della censura cattolica. (« Katholische Filmdienst »), fino a poco tempo fa regolarmente ospitati. Tale particolare tipo di critica cinematografica, evidentemente poco accetto ai tedeschi, trova tuttavia il modo di pervenire agli interessat attraverso l'affissione periodica, all'ingresso delle chiese cattoliche, in non poche importanti città, dei bol-

lettini che contengono appunto i giudizi delle autortà ecclesiastiche sus film che si proiettano nei cinema della città.

L'importazione...

...dei film americani sarà finalmente limitata al 40 % circa della capacità di assorbimento del mercato tedesco: cosi ha ufficialmente annunciato Vogel, presidente della commissione cinematografica del parlamento fe-derale, il quale ha precisato che i distributori americani in Germania importeranno nel trimestre in corso solo 150 film, anziché 195 come era stato prima previsto. L'adesione del. le ditte interessate alla cosiddetta auto-limitazione delle importazioni è stata vivamente approvata dall'Alta Commissione interalleata, in quanto essa prelude a una definitiva stabilizzazione del mercato cinematografico ted:sco, fino a questo momento piuttosto disorganizzato.

INDIA

Un'inchiesta governativa...

...è stata recentemente indetta allo scopo di esaminare tutti i problemi dell'industria cinematografica nazionale, e una commissione presieduta dal sindaco di Bombay, S. K. Patil, reduce dagli Stati Uniti e da Hollywood in particolare, è stata nominata per eventuali proposte di provvendimenti legislativi. Nel frattempo la Camera di Commercio cinematografico dell'India Meridionale ha preparato un dettagliato memorandum da sottoporre a tale commissione, per protestare contro le enormi difficoltà del credito e le tasse sugli spettacoli, che nonostante i progressi tecnici dell'industria cinematografica locale, rendono la situazione « bar-collante ». Fra le proposte più interessanti del memorandum vi è l'aboli.

zione del fermo governativo ai prestiti bancari a case cinematografiche, e una revisione radicale dei criteri che reggono attualmente la censura.

L'Ambasciata Sovietica...

...ha fatto togliere dalla circolazione il film americano The Conspirator diretto da Victor Saville, con gli artisti Robert Taylor e Elisabeth Taylor, della M.G.M., per il suo contenuto anticomunista. Il film presentato anche in Italia col titolo Alto tradimento, suscitò a suo tempo qualche disordine nelle nostre sale cinematografiche.

U. R. S. S.

A Mosca...

...è uscito con grande successo il film di Grigori Roscial Mussorski, biografia del noto musicista russo del secolo scorso. Il soggetto è di Abramov e dello stesso Roscial, la scenografia di Suvorov, la ripresa di Maghid, e l'adattamento musicale del maestro Kabalevski. Interpreta la parte di Mussorski l'attore Borisov. Attualmente Roscial prepara una biografia del musicista Rimski, Korsakov.

Nella « Casa del Cinema »...

...di Mosca è stato festeggiato, con proiezioni e conferenze, il decimo anniversario di attività del cine-giornale documentario La scienza e la tecnica.

Sugli schermi georgiani...

...è apparso il nuovo film Primavera a Saken, del regista N. Sarnishvili, tratto dal noto romanzo omonimo di Gheorghi Gulia.

Il regista S. Gherasimov...

...ha terminato le riprese del documentario lungometraggio a colori La Cina liberata, di produzione cinosovietica, ripreso da sette operatori sovietici, e il cui commento musicale è stato composto da Ke Shi De.

L'autore del « Complotto dei condannati »...

...Mikail Kalatazov, dirigerà un film su Felice Dzerginski. Il soggetto è stato scritto da Berenstinski, Virta e Nikulin. L'autore di Noi di Kronstadt, Efim Dzigan, dirigerà un film sulla vita del poeta Giambul, su soggetto di Pogodin e Tagibaiev. Hanno iniziato la lavorazione di nuovi film anche i registi Eisimont, Room, Timoscenko, Rappoport e Braun.

U. S. A.

« The Well »...

...è il titolo di un coraggioso film che affronta i pregiudizi di razza da un punto di vista insolito, prodotto recentemente da Harry M. Popkin, per la regia di Leo Popkin e Russe Rouse, da un soggetto originale di quest'ultimo e di Clarence Greene. Esso si basa sulla scomparsa di una bambina negra, della cui fine viene accusato un bianco da parte della popolazione di colore: dopo alcune violente polemiche, ogni dissidio fra bianchi e negri si compone quando si scopre che la bambina è caduta in un pozzo (da cui deriva il titolo del film), e occorre salvarla. Il lato inferessante di tale film pare risieda nel fatto che, a quanto ha dichiarato Clarence Greene, tutte le scene che descrivono il furore popolare si basano « su materiale autentico, derivante da tumulti razziali realmente verificatisi nelle città americane, e specialmente su uno svoltosi a Detroit, il 20 giugno 1943, in cui 34 persone furono uccise ». Il film, i cui estremi sono stati girati in una piccola provincia della California settentrionale, è interpretato da attori non professionisti, o comunque poco noti: il protagonista, nel personaggio dello sceriffo, è Richard Rober.

Nell'assemblea...

...degli azionisti della United Paramount (cui spetta l'esercizio, e da non confondersi quindi con la produttrice Paramount Pictures), tenutasi il 15 dicembre scorso a New York, è stata discussa una proposta mirante a concedere agli impiegati e ai lavoratori dipendenti le opzioni per l'acquisto di 250.000 azioni ordinarie.

Due dei « dieci »...

...cineasti che si erano rifiutati di dichiarare la loro fede politica dinan-zi alla Commissione d'inchiesta per le attività antiamericane, sono stati recentemente dimessi dalle prigioni federali: Albert Biberman e Edward Dmytryk (quest'ultimo liberato anzitempo « sulla parola »), entrambi condannati a soli sei mesi, anziché ad un anno, come gli altri otto. Mentre il Biberman, proveniente dal penitenziario di Texarkana nel Texas. pare voglia abbandonare il cinematografo, per dedicarsi all'industria tessile in California, dove risiede la sua famiglia, il Dmytryk, che ha scontato la pena nella colonia agricola della Virginia Occidentale, e la cui condanna spirava il 28 dicembre (prima della quale data non avrebbe potuto allontanarsi dagli Stati Uniti) sembra disposto ad accettare alcune interessanti proposte di produt-tori inglesi. Agli altri otto è stata negata la liberazione « sulla parola ».

NUOVA SERIE 30 DICEMBRE 1950

CIMEMA

53

INDUSTRIA PENSANTE

SIAMO soliti lamentarci quando i potenti della terra non si occupano abbastanza di cinema, ma talvolta accade che se ne occupino in modo tale da farci desiderare un ritorno al primitivo disinteresse. E' recente il caso dell'onorevole Fanfani, il quale, in un articolo pubblicato su un giornale economico, propone che la cinematografia passi alle dipendenze del ministero dell'Industria e del Commercio. Súbito ogni organismo cinematografico ha protestato contro questa stravagante iniziativa, dal Film Club, all'Agis, all'Anica; lupi e agnelli furono concordi, una volta tanto, ed è bene perché la proposta di Fanfani non ha l'aspetto di un'idea personale, bensí di un pallone-sonda lanciato per misurare le reazioni degli interessati. Da tempo l'onorevole Petrilli ha l'incarico di preparare la riforma della burocrazia; Petrilli lavora in segreto (e non si capisce perchè, trattandosi di cosa che interessa ogni cittadino), tuttavia pare che egli intenda consigliare che vengano tolti alla Presidenza del Consiglio quei servizi che prima facevan parte del ministero della Cultura Popolare (informazione, proprietà intellettuale, spettacolo). Ciò e bastato a svegliare gli appetiti della burocrazia; a babbo ancora vivo già si presentano gli eredi, il ministero dell'Industria vuole la cinematografia, quello dell'Istruzione il teatro, quello delle Poste la radio. Persino la Pubblica Sicurezza ha delle pretese, e precisamente sulla censura; e noi corriamo il rischio di veder tutta la nostra vita intellettuale amministrata da persone perfettamente impreparate e inadatte, da burocrati che hanno la larghezza di vedute del capostazione di Courteline (viaggio forse io?) e il senso organizzativo che caratterizzava i funzionari del re di Piemonte e Sardegna.

Noi nutriamo reverenza per il ministro dell'Industria e del Commercio, che impiega notevole parte dei nostri denari nel sovvenzionare grandi stabilimenti incapaci di vivere, e lo fa riuscendo a creare lo scontento sia presso gli operai che presso gl'industriali; il nostro rispetto per quest'organismo che, malgrado ogni difficoltà, è riuscito a inventare in Italia il problema della carta, mettendo nei guai tutte le aziende giornalistiche, è senza limiti. Ma preferiremmo che questo dicastero già cosi occupato, non si accollasse anche la seccatura del cinematografo, che non ha nulla a vedere con la Breda e richiede, da chi lo amministra, un minimo di comprensione e di competenza. Ci entusiasma il pensiero che le Commissioni incaricate di decidere sui destini dei film italiani possano essere composte da ingegneri del genio civile di grado quinto, con diritto a pensione, ma diffidiamo dei nostri entusiasmi, e consiglieremmo all'onorevole Fanfani di fare altrettanto.

Insomma, qual'è il nocciolo della questione? Che la Presidenza del Consiglio, non essendo un dicastero, bensí un organo di coordinamento dei vari dicasteri, non può continuare all'infinito ad occuparsi di servizi molto importanti, che però le sono estranei; siamo perfettamente d'accordo, ma allora si abbia il coraggio di risolvere completamente la questione, e si faccia un ministero (o un sottosegretariato) delle Arti e della Cultura. Perché tergiversare, perché frazionare attività che hanno ogni interesse a restar unite? Forse si ha paura di destare il ricordo del « Minculpop »; però quello funzionava male non come organismo in sé, ma per gli uomini che lo dirigevano e per i concetti cui era asservito. In vent'anni il fascismo non può aver sbagliato sempre, e se qualche iniziativa intelligente l'ha avuta, sarebbe sciocco rinunziarvi soltanto perché era un'iniziativa fascista. Un ministero delle Arti e della Cultura è indispensabile se vogliamo capire ancora qualche cosa di quanto sta accadendo in un campo estremamente importante; oggi siamo in pieno disordine, basti pensare che, ad esempio, il teatro dipende dalla Presidenza del Consiglio, mentre l'Accademia d'arte drammatica fa parte del ministero della Pubblica Istruzione. Le relazioni culturali con l'estero sono affidate a tre diversi Ministeri, col risultato che nessuno se ne occupa; come non v'è alcuno che nelle ambasciate italiane si occupi con competenza e serietà del nostro cinema, mentre v'è chi si occupa attivamente del commercio di automobili vendute sotto costo, che arricchiscono chi le fabbrica, ma gravano sui contribuenti.

Sappiamo troppo bene con quale animo gli uomini dell'industria si accosterebbero al cinema: come a un parente povero poco confessabile, tant'è vero che nel suo articolo Fanfani chiede che si metta fine al sistema ridicolo di sovvenzionare i film; quando è universalmente noto che i film non ricevono alcuna sovvenzione, bensi il rimborso, in dati casi, d'una parte della massacrante tassa erariale. Parte cosi esigua che lo Stato vi guadagna tuttavia parecchi miliardi, il che non accade per molte industrie pesanti.

L'errore è proprio questo, di trattare come industria pesante un'industria che invece è pensante. Perciò ci associamo alla protesta del Film Club, a quella dell'Anica, a quella dell'Agis, e a tutte le proteste che l'articolo di Fanfani ha suscitato. In nome dell'arte più giovane, ma anche della più attuale e viva, chiediamo che finalmente anche le Arti abbiano il loro ministero, e qualcuno che si occupi seriamente di esse. Chiediamo che si coordinino le competenze, invece di disperderle, e che si dia agli intellettuali e agli artisti italiani il posto cui hanno diritto nella vita del Paese.

LO SCANDALO DEI DOCUMENTARI

«...a meno che pensiate che lo scrivere la critica dei film implichi una comprensione dell'arte, il che sarebbe tanto stupido quanto il supporre che un ragazzino debba essere un vetraio per poter rompere un vetro con una sassata».

(Peter Fleming)

UN GIORNO bussa alla porta un agente delle tasse. Dice che da certe indagini risulta il mio nome stampato sulla celluloide, dice che il cinema fa l'uomo ricco e che la quota dell'imposta riconosciutami non è piú sufficiente a soddisfare le esigenze del suo ufficio. Non è vero, dico io, che il cinema fa l'uomo ricco; tanto meno chi fa i documentari. Perché, gli chiedo, lo Stato pretende da me del denaro dopo che questo denaro è andato a finire nelle tasche dei distributori e degli esercenti, denaro che fra l'altro io ho contribuito ad ammassare perché proviene dal cumulo delle tasse erariali che il sottoscritto regolarmente esborsa ogni qualvolta si reca al cinematografo? Il cittadino agente non capisce. Ed ecco che mi tocca accompagnarlo per due ore, con abbondanza di particolari, nel viaggio che il denaro compie lontano, sempre piú lontano.

Ognuno di noi, quando acquista un biglietto al cinema, paga anche quel tanto che si chiama tassa erariale e che andrà a ingrassare il bilancio della nazione. Se disgraziatamente sei uno spettatore che si occupa di cinema e realizzi film documentari, e se questi documentari hanno quel minimo di "idoneità tecnica e artistica" richiesto dal Comitato tecnico della cinematografia, tu hai diritto a un premio; e questo premio non è una bazzecola perché è rappresentato dal 3 % sugli incassi lordi del film, o dei film con cui il documentario sarà abbinato. Per di piú, il

premio ha una durata di tre anni, e prima era addirittura di quattro. Ma, anche se la sua durata fosse di mezzo secolo, la tua pena non farebbe che aumentare. S'intende che qui si parla di produttori e di registi con la coscienza a posto, non di quelli (e ce ne sono) che pretendono di scoprire l'America presentando al Comitato un lavoro originale perché realizzato costantemente con un mascherino a canocchiale, per cui sei costretto a vedere sempre un panorama attraverso due buchi neri, o di quelli che credono, (e ce ne sono) che una ripresa sfocata possa essere aggiu-

Da quattro anni il denaro dei premi dello Stato affluisce alle tasche degli speculatori, mentre la migliore produzione soffoca e i documentaristi ne fanno le spese

stata dall'operatore in cabina. E' chiaro che si parla di quei produttori e registi che, per una ambizione facile a comprendersi nonostante i tempi, desiderano portare un contributo al gusto, alla cultura, all'arte del cinema, insomma esprimere qualcosa. Il guaio incomincia appunto qui: quando il documentario è bell'e pronto e la tua coscienza è soddisfatta, almeno nel nome di una onestà professionale, te lo metti sotto il braccio e vai a farlo vedere alle società di distribuzione (il premio del 3 % l'hai già ottenuto, perché se lo hanno concesso a tante porcherie non possono venirtelo a negare). Bello, dice nella maggior parte dei casi il distributore, molto bello ma non fa per me. Sí, è vero, questo documentario ha riscosso premi ai festival, ma il suo costo è troppo elevato perché documentari col

3 % io ne trovo sulla piazza a 800, a 600, perfino a 400 mila lire. In quanto all'abbinamento, sí, forse la cosa è possibile, ma mi devi dare la metà del premio che lo Stato mette a tua disposizione, e poi magari mi devi fare la spesa della edizione, circa 500.000 lire. A questo punto ti cascano le braccia e il tuo animo sputa maledizioni fiorite quanto inutili contro il commercio e la speculazione. Se non vuoi ritornare a casa con le pive nel sacco, devi cedere: altrimenti rischi di perdere tutto, e di appendere la lettera che ti annuncia il premio nel guardaroba dei ricordi di famiglia. Ammesso dunque che tu abbia abbinato il documentario, quando prenderai il denaro? Almeno dopo due anni, se lo prendi; perché prima si vuol rimborsare la società distributrice, e poi vieni tu, produttore e regista di documentari. È quel che pigli è comunque sempre la metà di quel che lo Stato voleva darti. Ma non è tutto: i distributori non abbinano certo il tuo documentario a un film d'eccezione, perché preferiscono abbinare ai grossi film i documentari che hanno acquistato per quattro soldi o si sono fabbricati con pezzi di repertorio riuscendo, chissà come, a ottenere il premio governativo. Alla fin fine, ciò che prendi ricopre sí e no le spese vive sostenute due anni prima, e constati di aver perduto anche quel minimo d'in-teresse che poteva darti un qualsiasi deposito bancario. Ecco il giro che ha fatto il tuo denaro, ecco l'ipotetico guadagno sul quale l'agente delle tasse pretende di cavare sangue. Ma è un sangue cosí ane-mico, che egli deve forzatamente distoglierne lo sguardo. Comunque, anche se egli infila la porta per andare a riferire il discorso ai suoi superiori, nessuno gli toglierà la convinzione che il cinema fa l'uomo ricco e che il documentarista è un "signore" nel senso materiale della

Riflettiamoci un po' sopra. Non son poi cose tanto da ridere; perché si verifica anche il caso che il mercato sia già saturo di documentari mostruosi e ceduti a poco prezzo, perché talvolta l'esercente (a meno che sia direttamente interessato) non proietta il documentario e magari non lo mette neppure in borderò, perché sono nati anche gli "appaltatori" (una delle razze piú infime del momento) i quali, giovandosi di amicizie potenti, fanno da intermediari con le grandi case acqui-stando a "forfait" i documentari e poi abbinandoli in via diretta senza alcuna fatica. Gli appaltatori fumano sigari in ampie poltrone e aspettano di incassare i premi. Infine c'è l'esercente che tiene per mesi lo stesso documentario in borderò (perché lo ha acquistato lui) addirittura senza averne la copia o avendone due a disposizione, tanto per divertirsi. E se vuoi prenderti la soddisfazione morale di vedere proiettato in pubblico il frutto delle tue fatiche, ben difficilmente questo ti riesce, o se ti riesce ti combinano magari lo scherzo di proiettare il tuo film a luci semi accese, mentre l'attualità settimanale viene



Da « Il giorno della Salute » (1948): l'ultimo omaggio di Francesco Pasinetti alla sua Venezia. proiettata a luci spente. Una situazione



La macchina da presa alla ricerca dell'umanità sofferente. Da « Viaggio al Sud » di Lizzani.

cosí complessa, una catena cosí perfetta di scandali con il beneplacito dello Stato, non s'era vista mai. Le reazioni ci sono state, e numerose: quanti articoli, quante parole stampate perché germogliassero accenni ad un miglioramento della dramma-tica situazione? In verità non si può dire che le proteste siano mancate: ma in conclusione, quali risultati abbiamo avuto? Sí, sembra che il Comitato tecnico (che fu uno dei primi responsabili della faccenda) abbia messo un freno alla generosità invero eccessiva dei propri giudizi, incominciando a bocciare a destra e a manca documentari su documentari, sembra che il nuovo criterio si ispiri a considerazioni piú plausibili, e voglia cioè tener conto della serietà abituale di certe società e di alcuni registi, e al tempo stesso incoraggiare le nuove energie meritevoli, abbandonando al loro destino tutti coloro che si illudono, sulla base delle vecchie esperienze, di poter mandare in visione pellicole degne soltanto del macero. Ma c'è anche chi sussurra che dopo un periodo di restrizione le maglie del setaccio al Comitato si siano di nuovo allentate: chissà, forse è la qualità scadente di queste maglie che non resiste a una forte e intensa lavatura. Non sempre chi giudica è competente, e questa è l'eterna vicenda della maggior parte dei comitati italiani in ogni settore. Si, è vero che la Società Autori ha intensificato il servizio di vigilanza per la proiezione dei documentari nelle sale, e che per far questo ha assunto centinaia di ispettori. Ma il controllo è solo una decima parte del tutto, un piccolo inello della catena che stringe e soffoca la buona produzione per dar via libera alla peggiore. Nel mese di novembre di quest'anno, un documentario sulla fabbricazione della terracotta, che ha avuto da poco il 3 %, è stato ceduto per 400 mila lire. Ora, a parte il fatto che noi neghiamo nella maniera piú decisa che per tale cifra si possa fare un buon lavoro,

neppure doppiando quel denaro, a meno che si tratti di soli esterni e di specialissime condizioni, questa prostituzione del
mercato minaccia di far crollare per sempre
tutte le buone iniziative e di screditare il
documentario che, a lungo andare, pure
incomincia a piacere al pubblico. Il pubblico ormai reagisce di fronte al cortometraggio, e la sua reazione è il fischio o l'applauso; segno che esso intravede l'opportunità della presenza del documentario nel
programma quotidiano dei cinematografi,
e che si sente di riconoscergli una certa
importanza divulgativa e artistica, come
da tempo avviene nei paesi civili.

E' una triste realtà, quella che fa per-correre chilometri e chilometri ai documentaristi d'ingegno per poter realizzare un documentario onesto, mentre è sufficiente ad un ambizioso scagnozzo di farne quattro mediante un breve accordo telefonico, garantendo che il lavoro sarà fatto con un costo irrisorio perché si risparmia sulla pellicola in quanto scaduta, perché si può fare a meno di una buona musica, perché lo "speaker" lo può fare la zia, perché non occorre che la fotografia sia perfetta, perché il montaggio dei documentari può essere approssimativo, e infine perché non occorre spostarsi troppo da Roma per fare un documentario. Tanto, dicono, il Comi-tato tecnico non ci bada. E infatti abbiamo veduto, questa estate, in una sala di Roma, un documentario ributtante sulle bellezze della capitale, per il quale gli autori non si erano neppure preoccupati di muoversi da casa: molte riprese, fra cui quella della Scala Santa, erano state girate su "fotografie''! E c'è dell'altro: vi sono case distributrici che pretendono addirittura, per l'abbinamento di un documentario, milioni in contanti, anticipati. E ciò per la garanzia che esse dànno di un abbinamento con un film di grosso calibro, il cui lordo sia in grado di raggiungere i 200 o 300 milioni. E trovano chi glieli dà, perché costoro hanno potuto risparmiare a tal punto nell'acquisto del documentario che possono concedersi il lusso di una simile operazione. Altro che migliorare la produzione! Altro che utilità del documentario come funzione educativa, illustrativa, di propaganda artistica e turistica! Che ne vogliamo fare di una Legge che lascia aperte tante scappatoie? A un certo punto non si può neppure pretendere che i commercianti del cinema rispettino la legge quando questa li invita sottobanco a trasgredirla senza comminazione di pena. Se i riconoscimenti fossero proporzionali ai meriti effettivi dei lavori, probabilmente saremmo ad un altro punto nella storia del documentario italiano. Perché se possiamo dimostrare d'aver complessivamente



perché un buon lavoro non lo si può fare Da «Cortili» (1947), significativo documentario di Dino Risi. Operatore: M. Dallamano.



Una inquadratura tratta da « Il testamento dei poveri », documentario di Guido Guerrasio.

totalizzato almeno cento ottimi documentari in dieci anni, dobbiamo conteggiare anche le diecimila inutili baggianate che gente senza scrupoli, autodefinitasi regista o produttore, è riuscita a far digerire al Comitato tecnico e al pubblico. E la stampa, che dice la stampa? Quel poco che si è fatto in favore dei documentari è venuto dalla stampa specializzata, mentre la voce dei quotidiani è simile a quella di una postazione desertica ridotta al silenzio dall'artiglieria nemica. Si tace, si tace; poi ad un certo punto (ah, funzione tardiva di certi critici) ci si accorge che il pro-blema è piú grosso di quel che si credeva e, nel bel mezzo di un Congresso di critica cinematografica tenutosi da poco a Torino, si decide che si, effettivamente bisogna incominciare a parlare dei documentari, perché non è la misura che fa l'arte o l'intelligenza, e trecento metri possono significare assai piú di tremila. Se la stampa si fosse accorta prima di questa realtà, probabilmente avrebbe avuto un diritto di piú, quello di stroncare sul vivo i brutti documentari e di contribuire al miglioramento della situazione. Poiché l'errore fondamentale della stampa cinematografica, ossia quello di far la critica a tutti i film, anche a quelli irrimediabilmente in-significanti, è ormai un luogo comune, perché non prendere in considerazione almeno i buoni documentari? Troppo spesso il critico del quotidiano adduce a scusante la mancanza di spazio o altri impedimenti del genere; la verità è che troppo spesso egli ottiene di farsi visionare i film nelle salette private delle case distributrici o in speciali mattinate « per la stampa e per gli esercenti ». Per quanto possa essere detestabile, si faccia almeno qualche volta l'esercizio di respirare l'aria viziata d'una sala gremita di pubblico, si veda lo spet-tacolo "intero", adesso che il migliorato controllo consente di seguire i documen-

Resta ancora da sottolineare la poco edificante lotta che si combatte tra Istituto Luce da una parte e le novelle società di documentari dall'altra; un ente nazionale, al quale si deve indubbiamente ("attua-lità" a parte) uno sforzo notevole di ottima a parte) uno sforzo notevole di ottima produzione (ricordiamo soltanto Comacchio di Cerchio. Le cinque terre di Paolucci, molti documentari di Omegna, molti di Pasinetti, ecc.), un ente che aveva e conserva tuttora un'attrezzatura invidiabile, è soggetto a bombardamenti continui che tentano di impedirne la resurrezione. Non siamo abbastanza approfonditi per giudicare se ciò è legittimo, e se vi siano ragioni tanto gravi da giustificare certi assalti della concorrenza piú spietata; ma non si può fare a meno di sorridere al pensiero che un ente dello Stato si trovi in minoranza di fronte ad attacchi privati che, a quanto pare, godono anche di alti favori nelle sfere parlamentari. L'accenno giunge op-portuno per non dimenticare l'invadenza dei giornali d'attualità, di cui la maggior parte è purtroppo votata ad una retorica senza pietà, e i cui tentativi di creare una prosa sinteticamente poetica conducono ad una disgustosa effervescenza. Piacciono al pubblico, si dice: ma non tutto il pubblico composto da lettori di romanzi a fumetti, e un poco di pudore non guasterebbe. Comunque tutto questo ci può relativamente interessare: ci importa invece sottolineare che l'invadenza piú pericolosa è appunto quella economica. E' giusto che i ''docu-mentari d'attualità'' siano considerati agli effetti del premio governativo con lo stesso diritto? Sembra equa la valutazione se si paragona il ben diverso sforzo occorrente per una ripresa d'attualità e per il documentario artistico? La ripresa e il mon-taggio delle "attualità", anche per il fatto che tale produzione è periodica e costante, possono in qualche modo essere sullo stesso piano economico, tecnico ed artistico degli altri documentari? Non crediamo che si La catena degli scandali non è finita. possa onestamente rispondere a questa do-

manda in modo affermativo. Invece ac-cade che le "attualità" dividano i premi con le produzioni artistiche; non solo, ma mediante speciali accordi con gli esercenti, che percepiscono un utile non indifferente, esse invadono il tempo di proiezione (le attualità, infatti, sono sempre proiettate) che l'esercizio tanto spesso evita ai docu-mentari artistici. Siamo arrivati anche oltre: vi sono società che offrono in contanti all'esercente il 30 % sul netto purché venga abbinato il loro prodotto! E pagano anticipato. La confusione è dunque al colmo, nel campo del film documentario. Gli scarsi miglioramenti, che sono poi di ordine burocratico e non del tutto sostanziali, le lodevoli iniziative per valorizzare sempre più il documentario (come quella, recentissima, dell'Istituto Luce con le proiezioni di gruppi di cortometraggi), la intensificata opera in seno al Comitato tecnico per un piú severo giudizio e per un piú intenso appoggio al documentario, non possono risolvere la situazione. E non la risolvono nemmeno certi congressi e riunioni che sotto la fattispecie di assemblea di "documentaristi" sono invece dominati dalla voce e dalla presenza dei maggiori esponenti della produzione di "attualità" (che ha ben poco a che vedere con il documentario nella accezione seria del termine), e dove si esamina in superficie la forma delle disgrazie altrui per aumentare la sostanza delle proprie fortune. Con-gressi, questi, inutili e subdoli. Ci vuole ben altro.

Mi sembra chiara e importante, perché ragionata sulle esigenze tecniche del problema, la proposta di riforma alla Legge in vigore che un gruppo di documentaristi e di giornalisti ha reso noto proprio su questa rivista (Cinema, n. 50, 15 novembre 1950). Ma, a mio avviso, occorre an-dare piú in là. Occorre formare una ferrea « Unione dei documentaristi italiani » che si preoccupi a fondo di risolvere tutti i problemi, e di impedire tutti gli abusi che tornano a danno della loro attività e del buon nome della categoria. Una "Unione " del genere dovrebbe esclusivamente comprendere i registi di documen-tari allo scopo di rendere praticamente impossibile ogni speculazione, di migliorare le condizioni d'ambiente in cui il documentario si produce. Va da sé che una «Unione» siffatta richiederebbe attenzioni concrete, e azione nel campo pratico; ad esempio, potrebbe assumersi il còmpito di "collocare" i documentari di tutti gli aderenti, cosí come di proporne l'attuazione ai produttori secondo i punti di vista e le tendenze dei singoli. E non è che una delle tante cose che si potrebbero fare. Ciascuno avrebbe, nella « Unione », una esatta corrispondenza morale delle proprie capacità, una adeguata posizione di difesa dei propri interessi; e l'«Unione» stessa, infine, sarebbe una garanzia morale e artistica anche per la produzione che cerca un serio investimento di capitali, Perché, sia ben chiaro, le porte di questa «Unione» sarebbero ben chiuse all'ingresso di elementi che non possano comprovare una esperienza e una capacità indispensabile. Altrimenti, si ritorna ad aprir le braccia alla zavorra e si riapre il ciclo sterile. Amici documentaristi, vogliamo provare a raccogliere questo appello?

GUIDO GUERRASIO

IN RELAZIONE ai problemi agitati nel Congresso di Torino, Cinema ha puntualizzato le piú urgenti esigenze della critica estetica cinematografica, sostenendo, contro la teorica "grammaticale" e di una analisi impostata sui noti e sorpassati princípi del "cinema cinematografico", la necessità di una critica che polemicamente si allontani da tali princípi e tenda ad inquadrare il problema estetico del film in quello piú generale di tutta l'arte. A tale esigenza di un nuovo metodo di indagine avvertita da Aristarco, posizione che costituisce il logico corollario alle idee da lui espresse nella prefazione di L'arte del film (Bompiani, Milano, 1950), l'autore con assoluta lealtà non pone una soluzione ma lascia aperti gli interrogativi che egli stesso formula, in una problematica che non può non richiamare l'attenzione di tutti gli studiosi di cinema, che ormai da anni avvertono come le teorie estetiche intorno alle quali han gravitato i circoli intellettuali di anteguerra, da Cinema a Bianco e Nero, sono qualcosa di simile a un cimitero ove, in una estrema aspirazione di purismo, il cinema minaccia di fare la piú sterile delle morti. E non a caso Viazzi, recensendo il citato volume, sottolinea come esso riveli la necessità di un superamento di certe posizioni estetiche che intralciano ormai la nostra cultura cinematografica, costringendola in un campo angusto e ristretto, per riportare il problema del film a quello dell'arte in generale. Viazzi, però, pur lodando il libro, non tralascia di volgere ad Aristarco un ammonimento bonario sul suo eccessivo attacca-mento alle vecchie posizioni della filosofia idealista: attaccamento che avrebbe impedito all'autore una piú vasta disamina delle diverse correnti estetiche, con l'abbando-no della teoria del "flusso unico", e di tener conto, citiamo a puro titolo d'esempio, delle nuove teorie della scuola sovietica la quale ha posto in discussione e capovolto dialetticamente le teorie del "cinema cinematografico". In proposito noi vogliamo additare il grave pericolo che si profila per l'indagine critica, se la esigenza, formulata dall'Aristarco, di una nuova teori-ca impostata su princípi che prescindano dalle rigide affermazioni dello "specifico cinematografico" e del "linguaggio filmico", dovesse venire intesa, come parrebbe la intenda Viazzi dal tono generale del suo articolo e dalla insistente citazione che egli fa dei moderni teorici sovietici (orientati come ognun sa verso una critica eminentemente contenutistica) come un ritorno ad una analisi estetica che, abbandonando ogni esame dell'espressione dell'opera d'arte, si volgesse semplicemente ad indagarne il tema, ossia il messaggio cui ha inteso dar vita l'autore, e ponesse la valutazione dell'opera sul metro della validità di tale messaggio. La posizione di L'arte del film ci sembra lontanissima da una tale concezione critica: il pericolo accennato è però evidente, e a provarlo basterebbe documentarsi sulle tendenze rivelate dagli scritti dei maggiori critici di diverso orientamento. E' vero che la critica cinematografica deve abbandonare le assurde posizioni mantenute fino a qualche anno fa, quando si guardava con sospetto un film che facesse eccessivo affidamento sulle risorse del mezzo sonoro; o quando si vedeva nella terza di-



Pierre Brasseur in « Les enfants du paradis » (« Amanti perduti », 1943-45). Questo film, diretta da Carné, è interessante da analizzare nell'ambito della polemica sulla revisione critica.

L'ASPIRAZIONE AL "PURISMO,, MINACCIA L'ARTE DEL FILM

mensione il mortale nemico dell'arte cinematografica perché distruttore di uno degli ''elementi differenziati'' cari ad Arnheim ed allo Spottiswoode. E' verissimo che l'analisi critica cinematografica si trova ad una svolta decisiva, ma sarebbe davvero pericoloso che a conclusione di una cosi progressiva esigenza di dovesse ripiegare nelle pastoie di una critica del tutto contenutistica.

Non è questa davvero la sede per dimostrare una verità ormai troppe volte acquisita, e cioè l'impossibilità di una scissione in sede estetica tra forma e contenuto: ma non è possibile il giudizio sulla validità del contenuto di un'opera d'arte prescindendo dall'atteggiamento estetico che quel contenuto ha preso, cioè dalla forma che si qualifica come tale in virtú di un contenuto e di tale contenuto; come d'altra parte è impossibile cogliere il senso e il valore dell'opera d'arte senza la individuazione degli elementi storici, psicologici, sociali, morali, filosofici che ne sono il presupposto: non soltanto nei confronti della personalità dell'autore, ma anche nei confronti del mondo e della realtà in cui vive. Poiché, infatti, ogni opera d'arte è l'oggettivazione sensibile del mondo poetico del suo creatore, non è pensabile che tale mondo poetico possa completamente essere sottratto alle influenze storiche, sociali, politi-





Altri due film che non vanno dimenticati nella polemica sulla revisione critica. A sinistra: da « Ivan Groznij » (« Ivan il Terribile », prima parte, 1943). A destra: una inquadratura tratta dalla sequenza finale di « Hamlet » (« Amleto », 1947), diretto e interpretato da Laurence Olivier.

che, morali e religiose dell'epoca e del mondo in cui l'autore vive, e pertanto il compito del critico deve necessariamente allargarsi ed indagare di ogni opera, sia essa d'arte o no, le fonti e le condizioni ambientali da cui l'opera è nata. In tal senso l'affermazione di Aristarco, secondo cui film come La terra trema, Enrico V ed altri non possono essere giudicati astrattamente ma facendo riferimento agli elementi citati, ci sembra criterio che possa generalizzarsi addirittura per tutti i film, anche se per taluni di essi tale esigenza sia piú sentita, riaffermando contemporaneamente il principio che tutte le opere possono essere oggetto di indagine estetica, la quale evidentemente prescinde dai limiti e dalle finalità dell'autore. Il che significa che dovrebbe essere definitivamente spazzato dal campo della critica l'inqualificabile criterio di usare un diverso metro di valutazione facendo riferimento alla diversa "statura" delle opere, equi-voco per cui ancor oggi si sente ripetere che rispetto ai fini che si proponeva, Anni difficili, di Zampa, è opera riuscita. La confusione accennata nell'identificare il valore dell'opera con il contenuto, che minaccia di affermarsi seriamente, ne mantiene an-cora in piedi un'altra di ordine inferiore, che sarebbe quella dell'attribuzione al soggetto di un valore autonomo nei confronti del film (e Viazzi accenna addirittura ad una posizione teorica sovietica per la quale il soggetto cinematografico costituirebbe addirittura un nuovo genere letterario) nel quale soltanto l'uso dei mezzi tecnici in sede di realizzazione, e quindi la piú stretta apparenza formale, sarebbe opera del regista. -

Le sigenze grammaticali e sintattiche esistono e sono la base del linguaggio filmico, ma non possono mai divenire elementi di costrizione della libertà fantastica dell'autore nell'atto della creazione. Cosí pure, proprio in omaggio al principio dell'unità dell'arte, ci sembra assurdo che ancor og-

gi si insista a parlare di cinema letterario, di cinema pittorico, di cinema teatrale, formulando questi appellativi di simbiosi artistica come specifiche accuse in sede estetica. Infatti si può affermare in senso lato che, per quanto l'inquadratura abbia costituito l'elemento fondamentale del cinema fin dalla sua nascita, essa non è evidentemente elemento peculiare e caratteristico del cinema stesso nei confronti delle "altre arti". Essa in verità precisa il mondo cui l'artista creatore ha inteso dar vita sullo schermo quale concretazione visiva del particolare modo di guardare una certa realtà, ed è quindi ad un tempo mezzo di interpretazione poetica della realtà da parte dell'autore e mezzo di individuazione e di penetrazione del suo mondo ideale da par-

«L'analisi critica si trova ad una svolta decisiva ma, per risolvere l'esigenza di una revisione, non si deve ripiegare nelle pastoie del "contenutismo").

te del critico; ma nel suo significato piú generico l'inquadratura è anche elemento peculiare di un'altra arte, la pittura. Anche qui è ugualmente vero che l'artista, per la rappresentazione oggettiva del suo mondo interiore, crea una certa realtà che prende vita nell'àmbito dei limiti marginali del quadro: né vale la considerazione che in pittura tale rappresentazione possa distaccarsi dalla essenza oggettiva della realtà in una libera ricreazione fantastica (come nelle opere di certa pittura astratta), poiché, in senso estetico, tale processo l'autore del film può attuare, ed attua, anche in cinema con i mezzi del linguaggio a sua disposizione. D'altra parte approfondendo il concetto di inquadratura, intesa come scelta effettuata dall'autore fra le infinite suggestioni della realtà per la "ricreazione"

poetica della stessa, essa è riscontrabile in tutte le forme di linguaggio. Ad analoghe conclusioni può giungersi nei riguardi del montaggio. Cose, tutte queste, che portano automaticamente alla decadenza delle annose questioni della necessità di un'as-soluta purezza di linguaggio dell'opera fil-mica. E' evidente infatti che, salvo i casi estremi di un film che riproduca fotograficamente od acusticamente opere già compiutamente espresse in un diverso linguaggio (come un film che presenti in una sola inquadratura fissa uno spettacolo teatrale svolgentesi su un palcoscenico come esso appare allo spettatore; o come un film di fotogrammi non impressionati con colonna sonora di un'opera musicale, o come un film di una sola inquadratura fissa che presenti un'opera pittorica o scultorea) non può parlarsi di maggiore o minore purezza di linguaggio cinematografico. E se è pur vero che costituzionalmente il senso visivo dinamico resta l'elemento predominante dell'arte cinematografica, non è affatto escluso che film che facciano ampiamente ricorso ad elementi tipici del linguaggio di altre arti (come Henry V di Olivier) debbano per tale motivo essere considerati artisticamente non validi. Ed in tali casi non è nemmeno esatto affermare che tali opere, pur essenzialmente spurie, siano ugualmente valide, in quanto eccettuati gli ipotetici casi limite citati, si tratta pur sempre di opere cinematografiche e soltanto cinematografiche. In questo senso, pertanto, non possiamo condividere l'opinione di Aristarco secondo cui, ammessa la possibilità di fusione di più tecniche, Olivier avrebbe dato vita in Henry V e in Henrie Vanziché a creazioni originali a traduzioni dell'opera di Shakespeare, in quanto agli originali letterari il regista è rimasto ossequiente soprattutto « nel dialogo e nella parola ». Ci sembra infatti che non possa dirsi che in Hamlet Olivier sia rimasto ossequiente al testo "soprattutto" nella pa-rola, bensí "soltanto" nella parola. Per non parlare dell'aspetto figurativo che in

Shakespeare evidentemente non esiste o esiste inespresso, lo stesso svolgimento narrativo ha determinato nel regista un problema di scelte attraverso la soppressione di taluni elementi a vantaggio di altri, attraverso la particolare evidenza di taluni personaggi alcuni dei quali "arricchiti" psicologicamente (come lo stesso Amleto visto da Olivier in una "chiave" psicologica del tutto particolare: tutt'altro che indeciso nel temperamento e "complicato" da sentimenti mistici, (spada usata come croce all'apparizione del fantasma) e da istinti freudiani (bacio sulla bocca e dialoghi con la madre che tradiscono un incipiente complesso edipico), attraverso la scelta degli elementi dell' inquadratura, e attraverso il montaggio interno ed esterno che finiscono con l'essere gli unici elementi determinanti dell'apparenza oggettiva dei personaggi e degli avvenimenti sullo schermo (a prescindere dalla parola a cui mi sembra però, che in opposto eccesso polemico, si finisca nella teorica di Aristarco col dare troppo peso). Cosí pure in Henry V l'ossequienza di Olivier a Shakespeare anche se più dichiarata e apparentemente maggiore, non ha valore sul piano estetico e l'opera, che esiste sullo schermo, quale risultante di certi elementi figurativi ritmici sonori, del tutto assenti da quella originale, non può evidentemente essere assimilata a questa, a meno che non si volesse far riferimento unicamente al suo contenuto, che non sarebbe però affatto lo stesso proprio perché diversa è la forma in cui tale contenuto è espresso e che di quel contenuto è l'unico elemento oggettivo. Quindi, secondo noi, Olivier non ha fatto in Henry V « del teatro nel cinema », mentre è errato affermare, come altri hanno fatto: che il film manchi di ritmo: Olivier ha dato vita ad un film che, in quanto si serve del linguaggio proprio del cinema, è soltanto cinema e che conseguentemente ha un suo ritmo. Che poi taluni mezzi espressivi tipici della narrazione filmica, come il montaggio per stacco, siano usati con minore frequenza, è questione evidentemente accessoria che non investe affatto il problema estetico, né determina alcuna deficienza di ritmo. Non ci sembra quindi che la sceneggiatura ("dialoghi e solilo-qui") nel caso di *Hamlet*, sia « già opera conclusa e completa in se stessa » in quanto: o essa viene considerata tale astraendola dalle immagini in quanto fedele al testo di Shakespeare (se il film è opera di traduzione) ed allora non ha evidentemente alcun valore; o viene consi-derata in rapporto alle immagini a cui dialoghi e soliloqui aderiscono ed allora evidentemente sono condizionati ad esse. L'errore di considerare tali opere di traduzione, ci sembra confermato anche dal fatto che nelle due versioni, teatrale e cinematografica da parte dello stesso traduttore, le due opere citate assumono un valore sostanzialmente diverso: ambedue valide in cinema mentre discutibilmente valido l'Henry V in teatro.

Si è già detto all'inizio come (a parte il punto suddetto che non investe del resto un aspetto essenziale del problema) siamo anche noi per un' assoluta revisione dei princípi informativi della critica cinema-NINO GHELLI

(Continua in terza di copertina)



Sopra: Laurence Olivier in « Henry V » (« Enrico V », 1944), diretto dallo stesso Olivier. Sotto: da una inquadratura di « La terra trema », film realizzato da Luchino Visconti nel 1948.



ASSASSINI D'ACQUA DOLLE III pretesto può sembrare scientifico, ma esiste solo per comporre una specie di balletto fantastico, ora grazioso e gentile, ora ripugnante e orrido. Si può dire che Painlevé è un formalista inconcludente, ma è preferibile vedere un film trasfigurato cosi, che non un esatto documentario didata de la cose presentifico. Del resto sono due cose to-

LA POLEMICA metodologica (o meglio preferiremmo - la discussione costruttiva) che s'è recentemente aperta su Cinema è senz'altro tra le più interessanti che potessero prender vita di questi tempi. Essa, difatti, verte sul sistema critico usato da noi, intellettuali che lavorano nel campo della cinematografia. Riguarda quindi tutto il nostro lavoro comune, nelle sue diverse espressioni, posizioni, e risultati. Penso però che ci metteremmo dalla parte del torfo, se dimenticassimo uno degli aspetti basilari del problema della critica, quello della sua destinazione. Se dimenticheremo che la critica è fatta per il lettore, che essa è destinata al lettore, finiremo probabilmente con l'insabbiare la discussione in una preziosa accademia di sofisti, nell' ambito della quale ognuno cercherà di far bella figura e di dimostrare di essere molto intelligente e molto colto; magari finiremo col rivolgerci la fatidica quanto inconcludente domanda: «ma insomma tu che cosa intendi per arte? ». Mi pare evidente che la nostra critica deve essere indirizzata al piú vasto pubblico, non già con un atteggiamento saccente e paternalistico, ma tenendo conto dell'esperienza, del livello del pubblico, delle sue esigenze migliori, che noi possiamo e dobbiamo (questo dovrebbe essere il nostro compito fondamentale) inter-pretare, "organizzare" e guidare, cioè render piú chiare e piú precise. I risultati dei "referendum" organizzati in occasione del-le "mattinate popolari" del Gruppo lom-bardo giornalisti cinematografici, e che Cinema ha regolarmente pubblicato, hanno dato risultati importanti in questo senso, dimostrando che il giudizio di spettatori appartenenti ad un pubblico anche assai largo è solitamente di buona qualità, e che lo spettatore popolare quasi sempre centra con

esattezza il reale significato e valore del film, se quest'ultimo è davvero un buon film. Si tratta, ovviamente, non di tutto il pubblico, ma della parte più avanzata e cosciente del pubblico, dalla quale noi tutti, intellettuali cinematografici, credo abbiamo molto da imparare.

Dell'accresciuto livello culturale del pubblico sono anche indizio le lettere di lettori che quotidianamente pervengono a Cinema. Con esse spesso siamo d'accordo, altre volte in disaccordo. Ma io ritengo che nell'un caso e nell'altro esse debbano servire al lavoro comune, e quindi, il piú spesso

Scientifici o no i film di Jean Painlevé? Glauco Viazzi risponde ad una nostra lettrice che ha posto la domanda.

possibile, da argomento per pubbliche discussioni. Trovo per esempio di grande interesse una nota critica della lettrice Rosa Castiglioni, associata al Museo del Cinema di Milano, e vorrei quindi discuterla, anche perché - seppur indirettamente - tocca uno dei punti fondamentali dell'attuale dibattito sul problema del metodo critico. Scrive la lettrice Rosa Castiglioni (mi scuso di non poterla definire che cosi, ma non sapendo se sia signora o signorina, mi è impossibile usare un termine più preciso), a proposito della mia rassegna del recente festival milanese del film francese: « In un particolare Viazzi sbaglia in pieno, valutando non quello che è stato fatto, ma quello che egli crede si debba fare. Mi riferisco al giudizio sull'opera del Painlevé. E' un errore considerare opere scientifiche le sue.

preferibile vedere un film trasfigurato cosi, che non un esatto documentario didattico-scientifico. Del resto sono due cose totalmente diverse, anzi contrarie. Sarebbe come accusare l'Ariosto di una errata, dilettantesca, superficiale concezione del mondo: ma era l'autore che non voleva fare un trattato d'economia. Riguardo poi al commento musicale, l'equivoco di Viazzi dilaga in modo sconcertante. Tale commento era la cosa piú pregevole dei film in questione, non rapporto tra pesci e jazz come scherzando superficialmente dice l'articolista, ma rapporto fra immagini orribili, ossessionanti come incubi e la deprecata musica che, come ognuno può praticamente constatare, dà una sensazione di agitazione, di frenesia, di angoscia. Una tensione nervosa identica ricevono quindi sia gli occhi che le orecchie, ed in questa concomitanza credo si sia raggiunta la mas-sima perfezione richiesta ad un commento musicale. Ne è prova L'ippocampo, tutto pervaso di una fantasia serena e gentile: la musica qui diventa melodica come il tema imponeva. L'unione tra sonoro e immagine è cosí stretta che, in Assassini d'acqua dolce, gli animaletti che si contorcono e si divorano l'un l'altro con scatti, strette mortali, morse dolorose, grovigli intricati, seguono il particolare ritmo del balletto jazz», Io ringrazio la lettrice Castiglioni per le cortesi espressioni dedicate, nella stessa lettera, a giudizio del mio scritto preso nel suo complesso, e mi rallegro con lei per l'interessante precisazione fatta a proposito dei film di Painlevé, anche perché - come dicevo - mi dà il destro a un chiarimento sul problema generale della critica. Debbo dire però che non concordo con la dichiarazione «è un errore considerare opere scientifiche quelle del Painlevé ». Che non si tratti di opere scientifiche, anche la lettrice Castiglioni lo riconosce. Ma mentre io dico: i film di Painlevé sono film scientifici che non riescono ad esser 'compiuta-





Jean Painlevé ha realizzato anche, con la collaborazione dello scultore Bertrand, un film a colori con marionette: «Barbe-Bleue» (1936).

mente tali, la mia gentile polemista sostiene: neppure in partenza i film di Painlevé voglion essere film scientifici. In essi « il pretesto può parere scientifico », ma serve solo a comporre « una specie di balletto fantastico ». Qui val la pena di cercar di approfondire la questione. Io temo che la nostra lettrice non abbia una conoscenza esatta dell'opera e delle intenzioni di Painlevé. Temo anche che il suo giudizio stupirebbe - almeno parzialmente - l'emerito cineasta francese. Jean Painlevé è laureato in fisica, chimica e scienze naturali. Ha fatto lavori di anatomia e istologia comparata, e usato il cinema per le sue ricerche di laboratorio. Nel 1930 ha creato l'Istituto di cinematografia scientifica, e lo ha diretto fino al 1939. Nel 1933 ha fondato l'Associazione per la documentazione fotografica e cinematografica nelle scienze; nel 1937 è stato nominato direttore del Centro cinematografico del conservatorio delle arti e mestieri. Painlevé ha introdotto molte innovazioni nel campo della ripresa cinematografica scientifica, e dopo l'interruzione del periodo dell'occupazione (durante il quale fu costretto alla clandestinità e non poté impedire la distruzione di molti suoi film poiché, come dicono i suoi biografi Thevenard e Tassel, "egli si era, durante l' occupazione, consacrato esclusivamente alla lotta contro i nazisti, che aveva sempre combattuto") è attualmente segretario dell'Associazione internazionale della cinematografia scientifica. Mi pare che, da questi tratti biografici, risulti evidente che Painlevé è cineasta del settore scientifico, e che in quanto tale egli voglia fare film scientifici. Nella sua produzione, però, solitamente si fanno distinzioni. I suoi film vengono classificati in "scientifici puri", "di alta volgarizzazione", e "destinati al pub-blico". In quest'ultima categoria rientrano L'ippocampo, Il vampiro e Assassini d'acqua dolce. Codesti tre film non hanno alla loro base un pretesto scientifico per una composizione di balletto, ma sono film di divulgazione scientifica, destinati al largo pubblico. Tale carattere scientifico è altresí dimostrato dal commento parlato. Quando c'è, questo commento consta di un testo scientifico che descrive gli animali protagonisti, e ne commenta e spiega le azioni.

Non mi pare quindi di aver valutato soltanto quel che secondo me si doveva fare, ma invece proprio quel che è stato fatto e quel che non è stato fatto, nell'ambito delle intenzioni dell'autore. Io ho ragionato in questo modo: Painlevé ha voluto fare dei film scientifici. Non v'è dubbio su ciò, poiché egli è universalmente noto come autore di film scientifici, a questa attività ha dedicato tutta la sua vita o quasi, e il tema dei suoi film è scientifico. Ma quale è stato il risultato del suo lavoro? A parer mio, questi suoi non sono buoni film scientifici, sia come concezione che come realizzazione: ne deduco ch'egli ha fallito lo scopo, e ne consegue che devo darne un giudizio negativo. Sono quindi d'accordo con la lettrice Castiglioni allorché ella dice che, per questi film almeno, Painlevé può esser definito un « formalista inconcludente ». Ma dove non sono d'accordo, è sul fatto che, poiché questi film sono risultati



Da « Sul sentiero degli animali » di B. Dolin, tipicò esempio di film scientifico divulgativo.

balletti e non film scientifici. Se Painlevé voleva (cosa che non credo) fare soltanto un balletto fantastico, doveva innanzitutto dichiararlo, o intitolare i suoi film Balletto subacqueo, o Fantasia sul tema degli ippocampi, o altra definizione piú acconcia. Ma anche in questo caso il critico avrebbe avuto pieno diritto di chiedergli perché mai, per un balletto, egli avesse scelto gli ippocampi o gli "assassini d'acqua dolce"; poiché, nell'opera di cultura o d'arte, tutto deve essere rigorosamente coerente e completo. Ignoro se sia possibile fare un balletto sugli ippocampi, ma ritengo che questa scelta dovrebbe essere profondamente mo-

tivata. Quando io m'imbatto in un film che narra la vita dell'ippocampo, e il cui commento parlato è di carattere scienfico-divulgativo, credo di avere il diritto (e con me gli spettatori) di pretendere che le concezioni basilari del film siano rigorosamente scientifiche, e che il film stesso risulti adeguato allo scopo. Se riscontro che le basi dell'impostazione del soggetto non sono sufficientemente rigorose dal punto di vista scientifico, e che il film non serve allo scopo cui è, per materia stessa trattata, destinato, ecco che ne dò un giudizio negativo. Poniamo il caso di un architetto, il quale costruisca una casa perfettamente



dei balletti, io avrei dovuto considerarli Un'altra immagine tratta dal film scientifico popolare « Sul sentiero degli animali » di Dolin.



Da « Bernard l'Hermite », film "scientifico" di Jean Painleve e destinato al pubblico comune.

casa deve essere abitabile, e ogni cosa deve essere fatta in base a una precisa intenzione, e il suo valore consisterà nella misura in cui quest'intenzione si è realizzata, ed ha un valore accessibile e utile a tutti coloro cui è destinata. Che cosa direbbe la lettrice Castiglioni se un bel giorno, in piazza Duomo, si trovasse al cospetto di una piramide rovesciata, poggiante sul terreno pel vertice, dotata di false finestre e porte, e vuota internamente? Direbbe forse: « Questa è una casa trasfigurata, e in quanto tale preferibile a una casa esat-tamente abitabile? ». Il paragone non è poi tanto paradossale quanto potrebbe sem-brare a prima vista, dato che anche l'architettura, come il film, è arte: e dato che anche il film, come l'architettura, ha una sua funzione e destinazione pratica. Ma perché mai Painlevé, autore di film scientifici che ho ragione di ritenere rigorosamente tali nella realizzazione (Il siero del dr. Normet, La coltura dei tessuti, Componenti protoplasmici e circolazione nell'Elodea Canadensis, ed altri), non è riu-scito a fare con Il vampiro, L'ippocampo e Assassini d'acqua dolce, dei buoni film scientifici di divulgazione e volgarizzazione? Io credo ciò dipenda da talune sue concezioni sull'arte, nonché da talune sue esperienze. Non si deve difatti dimenticare che Painlevé, figlio del celebre matematico e uomo politico francese, si è dedicato al lavoro scientifico sí, ma che ha anche partecipato a gare automobilistiche, e recitato in lavori teatrali d'avanguardia, e in diversi film. Che egli nel 1936 ha realizzato, in collaborazione con lo scultore René Bertrand, Barbablú, un film a colori di marionette in plastilina (i vecchi lettori di Cinema, prima serie, ricorderanno le notizie che ne diede, a suo tempo, da Parigi, Lo Duca); che l'anno prima aveva creato, con il comandante Le Prieur, il « Club degli Scafandri», la cui attività consi-steva in esperimenti di vita e "navigazione" umana subacquea: attività dotata di indubbi aspetti scientifici e tecnici, ma anche di un certo margine puramente sportivo, e fors'anche intellettualistico. Tenuto conto di queste esperienze, mi pare possibile dedurne che, con i film in questione, Painlevé abbia voluto fare dei film partitura originale di D. Milhaud, vor-di divulgazione scientifica, ma che cammin rei notare che la musica jazz di Duke

inabitabile. Io lo criticherò, poiché una facendo, quando si trattava di realizzare, si sia sentito attratto anche dal piacere intellettualistico di fare opera "originale", opera "d'avanguardia", opera "d'arte". E che abbia voluto, a un dato momento, comporre anche un balletto audio-visivo. Senza pensare che in questo modo egli introduceva una profonda contraddizione tra il carattere, la natura dei film che voleva fare e che stava facendo, e la loro definitiva realizzazione, la loro forma.

> Poniamo il caso di un regista che voglia fare un documentario su di una cerimonia religiosa. A un certo momento pensa di usare la musica di Duke Ellington, poi si preoccupa non di narrare ed esprimere il fatto che sta filmando, ma solo di trovare corrispondenze visivo-sonore fra le immagini e la musica. Se egli intitolerà questo suo lavoro La Santa Messa, e non ne risulterà l'argomento trattato, ma un astratto balletto, il critico come dovrà giudicare un siffatto film? Evidentemente, inadeguato alla materia trattata, incoerente, sbagliato. « Mutatis mutandis », mi pare il caso dei film di Painlevé che stiam discutendo. Sono film di natura scientifica, risolti in modo formalista (cioè non esprimente appieno la natura e il tema della materia trattata). In questa contraddizione tra forma e contenuto, a mio avviso, sta una delle cause del loro fallimento in quanto opere coerenti e adeguate, cioè in quanto film effettivamente e positivamente scientifico-divulgativi. Il caso della loro musica, allora, si risolve da sé. E' acuto e suggestivo quanto la nostra lettrice dice della aderenza tra contenuto delle immagini e contenuto della musica. Ma quest'aderenza mi pare puramente esteriore. Si tratta di un'aderenza di impressioni, di sensazioni. Il film scientifico divulgativo invece deve servire alla conoscenza dell'argomento trattato. Se da queste lotte di animali io traggosoltanto sensazioni di angoscia, ma non vengo a sapere perché si verificano e quale è il loro significato scientifico, filosofico e 'sociale", sono insoddisfatto e dico che quei film, dal punto di vista della loro natura fondamentale, non sono validi, sono contradditori, e quindi non risolti, e negativi. Dopo aver ricordato che la musica di L'Ippocampo non è musica jazz, ma

Ellington usata pari pari da Painlevé in Vampiro, per esempio, non è una musica astratta e indefinita ma una musica storicamente e socialmente determinata, dotata di un suo contenuto specifico, e non già di una astratta e indeterminata espressività di agitazione, frenesia e angoscia. Inoltre essa è tale da ridestare nello spettatore precisi riferimenti e sensazioni. Lo spettatore solitamente vi riconosce Black and Tan e Echoes of the Jungle, e ne è distratto: proprio per questo penso che la aderenza musica-immagine qui sia troppo astrattamente calcolata, troppo formalmente intellettualistica, e che in definitiva non raggiunga l'effetto voluto. Il quale effetto forse, da parte di Painlevé, voleva essere quello di rendere più accessibile al pubblico la materia trattata, con l'uso di un commento assai conosciuto, o comunque "suggestivo". Ma è questa una sorta di "opportunismo paternalistico" che mi pare fallisca lo scopo, e si ritorca contr'esso. Il pubblico finisce coll'ascoltare troppo la musica, e non tien piú dietro alle immagini e al loro contenuto e significato, come invece dovrebbe. La nostra lettrice sostiene che è preferibile vedere film scientifici "trasfigurati", anzicché documentari scien-tifico-didattici "esatti". Forse essa si riferisce a taluni documentari scientifici specializzati, "puri", apparsi anche recente-mente a Milano (e la cui pubblica proiezione io trovo sbagliata poiché si trattava di lavori strettamente "tecnici", e quindi destinati non ad un largo pubblico ma agli studiosi). Però documentari siffatti, di tipo accademico e universitario, non van confusi coi veri film scientifici di divulgazione, dei quali mi paiono ottimi esempi quelli "scientifico-popolari" sovietici, Nelle sabbie dell'Asia Centrale di Zguridi e La legge del grande amore e Sul sentiero degli animali di Dolin. La nostra lettrice certo li conosce, poiché il Museo del Cinema, cui è associata, li ha indubbiamente proiettati. Che cosa possiamo dedurre da questa lunga discussione? Io credo questo: che un buon metodo critico consista nel verificare l'opera in esame con la realtà storica e la verità dialettica del tema implicito nell'opera stessa. Allorché il film corrisponde alla completa e totale realtà e verità del tema che reca, sarà un buon film, valido sia sul piano della cultura che su quello dell' arte; altrimenti, no. Ciò mi pare riconfermato — su un piano piú generale — dall'intera storia dell'arte. Un grande artista, se davvero tale, esprime e rappresenta completamente, lo voglia o no, ne abbia piena cognizione o meno, tutti gli aspetti e significati fondamentali della sua epoca. Proprio dalla lettura dell'Ariosto, per esempio, io ho compreso l'economia, la politica e l'ideologia della sua epoca, meglio che in trattati di economia, politica e ideologia. Perché questo? Perché Ariosto era, riguardo al suo tempo, poeta tendenzialmente realista, e quindi cogliendo e rappresentando e esprimendo la complessa realtà del suo tempo, ne rappresentava ed esprimeva anche gli aspetti basilari, per quanto diversi, contrastanti e contraddittori fossero. Per non scomodare Dante, Boccaccio, e poi Cervantes, o, per stare piú vicini ai tempi nostri, Balzac, Tolstoi

GLAUCO VIAZZI

o mettono in scena, con mezzi cinematografici, testi nati per il teatro ai quali si vuole conservare il sapore d'origine. Tutte queste opere dichiarano apertamente di essere « teatro ricreato dal cinema ». L'elemento comune, che le raccoglie per esprimere apertamente quel rapporto, è la «finzione ostentata». Les enfants du paradis inizia e si chiude come in un teatro sul quale s'alzi e cali il sipario. Enrico V parte dalle tavole del "Globe Playhouse" per sfogarsi, come il precedente, in spazi più vasti, scenograficamente finiti. Scarpette rosse ricrea nella vita i miti dei suoi balletti. Occupati d'Amelia passa continuamente dalla scena al retroscena, coinvolgendo tutti i fatti nello stesso giuoco. La ronde ci presenta addirittura un corifeo che introduce, su di un palcoscenico, ai vari episodi. Essi ci dicono: noi siamo finzione e ve lo confessiamo senza indugio. In cost brevi note ci accontenteremo di constatare come, in fondo, la finzione resti sempre uguale a se stessa. Essendo finzione anche il cinematografo, la sua dichiarazione non impedisce che le azioni successive provochino nell'animo dello spettatore lo stesso sentimento di partecipazione drammatica che esse suscitereb-bero anche senza quella premessa. Accade un poco ciò che avvenne in teatro quando si pensò di abolire la scenografia, preparando la scena con fondali di tela anonima e quinte neutre, per lasciare intendere che il giuoco drammatico voleva essere « scoperto » nella sua finzione. Dopo le prime battute era come se in scena ci fossero state quinte, mobili. po te prime outrute era come se in scena ci fossero state quinte, mootil, stanze e paesaggi: oppure non importava nulla che non ci fossero. Anche quell'espediente era sempre teatro. Anche quest'ultimo dei filmi sopra ricordati è sempre cinema. Le carte scoperte non rivoluzionano lo stato d'animo del pubblico. Semmai lo modificano di volta in volta, sempre nell'ambito della stessa finzione: un giuoco nel giuoco. E' interessante comunque notare che il teatro — al cinema — viene definito come « finzione » rispetto ad un mezzo che si presenta quindi come più realistico.

L'epica e la rivolta

UN GIORNO forse potremo constatare che il film «gangster», anziche convincere sulla fatalità della punizione che raggiunge il fuorilegge, ha incrementato piuttosto lo spirito di rivolta. E' stato ormai notato fino alla noia che il film « gangster », contraddicendo se stesso, mentre condannava conclusivamente i colpevoli con la morte, in realtà ne faceva l'epica, suggestionando le folle. Il primo frutto di questa educazione che si à representa in senso inatteso è secondo noi. l'opera di Pietro Germi. l'epica, suggestionando le folle. Il primo frutto di questa educazione che si è rovesciata in senso inatteso è, secondo noi, l'opera di Pietro Germi. Egli ha iniziato, con Gioventú perduta, nella maniera tradizionale. L'epica del fuorilegge lo ha condotto a raccontarci la storia dello studente omicida — interpretato da Jacques Sernas — e la sua finale rovina. In nome della legge parlava di altri fuorilegge, la mafia, giustificandone in parte l'azione ed invitandoli ad una conciliazione. Il cammino della speranza è infine la storia dei clandestini, i fuorilegge che hanno ragione e che vengono difesi fino in fondo. L'epica del fuorilegge è evidentissima anche in quest'ultimo film come motore fundamentale della dentissima anche in quest'ultimo film, come motore fondamentale della rappresentazione: tant'è vero che le immagini acquistano un rilievo glorioso, inavvertitamente, soprattutto quando entra in scena il bandito siciliano, interpretato dal povero Franco Navarra. Perché il bandito siciliano è la palese matrice del film. Naturalmente, nel caso dell'uccisore, Germi conclude la storia in tragedia. Però i clandestini rimangono; e quell'educazione ha trovato uno sfogo imprevisto, schierando l'autore da una parte che egli ha scoperto seguendo gli impulsi dell'epica imparata nel film con "gangster" e confrontata con la nostra realtà.

Favole dalla formula

GENERALMENTE si dice che il film americano, film di « evasione », conduce il pubblico a sognare, astraendolo dalla realtà della vita, introducendolo nella favola, come in un dimenticatoio. Ebbene, noi crediamo aucendolo nella favola, come in un aimenticatoio. Ecoene, noi creatamo che le favole del cinema americano (trascurando lo sfruttamento che se ne fa da parte di chi le adopera indirettamente a fini politici) siano nate da un fenomeno ben preciso. Esse sono nate dal meccanismo della formula. In principio il film rappresentava fatti precisi della vita; partiva da fonti umane, sociali, dal contatto diretto con una realtà appena scoperta. Poi, il successo di quelle prime scoperte indusse a ripeterle nei vari generi, a cristallizzarle in formule. Allora accadde un fenomeno sorprendente: si creò, con la formula, un mondo che, rappresentando sempre la stessa realtà ripetendola all'infinito monoco de soltanto. tando sempre la stessa realtà, ripetendola all'infinito, provocò soltanto una continua richiesta di confronto con se stesso, staccandolo completamente dalle sue fonti; un mondo che, per non esigere realistici paragoni, si isolò nel sogno, inducendo al sogno. Così accadde per il « weragoni, si isolò nel sogno, inducendo al sogno. Così accadae per il « western », per la commedia, per il film « gangster » (da Scarface tutto legato al suo fenomeno, agli altri, ben più meccanici). Forse lo stesso cammino si è sempre compiutò, da che esiste la rappresentazione, in maniere diverse, dalla realtà alla favola. Si tratta soltanto di stabilire la qualità delle varie favole: poiché esse possono essere « i poemi omerici » oppure i sottoprodòtti antiartistici del cinema americano, John Ford o Charles Lamont, autentiche catarsi o semplici dimenticatoi, testimoni magnifici di un'espoca, oppure squallidi esempi di una sua trapluzione. I neri artisti superno la formula poiché il loro respiro niù voluzione. I veri artisti superano la formula poiché il loro respiro più grande li riaggancia continuamente alle fonti (anche quando essi, adoperando la formula, creano la favola). Gli altri hanno perso i contatti e fanno soltanto sognare: chi si accontenta...

RENZO RENZI

Danielle Darrieux in « Occupe-toi d'Amelie!... » (" Occupati d' Amelia"): un film di Claude Autant-Lara e che passa continuamente dalla scena al retroscena coinvolgendo tutti i fatti nello stesso abile giuoco.

I RAPPORTI più consapevoli che si vanno creando tra cinema e teatro, hanno determinato la realizzazione di alcuni film che hanno, alla lontana, caratteristiche comuni. Essi sono, tra gli esempi più recenti: Les enfants du paradis, Enrico V, Scarpette rosse, Occupati d'Amelia, La ronde. Tutte queste opere riguardano l'ambiente teatrale o mettono in scena, con mezzi cinematografici testi nati per il teatro.















Intellettuali della cultura ufficiale al primo contatto diretto con la macchina da presa. 1)
Dalla scena finale del "film minimo" diretto da Alberto Moravia per «Documento mensile».
- 2) Riccardo Ghione, direttore di «Documento mensile», una specie di terza pagina cinematografica. - 3) Renato Guttuso mentre dirige «Soluzioni del nudo». - 4) Carlo Levi spiega un'inquadratura di «Il prurito»; a destra il "Tutore dell'Ordine". - 5) Alberto Moravia (in ginocchio) insegna all'interprete di «E' colpa del sole» come dovrà cadere fulminata da un colpo di rivoltella. - 6) Silvio Bagolini in «Il prurito» di Levi. - 7) Leonardo Sinisgalli studia un'inquadratura di «Vita silenziosa».

IL CINEMA TASCABILE DEGLI SCRITTORI ITALIAN

IN QUESTI giorni molti scrittori e artisti italiani cominciano a far la prima conoscenza diretta con il cinema, cioè con la macchina da presa. Dirigono film che difficilmente superano i cinque minuti di programmazione e qualche giornata di lavorazione; e tuttavia si tratta di cinema nel più completo e rigoroso dei modi, destinato alle migliaia di spettatori delle migliaia di sale disseminate in Italia e all'Estero. L'occasione di questa leva cinematografica dello scrittore italiano è nata quando un giovane milanese, Riccardo Ghione, è riuscito a realizzare una sua idea: portare sullo schermo, all'incirca, quella che è la terza pagina di un quotidiano. Ogni mese, a cominciare da gennaio, vedremo così Documento Mensile, rivista cinematografica che avrà la durata di un normale cortometraggio (10-12 minuti: 300 metri di pellicola) ma conterrà due o tre "pezzi" (ideati, diretti e firmati da autori diversi): servizi o inchieste, storie che risolvano, visivamente e sinteticamente, una osservazione fantastica o umoristica o di costume o semplicemente un'opinione, un punto di vista critico o polemico, una teoria scientifica e via dicendo.

Riccardo Ghione, il direttore, e Marco Ferreri, il produttore, hanno nella loro cartella già un lungo e circostanziato programma di lavoro, i dati organizzativi per la produzione all'Estero, e le adesioni di molte personalità: di Moravia, Malaparte, Quasimodo, Levi, Saba, Sinisgalli, Marotta, Zavattini, e ancora quelle di De Sica, Visconti, Lattuada, Emmer, Rossellini, Ingrid Bergman, Del Giudice (il produttore di Amleto e Enrico V), Antonioni, De Santis, Aristarco, Renato Guttuso, Giancarlo Menotti. Fra gli stranieri hanno aderito Chaplin, Pudovkin, Picasso, Prévert, Clair, Welles, Clouzot, Autant-Lara e lo psicanalista Jung.

Già tre numeri della rivista sono ultimati. Nel primo, due registi, Visconti e De Sica, con un poeta, Sinisgalli; nel secondo un pittore, uno scrittore e un regista, Guttuso, Levi e Antonioni; nel terzo, infine, Moravia e Malaparte. In Ambiente e perwnaggi De Sica spiega come e perchè, in Ladri di biciclette, scartò alcuni personaggi, alcune risorse d'azione e d'ambiente, per sceglierne altre. Visconti, con la collaborazione di Vasco Pratolini, ha preferito una rapida inchiesta a sfondo sociale sulla borgata romana di Primavalle, nella cui squallida promiscuità "maturò" l'assassinio della piccola Annarella da parte d'un bruto. Con Vertigine Antonioni vuole trovare un'espressività in un certo senso onomatopeica, contagiosa, Guttuso, con Soluzioni del nudo è rimasto nel suo campo e, naturalmente, nella sua abituale polemica estetico-progressista: do-

po un nudo reale, e via via di Courbet, Matisse, Picasso. Arp, vedremo una tela dello stesso Guttuso, *La cucitrice*. Mentre dalla colonna sonora lo stesso autore spiegherà come ad un artista moderno, cioè a lui, non interessi nella donna la trascurabile parvenza del nudo, ma la sua dinamica di lavoratrice. Tra gli scrittori, Moravia è stato il primo a rompere gli indugi. Nel parco della villa Strohlfern di Roma, egli ha crudelmente impressionati i suoi cento metri di pellicola d'una intimistica sto-ria psico-sessuale, tratta da una sua novella: E' colpa del sole. Una donna piuttosto matura e afflitta da inibizioni mortifica le velleità di un suo giovanissimo amante fin quando, scos-sa da un delitto cui i due assistono inosservati, è lei stessa ad attrarlo a sé. Carlo Levi ha realizzato *Il prurito*: la storia di un uomo che, fermo all'angolo d'una strada, si gratta con fermo all'angolo d'una strada, si gratta con accanimento, con languore, con angoscia. I vari personaggi che volta a volta gli si accostano rappresentano la ragione, la libertà, la solidarietà, la legge, la scienza; c'è chi si scandalizza di quell'ostentato prurito, chi se ne accora, o spaventa, e ciascuno inutilmente tenta di domandarne o d'immaginarne la ragione. Finché sopraggiunge la folla, e subisce il contagio. Ormai non nuovo alla macchina da presa, Malaparte è tornato a una corda che è ben sua, l'irriverenza, prendendo a prestito dagli autori comici, da Plauto in poi, un espediente di sicuro effetto: quello dei menecmi. Cosa accadrebbe oggi a un sosia del Presidente del Consiglio? Malaparte, che aveva con sé l'uomo adatto, sostiene di saperlo Presidente del Consiglio? Malaparte, che aveva con sé l'uomo adatto, sostiene di saperlo benissimo: per esempio, e da ultimo, si imbatterà nell'autentico De Gasperi, e persino i due protagonisti non potranno più giurare sulla propria identità. Tutto questo, intitolato appunto Le avventure di De Gasperi, accade al sommo della scalinata dell'Ara Coeli a un passe de della scalinata dell'Ara Coeli a un passe della scalinata dell'Ara Coeli a so da Palazzo Venezia, nei cui pressi fino a qualche anno fa scherzi del genere erano severamente proibiti. Quanto ai poeti, Quasi-modo sta pensando ad un soggetto, Saba si occuperà in margine d'una partita di calcio, e Sinisgalli s'è già arrampicato, per girare il suo Vita silenziosa, da un suo amico di Bra la cui casa sta fra il ripostiglio d'un maniaco e il retrobottega d'un robivecchi. Perché questo signore raccoglie dove capita tutti gli og-getti che trova, possibilmente in pessimo stato. scarpe vecchie rottami scatolame ecc.: Il com-pone poi in studiati o casuali accostamenti, e di qui assicura che nascano bellissimi quadri

plastici, ossia nature morte.

Cose piccole e grandi, false e vere, giuste e sbagliate potranno nascere insomma da questo diretto accostamento degli scrittori italiani alla macchina da presa.



IL ROSSO DOVE NON C'È

Ventiquattro pubblicazioni cattoliche riportano l'accusa di comunismo fatta dal critico del "Tydings" al film "Born Yesterday". L'amministratore del Codice dei produttori condivide l'attacco, anche se la Parsons ironizza e il redattore capo del settimanale di Los Angeles precisa che l'opinione del suo critico è del tutto personale.

LA COLUMBIA ha recentemente presentato Born Yesterday, che ha avuto in complesso una critica favorevole per la franca esposizione del suo tema. Soltanto il recensore del Tydings, settimanale della diocesi cattolica di Los Angeles, s'è inalberato. Il signor Moorings ha scritto che l'opera è « la piú diabolicamente abile satira politica che si sia mai vista in trent'anni di esperienza cinematografica. Mai simboli umani sono stati piú sottilmente fusi allo scopo di fare una polemica distruttiva, sia pure nascosta in una apparentemente inoffensiva commedia ». Tali dichiarazioni sono state immediatamente pubblicate in ventitré altre pubblisazioni cattoliche. La risposta non è mancata. William R. Weaver, del Motion Picture Herald, pubblicato da Martin Quigley, autore del Codice di Produzione e notorio clericale, ha sostenuto che il film non è affatto distruttore e nel sostrato eleva princípi quale onestà, integrità e moralità, considerando con rispetto l'idea democratica. Louella Parsons, corrispondente da Hollywood dei quotidiani e periodici "Hearst", che hanno sempre rappresentato l'anticomunismo piú fanatico e feroce, ha scritto testualmente: « Se idee rosse si sono infiltrate in Born Yesterday, confesso che esse oltrepassano la mia immaginazione ». Il redattore capo del Tydings ha allora precisato che l'opinione del suo critico è prettamente personale, e non riflette quella della stampa cattolica. Mo-

rale della favola: o il signor Moorings cerca di scoprire qualcosa che non esiste, oppure non ha la stoffa per giudicare materiale più grande di lui. Il film non è un capolavoro, intendiamoci bene, ma tale campagna fa riflettere dolorosamente sulle proporzioni della imbecillità umana, la quale sta toccando il fondo in quest'epoca tormentata. Si cerca di soffocare in ogni modo qualunque idea che non rientri nell'ortodosso e stantío canone della produzione. Pochi mesi fa, all'epoca della proiezione di Lawless di Joseph Losey, si seppe che il signor Breen, il quale ricopre la carica di amministratore capo del Codice di Produzione, aveva raccomandato, all'epoca della ripresa del film, di introdurre un tipo simpatico di cittadino allo scopo di neutralizzare in parte l'atmosfera creata nella trama, atmosfera che rivelava nella sua piena luce il terribile ed ingiusto trattamento fatto in una tipica città di provincia americana nei confronti della minoranza messicana. Il signor Breen ha la facoltà di correggere o suggerire cambi di impostazione senza basarsi sul codice di produzione. Come vedete, il bavaglio della censura esiste, e come! E se lo stesso Breen ha confessato apertamente che le critiche di Moorings erano pienamente ingiustificate nei confronti di Born Yesterday, potete rendervi conto del penoso stato in cui versa la libera critica, attorniata da fanatici e bigotti.

Broadway è oggi in gala. La Warner

Bros. ha presentato infatti Breakthrough, sobria e stringente esposizione dello sbarco in Normandia. Diretto da Lewis Seiler, il film è realizzato con l'impiego parziale di documentari inediti girati da operatori germanici sulle spiagge normanne, prima di essere travolti dal turbine di fuoco dell'armata di Patton. Continua il successo di Rio Grande di John Ford. Riso amaro è al suo quarto mese di repliche. Fernandez ha presentato un film sull'eroica lotta di medici e maestri condotta nelle zone impervie e desolate del Messico. Peccato che il regista non abbia svelato in pieno i motivi del presente stato di avvilimento di una parte di quelle popolazioni. Forse la censura ha ristretto la sua mano. Cyrano de Bergerac di Michael Cordon sta riconfermando il successo del produttore Stanley Kramer, E' imminente l'organizzazione di un festival dei film di Chaplin. Le stazioni di televisione hanno invece boicottato i film del grande regista-attore, a causa delle solite accuse di filocomunismo a lui imputate. Fra le retrospettive, v'è da notare il ritorno di Der blaue Engel («L'angelo azzur-ro », 1929) di von Sternberg. A giorni la Metro presenterà Kim di Victor Saville e ripreso quasi interamente in India, mentre la Fox lancerà l'offensiva con The Mudlark, l'ultimo film di Irene Dunne, regía di Jean Negulesco, nonché con For Heaven's Sake. nuovo lavoro in cui riappare Clifton Webb, alias Mr. Belvedere, diretto da George Seaton. La Universal continua le proiezioni di Harvey di Henry Koster, e tratto dalla commedia di Mary Chase; Deported, di Robert Siodmak, conferma le doti di Marta Thoren e richiama l'attenzione della casa hollywoodiana su Marina Berti, la quale è stata invitata negli Stati Uniti per interpretare Up Front. Un interessante film, The Sun Sets at Dawn, scritto e diretto da Paul H. Sloane. Nel corso di una mia recente intervista con la produttrice, signora Rathvon, ella mi ha confidato di aver avuto fede in Sloane, vecchio pioniere del cinema, il quale è tornato cosí di nuovo alla ribalta. La Republic, sfruttando il successo di Rio Grande, sta per





A sinistra: Shelley Winters in «Franchie» di Louis King. A destra: la signora Rathvon, la cantante peruviana Yma Sumac e il nostro redattore nuovaionchese Giorgio N. Fenin durante la conferenza stampa sul film di Sloane prodotto dalla Rathvon: «The Sun Sets at Dawn».

Marta Thoren in «Deported» di Robert Siodmak.

lanciare Heart of the Rockies con Roy Rogers, "re della pistola e del canto". La Warner Bros. ha scritturato Hitchcock per dirigere Strangers on a Train. In base al contratto firmato pochi giorni or sono, Dis-ney curerà un secondo film in technicolor da girarsi in Inghilterra, dal titolo The Story of Robin Hood. I produttori Waldo e Krasna, associati alla RKO, annunciano l'inizio di La bête humaine, che verrà girato in Francia. Si attendono pure un film ce-lebrativo di Al Jolson, Girls Wanted e Hol-lywood Story, in cui appariranno cinque "stars" del cinema muto, e precisamente Francis X. Bushman, Betty Blythe, William Farnum, Herbert Rawlinson e Helen Gibson.

Un film veramente eccezionale è apparso quest'anno a Broadway: Sunset Boulevard di Billy Wilder. Poi vengono The Men di Zinnemann, The Asphalt Jungle di Huston, Caged di Cromwell, Outrage della Lupino, Harvey di_Koster, The Glass Menagerie, No Way Out di Mankiewicz.

GIORGIO N. FENIN

Bergman, il regista piú discusso

del recente cinema svedese

MOLTI film svedesi dell'ultimo decen- si pone, nelle sue pellicole, un problema nio non hanno un'eccezionale importanza sul piano artistico, anche se presentano una buona tecnica e accettabili doti spettacolari. Accanto ad essi, è dato ritrovare un certo numero di opere di maggiore rilievo, cui spetta il merito di aver dato il contributo spetta il merito di aver dato il contributo più notevole allo sviluppo della cinematografia svedese degli ultimi anni. L'ordinaria vita svedese dà origine alle piacevoli commedie di Schamyl Bauman, Karriär (tr. lett. « Carriera », 1938) e Vi tvä (tr. lett. « Noi due », 1939). Tuttavia in que ste, e in altre opere di analoga impostazione, sono troppo evidenti gli schemi tradizionali della commedia cinematografica americana. Nei primi anni del conflitto mondiale vengono realizzati parecchi film, di scarso rilievo, sugli avvenimenti bellici dei paesi limitrofi o sulla ferma intenzione del popolo svedese di restare neutrale e di difendersi da un'eventuale aggressione tedesca. Rid i natt (tr. lett. « Cavalca stanotte », 1942) di Gustaf Molander descrive la lotta degli agricoltori svedesi contro i feudatari tedeschi del diciottesimo secolo. Non mancarono saggi abbastanza interessanti nel genere farsesco, religioso, musicale. Ma i risultati piú soddisfacenti del decennio sono da ascriversi a un numero piuttosto ristretto di registi, di cui esamineremo brevemente l'attività.

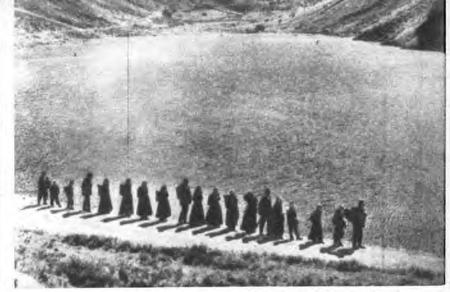
Di particolare interesse è l'opera dello sconcertante Ingmar Bergman, il quale, a meno di trent'anni d'età, ha già diretto otto film, e molti altri ne ha firmato come sceneggiatore. Attualmente egli è il regista piú discusso del cinema svedese. Bergman

preciso: trovare un piano di possibile armonia tra l'uomo moderno e la società e l'ambiente che lo circondano. In Fängelse (tr. lett. « Prigione », 1949-50) la sua opera piú riuscita, egli esamina la psicologia di una donna alla luce delle esperienze drammatiche in una vita considerata come un inferno che, dalla nascita alla morte, percorre una parabola crudele. Il regista vuole creare, nello spettatore, un turba-mento interiore, e indubbiamente vi riesce Ma i problemi della vita, nonostante le premesse di indagine morale, appaiono appena sfiorati. Gli altri film di Bergman sono inferiori — su un piano di linguaggio — a Fängelse. Kris (tr. lett. « Crisi », 1945) è la storia dei contrasti esistenti fra una madre e una balia per la giovane figlia della prima. Det regnar pä vär kärlek (tr. lett « Piove sul nostro amore », 1946) narra, con accenti delicati, la vicenda di due giovani che si pongono al di fuori di una società in cui non riescono a raggiungere i propri ideali. In Skepp till Indialand (tr. lett. « Imbarcato per l'India », 1947) è descritta la rinascita morale di un gobbo che trova l'amore di una ragazza affettuosa; analogo il tema del successivo Musik i mörker (tr. lett. « Musica nel buio », 1947), in cui un cieco acquista fiducia nella vita in seguito all'amore di una donna. Invertito, in un certo senso, rispetto a questi, è il tema di Hamnstad (tr. lett. « Città portuale », 1948), dove un marinaio rende possibile la vita a Berit, una ragazza appena uscita da un riformatorio. Vengono poi (dopo Fängelse) Törst (tr. lett. « Sete », 1949), sull'esistenza disordinata di tre don-



Victor Sjöström e Rune Lindström nel film « Ordet » ("La parola", 1943): dramma paesano ispirato alla tradizione nordica. La regia è di un veterano del cinema svedese: Gustav Molander.





A sinistra: Eivor Landström e Anders Henrikson in «Himlaspelei » ("La via che conduce al cielo", 1942), uno dei più impegnativi film sonori di Alf Siöberg. A destra: inquadratura tratta da «Flickan frän fjällbyn» ("La ragazza del villaggio di montagna", 1948), di A. Henrikson.

ne, e il recentissimo Till glädje (tr. lett. « Verso la felicità »).

Alf Sjöberg appartiene al gruppo di registi che debuttarono durante lo scorso decennio, e intendono imporre una vena personale alle loro opere ricorrendo a una tecnica espressionistica. Egli si differenzia da Bergman anche per una composizione e una recitazione maggiormente curate. Il suo primo film fu Med livet som insats (1940), non soltanto raccomandabile per una forte caratterizzazione psicologica, ma altresí per un amore verso la libertà. Anche la descrizione dell'ambiente è assai efficace, cosí come nel film successivo, Den blomstertid (tr. lett. « Tempo di fioritura », 1940), sulla vi-ta di certi abitanti di Stoccolma. Nel 1941, dopo l'esperienza parzialmente fallita di Hem från Babylon (tr. lett. « Casa di Babilonia », 1941), Sjöberg realizza la sua opera piú importante: Himlaspelet. Si tratta di uno dei più impegnativi film sonori prodotti in Svezia. Il soggetto è preso da una commedia di Rune Lindström; difficilmente un pubblico non svedese potrà apprezzarne il significato profondo, a tratti ingenuo a tratti addirittura mistico. Hets (tr. lett. « Spasimo », 1944) è ormai noto in tutto il mondo. Ma assai più di Hets vale, a nostro avviso, il successivo film di Sjöberg: Resan Bort (tr. lett. « Un viag-

gio lontano », 1945), tratto da un soggetto dello stesso regista. L'ironia di questo dramma, basato sul tentativo fatto da persone codarde per evadere dalla realtà. sfuggi alla maggioranza dei critici. In Ins och löjtnantshjärta (« Iris, fiore del Nord », 1946) una tenerezza ed una compassione cordialmente umana permeano il racconto della melanconica storia d'amore fra due giovani del popolo, ponendo brutalmente in rilievo la meschinità di un individuo appartenente alle classi piú elevate. Dopo questo film si verifica, per Sjöberg una pausa di tre anni, interrotta nel 1949 con Bara en mor (tr. lett. « Soltanto una madre »). E' un film tipico del suo stile, ricco di notazioni ambientali e basato sulla descrizione della psicologia di una donna del popolo, sullo sfondo di una natura maestosa. La protagonista del film, Rya Rya, è una donna che vive isolata in un mondo che essa è incapace di intendere, e da cui cerca di evadere in un disperato tentativo di rompere questo isolamento.

Il veterano e sessantenne Gustaf Molander, durante lo scorso decennio, interessa piú volte il pubblico e la critica, rinnovando se stesso e il proprio stile. Realizza, nel 1931, il primo film sonoro svedese degno di menzione: En natt (tr. lett. « Una notte »), che costituisce un' esperienza assai

singolare nonostante le evidenti derivazioni dalla scuola sovietica; lo stesso regista dirige, nel 1943, un film come Ordet (tr. lett. « La parola ») in cui si può rintracciare un tentativo costante di portare sullo schermo idee in maniera del tutto personale. (Tutti i film di Molander denotano questa caratteristica). Ordet è un dramma paesano ispirato alla piú rigida tradizione della Lagerlöf. Tuttavia, il capolavoro di Molander è basato su un soggetto di Ingmar Bergman: Kvinna utan ansikte (« Donna senza volto », 1947). Qui il suo stile subisce per cosí dire una trasformazione, nel senso che la forza a tratti esplosiva dello scenario impone a Molander una regía piú dinamica e piú incisiva. Gunn Wällgren, nel ruolo di una donna nevrastenica, si riconferma in questo film come la piú dotata attrice del cinema sonoro svedese. Mediocre invece si deve considerare Eua (1948) (anche questo su soggetto di Bergman), nonostante alcune sequenze condotte con vigore. Anders Henrikson si fa notare, verso la fine del decennio 1930-1940, come regista di film farseschi prima, di documentari poi. Dirige un film ispirato alla scuola realistica francese: Täg 56 (tr. lett. « Treno 56 », 1944), un dramma di ambiente ferroviario che ricorda *La bête* humaine di Renoir, e un film elogiativo sull'« Esercito della Salvezza »: Blod och eld (tr. lett. « Sangue e fuoco », 1945), che in un certo senso può considerarsi unico nella storia del cinema svedese; esso ha infatti un tono moralistico-religioso assai più marcato che negli altri film del genere. Nel 1948 Henrikson realizza il suo ultimo film, Flickan från fjällbyn (tr. lett. « La ragazza del villaggio di montagna »), impostato e risolto secondo schemi pittorici; dopo di che si dedica esclusivamente al teatro.

Interessante, per varie ragioni, l'opera di quattro giovani che debuttano proprio nel decennio in esame: Hasse Ekman, Ake Ohberg, Hampe Faustman, Gösta Folke. Di questi, Hasse Ekman è il più attivo: in pochi anni ha firmato 21 film. Quasi tutti denotano una forte influenza americana, soprattutto i film appartenenti al genere comico, che si riallacciano alla "sophisticated comedy" del cinema hollywoodiano. Ma Ombyte av täg (tr. lett.



Doris Svedlund in «Fängelse» ("Prigione", 1949-1950), il capolavoro di Ingmar Bergman.

« Cambiamento di treno », 1943), forse il suo miglior film e che descrive, con deli-catezza, il "breve incontro" di due giovani in una stazione ferroviaria, sembra pre-ludere al David Lean di Brief Encounter (« Breve incontro », 1945). Un certo lirismo si trova pure in Vandring med mänen (tr. lett. « Vagando con la luna », 1945). Successivamente Ekman anziché continuare ad attingere a piccoli episodi della vita quotidiana, si rivolge a trame passionali e "thrilling": si vedano Medan porten var stängd (tr. lett. « Mentre il portone era chiuso », 1946) e Var sin väg (tr. lett. « Il crocicchio », 1947), entrambi realizzati conabilità, ma senza convinzione; il successivo Banketten (tr. lett. « Il banchetto », 1948), inserito in un corrotto ambiente dell'alta borghesia, risultava invece ottimamente recitato anche se troppo vincolato a schemi teatrali. I piú recenti film di Ekman sono Flickan från tredje raden (tr. lett. « La ragazza della terza balconata ») e Flicka och hyacinter (tr. lett. « Ragazza e giacinti ») - quest'ultimo non ancora proiettato — entrambi basati sullo studio di psicologie femminili. Ake Ohberg, piuttosto portato al genere romantico, realizza numerosi film con toni morbidi e sentimentali, non privi talvolta di una certa vivacità personale. Stopp! Tänk pä nägot annat! (tr. lett. « Alt! Ringrazia per qualcos'altro! », 1944) si distingue per la sua fre-schezza. Altre opere abbastanza notevoli di Ake Ohberg sono lo stilizzato Brita i grosshandlarhuset (tr. lett. « Brita nella casa del commerciante », 1945), in cui sono esposti i contraști provocati dalla diversità di condizione sociale dei protagonisti e il realistico Folket i Simlängsdalen (tr. lett. « Gli abitanti della valle del nuoto », 1947). Il più noto film di Ohberg è Snöstormen (tr. lett. « La tempesta di neve », 1943). Gösta Folke intende esprimere nei suoi

film una visione ottimistica della vita, basata sui temi che illustrino l'esistenza gaia della gente qualsiasi. Il suo Maria (1947) descrive le vacanze estive di un gruppo di giovani. Anche Pä dessa skuldror (tr. lett. «Su queste spalle», 1948) è ottimistico: costituisce il primo film svedese che mostri la vita di campagna come effettivamente si svolge ai nostri giorni, con contrasti fra i moderni sistemi agricoli meccanizzati e le antiche tradizioni. Hampe Faustman si distacca notevolmente dagli schemi degli altri registi recentemente affermatisi. L'impostazione realistica delle sue opere rivela una conoscenza sociologica approfondita e un attento esame dell'ambiente sulla falsariga di alcuni registi sovietici, di Marc Donskoi in particolare. När ängarna blommar (tr. lett. « Quando i prati fioriscono », 1946), ambientato in una fattoria, rivela in piú d'un punto una tendenza al documentario. Lars Härd (1948), si appoggia invece a un sottile senso di "humour", che rende scorrevole la vicenda di un giovane in lotta contro il proprio carattere scontroso. Del 1948 è pure il primo film ideologico di Faustman, Främmande hamn (tr. lett. « Porto stra-niero »), che rievoca gli avvenimenti occorsi nel 1939 nel porto polacco di Gdynia. Non è difficile rintracciare, in questo film, elementi stilistici e contenutistici direttamente riavvicinabili ai film di Rossellini. L'antitesi tra le due ideologie del tempo libertà e dittatura — risulta espressa con singolare efficacia. Precedentemente, Faustman aveva realizzato opere di minore im-



Inquadratura tratta dal film «Hamnstad» ("Città di porto", 1948), diretto da Ingmar Bergman, il regista più discusso e, in un certo senso, il più interessante del nuovo cinema svedese.

pegno. In Flickan och djävulen (tr. lett. « La ragazza e il diavolo », 1944), egli però affronta un soggetto scabroso, basato sulla stregoneria, e rivela la già citata Gunn Wallgren. Lo stesso regista trae un film da Delitto e castigo di Dostoievski, non privo di caratterizzazione psicologica.

Non si può concludere un bilancio del decennio in esame senza ricordare l'opera

Con quelli di Bergman, nell'ultimo decennio si sono particolarmente imposti in Svezia i film di Sjöberg, Molander, Henrikson, Interessante l'opera di quattro giovani: Ekman, Ohberg, Faustman e Folke. L'indipendente Hagberg e i documentaristi

dell'attore-regista Nils Poppe, e quella dei documentaristi. Nils Poppe è il nostro comico più famoso, forse l'unico; egli stesso scrisse e diresse la sua maggiore opera: Pengar (« La coda del diavolo », 1945). E' una storia che mescola con scioltezza la tragicommedia con la satira, e in un certo senso chiama alla memoria la vena di Chaplin. Nel campo del cortometraggio, la Svezia può contare su due registi di valore: Arne Sucksdorffe Gösta Werner. Il primo vince nel 1949 il premio dell'Accademia

delle Arti con Människor i stad (tr. lett. « Ritmo di una città »); ma il suo capolavoro rimane il cortometraggio En kluven wärld (tr. lett. « Un mondo diviso », 1948): uno studio attento sulla struttura della società moderna, realizzato attraverso una serie di crudeli allegorie visiye. Altri documentari di Sucksdorff sono Trut (tr. lett, « L'inganno »), Gryning (tr. lett. « L'al-na »), Skuggor över snön (tr. lett. « Ombre sulla neve »); in alcuni di essi è evidente l'influenza di Flaherty. La fama di Werner, invece, è dovuta più che altro ad una tecnica originale. *Midvinterblot* (tr. lett. « Il sacrificio », 1945) e *Täget* (tr. lett. « Il treno », 1946) sintetizzano la sua particolare posizione. Il primo consiste in una serie di immagini tratte da visioni di sogno, e intende raggiungere un'atmosfera irreale e metafisica. Il secondo visualizza l'attaccamento alla terra del popolo mediante il viaggio di un treno. Înfine accennerò a un'opera che non figura nell'elenco ufficiale dei film realizzati in Svezia. Rune Hagberg dirige infatti Och efter skymning kommer mörker (tr. lett. « Dopo il crepuscolo viene la notte ») in privato, con scarsità di mezzi e con pochissimi collaboratori. Si tratta di una pellicola che si può definire d'avan-guardia, con elementi realistici ed elementi onirici. Un'opera interessante, ma troppo disuguale.

HUGO WORTZELIUS





A sinistra: Bengt Eklund in aBackyard» di Werner. Sopra: da un documentario di Sucksdorff.

TERESA WRIGHT

basta per giudicare un attore; non sempre, com'è logico: giacché è probabile che per giungere a un siffatto risultato occorrono nascoste affinità elettive, temperamen-ti comunicanti, da una parte notevole ricezione, dall' altra linguaggio espressivo maturato e soppesato al lume delle piú ge-nuine qualità. La prima volta che vedem-mo Teresa Wright fu nei mesi che seguirono la fine dell'iultima guerra, quando gli americani ci inviavano i film in edizione originale con le didascalie nella nostra lingua: il film si chiamava Shadow of a Doubt («L'ombra del dubbio », 1942-43), ed era diretto da Hitchcock. In quell'occasione il regista inglese, oltre alla consueta abilità tecnica, mostrò una cura particolare nella creazione di un clima che favoriva lo scavo interiore dei personaggi, in una cornice non usuale di un genere che non sempre ha demeritato: il giallo-psico-logico. Accanto a un Joseph Cotten, misurato e padrone dei suoi mezzi espressivi, la giovane Teresa Wright ci diede il segno delle sue capacità. Fu per noi un incontro del tutto sintomatico: la Wright trovò infatti nei panni di una ragazza fragile, un po' sperduta e sentimentale fra familiari che non comprendevano la sua irretita umanità, il giusto tono e le cadenze significative dell'attrice già scaltrita. Si trattò, anche per la nostra attrice, di una fortunata coincidenza: e il personaggio fu lavorato fino a giungere ad un preciso rilievo. Si vedano, ad esempio, quei fotogrammi che descrivono un pomeriggio grigio e pieno di noia, l'empito di gioia che illuminano il viso della ragazza quando giunge la lettera dello zio. Quel giorno ci venne fatto di pensare che Teresa Wright avrebbe ancora migliorato e sarebbe forse giunta ad un buon traguardo. Per certe puntuali caratterizzazioni di uno stato d'animo complesso, ci parve allora che quest'attrice bruna e dal

fisico niente affatto eclatante, potesse giungere a rivaleggiare, poniamo, con una Do-rothy McGuire e forse anche una Bette Davis; e, dopo quel film, ci sovvennero pure alcune interpretazioni di Ginger Rogers. Piú tardi, in una biografia di Teresa Wright, leggemmo che l'attrice « aveva appreso l'arte del recitare da Bette Davis », e che il suo debutto in teatro, a Broadway, si avverò il giorno in cui fu necessario sostituire (la Wright era stata segnalata dall'attrice teatrale Dore Merande) proprio Dorothy McGuire.

Il suo ruolo naturale è dunque quello dell'ingenua. Ma dal tipo tradizionale del-le ingenue, Teresa Wright si distacca sensibilmente, perché rappresentante di una generazione che è giunta ai vent'anni dopo la guerra: per questo Teresa è il tipo nuovo della ragazza quanto volete buona e sensibile, ma per di più indipendente e spregiu-dicata. Che cos ha in comune, ormai, una Janet Gaynor o una qualsiasi Magde Evans con la nostra Teresa Wright protagonista, poniamo, di The Little Foxes (« Piccole volpi », 1941) o di The Best Years of Our Lives (« I migliori anni della nostra vita », 1946), entrambi di Wyler, o anche di film piú correnti? Le bambolucce indifese conquistate dai pionieri o le timide compagne di storie dolciastre di tipo romantico e borghese non possono essere paragonate ai personaggi volitivi che Teresa Wright ha portato sullo schermo: l'indipendente ragazza (anche se inserita in un dramma ottocentesco) di The Little Foxes, la ragazza sicura dei propri sentimenti e senza timori riverenziali verso i genitori di The Best Years of Our Lives. Con tutto questo, non bisogna pensare che l'attrice, ormai giunta ad un'esatta carburazione delle sue doti peculiari, abbia forzato le sue qualità istintive: la sua femminilità tesa al superamento di formule fisse, l'hanno pur sempre guidata in una recitazione calda e classica, diremmo tradizionale. Una misura sempre presente in lei (l'attrice ha maturato la sua recitazione nel palcoscenico, dal quale giunse al cinema) l'hanno preservata da ogni influenza troppo spinta del femminismo puritano di marca statunitense che ha portato molte sue colleghe ad affrontare donne isteriche e per qualche verso dominatrici dei loro uomini, quei personaggi femminili che in guerra hanno per-fino indossato la divisa militare, In Mrs. Miniver (« La signora Miniver », 1942) Wyler l'ha guidata ancora con pudore ed equilibrio e per questa interpretazione Teresa Wright ottenne il premio dell'Accademia Award nel 1942; e fu proprio in seguito a questo film che Wyler parlò di lei in questi termini lusinghieri: « Teresa non può

FILMOGRAFIA -

1941: The Little Foxes (Piccole volpi), di William Wyler, con Bette Davis e Herbert Marshall. - 1942: Mrs. Miniver (La signora Miniver), di William Wyler, con Greer Garson e Walter Pidgeon; The Pride of the Yankee (L'idolo delle folle), di Sam Wood, con Gary Cooper e Dan Duryea. - 1942-43: Shadow of a Doubt (L'ombra del dubbio), di Alfred Hitchcock, con Joseph Cotten e Mac-donald Carey. - 1944: Casanova Brown (Le tre donne di Casanova), di Sam Wood, con Gary Cooper e Anita Louise. - 1946: The Best Years of Our Lives (I migliori anni del-la nostra vita), di William Wyler, con Fredric March e Myrna Loy. - 1947: The Im-perfect Lady (La donna di quella notte), di Lewis Allen, con Ray Milland e Cedric Hardwicke; The Trouble with Women, di Sidney Lanfield, con Ray Milland e Brian Donlevy; Pursued (Notte senza fine), di Raoul Walsh, con Robert Mitchum e Judith Anderson. - 1948: Enchantment (Fuga nel tem-po), di Irving Reis, con David Niven e Evelyn Keyes. - 1950: The Capture (All'alba giunse la donna), di John Sturges, con Lew Ayres e Victor Jory; The Men, di Fred Zinnemann, con Marlon Brando e Everett Sloane. - In lavorazione: Something to Live For, di George Stevens, con Joan Fantaine e Ray Milland.

sbagliare. Durante la mia carriera di regista, non mi sono mai trovato ad avere a che fare con un'interprete che mi abbia causato meno difficoltà. Non ha mai commesso errori di sorta ». Alcuni film interpretati da Teresa Wright non sono ancora apparsi sui nostri schermi: ad esempio The Trouble with Women. L'abbiamo vista ultimamente in Enchantment (« Fuga nel tempo », 1948) di Reis, dove ribadiva ancora il suo temperamento per natura adattabile alle storie lievemente crepuscolari e romantiche.

Teresa Wright è nata il 27 ottobre 1919 a Maplewood (New York) e terminò i suoi studi presso l'Istituto Superiore " Columbia ». Debuttò giovanissima nella compa-gnia di Wharf Theatre di Princentown, nel Massachussets, e in seguito passò in quella dell'« Our Town ». A tre soli anni dal suo debutto ottenne il primo vero successo recitando a Broadway la commedia Vita col padre. Fu in questa occasione che fu notata da Samuel Goldwyn che la scritturò per il film The Little Foxes.

MASSIMO MIDA Teresa Wright in «The Little Foxes» («Piccole volpi»), diretto da William Wyler nel 1941.





IL CANTANTE DI JAZZ IL CANTANTE PAZZO

I GRANDI avvenimenti del 1927 furono il volo di Lindbergh attraverso l'Atlantico, il sensazionale delitto di Ruth Snyder e Judd Gray, le sessanta consecutive "corse a casa" del gio-catore di "base-ball" Babe Ruth, la contrastata vittoria di Gene Tunney, favorita da un compiacente conteggio dell'arbitro, su Jack Dempsey in un incontro valevole per il titolo mondiale dei pesi massimi che segnò l'incasso record di 2.650.000 dollari, la presentazione del primo film parlato, The Jazz Singer. Il film, prodotto dalla Warner Bros. e presentato con eccezionale appoggio pubblicitario la sera del 6 ottobre (1), aveva come interprete principale il cantante Al Jolson. La faccia tinta di nero, le grandi labbra bianche, il gestire enfatico e la voce aspra ma comunicativa di questo "crooner" non erano nuovi al pubblico delle grandi città americane. Quello della provincia si contendeva i suoi dischi. Dal 1918 Al Jolson aveva conosciuto infatti una serie non interrotta di successi, come "star" in fortunate commedie musicali: Sinbad (1918) e Honeymoon Express (1920) di Jean Schwartz, Bombo (1921) di Romberg, piú volte ripresa a Broadway e altrove, ecc. e aveva stabilito la popolarità di canzoni ancor oggi vive quali: Avalon (ricalcata su una melodia di Puccini), My Mammy, April Showers, Hello, Central, Give No Man's Land, Rock-a-bye Your Baby With A Dixie Melody e via dicendo. E proprio questo crescente favore del pubblico per Jolson e per le sue canzoni, suggerí ai dirigenti della pericolante Warner di imperniare il primo film parlato sulla voce, oltreché sulla presenza, di questo cantante. Gli incassi diedero loro ragione: l'industria dei tre fratelli si salvò dal probabile fallimento.

Al Jolson era nato nel 1886 (2) a Pietroburgo ed il suo vero nome era Asa Yoelson. Negli Stati Uniti era giunto ancora bambino con la famiglia; le sue prime dirette esperienze col pubblico le ebbe, fuggito da casa, in un circo equestre dove si esibiva come cantante, clown e dicitore. Di qui passò agli spettacoli di varietà ed ai "minstrel-shows". Era questa, dei "minstrel-shows", la sopravvivenza di un genere di spettacolo che, nato verso la metà dell'ottocento dalla trasposizione in termini di palcoscenico, e quindi sul piano di banalità e volgarità voluto dalle esigenze del cattivo gusto spettacolare, della voce pur sinceramente popolare dei veri "minstrels", vagabondi cantori bianchi e neri, dopo il contributo delle canzoni di Foster, veniva ad esaurirsi, ormai scaduto ai varietà di provincia, alla vigilia della prima guerra mondiale. Si è detto "cantori bianchi e neri" ed ef-

fettivamente i primi "minstrel-shows" ebbero soprattutto attori di colore, ma lentamente, per assecondare la diffidenza razziale del publico elegante, i bianchi presero il posto dei negri. Per ri-creare un ambiente — quasi sempre i "minstrel-shows" si riface-vano a leggende e storie del Sud — questi attori-cantanti ricorsero all'uso di tingersi la faccia in nero, stabilendo in tal modo la cosiddetta ''burnt cork tradition'' (tradizione del sughero bruciato). Ed Al Jolson, con Denman Thompson, Chauncey Olcott, Nat Goodwin, Patrick S. Gilmore, Eddie Cantor ed altri, era proprio uno degli ultimi rappresentanti di questa tradizione. Molto semplicemente, Al Jolson trasportò nel suo primo film — e, se pur in misura minore, anche nei successivi — inserendole negli. spazi lasciati bianchi per lui nel tessuto narrativo, le forme e le espressioni tipiche del "minstrel-show". La trama di The Jazz Singer, stesa con la povertà di sviluppi tematici e la banalità di delineazioni psicologiche che, praticamente, sono rimaste fino ad oggi immutate premesse alla costruzione dei film musicali, riprende ancora una volta un motivo caro alla tradizione romantica: la vocazione artistica del figlio contrastata dalla preoccupazione "mercantile" o dalla mentalità consuetudinaria del padre. Quest'ultimo è proprio il caso del giovane cantante protagonista del film, destinato dal padre, ebreo russo immigrato, alla carriera di cantante religioso della sinagoga. Questa situazione iniziale, che ha effettivamente molti aspetti in comune con la biografia dell'attore, permette a Jolson di esibirsi in quei suggestivi antichi canti ebraici che, nella sua infanzia, ebbe sovente occasione di ascoltare e talvolta anche di cantare. Ma la passione del giovane cantore - e ancora una volta film e biografia coincidono - è il jazz. Si tenga presente che l'epoca in cui The Jazz

The Jazz Singer («Il cantante di Jazz») - Regia: Alan Crosland - Interpreti: Al Jolson, My McAvoy, Eugenie Pesserer - Produzione: Warner Bros., 1927.

The Singing Fool («Il cantante pazzo») - Regia: Lloyd Bacon - Interpreti: Al Jolson, Marion Davies - Produz.: Warner Bros., 1928.

Singer fu realizzato, non aveva, del jazz, un'idea troppo precisa. Erano gli anni in cui Louis Armstrong incideva dischi esclusivamente destinati al pubblico di colore e i bianchi applaudivano l'insulso "straight" di Paul Whiteman, contrabbandato come jazz. Un'epoca che incorona Whiteman "re del jazz" può benissimo innalzare Jolson "cantante di jazz". Nello stile "straight" stabilito dall'orchestra di Whiteman sono le numerose canzoni che accompagnano l'affermarsi del giovane ebreo dopo la sua fuga dalla famiglia e dalla sinagoga. (Ed il film si chiude con la morte del padre accompagnata dal lamentoso canto del figlio, per l'occasione ritornato a casa). Queste canzoni non erano state scritte per il film bensí appartenevano al precedente repertorio di palcoscenico di Al Jolson; My Mammy, per ricordare la piú fa-





mosa, era stata già presentata, nella commedia musicale Sinbad, sette anni prima.

The Jazz Singer reca la firma di Alan Crosland, il medesimo regista che nel 1926 aveva diretto il primo film "sonoro" — come s'è già detto *The Jazz Singer* è il primo film "parlato", cioè il primo film in cui la colonna, oltre un commento musicale, porta anche dei dialoghi - Don Juan, con John Barrymore. Benché l'interesse del film risieda principalmente nella presenza e nella voce di Jolson e nel suo valore intrinseco di documento filologico, la regía di Alan Crosland è sufficientemente abile da suggerire, in taluni momenti, se non una personalità consapevole, certo il segno di una considerevole sicurezza artigianale. Del resto i limiti del suo mestiere e l'onestà della sua regía sono ritrovabili nelle altre sue opere — come Old San Francisco (3), Big Boy (ancora interpretato da Al Jolson), Massacre (1934), It Happened in New York (ultimato nel 1935, pochi mesi prima della mor-te) — pressoché sconosciute in Italia e trascurate, non sempre a ragione, massacce soprattutto, dagli storici del cinema. Il pubblico naturalmente accolse con favore questo tentativo di primo film musicale. Si commosse alle singhiozzanti declamazioni di My Mammy e di Come On, Ma! Listen To This. Ma soprattutto rimase stupito ed ammirato alla naturalezza dei primi dialoghi. Che le frasi e le conversazioni abbiano maggiormente colpito il pubblico delle musiche e delle canzoni, non deve meravigliare. Infatti da parecchio tempo era entrato nell'uso accompagnare le proiezioni cinematografiche con i motivi suonati da un pianista o da un'orchestrina e, negli ultimi anni, con dischi scelti con più attento riferimento all'argomento del film. Mai però, prima del 6 ottobre 1927, un personaggio aveva parlato, in un film, con la sua voce. E la prima frase che Al Jolson pronuncia in The Jazz Singer, rivolto agli spettatori che hanno applaudito una canzone è: « Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothin' yet! » (« Aspettate un momento, aspettate un momento, il bello dovete ancora sentirlo! »). Il successo del film di Crosland non fu sufficiente a convincere gli industriali di Hollywood - resi diffidenti dall'apparire, in quegli stessi anni, di altre innovazioni, piú o meno felici — della decisiva importanza commerciale del sonoro. Temevano infatti che anche questa "novità" sarebbe trascorsa senza affermarsi, come la pellicola "grandeur" od il film stereoscopico. In un primo tempo solo William Fox ebbe il coraggio di seguire i fratelli Warner per la via del sonoro, intuendo che il pubblico, passata la curiosità del primo momento, si sarebbe talmente assuefatto al nuovo mezzo da non volerne piú fare a meno. Queste due case, pertanto, non solo decisero di impostare la produzione futura tenendo conto del sonoro, ma pure applicarono, ai film muti realizzati nei mesi precedenti, un commento musicale, ai primi film sonori in lavorazione, alcune sequenze di dialogo. Ma appena un anno piú tardi, verso il maggio del '28, l'intera industria cinematografica si era allineata,



Sopra: Al Jolson in «The Singing Fool» («Il cantante pazzo», 1928) di Lloyd Bacon, Sotto e nella pagina precedente: inquadrature tratte da «The Jazz Singer» («Il cantante di jazz», 1927) di Alan Crosland.







Scotty Beckett nella parte di Al Jolson bambino in « The Jolson Story » (« Al Jolson », 1946), film biografico diretto da Alfred E. Green.

spinta dalle richieste del pubblico, con il nuovo mezzo tecnico. Non bisogna poi dimenticare che questa industria fu la prima a risentire dei disastrosi effetti della crisi economica che solo un anno più tardi doveva travolgere l'intera struttura economica della nazione. La gravità della situazione spinse i produttori a non attendere la conferma o meno dell'efficacia dei brevetti di Warner e di Fox (4): il sonoro fu la salvezza — mentre metà delle industrie americane fallivano — del cinematografo.

The Jazz Singer aveva aperto la via del sonoro: The Singing Fool (« Il cantante pazzo », 1928), il secondo film con Al Jolson, ne riconfermò la validità commerciale superando ogni precedente record di incassi. Merito della popolarità di Al Jolson e del ricordo ancora recente del primo film. Lloyd Bacon ne fu il regista. Questo prolifico artigiano, oggi assai noto per una serie di film spettacolari diretti con abilità — è sufficiente ricordare il marinaresco-psicologico Moby Dick (1930), l'avventuroso Submarine D 1 (1937) e soprattutto Invisible Stripes (« Strisce invisibili », 1939), appartenente al genere del film "gangster" moralistico, per non parlare dei numerosi film rivista (Manhattan Parade, Footlight Parade, 42nd Street, Wonder Bar, Gold Diggers of 1937) ancora i migliori nel loro genere — era allora praticamente sconosciuto. Benché nel cinema dal 1918, in dieci anni, non aveva diretto che brevi film comici. Il soggetto di The Singing Fool non è più profondo ed evoluto di quello - notevolmente ingenuo — di The Jazz Singer. Anche qui troviamo Jolson nei panni di un cantante. Abbandonato dalla moglie, privato del figlio che poi muore travolto da un'automobile, impazzisce sul palcoscenico. Allora canta Sonny Boy, rivolto all'immagine del bambino che gli appare, in una crisi di allucinazione, tra gli spettatori. Questa trama pare quasi un pretesto - e molto probabilmente lo è - per permettere a Jolson di intonare questa mediocre canzone (opera di De Sylva-Brown-Henderson), tuttora uno "standard" di sicuro successo. Altro famoso motivo lanciato dal film: There's a Rainbow Round My Shoulder, di Billy Rose e Dave Dreyer. A differenza di The Jazz Singer, il film di Bacon rivela una maggiore accuratezza nella descrizione della psicologia dei personaggi. Sennonché, a tale maggiore impegno del regista — e dei soggettisti — non fa riscontro, nel film, il raggiungimento di una consistenza umana da parte dei protagonisti. Il dramma del cantante "pazzo" appare pertanto gratuito e i suoi sentimenti scarsamente motivati. Quanto alla famosa scena finale, in cui Jolson, dissennato, canta lamentevolmente rivolto a un pubblico ignaro e distante, non manca di colpire, in essa, una certa originalità nella ricostruzione scenografica: l'ambiente barocco del ''dancing'', con i suonatori illuminati intensamente e con Al Jolson vestito da messicano, contribuisce a creare una certa suggestione, peraltro superficiale ed esteriore. Altrove, nel film, tale forza evocatrice manca completamente: ciò si deve, anche, alle scadenti doti recitative di Jolson, che attinge quasi ogni suo gesto ed atteggiamento alla stereotipata consuetudine del ''vaudeville''.

Dopo The Singing Fool, Al Jolson interpreta ancora una decina di film, in media uno all'anno, fino al 1939: tra essi, Sonny Boy (1929), Mammy (1930), Allelujah, I'm a Bum (1933), che deve il titolo a una nota canzone di vagabondi, il già menzionato Wonder Bar di Lloyd Bacon (1934) e Swanee River (« La canzone del fiume », 1939). In Rhapsodie in Blue (1945) fa una breve comparsa interpretando se stesso in un numero di varietà. Produce un film nel 1946: Burlesque, un "musical". Muore il 22 ottobre 1950, in California, mentre attorno a lui si era riacceso l'interesse del pubblico — era ritornato alla radio, gli erano stati dedicati due film, si era riconquistato le "bobby-soxers", che, con ogni probabilità, immaginavano il non piú giovane Jolson nelle sembianze del simpatico Larry Parks, interprete appunto di The Jolson Story e Jolson Sings Again.

TOM GRANICH e BOBERTO LEYDI

⁽¹⁾ A proposito della data della prima rappresentazione di The Jazz Singer, Francesco Pasinetti incorre in un errore: egli sostiene infatti (F. P.: Storia del cinema dalle origini a oggi, pag. 131) che la "première" del film ebbe luogo il 23 ottobre, anziché il 6, come in realtà è avvenuto, Nel medesimo errore incorse anche, recentemente, questa rivista (Cinema, n. s., n. 49, didascalia alla foto di pagina 225).

⁽²⁾ Il Pasinetti (Filmlexikon, nella voce "Al Jolson", pag. 412) afferma invece che Jolson nacque nel 1888. E ritiene, erroneamente, che il nome di battesimo del cantante fosse Alsa anziche Asa. Entrambe queste inesattezze vengono riprese da Cinema nuova serie (numero e pagina citati).

⁽³⁾ La traduzione letterale ("Vecchia San Francisco") del tito!) di questo film di Crosland non tragga in inganno: il film di tale titolo recentemente proiettato sugli schermi italiani non ha nulla a che vedere con esso, e non ne è un rifacimento. Il titolo originale di quest'ultimo film è Hello, Frisco, Hello; esso reca la firma di Bruce Humberstone e porta la data del 1943.

⁽⁴⁾ Il brevetto della Warner Bros., sperimentato sotto il controllo tecnico della Western Electric, era il "Vitaphone"; quello della Fox si chiamava "Movietone", e presentava sull'altro numerosi vantaggi tecnici ed econ mici, La lotta fra i due brevetti si protrasse per una decina d'anni, e terminò nel 1935. William Fox ne usci sconfitto clà-morosamente e ju costretto ad annullare i suoi brevetti.

FIM DUBSINGO:N

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* CATTIVO

SBAGLIATO

*** L'EREDITIERA (The Heiress)

Regia: William Wyler - Soggetto: dal dramma omonimo di Ruth e Augustus Goetz desunto dal romanzo Washington Square di Henry James - Sceneggiatura: Ruth e Augustus Goetz - Fotografia: Leo Tover - Scenegrafia: Harry Horner e John Meehan - Costumi: Edith Head e Gile Steele - Musica: Aaron Copland - Interpreti: Olivia De Havilland (Caterine Sloper), Ralph Richardson (Austin Sloper), Montgomery Clift (Morris Townsend), Miriam Hopkins (Lavinia), Mona Freeman (Mary Almond), Paul Lees (Arthur Townsend), Ray Collins (Jefferson Almond), Selena Royle (Elizabeth Almon) - Produttore: W. Wyler - Produzione: Paramouni, 1949.

NON DI RADO un'opera letteraria dà l'avvio ad un'opera di teatro e questa, a sua volta, ad un film. All'origine di The Heiress ("L'ereditiera ", 1949) sta in fatti il lavoro d Ruth e Augustus Goetz desunto da Washington Square di Henry James, autore che ancora qualcuno, e inutile dire con quale infondatezza, continua a voler considerare « un sottoprodotto americano di Balzac ». Questa non è certo la sede per ricordare quanto il romanzo e la tecnica della narrativa moderna debbano al noto americano anglicizzato, e quanto allo stesso debba anche Proust. E' forse qui opportuno sottolineare, invece, come una commedia tratta da James non sia al di fuori de-gli interessi di Wyler: regista non creatore ma comunque più che dignitoso, vòlto non solo alle ricerche grammaticali ma anche provvisto, appunto, di interessi psicologici e sociali. Ne fanno fede opere come Dodsworth (« Infedeltà », 1936) e The Little Foxes (« Piccole volpi », 1941) e, tra queste due, Jezebel (« Figlia del vento », 1938): nelle quali l'autore va alla ricerca di indagini interne. I film di Wyler sono quasi sempre ritertti di fere ler sono, quasi sempre, ritratti di figu-re umane; e anche se un avvocato, ad esempio, è il protagonista di Counsellorat-Law (" Ritorno alla vita », 1933), le sue opere piú notevoli hanno al centro o comunque in primo piano personaggi femminili: a guardar bene, anche il suo capolavoro. In Dead End (« Strada sbarrata », 1937) i momenti piú ricchi di calore umano sono proprio da ricercare negli incontri del "gangster" con la madre e l'ex fidanzata che lo respingono, nella scena in cui la ragazza di lusso sale la scala dello stabile pieno di immondizia e di scarafaggi; né del resto si può dimenticare, in quel film, il valore spirituale insito nel personaggio interpretato dalla Sidney.

La preferenza di Wyler per il quadro e il ritratto femminili risulta ancora una volta evidente in *The Heiress* che, sul piano di tali interessi, gli offre la possibilità di toccare un aspetto nuovo nei riguardi della sua precedente filmografia. In *Dodsworth* la donna tradisce il marito, al quale inutilmente cerca poi di ritornare; la Giulia di

Jezebel è la prefazione alla Regina di The Little Foxes: entrambe appartengono a quelle "piccole volpi" che « devastano la vigna », anche se la prima, a differenza della seconda (che distrugge irrimediabilmente la famiglia) si pente e segue al lazza-retto l'innamorato febbricitante. Catherine Sloper, la protagonista di The Heiress, non conosce l'infedeltà, non è una piccola volpe, non « devasta la vigna » (e, in fondo, la devasta anche la Ketty di Wuthering Heights) ma, all'opposto, è una timida e goffa ingenua: il suo complesso (di inferiorità) non ha nulla a che vedere con quelli delle egocentriche, testarde e stravaganti Giulia e Regina. Catherine è una vittima, cade nel gioco del giovane cacciatore di dote, e soltanto allora il suo originario e sofferente isolamento si muta in un isolamento cinico. Dunque Ruth e Augustus Goetz (cioè James) offrono a Wyler la pos-sibilità di disegnare un quadro femminile abbastanza nuovo, ripetiamo, per la sua raccolta, e piú degli altri chiusi in se stesso Dal passaggio graduale dalla pagina al copione e dal copione al film, il modello di avvio, o meglio il testo originario, si perde si perde anzi tutto il principio jamesiano dell'azione esterna intesa come insignificante rispetto a quella interna. La commedia, nel tentativo di dare una sintesi all'analisi di Washington Square, riduce in gran parte proprio l'azione interiore; e i personaggi sofferenti di complessi e di solitudine, e quindi la loro macerazione, risultano chiari soltanto a chi conosce il romanzo. E parliamo dei personaggi principali, del triangolo Catherine-Austin-Morris di recente interpretato sulle nostre ribalte da Eva Magni, Renzo Ricci e Achille Millo. Gli altri personaggi, in fatti, sono quasi del tutto inesistenti; come inesistente è, nel film, Lavinia, e troppo schematici, superficiali appaiono Morris e lo stesso Austin, il cui romanticismo cinico e raffinato egoismo si confondono talvolta con una specie di simpatia da parte del regista: lo spettatore cosí, ad un certo punto, si meraviglia, e non a torto. che Catherine si rifiuti di vedere il padre

Di siffatte limitazioni risente, naturalmente, anche la protagonista, che pur rimane viva e abbastanza delineata in quella segregazione che è uno degli elementi base della narrativa di James e che qui, come nel lavoro teatrale, viene interpretato in modo piuttosto discutibile. L'isolamento è, in tutta l'opera dell'americano anglicizzato, in stretto rapporto con un culto del passato nell'ambito di quel conflitto nel quale lo scrittore si muoveva e che determinava in senso storico la sua disperazione e il suo scetticismo (in merito è significativa la lettura di The Tragic Muse). Ruth e Augustus Goetz, e Wyler, proprio per l'assenza di un loro conflitto interiore, non riescono a

Miriam Hopkins e Olivia De Havilland in « The Heiress » (« L'ereditiera », 1949) di W. Wyler.

dare all'isolamento accennato una vera e autentica giustificazione umana (o inuma-na), e cadono cosí in un pessimismo piuttosto di maniera, in un luogo comune assai diffuso e inteso come fatale condizione contro la quale nulla si può fare, se non seguire la corrente passivamente, senza l'apporto di un superamento critico. Del resto anonimi rimangono, in The Heiress, la "moralità", il costume, il ritratto di una epoca. L'epoca in cui si svolge l'azione (la metà del secolo scorso) e l'ambiente (un quartiere elegante di New York e la casa Sloper) sono soltanto dati dalla scenografia accuratissima, dai mobili e dagli abbigliamenti opportunamente scelti. Lo sforzo notevole fatto da Wyler è da ricercare, oltre che nella ricostruzione esterna (scenografia, mobili, abbigliamenti ecc.), sul piano tecnico-narrativo e della recitazione: naturalmente nell'ambito concesso dalle limitazioni accennate. In The Heiress, come in altri film, il registà si avvale della profondità di campo in funzione drammatica, e in questo tiene presente la disposizione delle varie figure nel quadro, degli oggetti, delle cose; in particolar modo delle scale, dene cose: in particolar filodo defle scale, dove avvengono, nei film di Wyler, le azioni più determinanti. Si vedano, ad esempio, i citati incontri del "gangster" con la madre e l'ex-fidanzata, la ragazza di lusso nella scena pure accennata di *Dead End*; o Giulia che supplica la moglie dell'uomo che ama in Jezebel. E si vedano, in The Heiress, la presentazione di Catherine timida e goffa, e la stessa ma ormai sprezzante che si appresta a raggiungere la camera da letto mentre Morris bussa con insistenza al portone. In queste ultime inquadrature il movimento di macchina, che porta in primo piano l'uomo, suggerisce la vanità



dei suoi tentativi. E se in opere come Jezebel e The Little Foxes la collaborazione di Wyler e della Davis non trova un equilibrio, una costante coerenza, in quanto la seconda ha spesso la meglio sul primo, in The Heiress Olivia De Havilland, attrice non ancora matura come la Davis, non sopraffà il regista, che anzi la controlla e la segue durante tutta la trasformazione psicologica della protagonista.

* L'EDERA

Regia: Augusto Genina - Soggetto: dal ro-manzo omonimo di Grazia Deledda - Sceneg-giatura: Augusto Genina e Vitaliano Brancati -Fotografia: M. Scarpelli - Scenografia: Oreste Gargano e Alfredo Montori - Costumi: Dario Cecchi - Musica: Antonio Veretti - Interpreti: Columba Dominguez (Annesa), Roldano Lupi (Paulu), Juan De Landa (Prete Virdis), Franca Marzi (Zana), Nino Pavese (Ballore), Gualtiero Tumiati (Zio Zua), Francesco Tomolillo (Zio Castigu), Emma Baron (Donna Rachele), Peppino Spadaro - Produttore: Vittorio Forges Davanzati - Produzione: Cines, 1950.

UN UOMO di cinema (della produzione, non un "teorico") ebbe occasione di dirci, tempo fa, che L'edera gli sembrava un film muto post-sonorizzato, in altre parole un film vecchio e, in un certo senso, non vivo. Dopo una prima lettura privata ed una seconda pubblica dell'opera di Genina, anche noi abbiamo avuto una simile sensazione. La quale certo non è da ricercare soltanto nel fatto che essa opera si sviluppa seguendo quasi i canoni del cinema muto, con sequenze che tanto di moda erano ai tempi del cosi detto movimento d'avanguardia, di laboratorio, sperimentale. Si veda la scena madre in cui sovrimpressioni visivo-sonore vogliono materializzare il monologo interiore di Annesa di fronte al vecchio ansimante, asmatico, avaro (« O lui o gli altri. O lui o gli altri »), e quel martello « inesorabile che picchiava e ripicchiava nelle tempie » della donna « come ad una porta che bisogna sfondare ». (« Da quel momento fu assalita da una specie di ossessione: avvicinarsi al vecchio e strangolarlo, farlo tacere finalmente, ripiombarlo per sempre nell'abisso d'ombra dal quale egli usciva ogni tanto urlando »). E poi, dopo l'inutile uccisione di Zio Zua, si vedano gli analoghi mezzi con i quali si vuol dare la nuova situazione: il piegar la testa e il chiudere gli occhi dell'assassina, che « vide il viso del vecchio girare vertiginosamente intorno a lei. Ma súbito un passo risonò nel silenzio della notte chiara, sui ciottoli umidi della straducola. Ella provò un nuovo terrore, poiché le parve di riconoscere il passo di Paulu ». L'addove quel vide in corsivo della Deledda viene inteso da Genina troppo materialisticamente e meccanicamente nel ricalcare, ripetiamo, il luogo comune di una vecchia e non giustificata tecnica. Il mezzo impiegato non riesce a rendere l'angoscia di Annesa, e i suoi pensieri che a mano a mano diventano sempre piú malvagi e prepotenti, fino a spingerla al delitto nel momento stesso in cui l'amante, trovato il danaro, passa accanto alla « povera casa lacerata, malata ». Condizione interna ben precisata nel romanzo, e non nel film.

che conservasse una certa aria di grandezza ed anche di prepotenza. Quei muri scrostati che lasciavano vedere le pietre corrose, quella porta nera tarlata, ricoverata sotto il suo arco come un nobile decaduto sotto il suo titolo, quel cornicione sul quale cresceva l'euforbia, quella coper-ta da letto, logora e lucida, di antico damasco verdognolo, che pendeva melanconicamente da un balconcino del piano superiore » sono tutte cose che racchiudono un mondo piuttosto preciso, anche se "misterioso", uno stato di fatto e riferi-menti psicologici che sembrano non interessare Genina (e invece insiste, nell'immagine riportata, è in tutte le corrispondenze connesse, la Deledda: "Don Simeone rassomigliava alla sua casa... anche lui cadente e fiero, alto e curvo, sdentato e con gli occhi neri scintillanti »). L'edera della scrittrice sarda non ha certo interessi sociali specifici, o la posizione positivistica di Via del male, ad esempio, o di La giustizia, o quella di diversa natura della prima edizione italiana di Dopo il divorzio. E se il film ha l'accortezza di finire con la partenza di Annesa dal paese, e non con il suo matrimonio con Paulu (dopo la lunga pena spirituale da lei scontata); se il film, in altre parole, tiene conto di una esigenza narrativa, rispetto al romanzo, in un certo senso piú moderna, nello stesso tempo, proprio in rapporto a un tale "avanzamento", non prende in considera-zione il passaggio di tempo tra la nascita dell'opera letteraria e il momento in cui il regista alla stessa opera attinge: cioè la contemporaneità in cui quest'ultimo vive. E circa quarant'anni di storia (L'edera della Deledda uscí nel 1908) è qualcosa, anche per un'isola che si vuole ferma nel tempo. Il dilemma è chiaro. O si fa opera di traduzione, nel qual caso necessitano un rigore culturale e umanistico e, entro certi limiti, la fedeltà al testo poetico o letterario (esempio illustre Henry V di Olivier); oppure dal testo letterario o poetico si prende soltanto l'avvio, per fare lavoro del tutto nuovo, di completa libertà creativa: ed è appunto la via intrapresa da Luchino Visconti il quale, in La terra trema, inizia là dove il Verga di I Malavoglia finisce. Genina non fa né l'una né l'altra esperienza; non rimane fedele al testo e allo spirito dell'autrice e non crea una sua Edera, Pertanto non a caso la lettura del film dà la sensazione all'inizio riferita; e non a caso si è parlato di Deledda illustrata. Si tratta ora di individuare la natura di una tale illustrazione, la quale volge i suoi interessi, o le sue possibilità, proprio alle cose maggiormente caduche della scrittrice, o a quelle che comunque, sfiorandole, la stessa scrittrice era riuscita, se non sempre, piú di una volta ad evitare: il regionalismo, ad esempio, il pittoresco, e, sopra tutto il folclore. Già in Cielo sulla palude, che rimane il suo miglior film italiano, all'indagine critica e introspettiva Genina preferiva descrizioni non tanto in funzione del racconto e dei rap-porti interiori dei personaggi quanto volti a esercitazioni calligrafiche.

In L'edera la calligrafia diventa appunto folclore, o meglio con questo si identifica; cosí la festa di Sant'Isidoro e quella di San Basilio, patrono del paese dei Barunèi, prendono un posto rilevante rispetto al « Pareva una casa lacerata, malata, ma libro, con balli e canti fini a se stessi,

cosí come fini a se stessi sono gli esterni sardi, dove non si sente e non si individua la "contemporanea presenza della preistoria e della storia di oggi"; né tali esterni entrano a far parte della cultura, magari come in Dessí: cioè nel modo del lirismo autobiografico di San Silvano e dell'oggettivismo narrativo del Michele Moschino (o, meglio, della prima parte di esso) ed anche, se vogliamo, nel modo del Vittorini di Nei Morlacchi. Viaggio in Sardegna. E i quadri, l'illustrazione di Genina prendono l'avvio, oltre che dalle feste, da frasi che suggeriscono al regista effetti luministici e di ombre, come ad esempio: « Una figurina nera si avanzava, verso lo sfondo della strada, rasentando i muri delle basse casette grigie e nere. Un'altra figurina di fanciulla paesana si deli-neava sullo sfondo giallognolo d'una porticina illuminata, e pareva intenta alle chiacchiere dei due vecchi»; oppure da altre come « Una donna anziana, avvolta in un lungo scialle nero e ricamato ». Stando cosí le cose, nel film manca il dramma, e con il dramma il significato simbolico del titolo, che nel romanzo è un richiamo continuo, quasi un "leit-motiv": "...io sono come l'edera che si attacca al muro e non se ne distacca piú finché non si secca »; « ...ma pensava (Paulu) alla piccola Annesa, all'edera tenace e soffocante della quale egli solo conosceva gli abbracci e dalla quale sentiva di non potersi liberare mai piú »; « Anche lei mi aveva sempre amato: mi si avvinghiò, si strinse a me co-me l'edera alla pianta. Io non la posso lasciare »; e cosí, fino all'ultima pagina, all'ultimo periodo: « ...l'edera si riallacciò all'albero e lo coprirà pietosamente con le sue foglie. Pietosamente, poiché il vecchio tronco, ormai, è morto ». Il finale del film stacca del resto l'edera dal tronco; e quelle inquadrature iniziali con i cavalli focosi e così ricche di carica esplosiva, rimangono senza seguito, si perdono. In fatti questa volta viene a mancare a Genina il suo consueto mestiere per la costruzione tecnico-narrativa. Non rimane pertanto, di veramente interessante, che il viso di Colum-ba Dominguez, una "figlia d'anima", non "pili brunda", ma bruna.

MISCELLANEA

Francesco, giullare di Dio di Rossellini (1950) e All the King's Men (« Tutti gli uomini del re », 1950) di Rossen vengono ricordati nella miscellanea soltanto perché su queste due opere riferimmo a suo tempo, in occasione dell'ultima Mostra di Venezia; e a quelle note critiche rimandiamo, in proposito, il lettore (come nostra consue-tudine nei casi del genere); del resto Cinema pubblicherà quanto prima un lungo articolo sull'ultimo Rossellini, che per noi è sulla strada di una pericolosa involuzione. Anche di Cinderella (« Cenerentola »), disegno animato piuttosto indicativo della stanchezza di Disney, abbiamo parlato da Venezia. Non rimane quindi che segnalare Ziegfeld Follies (idem, 1946) di Vincente Minnelli per il quadro cinese con Fred Astaire, l'abilità davvero eccezionale dimostrata dal regista nell'impiego dei movi-menti di macchina (peraltro tutti, o quasi decorativi) e una trovatina nell'uso del colore: quel viso che diventa rosso acceso nell'episodio dell'uomo che non riesce ad avere la comunicazione telefonica.

GUIDO ARISTARCO

FIRECULT BE CINEMA

LA LETTERA pubblicata nel numero scorso traeva origine, ha scritto il suo autore, dal doppio desiderio di informare i circoli (che non lo sarebbero stati a sufficienza malgrado le fitte quattro pagine da me compilate e pubblicate su Cinema) e di rimediare ad una situazione della F.I. C.C. che servirebbe « a interessi personali e anche, secondo il parere di alcuni, po-litici ». Accingendomi a rispondere, spero esaurientemente, vorrei dichiarare che al primo desiderio credevo di aver già corrisposto come meglio mi era stato possibile, e continuo a ritenere di non aver peccato per omissioni o falsificazioni in quanto tutti i fatti cui il sig. Prandoni fa cenno nella sua lettera erano stati da me esposti o accennati nella relazione pubblicata. Naturalmente non potevo immaginare, e preventivamente rispondere, ai desideri non di informazione, ma di confusione, di un signore che, pur essendo presente al Congresso, certo non ha seguito attentamente i lavori. Quanto al suo secondo desiderio, per poterlo esaudire con sacrosanta pa-zienza, ho prima il diritto di chiedergli conto delle sue parole: cioè quali sareb-bero gli interessi personali cui "soggiace" la Federazione. Documenti le sue asserzioni, se lo può. Vorrei non essere costretto a parlare delle fatiche cui i dirigenti della F.I.C.C., e della maggior parte dei circoli, si sottopongono per mandare avanti nel miglior modo possibile il nostro movimento culturale. Altro che interessi personali! E quanto a quelli politici di cui, "per ora", il sig. Prandoni - am-

non vorrebbe parlare, miccando ripeto quel che ho già scritto in calce alla sua lettera: e perché non parlarne? Attento però a non farsi zittire unanimemente dopo le chiare parole della relazione Antonicelli e le dimostrazioni che successivamente si sono avute della grossa "gaffe" compiuta da quelli che confondevano il far della politica con l'aver delle idee. Si pensi, in merito, che c'è stato qualcuno che ha avuto il coraggio di sostenere che un circolo del cinema era politico perché, presentando La Marseillaise di Renoir, affermava che il film trattava della rivoluzione francese in un modo piú veritiero che non il polpettone americano Maria Antonietta. Veniamo ora ai vari punti della lettera, ai "fatti" che avrei trascurato. E mi si scusi se abbonderò in particolari anche assolutamente insignificanti: di fronte alle inesattezze volontarie o no, alle insinuazioni, è bene mettere i puntini sulle "i". Ho già detto che negli atti del Congresso di Livorno non c'è niente da nascondere o da sottacere. Pensavamo, forse ingenuamente, che alcune persone avrebbero dovuto ringraziarci di non aver fatto chiasso su alcuni episodi di cui non han certo da menar vanto; se invece si vuol parlarne, tanto peggio per loro.

1) il Consiglio direttivo della F.I.C.C. non era stato convocato a Livorno, né regolarmente né irregolarmente. Secondo gli accordi presi alla riunione del 2 luglio, il Consiglio avrebbe dovuto riunirsi tra il 5 e il 15 agosto a Venezia, per dar modo a due consiglieri, che affermavano di non potersi assentare da quel-

la città nemmeno per un minuto, di parteci-parvi. Il Presidente (la cui presenza era stata parvi. Il Presidente (la cui presenza era stata ritenuta da tutti indispensabile) non era presente al momento di questa decisione, e soltanto più tardi si seppe che, per suoi impegni inderogabili, non sarebbe potuto venire a Venezia in quel periodo. La convocazione non fu quindi inviata secondo il predisposto; né l'ufficio di presidenza, per una dimenticanza formale, curò di avvertire i consiglieri che la riunione si sarebbe quindi tenuta alla vigilia del Congresso. Chiunque logicamente l'avrebbe compreso: è prassi di tutte le associazioni che, prima di un'assemblea l'organo direttivo uscenprima di un'assemblea, l'organo direttivo uscen-te si riunisca per concludere la sua attività. Infatti lo capirono anche i due consiglieri i quali alla riunione precedente, avevano fatto mettere a verbale che per i loro impegni a Venezia non sarebbero mai potuti andare a Livorno e invece ci andarono. Della qual cosa tutti si rallegrarono. Sennonché questi due consiglieri, giunti a Livorno, dimostrarono apertamente di voler fare tutto il possibile per ritardare i la-vori, per complicare la procedura, con lo scopo dichiarato di impedire delle decisioni che il Consiglio direttivo doveva prendere per non mancare ai suoi doveri. Infatti, non accettarono la procedura d'urgenza invocata dal Presidente per convocare comunque il Consiglio. E furono in due a non accettarla contro sette. Non la maggioranza, signor Prandoni. Ma la maggioranza, per desiderio d'unità, d'assoluta chiarezza e precisione, deliberò ugualmente (anche dopo aver raggiunto il numero legale di otto) di non far più la riunione, di rivolgersi all'as-semblea che sarebbe stata sovrana. È così fu. Il Presidente annunciò che, per una dimenticanza, non era stata mandata la lettera raccoman-data 15 giorni prima per l'ultima riunione del Consiglio, che la riunione avrebbe ugualmente potuto aver luogo nel desiderio di ultimare il lavoro dell'anno e presentarsi cosí all'assemposto espedienti formali con il preciso intento di impedire la conclusione dell'attività del Con-siglio; in particolare con lo scopo di impedire l'ammissione come membri effettivi della F.I.C.C. di due circoli che da sei mesi (invece dei quattro previsti) erano membri candidati grazie appunto all'esplicita volontà di quei due membri che già nella riunione del luglio avevano fatto rinviare la decisione. Ora toccava all'assemblea decidere: il Consiglio si presen-

Jacqueline White, Robert Young e Gloria Grahame in «Crossfire» ("Odio implacabile", 1947) di Dmytryk, film presentato dal Circolo di Foligno.





Da « S.O.S. Africo », documentario di Elio Ruffo su un paese all'interno della Calabria. Questo cortometraggio è apparso sullo schermo del circolo del cinema « Sequenze » di Reggio Calabria.

tava, com'è logico, dimissionario; quindi non esisteva più. Dato che sarebbe stato illegale non definire la posizione di quei circoli che, a termini di statuto, erano in diritto di chiedere I motivo della non-decisione sulla loro candilatura, dopo aver presentato tutti i documenti e svolto attività regolare, l'assemblea doveva decidere se assumere direttamente il compito di risolvere il problema o se demandarlo in-vece ad un comitato da lei eletto. Farlo in assemblea avrebbe significato impedire la conclu-sione del Congresso nel tempo previsto, con tutte le conseguenze organizzative e finanziarie immaginabili; già si era perso un giorno per la mancanza del numero legale previsto per la prima convocazione. La proposta del Presiden-te era quindi per demandare la questione a un comitato costituito dagli stessi membri del Direttivo uscente, in quanto solo gli ex-consi-glieri avevano conoscenza di tutte le pratiche, ne avevano già discusso, erano quindi in grado di prendere una decisione in un tempo ragione-vole. La maggioranza dell'assemblea deliberò in questo senso, dopo ampia discussione. E non fu una maggioranza né compatta né manovrata (si può dimostrare anche questo, signor Prandoni, se lo vuole, andando a ricercare i fogli di votazione; a pignolo, pignolo e mezzo!). Circa il fatto che la votazione sia avvenuta prima della convalida dei voti da parte della commissione di verifica, non vi sarebbe stato altro da fare, in teoria, se non rimandare l'assemblea di altre 24 ore. A parte gli impegni dei delegati, il signor Prandoni avrebbe potuto gentilmente offrire qualche centinaio di migliaia di lire per la continuazione del Congresso. E' evi-dente che — poche ore dopo — i verbali della Commissione per la verifica dei poteri (composta di persone di tutta fiducia sia mia che del signor Prandoni) confermavano le attribuzioni di voti salvo variazioni del tutto insignificanti.

2) Circa le cifre dei voti validi alla votazione finale, il signor Prandoni afferma che « non possono essere giuste ». Quando mai gliene va bene una! Non capisco poi perche se la prende con me e non con i membri della Commissione apposita. Il fatto è che lo sco-po della sua lettera è quello di far confusio-ne, cercando di farsi passar per documentato, per es., citando statistiche. Non importa che siano pertinenti all'argomento. Credeva forse che anche il povero Tosi non capisse niente dell'organizzazione dei circoli del ci-nema? Lo specchietto citato, a parte gli errori di trascrizione già confessati (e allora perché riportarlo se con gli errori perde di ogni valore?) non indica il numero delle tessere valide per i voti, ma le somme ricevute dall'amministrazione in conto tessere. Quindi da quel calcolo mancano le somme versa-

te dai circoli nei giorni precedenti il Congresa seguito degli estratti-conti loro inviati delle decisioni del direttivo che attribuivano ai circoli i voti soltanto per le tessere federali effettivamente pagate. Quanto poi al ridicolo giochetto di cifre, per arrivare ad affermare che i 23 circoli assenti avrebbero dovuto avere tra tutti soltanto 194 voti validi, si può dire che a tanta inesattezza forse non si può arrivare coscientemente. Si con-sideri anzittutto che tra i circoli assenti sono da annoverarsi alcuni tra i piú piccoli, tra i peggio organizzati e quindi maggiormente debitori della Federazione: per es., sette di essi avrebbero potuto disporre ciascuno di non più di 20-30 voti. Altri addirittura disponevano teoricamente di un solo voto, perché non ave-vano denunciato in tempo utile il numero dei vano denunciato in tempo unie il numero dei soci. Tutto ciò naturalmente senza contare che la prima cifra citata dal Prandoni (10.045) non ha mai preteso di essere la somma totale dei voti validi, perc...é una simile cifra si sarebbe potuta dare soltanto nel caso puramente teorico di tutti i circoli presenti. Altrimenti sia Prandoni con il mio amore per la menti, sig. Prandoni, con il mio amore per la precisione, mi sarei ben guardato, nel mio resoconto, dal mettere una cifra approssimaresoconto, dal mettere una cifra approssima-tiva (16.000 circa) al posto del numero totale dei soci dei Circoli. E ciò, sempre senza con-tare che diverso è il numero dei soci, da quello dei voti validi, impossibile a calcolarsi, per es., per quei circoli ammessi alla F.I.C.C, in luglio o in agosto, ad attività già conclusa e che quindi non hanno potuto richiedere le tessere per l'anno già concluso.

 Sul caso Padova, il sig. Prandoni vor-rebbe veramente farci perdere tutta la pazienza, di cui ci siamo già armati, per com-piere il nostro dovere di rispondere a lui e di annoiare i lettori, scrivendo frasi inconsulte come « le dimissioni... sempre rimaste nelle tasche di Tosi », oppure « il delegato venne sospeso dal voto per un certo periodo », o ancora attribuendomi nientemeno che una « logica veramente paradossale » perché ho preteso e pretendo di distinguere tra un circolo e tra una persona. Diciamo súbito che le dimissioni non sono mai rimaste nelle mie tasche, per il semplice fatto che Padova le inviò ad almeno cento indirizzi inondando l'ambiente cinematografico. Che il delegato non venne sospeso dal voto, per il fatto che non si dubitò mai sulla sua chiarissima posizione di estraneo alla Federazione (se il cineclub di Padova venne invitato al Congres-so, ciò deve attribuirsi ad un errore della Segreteria della Presidenza, errore di cui mi rallegro perché i nostri congressi non sono segreti, ci fa anzi piacere che dei circoli di-(Continua in terza di copertina)



JOHN GRIERSON - « Documentario e realtà » Bianco e Nero editore, Roma, 1950.

Bianco e Nero editore, Roma, 1950.

CI SONO diverse categorie di lettori cui si può rivolgere un libro di cinema. Questo Documentario e realtà di John Grierson sembra dedicato, ancor più che ai critici e ai cineasti, a chi si interessa a certi problemi cutturali e sociali del nostro tempo: educazione, democrazia, propaganda, insegnamento, ecc. E' riguardo alla loro risoluzione pratica che si parla di cinema; infatti, a un certo punto, l'autore confessa che quello inglese « avrebbe potuto essere, per principio, un movimento documentaristico in campo letterario, o radiofonico, o pittorico. Era motivato dal desiderio di dar forma "drammatica" alle cose di tutti i giorni, per contrapporre questa nuova forma a quelforma "drammatica" alle cose di tutti i giorni, per contrapporre questa nuova forma a quella predominante degli avvenimenti straordinari ». Prima ancora che cineasta, Grierson si dimostra uomo di cultura viva e di interessi assai vasti, didattici, politici, filosofici, tecnici, fondati sempre su un solido senso pratico e avvalorati da una seria esperienza. Talora i vari problemi connessi alla società sono studiati dall'autore addirittura senza alcun riferimento al cinema, e anzi alla forma cinematografica è spesso riservata una "parte vile". « il cinema deve essere inteso come mezzo che, al pari della scrittura, sia in grado di assumere diverse forme e svolgere diverse funzioni ». La macchina documentaristica deve servire come diverse forme e svolgere diverse funzioni ». La macchina documentaristica deve servire come mezzo di informazione, il più moderno ed efficace fra tutti, e muoversi ogni volta soltanto per scopi sociali ben definiti. E' insomma la teoria dell' engagement " nella sua applicazione integrale alla cinematografia. E a questo proposito si può anche essere del tutto d'accordo con Grierson sulla necessità dell'impegno sociale ma è invece discutibile che il modo di sociale, ma è invece discutibile che il modo di trattare questi temi debba essere necessaria-mente quello proposto; tutta l'opera di Flaher-ty, che ebbe una parte essenziale nella nascita del documentario inglese, sta a dimostrare ad essenziale come certi rigultali si potesno taloro del documentario inglese, sta a dimostrare ao esempio come certi risultati si possano talora raggiungere con più efficacia attraverso un'opera di puro lirismo, che con documentazioni rigorose dal punto di vista didattico. Lo stesso Grierson sembra tuttavia avvertire che questo è un atteggiamento unilaterale e, pure seguendo la sua tesi empiristica, riconosce che la documentazione « rigida » non è sufficiente e che « la concessione documentaria esige che vengano portati sullo schermo i problemi del nocumentazione « rigida » non è sufficiente è che « la concessione documentaria esige che vengano portati sullo schermo i problemi del nostro tempo, in una forma atta a colpire la fantasia e a rendere un poco più ampia l'osservazione della realtà ». Questa è in sostanza, secondo l'autore, la funzione del documentario di fronte alla realtà, dove si vede che la "tesi" non deve impedire che questo si svolga secondo una linea di libertà fantastica, di " invenzione", sia pure entro lo schema realistico. Anche se poi, in certe sue impennate teoriche, l'autore riafferma che il fine puramente pratico, dimostrativo, didattico, deve prevalere sugli intenti artistici; e non si può negare che molte delle opere della scuola documentaristica inglese, di lui il Grierson è il riconosciuto iniziatore, hanno dimostrato che l'arte si ràggiunge più facilmente quando il tema corrisponde alla sensibilità del creatore che quando è ricercala per se stessa.

sponde alla sensiolità del creatore che quando è ricercata per se stessa,
Con attenzione tutta particolare è studiata la funzione educativa del documentario. Per adempiere a questa sua funzione in seno alla società, l'opera del documentarista deve portarsi da un piano negativo di critica a un piano formativo e umano. Nel mondo d'oggi è forbiblicare se l'acceleratione de l'acceleratione de l'acceleratione de l'acceleratione de la critica de l'acceleratione de l'acceleratione de l'acceleration de l'acceleration de la critica de l'acceleration de l' no rormativo e umano, nel mondo d'oggi e facile riconoscere le conseguenze a cui ha portato un sistema malinteso di educazione. La dispersione dei frutti dell'intelligenza, il disordine morale, la mancanza di un metro di giudizio per mezzo del quale sia possibile arrivare a un'intesa comune nella società moderna, sono conseguenze della mancanza di un principale con di dispersi edegiati no conseguenze della mancanza di un princi-pio sano di educazione e di mezzi adeguati per realizzarlo. Intervenire direttamente in se-no alla società, anzi nelle sue parti più dolo-ranti mettendo direttamente a contatto l'uomo con il suo simile; far conoscere per esempio la vita dei pescatori o dei minatori in tutta la sua squallida e talora tragica realtà, mentre gli uomini sono sul lavoro, in mare, o in fondo alle miniere come fece il documentario inglese patrocinato da Grierson, era una novità di tale peso che non poteva passare senza lascia-

re traccia. Far vedere, durante gli anni della guerra, i combattenti nel deserto, gli aviatori in volo sugli obiettivi nemici o impegnati in una battaglia aerea, o le traversie di un equipaggio di naufraghi in mezzo all'oceano, aveva una importanza educativa incalcolabile e agiva profondamente sulle popolazioni che dovevano, moralmente e praticamente, sostenere l'opera dei concittadini al fronte. Questa funzione il documentario inglese poté svolgerla con sicurezza potendo contare anche sulla ri-spondenza del pubblico inglese già preparato a questo genere di cinema. I documentari sui trasporti, sulla pesca, sul petrolio, o sulle po-ste, non avevano soltanto la funzione di rivelare il funzionamento di questi importanti organi al servizio della società, ma soprattutto quello di far conoscere la vita degli uomini che ad essi si dedicano con costanza e coraggio. La rivelazione della condizione umana di un certo ambiente, lo scoprire i suoi problemi, il rivelare le pene e le speranze di interi strati sociali, era la maniera più efficace, e forse l'unica possibile, di mettere a diretto con-tatto compartimenti della società rimasti isolati da secoli. Il cinema era il mezzo che me-glio si prestava a questa funzione. L'educa-zione intesa nel senso tradizionale e accademico come ancora si praticava nella scuola inglese, trova in Grierson un nemico dichiarato, « Che dice. cosa contavano i piaceri letterari», dice, « quando il verdetto di una lontana associa-zione poteva gettare un uomo per sei mesi nell'indigenza? Quali soddisfazioni poteva da-re la lettura di Sogno di una notte di mezza estate nelle scuole serali, se la macchina indu-striale sfiancava gli allievi durante la giorna-ta? ». Quale insegnamento poteva ancora venire da una educazione astratta e teorica, sembra concludere Grierson, quando piú urgenti problemi esigevano ogni giorno una soluzione?

Soprattutto se leghiamo le affermazioni dell'autore al momento precario in cui erano formulate, non si può non essere d'accordo anche quando piú avanti ribadisce: « l'educazione può straniarsi soltanto a suo rischio e pericolo dai fatti economici e da ciò che accade nel mondo. Di conseguenza, se l'educazione "ufficiale" offre un insegnamento realistico in rapporto a ciò che accade e a ciò di cui il mondo sente più forte il bisogno, il popolo si cercherà per proprio conto un insegnamento piú realistico ». Estrema conseguenza a cui sono portate que-ste prese di posizione è quanto il Grierson afferma, come sintesi dei suoi ragionamenti: « il problema fondamentale dell'educazione moderna consiste nello studio e nella comprensione del mondo "tecnico" in cui viviamo ». La sua critica ai vecchi sistemi di educazione indivi-dualistica e liberale è certamente impegnativa e rigorosa, ma ad essi l'autore contrappone come si vede un sistema tecnicistico non meno unilaterale. Noi non possiamo dimenticare che anche la cultura umanistica ha ragioni profonde di esistenza e soprattutto che i risultati a cui essa può portare hanno un loro peso anche sul piano pratico sociale; è qui che la teoria di Grierson rinuncia ad arrivare a una concezione equilibrata del problema dell'educazione e si avverte la mancanza di una giustificazione nel senso della continuità nel tempo, nella tradizione, intesa come eredità e non schema accademico. Un'altra parte del libro è dedicata alla storia del movimento del do-cumentario inglese, origine sviluppo e varie esperienze, e ai suoi rapporti con lo Stato, in accordo col quale, afferma Grierson, debbo-no essere realizzati i fini democratici. L'autore infatti si adoperò per l'applicazione pratica di questo principio e non esitò mai a porsi al servizio di organismi pubblici e di ricorrere allo Stato democratico per avere i finanzia-menti necessari per sopravvivere nei tempi meno facili. In definitiva si può affermare che con questo libro, oggi di singolare attualità e dal quale potrebbero venire tanti insegnamenti anche per il documentario italiano, l'autore ri-vela, oltre alle già note qualità di cineasta (produttore ancor prima che regista), di saper essere anche saggista preciso e sensibile e teorico rigoroso. Documentario e realtà, che comprende una serie di saggi scritti in tempi e occasioni diversi, organicamente presentati e raccolti da Forsyth Hardy, è preceduto da un puntuale studio introduttivo di Fernaldo Di Giammatteo, che del libro è anche l'ottimo tradutte

LUIGI MALERBA

Un comunicato della Cineteca

LA CINETECA Italiana ha ripreso, col 1 dicembre 1950, la fornitura di film retrospettivi alle associazioni culturali cinematografiche di tutta Italia per l'attività 1950-51. Un primo gruppo di film, di grande interesse storico e artistico, è stato súbito posto in circolazione; eccone l'elenco: l'Incrociatore Potemkin (1925) di S. M. Eisenstein; La donna pagana (1928) di C. B. de Müle; Il diario di una donna perduta (1929) di G. W. Pabst; Il vampiro (1931) di Carl Th. Dreyer; Il milione (1930) di René Clair; Ragazze in uniforme (1931) di L. Sagan; l'Opera dei quattro soldi (1931) di G. W. Pabst; Le crime de monsieur Lange (1935) di J. Renoîr; infine un programma dedicato a « Giovanna d'Arco nella storia del cinema muto » comprendente: Jeanne d'Arc (1907 c.) anonimo della Pathé-Frères, una selezione di La passione di Giovanna d'Arco (1928) di Carl Th. Dreyer, e altri film minori. Per fine febbraio 1951 sarà predisposto un secondo gruppo il quale comprenderà, tra l'altro, Ma l'amor mio non muore (1913) di Paul Wegener; Variété (1925) di E. A. Dupont; Erick il grande illusionista (1929) di Paul Leni. Altri gruppi di film faranno seguito a questi, per raggiungere, entro la fine della stagione ventura, un minimo di 35-40 programmi atti a soddisfare pienamente l'attività culturale di ogni associazione.

L'ATTIVITA' del nuovo anno sociale degli « Amici della Cineteca Italiana » si è inaugurata con la proiezione ael film di G. W. Pabst La via senza gioia interpretato da Greta Garbo. Sono poi seguiti: il 21 novembre, l'anteprima di Il cammino della speranza di P. Germi preceduto dal documentario di Dino Risi Il pittore della montagna; il 5 dicembre La rivolta dei pescatori (1935) di E. Piscator, preceduto da una conferenza sull'attività teatrale di Piscator tenuta da Giorgio Strehler; il 12 dicembre, Le crime de monsieur Lange (1935) di Jean Renoir e Le ballet mécanique (1925) di Fernand Léger; il 19 dicembre.



Dorothy McGuire e Guy Madison in « Till the End of Time » (« Anime ferite », 1946), altro interessante film di Edward Dmytryk recentemente presentato dal circolo del cinema di Foligno.



CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. - Un'avvertenza fondamentale. Non viene più effettuato il servizio fotografico. Vale a dire; i lettori che avevano intenzione di acquistare le fotografie pubblicate su Cinema, inviando un vaglia all'amministrazione, spiegando quale immagine attendevano ecc. ecc.. devono oggi rinunciare all'idea. Disposizioni nuove. Io riferisco. In questa comunicazione è compresa la risposta ai lettori Luigi Ceruti di Fiumicino, Eddy Salzano di Roma e Silvio Fratelli di Marsala che mi avevano scritto in merito alle famose fotografie.

E parliamo per un momento del Premio Pasinetti. Gli scritti dei lettori Leonardo Gallo (di Frignano Piccolo), D. A. (di Firenze), Alberto Zasso (di Adria), Giuseppe Roggero (di Casale Monferrato) e Carlo D'Eugenio (di Roma) sono stati passati alla commissione esaminatrice. Chi non se lo aspettava, forse, è Giuseppe Roggero che aveva mandato una lunga lettera per rispondere a Paolella (in merito all'articolo di quest'ultimo apparso su Cinema n. 38) e ora viene a sapere che la missiva diventa un pezzo da concorso. Tanto meglio. A D. A. di Firenze vorrei aggiungere: l'articolo su Tirrenia non ci interessa: e ancora meno ci interessa: e ancora meno ci interessa: e ancora del Giovac, chino Forzano. Ad Alberto Covino di Napoli e a Spartaco Glanoglio di Torino l'assicurazione che i loro articoli sono stati passati al Premio.

mio.
FRANCESCO GRIS (Mogliano Veneto). - Con la tessera del tuo cineclub puoi assistere alle proiezioni di qualsiasi altro circolo del cinema.

FRANCO VALOBRA (Torino). Ho passato, come da tuo desiderio, la lettera ad Aristarco, nella quale tra l'altro scrivi: « Di fronte ai vari Stromboli e Francesco, di fronte a quell'orgia di retorica e di pessimo gusto che è il film L'edera da un lato, e ai vari Inafferrabili dodici dall'altro, il film di Germi ci commuove, ci dice qualcosa di nuovo, di giusto, umano ». In Film di questi giorni del numero scorso puoi trovare le note critiche su Il cammino della speranza.

ANNA MARIA DONDI (Modena).

Ospito volentieri la tua segnala-

ANNA MARIA DONDI (Modena).

Ospito volentieri la tua segnalazione, perché la ritengo di pubblica utilità: « E' stata istituita in questi giorni a Modena l'unica scuola italiana, autorizzata dal Ministe. ro della pubblica istruzione e dalla Biennale per l'arte del modello e del figurino. Si chiama "Istituto d'arte dell'abbigliamento". Ed ha intendimenti spiccatamente artisti ci, Il corso dura sei anni e sono ammessi gli allievi che hanno la li-

cenza della scuola media. Vi si insegna, oltre alla storia, alla geogra. fia, alla matematica alle lingue straniere, anche l'anàtomia tecnologica e l'anatomia estetica. I licenziati saranno forniti di diploma e verranno segnalati alle case cinematografiche come modellisti e costumisti. Le iscrizioni sono già aperte e la sede si trova in via Ganaceto 115 ». Ho riferito quanto hai scritto. Se i lettori vogliono altri schiarimenti, ormai conoscono l'indirizzo dell'Istituto.

ALFIO TADDEI (Milano). - Con

ALFIO TADDEI (Milano). - Con ogni probabilità apparirà, in ordine di tempo, Domani è un altro giorno prima di Teresa, nonostante questo sia il secondo film della Pierangeli e quello il terzo. Teresa, scrivo in data 21 dicembre, non è stato ancora presentato in America (e come tu sai gli americani sono i primi ad aver diritto di vederlo pot. ché il film è prodotto da una casa di Hollywood). Alla Pierangeli puoi scrivere presso la Minerva Film, via Palestro 36, Roma.

A TUTTI (scusate se ricompaio, cosi di colpo). Grazie per gli auguri. Che ricambio

DAVIDE TURCONI (Pavia). - Chi si ricorda più che cosa mi aveva scritto il lettore Giovigli! Voleva la lista dei film della Bergman girati prima della andata ad Hollywood, suppongo. Naturalmente a uno schedatore serio come te non poteva mancare l'elenco attendibile e completo. Che pubblico ben volentieri sperando che queste note capitino sotto gli occhi di Giovigli. Dunque, Ingrid Bergman, in Isvezia, ha recitato nei seguenti film: Munkbrogreven (1935), regia di Edvin Adolphson. Bränningar (1936), regia di Ivar Johansson. Swedennielms (1936), regia di Gustaf Molander. Valborgsmässoatton (1935), regia di Gustaf Edgren. Pa solsidan (1936), regia di Gustaf Edgren. Pa solsidan (1936), regia di Gustaf Molander. Intermezzo (prima edizione: 1936), regia di Molander. En enda natt (1939), regia di Molander. En enda natt (1939), regia di Molander. Juninatten (1940), regia di Per Lindberg, Ringrazio Turconi per la diligenza e la cortesia; c ringrazio il linotipista per la pazienza usata nel trascrivere questi difficilissimi titoli

MARTA CONTI (Milano). - Grazie del consiglio. Per quella domanda intorno a La Certosa di Parma mi sto informando.

PAOLO COLLIVA (Bologna). Temo proprio che per quel tuo saggio dovrai fare a meno del soccorso
altrui. Il tema che vuoi affrontare
non è stato trattato con impegno,
sinora Il caso De Sica ha sollecita,
to saggi, disquisizioni, critiche approfondite, ma sempre e soltanto

in riferimento a Ladri di biciclette. Quando Sciuscià ebbe il suo grande momento, i saggisti non trassero vantaggio per articoli su « Il cinema e i giovani davanti alla macchina da presa » perché il discorso si sarebbe fermato a Sciuscià. Oggi abbiamo anche un buon film di Radványi, abbiamo un Malerba, un Germania anno zero e così via. Tu vuoi restringere l'indagine al periodo posibellico? Allora devi escludere I bambini ci guardano. Se invece ritieni necessario un esame «elastico», ricordati che alla base di molte idee sta quel Dead End, qui apparso col titolo Strada sbarrata.

AGOSTINO FOGALE (Biella). Vuoi attaccare briga, vedo. No, non potrò mai riconoscere nella Valli un'attrice di buona qualità. E' stata solo favorita dalle circostanze (felici incontri con registi eccezio-nalmente ispirati — alludo al Sol-dati di Piccolo mondo antico e solo di Piccolo mondo antico e solo di Piccolo mondo antico) e da un bel volto. La Berti non mi convin-ce. Dici che l'avresti preferita al posto della Bosè in Cronaca di un amore? A parte il fatto che i tuoi apprezzamenti sul conto della Bosè sono ingiusti, Cronaca di un amore non è affatto «orribilmente reci-tato» come dici tu. Le esitazioni della Bosè nel lavoro di Antonioni sono rarissime; le puoi imputare una camminata incerta, due scene Girotti non precisamente perfette (sono state le prime ad esse-re realizzate, e l'attrice non era an-cora entrata nella pelle della pro-tagonista), ma assolutamente non devi privarla delle lodi che merita. Non so quale avvenire riserbi il cinema a questa donna. Penso che il difetto di « mestiere » la metta in una condizione di inferiorità co-stante in rapporto alle altre attrici; e, ciononostante, c'è sempre da at-tendersi il prodigio, come quello di Cronaca di un amore, se interviene un regista che intende seguirla e soprattutto comprenderla con l'impegno di Antonioni. Ha avuto, in-somma, il suo von Sternberg; e continua ad averne bisogno. Avevo già letto quell'articolo di Emanuelli sul cinema americano ottimista. Anzi, l'avevo visto nascere, perché alla vigilia di inviare il pezzo al quotidiano di Torino lo scrittore mi aveva telefonato per controllare le grafia di alcuni titoli. Comunque, grazie lo stesso per il ritaglio.

DANILO FEDERIGHI (Piombino).

Mi scrivi: «Con degli amici abbiamo preso una discussione sul cinema Vogliamo sapere se il cinema è un'arte nel vero senso della parola Cioè se è un'arte che si può considerare eguale alla pittura, alla scultura, alla musica. Volevamo sapere un'altra cosa. Se un attore o un'attrice, raggiungendo un eccesso dell'arte, possa chiamarsi artista. Cioè se l'attrice Greta Garbo si possa considerare un'artista nel vero senso della parola». Questioni grosse, roba da volumi, Perché domande così potenti, così massicce? Stai scrivendo un libro? Ah no, scusa, la lettera continua: «Ti prego, caro Postiglione, di rispondere con precisione a queste domande perché c'è di mezzo una scommesa». E così, dopo cinquantadue puntate di risposte ai lettori mi imbatto in un Danilo Federighi che mi vuol far aprire un ippodromo con relativo totalizzatore! Ma Federighi non è solo, nelle sue busse pretese. Da Roma mi scrive Luciano D'Arquà: «Gentilissimo signor Postiglione, Fellini e Tellini sono la stessa persona? E' lo stesso soggettista che per ssuggire alle tasse cambia nome? ». Se avete scambiato Federighi — sulle prime — per un esteta (sia pure vagamente nemico della sintassi, ora siete indotti a considerare Luciano d'Arquà come un agente del Fisco; la sua domanda sa nascere questa supposizione. Ma anche nella sua lettera c'è un seguito: «So

di darle una noia, ma c'è una scommessa con alcuni amict e se vinco io le mando il panettone m. Anche una lusinga gastronomica, come vedete. E' piuttosto triste tutto questo. Rinuncio a ogni regalo e mentre informo l'amico Federighi che, a veder mio, il cinema può essere arte (parlo dei momenti in cui il regista diventa autore vero del film e trasferisce nel lavoro il suo "mondo", lontano dalle tentazioni esclusivamente mercantili) mentre l'attore non è mai artista quando è diretto da un regista, bensi rimane un interprete, piccolo o grande che sia, ma solo interprete (perdonate lettori, questa estetica sminuzzata), avverto D'Arquà che Federico Fellini non ha nulla a che vedere con Piero Tellini. Alle tasse non si sfugge neppure disertando l'anagrafe; altro che cambiare la consonante iniziale del cognome!

l'etichetta, hai voglia di catalogare, non è cosi? Hai fretta di applicare il marchio di « neo-espressionismo » ai recenti lavori del cinema tedesco e chiedi a me se ciò sia consi-gliabile. Penso di si, ma non in tutti i casi in cui nel cinema entra l'elemento sovrannaturale. La parola «espressionismo» è piena di
pericoli; si va cauti ad usarla persino con i film di Wiene, di Wegener, di Leni. Direi piuttosto nel ci-nema tedesco d'oggi, e in partico-lare mi riferisco ai film di Stem-mle, di Käutner e di Jugert, conver. mie, di Käutner e di Jugert, conver, gono le strade della commedia tedesca filmata (che era sopravvissuta alla tragedia hitleriana proprio in virtù di Käutner, di Liebeneiner, di von Baky) le strade del
piccolo espressionismo (quello meno genuino, orecchiato insomma, rifatto male perché fuori di una lipea di culturni e le strade del mit nea di cultura) e le strade del « vittimismo collerico» (quella tenden-za polemica del cinema teutonico rinato che ha l'aria di voler ammonire, mettere in quardia, avvertire, e persino rimproverare, proprio co-me fanno i convalescenti con i sani; il documento sconfitto dalla retorica, insomma). Tu poi smanii retorica, insomma). Tu poi smanti nella ricerca di una insegna comune per i film come Quattro passi fra le nuvole, Vivere in pace, Sotto il sole di Roma, Domenica d'Agosto, ecc. Proponi a Commedia all'italiana ». No, caro Enzo, non va. Forse piace a chi tiene archivi e schedari, forse soddisfa chi della "commedia all'italiana" — secondo questo nuovo schema — ha visto le orioini nei primi film di Camerini. origini nei primi film di Camerini. Ma a me sembra una definizione oziosa e persino offensiva; ha l'aria del « Saluti dall'Italia » che viene scritto ai piedi della riproduzione in alabastro della Torre Pendente o del Vesuvio. No, meglio non metterci nulla.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

LINO GHERALDI (via Dante Alighieri 91, Bari). Cede: Sipario, nn. 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42. Oppure cambia con i nn. 1, 7, 8 di Sequenze e un Filmlexikon in ottimo stato. Cede anche Dramma, nuova serie, dal n. 75 al n. 88 incluso.

MARCELLO CAMINITI (Via Aniello Falcone 32, Napoli). - Cede al miglior offerente Cinema, vecchia serie, dal n. 1 al n. 95 compreso; Schermi dal n. 1 al n. 17 compreso; Dramma dal n. 81 del 10-1-1930 al n. 332 del 15-6-1940 compreso (averte che mancano i nn. 263, 288, 291, 315 e 318). Non cede numeri singoli ma eventualmente le tre raccolte separate.

ENZO MONACHESI (Via Duccio di Boninsegna 27, Milano). Cerca: Cinema, vecchia serie, n. 95; nonché numeri di Bianco e Nero, vecchia serie e di altre pubblicazioni cinematografiche italiane e stranie. re. Cede: una raccolta completa di Sipario.

tografica, e abbiamo voluto soltanto indicare il pericolo che una affermazione di principio come quella citata ha di essere travisata con un ritorno a posizioni del tutto sorpassate, quali quelle della critica contenutistica, la quale rappresenta un equivoco almeno pari a quello che prende in considerazione i più sterili valori calligrafici quali elementi puramente formali. Quindi, secondo noi, occorre tendere verso una indagine critica che ponga soprattutto in rilievo l'analisi del mondo poetico dell'autore per il mondo come esso si manifesta attraverso personaggi e situazioni, non tralasciando però di esaminare i termini del linguaggio attraverso cui tale mondo poetico ha raggiunto la fase della espressione. Partendo dalle posizioni dell'ultima filosofia cerchiamo quindi di ricostruire in senso estetico il processo dell'arte in generale, poiché il problema dell'arte cinematografica non può essere visto al di fuori di quello dell'arte tutta. Il processo di indagine critica non può evidentemente

prescindere dal processo formativo dell'opera d'arte e probabilmente è proprio nella genesi di essa che le ultime conquiste filosofiche, ponendo come base il binomio intuizione-espressione, effettuarono una sintesi eccessiva che confinava, o addirittura escludeva, dal processo della nascita dell'opera l'intervento di un terzo elemento; la fantasia che probabilmente costituisce, nei confronti dell'autore, l'unico ed essenziale elemento differenziante dei vari linguaggi, E' evidente infatti, come giustamente ha osservato May, che esiste una fantasia cinematografica portata soprattutto ad esprimersi per immagini, una fantasia pittorica portata ad esprimersi per forme e colori, una fantasia letteraria portata ad esprimersi per parole, ecc., e tali diversi tipi di fantasia, piú che le asperità delle diverse tecniche che in definitiva si possono abbastanza facilmente superare, condizionano nell'artista la scelta di un linguaggio piuttosto che di un altro e limitano le sue possibilità espressive. Forse con l'introduzione nell'analisi critica del-

l'esame di questo terzo elemento che, prendendo vita dall'intuizione, rende possibile attraverso la tecnica che l'opera divenga espressa, molti interrogativi potranno venire risolti: nei riguardi di certe forme inconsuete di linguaggio che una particolare fantasia rende valide nei confronti di una intuizione; e soprattutto nei riguardi dei rapporti sempre discussi fra artista e artigiano e mestierante, in possesso di un preciso mondo poetico e di fervida fantasia il primo, di semplice fantasia il secondo, di pura tecnica corretta il terzo; e quindi nei riguardi di certe fortunate e particolari forme di collaborazione artistica. Forse, abbiamo detto, riservandoci di tornare sull'argomento. nella convinzione che quelle vecchie posizioni filosofiche, che ci sembrano ancora oggi abbastanza valide, siano un efficace punto di partenza, per una nuova fase di ricerche estetiche che, come ricerche nel concetto socratico, siano anche filosofia dell'arte.

NINO GHELLI

(Continuazione dalla pag. 382)

missionari vi assistano). Infine è ridicolo che il sig. Prandoni parli di logica paradossale per la distinzione fatta dal Congresso tra le dimissioni di un membro del Consiglio (i quali sono eletti in quanto persone) e quelle di un circolo (per i quali, essendo le associazioni che costituiscono la stessa F.I.C.C., vigono chiare norme statutarie). Sempre a proposito di Padova, si fa poi un fugace accenno « a mua certa lettera appartenente al delegato di Padova e giunta chi sa come nelle mani di Tosi ». Devo precisare: si tratta di una lettera non appartenente, ma semplicemente Tosi». Devo precisare: si tratta di una lettera non appartenente, ma semplicemente scritta dal delegato di Padova a terze persone. Lettera che mi è stata inviata alla sede del Congresso, per posta, da terze persone e di loro spontanea volontà. Questa lettera, per il suo contenuto, comprometteva la corretteza e la moralità del comportamento di alcuni congressisti. Ritenerdola molto grave, ne informai alcuni dirigenti del Congresso, chiesi — in presenza di testimoni — al delegato di Padova se si trattava effettivamente di una in presenza di testimoni — al delegato di Padova se si trattava effettivamente di una sua lettera autentica (egli lo confermò) e non di una provocazione. Dopo di che decisi di non servirmene per non trascinare il Congresso sul piano degli intrighi scelti dagli avversari interni ed esterni della Federazione. Senonché, si noti l'eleganza del comportamento, il delegato di Padova tanto difeso dal sig. to, il delegato di Padova tanto difeso dal sig. Prandoni, mi aggredi in un corridoio del Congresso, buttandomi quasi a terra, strappandomi la lettera in mio possesso e poi fuggendo. Parliamo dunque, per essere precisi, di una lettera in possesso di Tosi e giunta mediante aggressione al delegato di Padova.

Ed ora basta: ho risposto alle affermazioni e alle insinuazioni più gravi contenute nella lettera pubblicata nel numero scorso, Mi scuso con i lettori che ricercano in questa pagina notizie concrete sulla vita e sui problemi dei ciroli. Pur rimpiangendo lo spazio sciupato, dichiaro che siamo sempre pronti a rispondere, malgrado non sia certo molto divertente perdere del tempo in questo modo, quando l'attività della Federazione, troppo vasta per le nostre sole forze, già ci costa troppo lavoro. Ma come non meravigliarsi, quando il sig. Prandoni se la prende per « l'ironia delle mozioni e relazioni approvate all'unanimità »: non si accorge che, cosí scrivendo, si dà da se stesso per lo meno dell'incapace se non ha nemmeno saputo levar la mano per votar contro : per astenersi? Gli han forse puntato una pistola dietro la nuca? E quando se la prende con le votazioni a liste bloccate, dimenticando che cosi è previsto dagli

statuti federali? Una sola cosa vorrei chiedere a Cinema, per concludere: che al prossimo Congresso nazionale mandi un suo inviato per far la cronaca dei lavori, cosí come quest'anno vi erano già i corri-spondenti di alcuni giornali, di alcune agenzie cinematografiche e perfino della R.A.I. Almeno toccherà poi alla redazione rispondere agli eventuali nuovi Prandoni (il quale, dimenticavo quasi di dirlo, era candidato per il nuovo Consiglio direttivo nella lista non eletta). Vorrei che i miei avversari siano almeno piú valenti e meglio forniti di idee e di argomenti, e mi auguro che questa risposta valga almeno a tenere i futuri polemizzatori su un piano di più seria documentazione.

P.S. Agli amici del Circolo « La Cittadella » che han tenuto a farmi sapere che la lettera pubblicata è stata un'iniziativa del tutto personale del Prandoni, dirò che non l'ho mai nem-meno dubitato e li ringrazio.

ANCONA - Il Cine Club Ancona ha riunito una serie di film sotto il titolo: « Gangster, vecchio e nuovo ». I film proiettati sono: Scarjace, Strada sbarrata, I gangsters, Lo sterminatore, L'ultima tappa per gli assassini. Il Circolo ha quindi proiettato Il sacrificio del sangue (« Le nuritain »)

FIRENZE - Il Cine Club « Primi Piani », nel corso della sua attività, ha realizzato una « rassegna del cinema ungherese » projettando Matteo, guardiano d'oche (a colori), Anna Szabo, Un palmo di terra, Gli uccelli del lago Balaton. La manifestazione, chè ha ottenuto vivo succeso, sarà rinetuta, presso altri Circoli del Cinema. so, sarà ripetuta presso altri Circoli del Cinema.

FIRENZE - Ha ripreso la sua attività, a Ri-fredi, il Circolo fiorentino di cultura cinema-tografica, proiettando Monsieur Verdoux.

FOLIGNO - Il locale Circolo del Cinema ha continuato la sua attività proiettando due film di Edward Dmytryk (Odio implacabile, Anime jerite), Quarto potere, documentari svedesi e numerosi documentari italiani.

LA SPEZIA - Il Circolo dell'Associazione Universitaria ha proiettato in ottobre e novembre: Dies Irae, Spasimo, Legittima difesa, Quattro passi fra le nuvole, Strada scarlatta, La città nuda, I forzati della gloria, L'eternel retour.

LA SPEZIA - Il Cineclub « F. Pasinetti » ha continuato la sua attività proiettando: L'uomo del Sud, comiche di Chaplin, Pigmalione, Il fuggiasco, Documentari USIS, Odio implacabile, Sinfonia pastorale.

LIVORNO - Dopo il notevole sforzo organiz-zativo compiuto nell'estate scorsa per ospitare il IV Congresso nazionale della F.I.C.C. e rea-

lizzare nel contempo la prima « Rassegna del cinema italiano sonoro » con la pubblicazione del "quaderno" dedicato allo stesso argomento, il Circolo del Cinema di Livorno ha ripreso la sua attività in novembre proiettando: Odio imsua attivita in novembre proiettando: Odio implacabile, L'amorosa menzogna (docum. di Antonioni), Scarface, Ragazzi allegri (in ediz. originale), L'accalappiacani (doc. di Biagetti), Caccia tragica, Anime ferite, Roma, città aperta. Il Circolo, continuando la sua attività di diffusione della cultura cinematografica, conta già oltre 500 soci.

MANTOVA - Dopo la « Rassegna del cinema italiano sonoro », il Circolo del Cinema ha proiettato: Les visiteurs du soir, La donna fantasma, Les anges du péché.

PARMA - Dopo la ripresa dell'attività, di cui abbiamo già dato notizia, il Cine Club di Parma, ha proiettato: Gli uomini, che mascalzoni!, Il sacrificio del sangue (« Le puritain », di Jeff Musso), Acciaio.

RAVENNA - Il Circolo Ravennate del Cine-RAVENNA - Il Circolo Ravennate del Cinema, dopo aver organizzato, tra l'altro, una serata di gala per Cronaca di un amore presentata dal critico Callisto Cosulich della F.I.C.C., ha projettato Gli uomini, che mascalzonil e La tavola dei poveri; annuncia nel suo programma di gennaio: Naissance du cinema e cortometraggi di pupazzi cecoslovacchi (4 gennaio), Gioventi traviata di Decoin (11 genn.), La casa degli incubi di Becker (18 app.) L'amore a leggi incubi di Becker (18 app.) degli incubi di Becker (18 genn.), L'amore e il diavolo di Carné (25 genn.). REGGIO CALABRIA - Il Circolo del Cinema

«Sequenze» ha proiettato nel mese di dicem-bre: Ivan il terribile, La casa di mio padre di Kline e Crosby (Israele), Monsieur Verdoux, Gioventú perduta, Ciapaiev, ROMA - Con la proiezione di Film and Rea-lity ha ripreso l'attività il Circolo Romano del Cinemo.

ROMA - Ha iniziato l'attività il Circolo di ROMA - Ha iniziato l'attività il Circolo di cultura cinematografica « Charlie Chaplin » proiettando comiche di Chaplin, La casa degli incubi e Miciurin. Su quest'ultimo film il Circolo ha organizzato un referendum tra i soci e un pubblico dibattito che ha suscitato vivissimo interesse. Presiedevano Umberto Barbaro e il segretario del Circolo Ivano Cipriani, La relazione d'apertura e la conclusioni sono stata tra zione d'apertura è le conclusioni sono state te-nute da Callisto Cosulich. Tra i molti interve-nuti, ha preso la parola anche Giulio Cesare Castello.

ROMA - Il « Cineclub Studenti Romani » della F.I.C.C. ha inaugurato il suo terzo anno sociale d'attività con un ciclo di proiezioni dedicate a René Clair. Sono stati proiettati: Il milione, L'ultimo miliardario, Il fantasma galante.

ROMA - Il Centro Universitario Cinemato-grafico ha proiettato Il fuggiasco, La falena, Il

milione, Ragazzi allegri.

TRAPANI - Il Circolo del Cinema di Trapani ha proiettato Breve incontro, Ossessione, un programma di documentari inglesi.

TRIESTE - Il Circolo della Cultura e delle

Arti (sez. spettacolo) ha continuato la sua at-tività proiettando Gli uomini, che masca'zonil, Il sole sorge ancora, L'ultimo miliardario.

