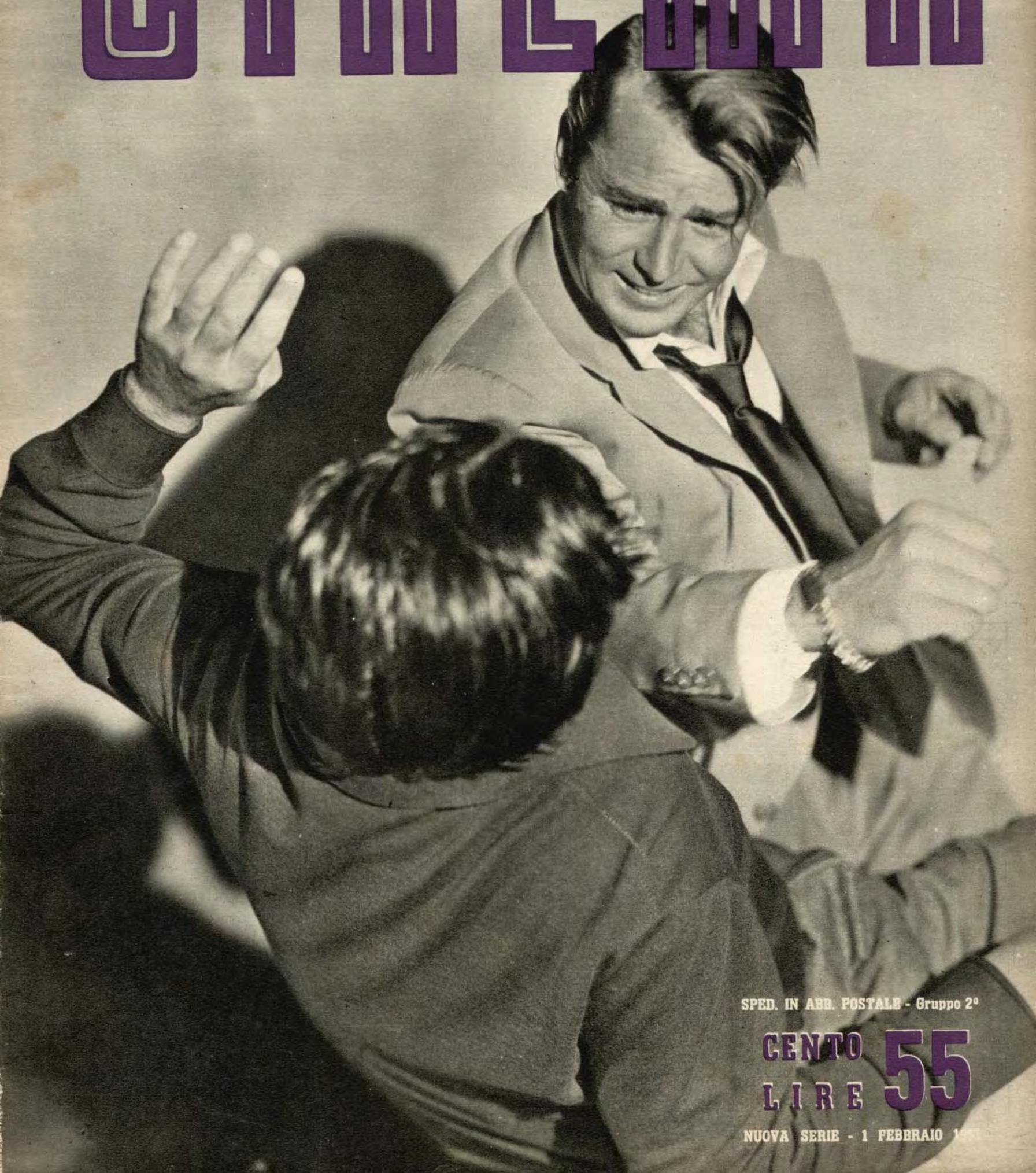


CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 55

NUOVA SERIE - 1 FEBBRAIO 1971

L'interessante articolo di Guido Guerrasio, in merito allo scandalo dei documentari, m'ha trovato in completo accordo con l'autore. La già estesa esposizione del Guerrasio meriterebbe di essere ancora ampliata, arricchita da saggi e suggerimenti, e degna di essere presa in considerazione da tutte le persone benpensanti del nostro cinema documentaristico in genere, e del cinema inteso nel più vasto senso generale. La conclusione dell'anatomica dissertazione del Guerrasio fa dedurre, che attualmente non esistano sicuri ripari per impedire questa mostruosa cena delle beffe, nei danni del nostro documentario di ottima fattura, e alle leggi vigenti, svirilizzate dalle scappatoie che queste permettono a certi mercanti. Tutto questo in omaggio al Dio egoismo, e al Dio moneta beninteso. Che fare a questo punto? Comitati tecnici, leggi più o meno rassicuranti, dichiarazioni confortanti di personalità (che colgono l'occasione per far luce al loro nome) servirebbero a ben poco, servirebbero all'utopia, perché la stimolante presenza dei Dii sopracitati, sarebbe più forte delle dichiarate buone intenzioni.

Guerrasio, ripeto, avverte la necessità di una ferrea « Unione dei documentaristi italiani », ottima idea, ma riuscirà questa « Unione » a prevalere su interessi (molto vasti) dei distributori, esercenti ecc., riuscirà l'Unione a convincere i mercanti, che l'arte può interessare il pubblico molto più che lo stereotipato spettacolo, cioè il « fumetto »? Ne dubito. In tal caso sarebbero sempre gli stessi ad avere la voce in capitolo con i loro vari Dii moneta. Occorre, a mio avviso, ben altro. Bisogna battere il nemico, con le sue stesse armi, cioè: nella produzione, nella distribuzione, e principalmente nei criteri di distribuzione agli esercenti, per mezzo di cinema e pubblico specializzati. Questo mio ultimo accenno, meriterebbe una esposizione più ampia, per illustrare la mia idea. Ma basta ricordare l'esempio degli « art theatres » americani, per riconoscere che questa felice idea non è soltanto mia. In America esistono più di cinquemila « art theatres » ove soltanto si proiettano documentari e film artistici, con ottimi risultati pure nel lato finanziario. Questo fa dedurre che se in Italia esistessero mezzo migliaio di sale specializzate in proiezioni di documentari di fattura artistica, (e perché no film che hanno l'arte, in comune coi documentari?), non avrebbero ragione di esistere attualmente questi scandali che Guerrasio denuncia. Queste sale avrebbero una vita indipendente, fuori da ogni pressione monopolistica dei normali circuiti di distribuzione. Solo così, battendo il mercante nella produzione, distribuzione, e proiezione, il documentario (e il film d'arte) avrebbe assicurato una vita duratura.

CLAUDIO CAPELLO

Palermo, gennaio

Caro Aristarco,

ho visto il Francesco di Rossellini. Mi stupisce davvero il suo giudizio sul film, il quale è — almeno così a me pare — accanto a Ladri di biciclette e a qualche altro, la cosa migliore che la nuova cinematografia italiana ci abbia dato; soprattutto si tratta di una nuova esperienza d'arte che i critici dovrebbero cercare di intendere bene: i critici non possono fare i sordi. Ma forse il Francesco può essere capito solo dai puri di cuore e dai poeti. Nel film di Rossellini quella incantata « atmosfera di pace e di serenità », la sua umiltà, mitezza, sobrietà, purezza (parole che un critico della mia città ha usate per il film di Rossellini) sono insieme contenuto e forma. Parlare di formalismo a proposito di Francesco, significa voler supporre una particolare modalità di contenuto. Chi ha detto che ogni film deve necessariamente consistere in un racconto con dei caratteri ecc.? Il film di Rossellini va — secondo me — giudicato sul piano della liricità pura. Di un minuetto di Mozart, di una sinfonia di Beethoven, di una serenata di Chopin ci chiediamo forse che cosa ci racconta? A parte il fatto che non è proprio vero che il Francesco non racconti niente. Può sul serio, caro Aristarco, negare che il film in questione non l'abbia commosso, e non tanto di una commozione sentimentale quanto estetica?...

MARIO DI STEFANO

LETTERE

Milano, gennaio 1951

Caro « Cinema »,

ho seguito con appassionato interesse la discussione sul documentario, iniziata con il tuo articolo sulla riforma della attuale legge dei contributi statali, e ripresa nell'ultimo numero con varie lettere e con l'articolo di Guido Guerrasio. Quale ambizioso regista di documentari, diretti per varie Case con nome d'arte, non posso che associarmi a queste prime voci con tutto il cuore, per la evidente necessità di uscire da una situazione che, perdurando, scoraggerebbe qualsiasi iniziativa sana. Non so cosa possano valere le mie opere, anche se il generale consenso avuto mi è stato sempre di grande compenso; so solamente di aver cercato sempre di esprimere nel modo migliore quanto urgeva nel mio animo, ma so anche di aver spesso dovuto fare i conti — io che ne sono acerrimo nemico — con i costi di una produzione che, contrariamente a quanto ritiene la faciloneria corrente, non può realizzarsi con mezzi minori di una qualsiasi produzione, spettacolare.

Debo riconoscere che tutte le ditte interessate hanno compreso le mie necessità, ma debbo anche dire che, di fronte alla situazione, hanno spesso dovuto rinunciare alla produzione. Non si può infatti produrre a 100 quello che renderà 20, a meno di essere dei mecenati o dei pazzi. In quei casi dunque in cui, sfidando il consiglio nettamente sfavorevole delle cifre, sono stato invece seguito, e la produzione è stata impostata a dovere (vedi Milano Film e Duomo Film, p. e.) mi sono trovato poi con la coscienza che mi rimordeva per quelle immane difficoltà che saremmo sorte in sede di realizzo. Ora, se un film medio incassa, in una media abbastanza vicina al vero ed anzi forse un po' pessimista, i suoi bravi 100 milioni lordi, al documentario andrebbero 3 milioni, cifra più che rispettabile per una buona produzione e con un margine sufficiente per rendere la produzione stessa un investimento modesto ma sicuro. Questo è quello che lo Stato ha voluto fare fissando i contributi: incrementare cioè la produzione di buoni documentari per tutte quelle finalità culturali ed artistiche che gli sono proprie, per incoraggiare anche, io penso, tutti quei tentativi volti alla ricerca di nuovi mezzi e nuove forme di espressione. Le finalità che lo Stato si proponeva non sono state invece raggiunte soprattutto per il sacrificio di una parte cospicua del premio (se non del premio intero), che va al distributore del film spettacolare in abbinamento, e non retribuisce quindi il documentarista. Le provvidenze in favore del documentario vengono così a costituire una bassa speculazione e una pioggia di denaro per chi non ne ha alcun merito.

Questa è la situazione che ha provocato evidentemente la proposta di Cinema di accantonare la totale cifra del contributo per divi-

IL REGISTA



derla poi fra i produttori con nuovi e più equi criteri, proposta onesta e degna di ogni considerazione. Lo Stato cioè dichiara di percepire dei diritti erariali proprio per il documentario, e se non è da una parte ammissibile che tali contributi vadano lontano da chi deve trovare in essi la molla per una migliore produzione, non è nemmeno giusto che, prelevati a tale titolo, rimangano invece allo Stato. Ciò succede infatti tutte quelle volte in cui il documentario non c'è, o non viene messo in bordereau. La seconda deficienza che è stimolo alla bassa speculazione vuoti dei distributori, vuoti degli esercenti, è la mancata obbligatorietà della programmazione. Perché la parità sia stabilita, ed il documentarista non sia un povero agnello nelle fauci del lupo, è necessario almeno che sia resa obbligatoria la proiezione del documentario, cui si può aggiungere o no l'obbligatorietà contemporanea del giornale.

Per i contributi è bene poi guardarsi in faccia: esistono oggi i contributi del 3 e del 5%; quando mai lo Stato ha dato il 5%? Il dott. Cantarella propone nella sua lettera anche un 1% da darsi a tutti; per carità, non scherziamo! Se questo dovesse essere, lo Stato darebbe sempre l'1%, e mai il 3 o il 5%, mentre continuerebbe a percepire il 3% dagli spettatori, e ciò sarebbe ingiusto. Quindi, né 1% né 5%, ma 3%, fisso e immutabile per tutti. Intendiamoci: per tutti coloro che hanno prodotto opera tecnicamente degna, essendo la valutazione artistica argomento che dovrebbe sempre assolutamente esulare dalle competenze del Comitato, che si chiama « tecnico » proprio per questo. Il giudizio artistico spetta alla critica e soprattutto al pubblico cui in definitiva l'opera è diretta, come in tutte le manifestazioni dell'arte, e non può essere prerogativa di nessun Comitato, per quanto ministeriale esso sia. Occorre quindi modificare la legge e d'urgenza, se si vuol veramente raggiungere il fine di elevare la massa, fine che essa sbandiera. Modifiche semplici ma essenziali: 1) contributo unico; 2) comitato tecnico, tale di nome, di fatto e di attribuzione; 3) obbligatorietà del documentario; 4) netta distinzione sempre, fra documentari; ed attualmente, che il primo può e deve essere arte, mentre la seconda è solo informazione.

Ben venga dunque l'unione dei documentaristi, ed eccezionalmente abbia sede a Milano, con tutti gli scopi, le prerogative e i compiti accennati da Guerrasio, e ben venga se possibile la distribuzione diretta dei documentari, affrancazione dalla servitù e dalle forche caudine dell'abbinamento. E porta aperta a tutti, mi raccomando, porta aperta a tutti coloro che hanno buona volontà, intelligenza e preparazione. Per sbattere la porta in faccia ai mestieranti non abbastanza raccomandati per entrare, si potrebbe correre il rischio di sbatterla in faccia all'ingegno vero. La selezione, giusta e necessaria, va fatta riguardo alle opere e non mai può essere frutto di un anticipato giudizio.

ROMEO SPAZZALI

Roma, gennaio

Caro « Cinema »,

leggiamo sul numero 52 di Cinema la notizia che si è costituito a Milano un Circolo Universitario Cinematografico. Siamo lieti per l'iniziativa dei colleghi milanesi che si aggiunge oggi a quella del Centro Universitario di Padova e del nostro, nel tentativo di inserire nell'organismo universitario il problema del cinema come fatto d'arte e di cultura. E' proprio dalle tue pagine che noi vorremmo, con questa nostra lettera, inviare un appello ai colleghi di tutte le università d'Italia perché a loro volta prendano l'iniziativa in questo campo. Al suo secondo anno di attività, il nostro Centro Universitario Cinematografico, organo tecnico ufficialmente riconosciuto dall'Interfacoltà di Roma, oltre che membro della F.I.C.C., crede che una presa di contatto tra gli organismi universitari già esistenti, contribuirebbe ad appianare sul piano nazionale le difficoltà che si pongono nell'ambito accademico. D'altra parte il sorgere di nuovi organismi consimili nelle altre Università renderebbe maggiormente autorevole la nostra voce nella comune lotta per insediare il cinema tra gli insegnamenti universitari.

Cordiali saluti.

Il Comitato Direttivo del C.U.C.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume V

FASCICOLO 55

Anno IV - 1
Febbraio 1951

Questo fascicolo contiene:

Lettere	Seconda di copertina
Cinema-gira	26
RENZO RENZI	
Passaporto per Karlov Vary	29
FERDINANDO ROCCO	
I problemi dell'uomo in Báb, Renoir e Fernandez	30

Bilancio del premio "Cinema" Pasinetti	33
CARLO LIZZANI	
Storicizzare la polemica sulla revisione critica	36
PIO BALDELLI	
Falsificazione umana di un giullare di Dio	37
GEORGES SADOUL	
Il curato di campagna ha lasciato l'indirizzo	40
GIORGIO N. FENIN	
"Marines" all'assalto sugli schemi di New York	43
MASSIMO MIDA	
Wilder riconduce Chevalier dalla "vedova allegra"	45
TOM GRANICH	
Galleria: John Garfield	47
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni	49
EDGARDO PAVESI	
Storia e problemi della Cineteca Italiana	51
VIRGILIO TOSI	
Circoli del cinema	54
CARL VINCENT	
Biblioteca	55
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	56

* Redazione: 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 2200, semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: tipico esempio di violenza muscolare nel cinema hollywoodiano.
Alan Ladd in «United States Mail» ["Il cerchio di fuoco"] diretto da L. Allen.



Ballerina della vecchia Chicago. La "star attraction" Betty Grable nel technicolor musicale «Wabash Avenue», diretto da Henry Koster.



Stan Laurel e Oliver Hardy in « Attilio K », film diretto da L. Joannon.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Il Caimano del Piave (Flora Film), regista Giorgio Bianchi, interpreti Gino Cervi, Milly Vitale, Frank Latimore, Franco Golisano, Ludmilla Dudarova e Giacomo Lauri Volpi; Bellezze in bicicletta (E.D.I.C.), regista Carlo Campogalliani, interpreti Silvana Pampalini, 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, Brunella Bovo, Gabriele Ferzetti, Nino Milano; Arrivano i nostril (Excelsa), regista Mario Mattoli, interpreti Franca Marzi, Nyta Dover, Walter Chiari, Mario Riva, Riccardo Billi, Carlo Croccolo, Lisetta Nava; Romanticismo (Ponti-De Laurentis), regista Clemente Fracassi, interpreti Amedeo Nazzari, Tamara Lees, Fosco Giachetti, Clara Calamai, Enrico Glori, Filippo Scelzo.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: I misteri di Vene-

zia (Industrial Film), regista Ignazio Ferronetti, interpreti Tito Schipa, Virginia Belmont, Renato Valente, Memo Benassi; Abbasso Villal (Jolly Film), regista Giorgio Simonelli, interpreti Renato Rascel, Marilyn Buford, 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 Simi, Andrea Checchi, Ermanno Randi, Leopoldo Valentini, Gisella Monaldi, Camillo Pilotto, Antonio Baccelli; Peppino e Violetta (Excelsa-Costellation), regista Maurice Cloche, interpreti Vittorio Manunta, Clelia Matama, Emilio Cigoli; Amore di Norma (Aster-Laura Film), regista G. D. Martin, interpreti Lori Randi, Jacqueline Pierreux, Gino Mattered, Afro Poli; Fatto di cronaca (Circe Film) regista Aldo Vergano, interpreti Ermanno Randi, Maria Grazia Francia, Franca Marzi, Vittorio Duse; Camicie rosse (P.G.F.), regista Goffredo Alessandrini, interpreti Anna Magnani, Raf Vallone, Carlo Ninchi, Michel Auclair, Serge Reggiani, Alain Cuny, Gino Leurini; Il

capitano nero (C.T.C.), regista Alberto Pozzetti, interpreti Marina Berti, Steve Barclay, Marisa Merlini, Mario Ferrari, Paul Müller; 38° parallelo (Colamonic-Montesi), regista Mario Bonnard, interpreti Marisa Merlini, Virgilio Riento, Carlo Croccolo, Paul Müller, Renato Mariani, Lamberto Picasso; Il carcerato (Romana Film), regista Armando Zorri, interpreti Franca Marzi, Otello Toso, Barbara Florian, Renato Baldini; E' l'amore che mi rovina (Theodoli-I.C.S.), regista Mario Soldati, interpreti Walter Chiari, Lucia Bosè, Aroldo Tieri, Edward Ciannelli.

Tra i film...

...in preparazione o di prossimo inizio, ve ne sono alcuni che si rifanno a soggetti o a spunti di provato successo: La segretaria privata, con Elsa Merlini, prodotto da Fabio Franchini per la regia di Max Neufeld (la cui prima edizione, diretta da

centemente conclusasi, è stato diramato un comunicato dal quale si apprende che in seguito alla transazione di tutte le vertenze in corso, la distribuzione del film in tutto il mondo è attribuita alla R.K.O., e che il film verrà diffuso nelle versioni attualmente in circolazione. Per quanto riguarda l'edizione italiana, cui la Bergman presterà la propria voce, Rossellini si è riservato di procedere personalmente alla sua revisione, mentre la versione originale dovrà essere esibita a New York e a Londra a fini culturali.

Si è discusso...

...il mese scorso a Montecitorio il progetto di legge Dal Canton-Tibaldi Chiesa sulla cinematografia per ragazzi (vedi, a tale proposito, il « Cinema gira » del n. 51), discussione sollecitata dalle autrici del progetto stesso, allo scopo di udire il parere dei tecnici. Dopo alcuni interventi di vari deputati interessati al problema, si è deciso di aggiornare di un mese la presentazione del disegno di legge alla Commissione parlamentare, allo scopo di completarlo in base ai dati forniti dagli esperti. Un dibattito sul medesimo argomento si è svolto recentemente a Roma, per iniziativa del Circolo del Cinema « Charlie Chaplin »: esso è stato aperto da Luigi Chiarini, il quale, nel corso della sua relazione, ha discusso sull'opportunità o meno di vietare l'ingresso nei cinematografi ai ragazzi inferiori a 16 anni, raccomandando piuttosto una « educazione al cinema » particolarmente nella scuola, e proponendo, allo scopo di risolvere il problema, un più attento controllo della produzione estera e un appoggio concreto a quella nazionale, per migliorarne la qualità. Al pubblico dibattito hanno partecipato, tra i numerosi intervenuti, Umberto Barbaro, Virgilio Tosi, G. C. Castello, e le professoresse Tarroni e Dompè: quest'ultima, in particolare, ha esposto un'interessante esperienza personale di carattere cinematografico, fatta, nel senso suggerito dal Chiarini, presso i propri alunni, esperienza che ha dato ottimi risultati.

Il C.C.C....

...ha classificato, nel secondo semestre del 1950, 227 film: 30 di essi sono dichiarati visibili per tutti, mentre solo 5 possono essere proiettati nelle sale parrocchiali. Degli

Goffredo Alessandrini, con la medesima attrice, risale al 1931); Messalina, da prodursi in compartecipazione con la Filmsonor di Parigi, la cui regia sarà affidata a Carmine Gallone (la Messalina di Enrico Guazzoni, con Rina De Liguoro, è del 1923); Beatrice Cenci, diretto da Giulio Macchi, e con la supervisione di Roberto Rossellini (sono da ricordare, a tale proposito, la Beatrice Cenci di Negroni, con Maria Jacobini, del 1927, e quella di Guido Brignone, con Carola Höhn, del 1941). Si parla inoltre di una riedizione di Cabiria (1913, di Piero Fosco), la cui responsabilità ricadrebbe però su un gruppo di produttori americani, mentre la Capitani-Film annuncia un film ispirato alla celebre canzone di Bixio, Parlami d'amore Mariù, lanciata nel 1932 dal film di Mario Camerini Gli uomini, che mascalzoni!, e per il cui soggetto pare venga presto indetto un concorso.

« Stromboli »...

...sarà finalmente distribuito in Italia nel mese di febbraio. Dopo tante notizie discordanti circa la nota vertenza fra Rossellini e la R.K.O., re-



A sinistra: da « Giugno 1931 », documentario di Renato Spinotti sul Santo di Padova. A destra: dal cortometraggio « Lungobrenta » di Polidoro.



altri, 17 sono dichiarati visibili per tutti, ma con riserva, 81 solo per adulti, 51 per adulti con riserva, e 43 sono esclusi per tutti: a tale proposito, l'ANSA precisa, fra l'altro, che di questi ultimi, 23 sono stati ritenuti tali a causa del soggetto, 12 perché contenevano scene sconvenienti, e 8 perché trattavano il problema del divorzio. Viene infine comunicato che il Centro Cattolico Cinematografico ha in serbo trentuno sceneggiature di film catechistici, preparate dalla Commissione Catechistica presieduta da Monsignor Albino Galletto.

Una cooperativa...

...per la produzione di documentari si sta costituendo in questi giorni: essa ha attualmente in preparazione un primo gruppo di film dedicati ai problemi della vita moderna, alcuni dei quali verranno girati con criteri da inchiesta giornalistica. Il comitato di consulenza artistica di tale « Unione per il documentario d'arte » è composto da Michelangelo Antonioni, Domenico Meccoli, Luchino Visconti e Cesare Zavattini; mentre Domenico Forges Davanzati e Niccolò Theodoli costituiscono il comitato per la produzione. Hanno già aderito all'Unione i registi Gerardo Guerrieri, Francesco Maselli, Rinaldo Ricci e Valerio Zurlini; gli operatori Ubaldo Martelli, Tino Santoni e Do-

mango di Chevalier, ha seguito le sorti di *Le diable au corps*, poiché, a quanto viene comunicato, la commissione di censura di seconda istanza ha confermato il verdetto di quella di prima istanza, vietandone definitivamente la programmazione in tutta Italia.

Tra le riedizioni...

...che verranno presto distribuite in Italia meritano inoltre di essere segnalate quella di *All'Ovest niente di nuovo* (1930) di Lewis Milestone (riedizione assolutamente sconosciuta in Italia, poiché il film, come è noto, venne a suo tempo vietato dalla censura fascista), e quella non meno importante di *Ragazze in uniforme* (1931) di Leontine Sagan e Carl Froelich. Non è ancora annunciata invece quella di *Le luci della città* (1931) di Chaplin, nonostante l'enorme successo riportato dal film negli Stati Uniti e in Francia, in quest'ultimo periodo.

Sempre più tangibili...

...vanno facendosi i progressi del cinema a colori in Italia. La *Edelweis Film* sta per iniziare, in collaborazione con l'UNIRE, un documentario in Ferraniacolor, *Fantasia di ippodromi*, per la regia di Giulio Briani, che si varrà della collaborazione dell'operatore Pier Luigi Pavoni; nel frattempo la *Lux* che ha terminato *Siena città del Palio*, girato con lo stesso sistema, da Glauco Pellegrini regista, e Pietro Portalupi operatore, fa sapere che il progetto di realizzare quanto prima un film a soggetto in Ferraniacolor non è stato affatto abbandonato e che anzi la *Ferrania* ha fin d'ora aderito all'iniziativa, pur dichiarando di non potersi ancora assumere l'impegno di una fornitura di pellicola a colori sufficiente alle riprese di un film a lungo metraggio. Si ha intanto notizia di un nuovo brevetto per film a colori presentato a Firenze nei primi di gennaio: si tratta anzi, per essere più precisi, di un « sistema stereoscopico a colori », secondo la definizione dell'inventore, Ing. Luigi Cristiani, i cui risultati hanno assai favorevolmente impressionato il pubblico.

Leonardo Cortese...

...sarà il regista di un cortometraggio intitolato *Signori, chi è di scena?* al quale prenderanno parte numerosi attori del teatro italiano: il film vuole dare un'idea di quel che succede dietro il sipario prima che inizi lo spettacolo, descrivendo il suggestivo ambiente del palcoscenico, sconosciuto ai più. L'operatore sarà Carlo Nebiolo.

BELGIO

Un progetto...

...tendente a creare un cinema sperimentale, è stato adottato dall'A.S. B.L., il circolo del cinema che riunisce i critici dei giornali di Bruxelles: tale organizzazione si propone « di rimediare all'assenza di sale specializzate, e di promuovere una azione costruttiva a favore del cinema di qualità ». Un'importante sala cinematografica della città è già stata messa a disposizione del circolo, la cui attività si riallaccia ad un'analoga iniziativa parigina.

CINA

Il Ministero del cinema...

...prevede per il 1951 la creazione di 760 cinema ambulanti, 250 dei



Sopra: Irene Dunne a Londra, dove si è recata per assistere alla prima di « *The Mudlark* », un film di Negulesco nel quale l'attrice americana interpreta la parte di Regina Vittoria. Sotto: Marais e Michèle Morgan in una inquadratura di « *Il castello di vetro* »; regia di Clément.



«Cover-girl» del cinema hollywoodiano: la giovane Piper Laurie.

menico Scala; i direttori di produzione Gianni Corbi, Anna Davini e Claudio Forges Davanzati; e i musicisti Mario Nascimbene e Mario Zaffred. Dato il carattere cooperativistico dell'Unione, si prevede che i costi di produzione dei documentari saranno diminuiti all'incirca del 40 %.

«1860»...

...di Alessandro Blasetti, prodotto nel 1933, verrà nuovamente distribuito in Italia e all'estero dalla Nemo Film, che ne ha acquistato i diritti. Il regista ha quasi terminato di curarne personalmente la riedizione, specie per quanto riguarda l'incisione della colonna sonora...

Clochemerle...

...il film francese diretto da Pierre Chenal nel 1947, e ricavato dal ro-





Lutti del cinema. Sopra: Jack Holt, uno dei vecchi caratteristi del cinema americano (si ricordi, tra l'altro, la serie dei suoi film basati sui romanzi di Zane Grey), è morto in questi giorni. A destra: un primo piano di Richard Hart, altro attore americano recentemente scomparso.

quali saranno a disposizione delle sole forze armate, mentre gli altri verranno suddivisi tra le fabbriche, gli uffici e le campagne. Il repertorio delle proiezioni è costituito soprattutto da film di origine sovietica, specie a carattere documentario e scientifico (tutti doppiati in lingua cinese), ai quali si alternano i film di produzione nazionale.

Importanti dati...

...sulla produzione cinese sono stati recentemente comunicati da Lo-tiu-fu, capo dei servizi cinematografici, in un'intervista apparsa sul più importante quotidiano di Pechino. In essa viene precisato, fra l'altro, che la produzione dei film a lungometraggio è cominciata solo agli inizi del 1949, anno durante il quale sono stati realizzati sei film di produzione normale. Gli stabilimenti cinematografici che erano solo due (nella Cina del Nord), e insufficientemente attrezzati, sono stati portati, nel corrispondente periodo, a dieci. 43 lungometraggi, 26 dei quali a soggetto e 17 documentari, sono previsti dai piani di produzione per il 1951, oltre a 40 cortometraggi culturali e scientifici. « Le difficoltà più gravi », prosegue Lo-tiu-fu nell'intervista, « sono rappresentate dal difetto di materia prima, pellicola vergine e positiva, che ci obbliga a tirare solamente 60 copie dal negativo originale ». Ed ecco i temi essenziali della produzione del 1951, una parte della quale è già in corso di realizzazione: argomenti intorno alla guerra di liberazione cinese; l'industrializzazione; la riforma agraria; problemi delle minoranze etniche cinesi.

FRANCIA

La durata dei programmi...

...per l'anno 1951 sarà limitata a 3.500 metri complessivi (compresi quindi i documentari e le attualità): tale decisione è stata presa in quest'ultimo periodo sotto l'egida della Confederazione nazionale del cinema francese.

Un progetto di riforma...

...di particolare interesse, in tema di censura cinematografica, è stato avanzato dal Ministero francese dell'informazione. Dopo le dimissioni del presidente della commissione di censura, Savin, dovute a una serie di violente critiche all'operato della commissione stessa, la situazione è divenuta sempre più tesa a causa di una campagna di stampa mossa dai rappresentanti sindacali della professione cinematografica, tanto che altri quattro membri della commissione hanno seguito l'esempio del presidente, rinunciando, una settimana dopo, al loro mandato; la commissione di censura si è quindi praticamente disciolta, e a quanto si dice essa non verrà più ricostituita. Secondo il nuovo progetto, sul quale i rappresentanti sindacali sono tutti d'accordo, i film saranno importati in Francia senza restrizioni di sorta, col solo rischio di una reazione da parte dell'opinione pubblica. Guy Desson, presidente della commissione per la stampa, il cinema e la radio all'Assemblea nazionale, ha dichiarato a tale proposito che un provvedimento del genere « riporterebbe il problema della censura a una semplice applicazione, per ogni singolo caso, della legge esistente sulle misure di ordine pubblico nelle sale di spettacolo ».

GRAN BRETAGNA

Lo sfruttamento economico...

...cui vengono sottoposti i ragazzi che appaiono come comparse o come generici nella produzione cinematografica corrente, è stato denunciato dall'« Home Office Committee » britannico, il quale ha reso noto come la paga spettante ai ragazzi venga diminuita a causa dell'intervento dei vari intermediari, in modo che le fatiche spesso sproporzionate alle capacità dell'organismo giovane o poco allenato, sono il più delle volte ricompensate assai inadeguatamente. Severe sanzioni di carattere sindacale atte a porre un freno a tali abusi

di cui sono responsabili i produttori privi di scrupoli, vengono suggerite dall'« Home Office », che propone inoltre una tariffa di base inderogabile per un periodo lavorativo di 80 giorni all'anno, il massimo compatibile con lo sviluppo fisico e psichico dell'età evolutiva.

PORTOGALLO

410...

...erano le sale cinematografiche possedute dal Portogallo alla fine del 1950, per una popolazione di 8 milioni di abitanti: tale numero di sale è però in continuo aumento, dati i numerosi locali attualmente in costruzione per opera di distributori americani ed inglesi. Occorre ricordare però che la maggior parte dei cinematografi portoghesi sono in funzione solo tre giorni alla settimana: soltanto a Lisbona vengono effettuati generalmente due spettacoli quotidiani in quasi tutte le sale.

IRAN

Nessun film...

...è stato a tutt'oggi girato nel paese, data la mancanza assoluta di stabilimenti cinematografici: il mercato è quindi sorretto unicamente dall'im-



portazione. Su 120 film proiettati in un anno, il 90% è parlato in inglese, e il resto in francese, arabo, russo, italiano e indiano. Dei 60 cinematografi esistenti, 27 si trovano a Teheran; essi sono quasi tutti attrezzati modernamente, con apparecchi di provenienza americana e sovietica.

U. R. S. S.

« Lontano da Mosca »...

...è il titolo del film tratto recentemente dal romanzo omonimo di Agiaev, i cui esterni e buona parte degli interni sono stati girati nell'Estremo Oriente, superando notevoli difficoltà di carattere tecnico, specie a causa del clima. Il film, attualmente al montaggio, è stato prodotto dalla Mosfilm.

I film scientifici...

...occupano come si sa un posto importantissimo nel quadro della produzione cinematografica dell'Unione Sovietica. Tale tipo di produzione, iniziata fin dal 1920, con il film Nuovo sistema idraulico per l'estrazione

della lignite, ha avuto, col passare degli anni un impulso sempre maggiore, dovuto soprattutto alla collaborazione di molti esponenti dell'Accademia delle Scienze russa, come Pavloff, Bardin, Gamaleia, Filatoff, Burdenko, Ciudakoff, Oparin, O-braszoff, Artobolevskij ed altri, a parte naturalmente il contributo tecnico e artistico dei migliori registi dedicatisi al genere, fra i quali occorre ricordare Pudovkin, Sguridi, Dolin, Korostin, Graceff, Rasumni, Schneider. Tale produzione è oggi classificata in diverse serie o temi principali, di cui i vari film costituiscono i capitoli, dedicati, come sono, ad argomenti specifici. Le serie più importanti sono le seguenti: La natura e l'uomo, il passato della scienza russa, Su che cosa lavorano gli scienziati sovietici, Gli innovatori della produzione, Conversazioni con l'agronomo, Viaggiando per l'U. R. S. S., Cultura ed arte, Educazione fisica e sport. Ad esse bisogna aggiungere la recentissima serie di ventotto cortometraggi che vanno sotto il titolo Consigli d'un maestro, il cui scopo è quello di far conoscere ai contadini dei « Kolkhoz » i vantaggi della biologia di Micurim sui metodi tradizionali, e ad illustrare la profonda connessione che esiste fra il loro lavoro e le scoperte della scienza.

U. S. A.

Nuovi e più gravi insulti...

...sono stati indirizzati a Chaplin da parte dell'ottantaduenne censore di Memphis, nel Tennessee, Lloyd Binford, che già qualche anno fa, allo scopo di far vietare nel proprio stato la proiezione di Monsieur Verdoux, aveva definito il Chaplin « traditore del modo di vita americano », nonché « nemico della decenza, della virtù, del santo matrimonio e della santità in tutte le sue forme ». L'occasione che ha provocato stavolta le nuove colliche manifestazioni del severo tutore della moralità americana, è stata la « riedizione » di City Lights (« Le luci della città »), preclusa del resto dall'entusiastico successo di New York e di altre località degli Stati Uniti. L'exasperato eloquio del Binford è giunto ad appioppare all'autore del gruppo di opere forse più significativo e importante di tutta la storia del cinema, l'epiteto di « lazzarone londinese ». Pur riconoscendo che il film in se stesso non contiene nulla di particolarmente dannoso, il censore ha ritenuto inopportuna la sua presentazione al pubblico, « per via del carattere e della reputazione di Chaplin »: egli ha concluso il suo attacco esprimendo il desiderio di conoscere i motivi per cui Chaplin, che è cittadino britannico, non ha mai richiesto la cittadinanza americana. Chaplin ha nel frattempo ottenuto, nonostante tutto, il passaporto per l'Inghilterra, dove si recherà quanto prima per la realizzazione di Footlight (« Luci della ribalta »), dopo aver definitivamente scelto i vari collaboratori tecnici e i principali attori: per quanto riguarda la protagonista, di cui egli è ancora alla ricerca, si sa fin d'ora che, per esigenze della sceneggiatura (curata personalmente da Chaplin, e da poco terminata), dovrà essere non solo estremamente attraente, ma anche una virtuosa della danza e soprattutto una grande attrice drammatica.

NUOVA SERIE

1 FEBBRAIO

1951

CINEMA

55

PASSAPORTO PER KARLOVY VARY

QUEST'ANNO s'è cominciato a parlare per tempo di Venezia, di una « coscienza veneziana » che sembra non esistere; si è persino deciso di togliere il premio per il miglior film italiano perché il nostro cinema — a detta della direzione della Mostra — è finalmente diventato « adulto » e può competere in parità con le altre nazioni (che gioia per tutti noi, quest'anno, poter vedere i film di De Sica, Visconti, Castellani e sapere che essi sono della stessa categoria dei film argentini, turchi, indiani, egiziani, spagnoli, portoghesi, uruguaiani, « adulti » dalla fondazione della Mostra!). Nessuno si preoccupa però di una cosa: che a Venezia continuerà a mancare, anche quest'anno, la produzione cinematografica di una buona metà del mondo. Che questa mancanza sia una delle cause più gravi della decadenza di Venezia, lo sanno ormai in molti. Ma, poiché al sottoscritto è toccato l'anno scorso di sentire uno dei maggiori responsabili della organizzazione veneziana dichiarare che l'assenza della Russia non aveva nessuna importanza, noi tutti che invece abbiamo fondate ragioni per interessarci del cinema russo (e cecoslovacco, ungherese, cinese) almeno quanto del cinema inglese, americano, francese, sarebbe bene che ci dessimo da fare perché se Venezia non ci fa vedere quei film, ce li faccia vedere almeno Karlovy Vary. In una parola: bisognerebbe che un gruppo di colleghi di tutte le tendenze ci raccogliessimo per cercare di andare a Karlovy Vary.

Gli ostacoli non sono indifferenti per via della diffidenza e dei contrasti internazionali. Ma non bisogna cedere. Il sottoscritto, quando l'Inghilterra negò il visto per alcuni uomini di cultura italiani che intendevano partecipare al congresso di Sheffield, andò a fare le sue rimostranze presso il console inglese, poiché ritenne che non fosse medioevale soltanto il latifondo, ma anche le barriere all'informazione, al libero scambio tra i popoli. Ora accade che, tutti gli anni, a Mariánské Lázně o Karlovy Vary, vanno soltanto Casiraghi, Jacchia, Viazzi, Tosi, mentre tutti gli altri ne sono esclusi. I nostri quattro colleghi fanno le loro relazioni, raccontandoci dei grandi film visti, della loro potenza, della loro novità. Il sottoscritto dapprima li invidia. Poi si forma la mentalità dell'escluso e, per consolarsi, comincia a dubitare delle loro parole. Col tipico e chiuso orgoglio dell'assente, egli si diverte ad immaginarli nell'euforia del mondo nuovo, suggestionati dai continui applausi, dalle bandiere, dagli striscioni, dai discorsi, dall'atmosfera celebrativa: e magari quelli stanno nei loro alberghi, scherzano con le ragazze, vedono serenamente i loro film, mangiano come solo sa apprezzare la buona tavola Casiraghi (col sottoscritto a ruota). Gli anticomunisti accaniti leggono a loro volta quei resoconti con la stessa diffidenza con la quale un liberale leggerebbe i servizi di un democristiano da un festival ecclesiastico organizzato in Vaticano alla presenza di folle enormi di frati plaudenti. E permane un'atmosfera chiusa: Viazzi comunica soltanto coi « già convinti »; gli avversari rifiutano anche quelle verità che non potrebbero non riconoscere. Non c'è dialogo: la nostra cultura resta inerte nelle sue celle.

Per questo io penso che *Cinema* potrebbe cercare di rendere concreta l'iniziativa, raccogliendo un gruppo di colleghi di tutte le tendenze e chiedendo all'Ambasciata cecoslovacca un passaporto per Karlovy Vary. *Cinema*, che è forse la più libera tra tutte le riviste cinematografiche italiane, avrebbe un buon diritto ad una simile iniziativa. Una prima opposizione verrebbe proprio dalle « sinistre », timorose di una eventuale denigrazione da parte degli avversari? Le « sinistre » debbono pure rischiare qualcosa; se non altro, in cambio della libertà che esse hanno di parlare a piacimento di quanto accade a Venezia. Occorrerebbe da parte loro un poco di spirito bolognese (se mi è permesso il campanilismo); infatti a Bologna, dove i comunisti non mostrano di avere « complessi di inferiorità », essi ottennero ottime recensioni, proprio dai giornali di destra, ad un « Festival del cinema sovietico » da loro organizzato. Credo inoltre che sarebbero dalla nostra anche tutti coloro che, certamente in buona fede, protestarono per Sheffield. E Tosi, così sinceramente appassionato ad una sempre più larga diffusione della cultura, non potrebbe non darci il suo tutt'altro che trascurabile appoggio. Non voglio, d'altro canto, pensare che le destre sarebbero felici di un nulla di fatto, per entrare in possesso di un ulteriore « alibi » che giustifichi il loro rancore verso tutto ciò che si fa nelle democrazie popolari. Esse sarebbero davvero troppo grette e meschine. Per la verità, in campo cinematografico, esiste tra colleghi un'atmosfera più cordiale che in altri campi della nostra cultura; e non è raro il caso che ci troviamo tutti d'accordo ad esaltare *Cristo fra i muratori* oppure a difendere *Il cammino della speranza* dalle faziose sciocchezze della commissione governativa.

Un viaggio collettivo a Karlovy Vary a che cosa porterebbe? Forse squillerebbero un po' meno certe trombe per il pudore verso gli altri, che pure hanno visto; certamente si alimenterebbe la possibilità di un discorso più utile e concreto per tutti; giacché è dimostrato che la verità, qualunque verità, ci migliora e non ci offende. Non credo comunque che questo sarebbe un fatto di poco conto, un problema di alcune persone curiose. Forse si potrebbe iniziare, per la nostra via apparentemente limitata, un ristabilimento di rapporti tra Karlovy Vary e Venezia. Io sono certo che un coro unanime della nostra stampa gioverebbe molto a questi rapporti, la cui rabbia attuale interessa a gente di cultura soltanto per essere disprezzata. Forse dai migliorati rapporti tra Karlovy Vary e Venezia uscirebbe anche un incremento ad una maggiore diffusione sui nostri mercati di film russi, cecoslovacchi, ungheresi, polacchi, oggi vergognosamente assenti. Per il momento ho finito. Non so che cosa si pensi dell'iniziativa. L'unica cosa che mi rattrista è che ci possa essere qualcuno che, da qualche parte, mi vorrà magari considerare come una specie di cavallo di Troia, soltanto perché, un poco esperto di equitazione, ho usato argomenti talvolta leggermente maliziosi per sostenere una sincera iniziativa di cultura e di pace.

RENZO RENZI



Da « Valahol Európában » ("E' accaduto in Europa", 1947) di Radványi; collaboratore Balázs.

I PROBLEMI DELL'UOMO IN BÁN, RENOIR E FERNANDEZ

Valahol Európában (« E' accaduto in Europa », 1947) di Géza Radványi e *Talpalatnyi föld* (« Un palmo di terra », 1949) di Frigyes Bán sono fra i pochissimi film provenienti dai paesi dell'Europa orientale, che abbiamo potuto vedere sui nostri schermi pubblici e privati. Queste due opere ungheresi rientrano nel-

l'indirizzo che è alla base del movimento di sviluppo dell'Ungheria; una discreta conoscenza di tale struttura faciliterebbe perciò la loro analisi. Pur non trascurando il campo dove questo orientamento generale opera e si configura, influenzando ogni forma della produzione intellettuale, crediamo però che sia ugualmente possi-

bile abbozzare un giudizio critico, che si soffermi in special modo sul significato umano, quindi universale, dei film in esame.

Valahol Európában agita un problema che si è particolarmente imposto nel dopoguerra come una delle conseguenze più scottanti delle contraddizioni dell'attuale società: quello dell'infanzia che l'indifferenza degli uomini abbandona a se stessa, in preda alla corruzione e alla prepotenza cui la sua primitività la conduce, con l'aiuto di una fantasia inquinata dall'esempio e dal contatto con gli uomini. Oltre a *Valahol Európában*, film come *Sciuscìà* (De Sica, 1946), *Germania anno zero* (Rossellini, 1948), *The Quiet One* (Sidney Meyers, 1948), hanno recato, nel campo dell'attività espressiva, un loro validissimo contributo alla enunciazione del problema, all'individuazione delle sue cause, e (in parte: specialmente i film di Radványi e di Meyers) ad un'eventuale prospettiva di soluzioni. Agli effetti di una definizione scientifica e comprensiva del realismo come concezione del mondo, è importante notare come soltanto *The Quiet One* e *Valahol Európában* evadano dal pessimismo distintivo degli altri film, suggerendo una soluzione positiva della questione. Nei film di De Sica, Rossellini, e — vedremo in che misura — di Radványi, esistono infatti elementi spurii, che potrebbero essere interpretati anche come residui di una possibile concezione antiquata del problema. In *Sciuscìà* e in *Germania anno zero* (specialmente nel primo) la critica sociale raggiunge vertici addirittura parossistici: per quei bambini non c'è uno spiraglio di luce, non c'è speranza; su di essi grava l'eredità della guerra e l'incomprensione degli uomini (1); ogni motivo positivo vi è bandito e non resta altro che un fondo di assoluto pessimismo, secondo il quale tutti i personaggi sono caratterizzati artisticamente. Un tentativo di sorpassare questo terreno di pura critica e di inoltrarsi in una ulteriore fase costruttiva, è compiuto invece da *The Quiet One* e da *Valahol Európában*: in



A sinistra e a destra: due inquadrature tratte dal film ungherese « Talpalatnyi föld » ("Un palmo di terra"), realizzato da Bán nel 1949.

essi è dato cogliere una comprensione piena e socialmente fattiva da parte dell'uomo, che gode così di una fiducia umana, verso l'infanzia. Ma se dovessimo dire in quale dei due film è meglio realizzato il complesso di motivi ottimistici e costruttivi, la scelta cadrebbe su *The Quiet One*. Scrive giustamente Viazzi: « Il film di Radványi era un film in cui gli elementi di realismo erano sopraffatti da elementi formalistico-idealisti... in *Valahol Európában* vi erano molti elementi simbolistici e astratti, e una concezione generale di tipo umanitario, priva di una solida sostanza... » (2). Ora *The Quiet One*, sebbene in esso l'intimismo del dramma non giuochi a favor della chiarezza (e la ragione di questa relativa mancanza di chiarezza va ricercata nella complessità dialettica della realtà che andava rappresentata), tuttavia va relativamente immune da attribuzioni del tipo di quelle con le quali Viazzi ha definito *Valahol Európában*, proprio perché alla base del film di Meyers c'è uno sforzo ininterrotto di interpretare criticamente e con metodo sostanzialmente realistico (ancora una riprova che il realismo non è una mera questione formale) tutto il materiale che ha poi dato vita al film stesso. Per quel che riguarda *Valahol Európában*, anche dopo averne abbozzato una definizione dialettica, che lo caratterizza nella sua essenza, si può cercare di approfondire e chiarire alcuni aspetti del film che ci sembrano di una certa importanza, perché hanno il significato di legami storici fra due opposte concezioni del mondo, e quindi conservano appariscenti le tracce dell'una, in contrasto con i dettami fondamentali di una posizione filosofica e culturale nuova a cui evidentemente il film si sforza di uniformarsi. La "concezione generale di tipo umanitario" si incarna soprattutto nel vecchio musicista, che simbolizza, sí, l'uomo (l'umanità) sensibile alle esigenze ed ai problemi dell'infanzia, ma sulla scorta di una sensibilità "sui generis", che è poi quella stessa che ha nutrito le teorie educativo-psicologiche a base sentimentale, proprie di certa cultura e prassi illu-



Da « Szabóné » ("Anna Szabó"), recente film ungherese a soggetto; regia di Félix Máriássy.

ministiche: egli educa quei ragazzi, partendo da principi generali, caratteristici del pensiero ipostatizzato; parla loro di una libertà che non li riguarda e che non si comprende come possa fare a convertirli da uno stato semi-selvaggio ad uno stato organizzato, sia pure in certi limiti individuali. Anche le ultime inquadrature (il castello ricevuto in dono dal musicista, dove essi abiteranno d'allora in poi come in una loro ideale repubblica) mostrano chiaramente questa tendenza ad isolare; del resto, l'unica comunità possibile (dalla quale il musicista pare escluso) è quella dei giovani, e la loro educazione e accresciuta consapevolezza è forse più un prodotto dei loro reciproci rapporti che di quelli ch'essi hanno con il mondo esterno. È interessante infatti vedere come il vecchio rimanga quasi sempre un po' staccato dal mondo dei suoi ospiti, in una posizione che si po-

trebbe definire di aristocratica curiosità, e che lo spinge, intellettualisticamente, a considerarli come semplici oggetti su cui esercitare la sua occasionale attitudine pedagogica, la quale — in conformità dei caratteri del personaggio — s'impenna su motivi astratti. Comunque, da questa simbiosi, i ragazzi soprattutto escono arricchiti, arricchiti nelle loro esperienze, ristrette ma più complete, più coerenti: ciò significa che Radványi, nella realizzazione artistica di una concezione ottimistica dell'uomo, ha creduto di avere attribuito e fatto esplicitare al suo personaggio-chiave la funzione educativa, di contrappeso, e risolvente nei confronti della situazione caotica che si era determinata in quei giovani ladruncoli e vagabondi. Ma, oltre a permanere (in quanto alle relazioni fra musicista e ragazzi) su di un terreno paternalistico, di supremazia di uno dei due ter-



A sinistra e a destra: da « Ludas Matyi » ("Matteo, guardiano d'ocche"), primo lungometraggio a colori ungherese. Regia di Nádasdy e Ranódy

mini in giuoco, e non di reciproca penetrazione, Radányi ha impiegato sovente un linguaggio privo di chiarezza, non essendo riuscito a superare il preziosismo e il virtuosismo di origine tecnicistica e non sostanzialmente realistica. Indicative, nei confronti delle tentazioni simbolistiche dell'autore, ci sembrano le sequenze che descrivono, a mo' di didascalie, la formazione dello stato sentimentale e materiale dal quale scaturiranno le "gangs" dei ragazzi; qui il contenuto umano va sempre disgiunto dall'elemento espressivo: non si verifica fusione, perciò né l'uno è umano, né l'altro espressivo, ma semplicemente descrittivo. E' forse rinvenibile, in queste sequenze, l'apporto di Balázs, che esperienze culturali molteplici conducono talora in una sfera di dominio di reminiscenze extracinematografiche. Tutte queste deformazioni hanno una loro giustificazione storica; esse sono scorie di un mondo invecchiato che si cerca di superare impostando il problema (nel tentativo di trasfigurarlo in realtà poetica) in termini formali realistici, il che esprime la tensione verso un mondo nuovo.

Talpalatnyi föld segna un notevole progresso, in quanto s'immerge nella concretezza della realtà sorvegliando sempre questo contatto e non tenendo affatto conto di anticipate preoccupazioni stilistiche. Esente perciò da influssi formalistici, il film riesce non solo a dar vita ad una propria realtà artistico-ideologica, ma ad esprimerla con un linguaggio, con uno stile molto più organico, più adeguato al contenuto, e quindi più valido in ogni senso. Del film di Frigyes Bán si sono occupati egregiamente Viaggi (3) e Balázs (4). La coesistenza di vari temi articolantisi e determinantisi a vicenda in questo film (l'amore per la donna, per la terra; la lotta vigorosa che Joska sostiene in difesa dei propri diritti, ecc.) sollecita un esame comparato di *Talpalatnyi föld* con *The Southerner* (« L'uomo del Sud » - Renoir, 1945) da un lato, e con alcuni film di Fernandez dall'altro. Può infatti essere utile vedere quanto profondamente analoga sia, nelle sue linee essenziali, l'intima struttura dei film di Bán e di Renoir: anche se in quest'ultimo manca quella coerente presa di posizione del personaggio centrale, che è uno dei valori più notevoli in senso "educativo" di *Talpalatnyi föld*. Ma il film di Renoir non vuole affrontare (e si badi che in certo senso lo affronta) un tema sociale, cioè estendibile: esso si limita a raccontare un caso abbastanza ristretto, senza suggerire peraltro alcuna possibilità di generalizzazione. Ad ogni modo, per certi rispetti (proprio quelli che qui ci interessano e che sono alla base del nostro raffronto), *The Southerner* potrebbe considerarsi come una prefazione ideale a *Talpalatnyi föld*: in esso il "padrone" è sempre allo stato primitivo, difende disperatamente da sé ciò che si è conquistato, contro coloro che vorrebbero elevarsi al suo medesimo livello: in questa condizione, che esclude la legalizzazione del suo atteggiamento psicologico, egli non manca di lati positivi ed umani, di debolezza umana. Non è affatto idealistico, ma senz'altro realistico, che egli si riconcilia con Sam soltanto perché Sam fa di tutto per riconciliarsi con lui. In *Talpalatnyi föld* le distinzioni di classe e il predominio di una casta rendono impossibile tale convivenza: il conflitto si esaspera,

giunge ad un massimo di tensione, e Joska è condotto su un piano di lotta che non può fare a meno di basi organizzative, seppure rudimentali. I dubbi che sorgevano in Sam, al quale si offriva anche la prospettiva di un lavoro in città, si dissipano completamente in Joska: ogni alternativa è inesistente, proprio per l'urgenza e la "necessità" della soluzione in seno allo stato di cose in cui la soluzione medesima è implicata. Nel campo di ricerca di una tematica sociale, sembra dunque che *The Southerner* rappresenti la trasposizione artistica di un momento precedente quello di *Talpalatnyi föld*: le forze in conflitto non sono ancora raffigurate nel loro carattere di incompatibilità e di estrema contrapposizione, ma ciò non infirma la loro esistenza, anzi la prepara e la spiega, facendone comprendere, sotto un certo aspetto, alcuni dei moventi ideali. Parallelemente al nucleo centrale della lotta in difesa di certi diritti, e integrandosi con esso, si sviluppa nei due film il tema dell'attaccamento al lavoro dei campi, esposto da un punto di vista tale, che lo s'intenda come complemento agli sforzi per l'emancipazione dell'uomo. Lavoro e natura sono, in ambedue i film, elementi essenziali, in funzione dell'uomo e dei suoi sentimenti: anche nelle loro accezioni più esteriori, più materiate, essi non degenerano mai in motivazioni decorativistiche, ma vanno sempre fusi con la profonda esigenza umana che li ha sollecitati e che se ne serve in favore della chiarezza espressiva e della ricchezza dialettica; essi acquistano un loro denso e perspicuo significato, in quanto non vivono isolati, ma sono volta per volta messi in relazione con l'uomo e la sua vita esteriore ed interiore. Così tutto è veduto secondo una prospettiva ben definita, che è poi quella che si ricava ponendosi dal punto di vista della valorizzazione precipua dell'uomo. Le difficoltà che il lavoro della terra e la conseguente lotta per il predominio sulla natura comportano, sono messe bene in rilievo, in quanto hanno il compito contrappuntistico d'illuminare i particolari del carattere che l'uomo-Sam e l'uomo-Joska devono perseguire per vincere l'ostilità del mondo circostante, e di sottolineare efficacemente la loro volontà, la loro tenacia, il loro spirito di sacrificio. Ma questi fattori di un'interpretazione umanistica della natura e delle forze naturali, sono ambivalenti, hanno cioè la possibilità non dico di trascendere il loro valore sociologico, ma di giocare anche in un campo immediatamente sentimentale, di pertinenza di certi sentimenti fondamentali dell'uomo. E' a questo punto che non si può, partendo dall'osservazione dell'ufficio propagandistico cui il film di Bán sembra adempiere, dubitare del suo valore umano e poetico. A parte il fatto, ormai acquisito, che ogni opera umana reca, insito in sé medesima, un significato propagandistico in senso lato, cioè di diffusione di un messaggio, di un'idea, di una weltanschauung (proprio perché difende determinati interessi umani), qui la concezione propagandistica si configura in termini psicologico-affettivi, cioè suscettibili di elaborazione artistica. Infatti il conflitto si svolge fra coloro che la terra possiedono di diritto e coloro che la possiedono di fatto perché l'hanno nel sangue, come un sentimento inscindibile dalla loro personalità (si ricordi come, in *The Southerner*, il "padrone" possedesse la terra di diritto e di fatto). Difendere la sua posizio-

ne, che non può andar disgiunta da basi organizzative concrete, è per Joska questione di vita o di morte (non solo fisica). Ora, alla radice di questi sentimenti sta un vero e proprio processo storico: accennare ad esso, almeno nelle sue linee più appariscenti, e più immediatamente legate al fatto concreto che è l'oggetto della narrazione, costituisce, per un'opera d'arte, un valore di compiutezza ed organicità maggiori. Ed è appunto su questo piano che si realizza la poeticità dei momenti sintetici di *Talpalatnyi föld* e di *The Southerner*: arte tanto più piena, quanto più chiaramente lascia scorgere i caratteri della struttura storico-sociale e gli intimi legami con quei sentimenti che la struttura stessa ha generati. Effettivamente, è soltanto la vigile attenzione a questa duplice, e ad un tempo unica, realtà che mantiene Bán e Renoir su di un livello altissimo di espressività ideologica.

Sempre da un'analogia tematica, ci vien suggerito un rapidissimo paragone fra *Talpalatnyi föld* e *La perla* (1946) e *Maclovia* (1947) del messicano Emilio Fernandez. L'idea-base di questi film è infatti la volontà dell'uomo a evadere da una misera condizione sociale; e in questi tentativi egli è sorretto dalla fiducia nella ricchezza, nell'istruzione, e specialmente negli inalienabili suoi diritti. Ma nelle opere di Fernandez — utili d'altronde per comprendere un tipo d'involuzione concettuale che sfocia in un eclettismo prezioso — la ricerca dei motivi ispiratori è resa ardua dalla presenza di numerosi elementi di disparata origine. Per difficoltà oggettive e soggettive, questo regista è incapace di fondere tutte le sue esigenze spirituali: fra esse, quella che artisticamente si è trasformata nel modo più originale, anche se più discutibile, è la rappresentazione di un mondo popolare, rappresentazione che ama appoggiarsi su motivi folcloristici, e non su elementi che scaturirebbero da un più profondo studio dell'anima nazionale. Di questo passo, viene così sacrificato il fatto di gran lunga più importante: la rappresentazione realistica, epperò critica, della società messicana. Non serve mostrare individui isolati (tali rimangono) che lottano per il progresso, funzionari onesti che giudicano imparzialmente, scevri da spirito di faziosità, sergenti che esercitano una loro dittatura personale, ecc., quando poi tutto ciò non è proiettato in un quadro storico generale che spieghi le ragioni di una siffatta situazione e che faccia comprendere chiaramente come i moti di ribellione dell'uomo abbiano moventi ben più profondi di quelli puramente individuali. Se le cose fossero state espresse in termini di maggiore chiarezza, non ci sarebbe bisogno di ricorrere ad una simbologia astratta ed estratta per mezzo della quale si possa risalire a fatti più generali. Non crediamo dunque di fare un processo a quel che il regista non ha mai avuto la pretesa di affrontare, perché è evidente che egli ha nutrito forti preoccupazioni anche in questo senso. Così, la conclusione agnostica, eppure tanto eloquente, di *La perla*, e quella fuga dagli uomini, in seno al sentimento puro e all'amore, con cui termina *Maclovia*, inducono a riflettere seriamente sul più o meno sostanziale anti-conformismo di questi due film: sembra quasi che essi siano come una chiusura in

FERDINANDO ROCCO

(Continua in terza di copertina)

chiave sentimentale, tradizionale, "favolistica", di una tragedia reale che — purtroppo — era già impostata in termini equivoci. Sostanzialmente pessimistica è la visione del mondo che si ricava da questi due film di Fernandez; proprio il contrario di quella di Bán. Kino e José Maria chinano il capo di fronte ad avvenimenti più forti di loro: l'uno è sfiduciato, impotente a proteggere e controllare quella ricchezza che si era conquistato per un migliore avvenire del figlio. Ma la ricchezza non è disgiunta dalla violenza, ed è proprio questa violenza ad uccidere il figlioletto di Kino ed a persuadere quest'ultimo alla rinuncia, senza avergli fatto nemmeno acquistare coscienza completa ed operante del suo stato. Anche la fuga di José Maria con Maclovía equivale ad una rinuncia alla lotta: l'amore che egli nutre per la sua donna non riesce ad allargargli l'orizzonte fino a fargli comprendere che il rimedio alla mentalità feudale ch'è causa dei suoi mali egli l'ha nelle sue mani. Intesa l'ostilità del mondo come forza trascendente, indomabile, Kino e José Maria chiamano altre forze super-umane (quel misticismo che è quasi cecità) in loro aiuto: siccome il "deus ex machina" non vale a modificare una situazione immanente, essi rinunciano parzialmente alle loro rivendicazioni. Si potrebbe anche pensare che il futuro porterà cose nuove, ma in che senso? Di gran lunga superiore è *Enamorada* (1946), dove — a parte una concezione generale dell'amore estremamente raffinata — mancano incoerenti tentativi di evadere da uno schema da vaudeville, per sfociare su di un piano in cui non si può non tener conto di una realtà storica. La debolezza fondamentale dei film di Fernandez è di principio: è impossibile, perché antistorico) affrontare efficacemente un tema sociale e poi risolverlo in chiave esclusivamente melodrammatica, articolando, in maniera sempre più evidente, un fatto complesso in una situazione ristretta e che dovrebbe costituire un cosmo a sé... Del tutto diversa è la visione di *Talpalatnyi föld* che — conforme alla sua natura realistica — non concede nulla ad intuizioni sentimentistiche dell'amore: pur con la finezza e la delicatezza che Balázs gli riconosce, questo film ha un'ossatura robusta e coerente, per niente affatto inquinata da un sottosuolo melodrammatico e pessimistico. Qui l'amore, come l'attaccamento al lavoro dei campi, ha una funzione di arricchimento per il mondo interiore di Joska: da questo sentimento il contadino ungherese attinge le forze per sostenere la sua lotta quotidiana. Dal film di Bán si sprigiona, inquadratura per inquadratura, sequenza per sequenza, un senso ottimistico e sano della vita, una fiducia ampia nelle possibilità dell'uomo: questi valori artistico-educativi possono scaturire soltanto dalla visione del mondo di un regista, che — come Bán — non creda affatto alla decadentistica "solitudine dell'uomo".

FERDINANDO ROCCO

(1) Per *Sciúscia*, cfr.: M. Fong, *Fiches Filmographiques: Sciúscia*, in *Bulletin de l'I.D. H.E.C.*, Paris, n. 9, giugno 1947; un estratto si può trovare anche in *Sequenze*, n. 4, 1949, pagina 7.

(2) Glauco Viazzi, *Il cinema democratico a Mariánské Lázně*, in *Società*, a V. n. 3, settembre 1949, pag. 529.

(3) Op. cit., pagg. 529-530.

(4) Béla Balázs, *Un pezzo di terra*, in *Cinema*, n. s., n. 16, pag. 490.



Charles Spencer Chaplin non è stato dimenticato dai concorrenti al premio "Cinema"-Pasinetti. Pier Francesco Paolini ha mandato infatti una nota su «Parabola della speranza di Chaplin».

BILANCIO DEL PREMIO "CINEMA"-PASINETTI

GLI SCRITTI giunti alla nostra redazione per il II premio «Cinema»-Pasinetti sono caratterizzati, nel loro complesso, da un elemento che la giuria, nel suo comunicato, ha già posto in luce: la qualità. Ciò significa indubbiamente la formazione di nuovi critici e saggi, i quali o iniziano la loro strada o, avendone già percorso un tratto, stanno affinando il metodo del loro lavoro. Il ritmo di questo processo di formazione è alquanto lento, ma è legittimo presumere che aumenterà a mano a mano di intensità. Ritmo di formazione e ritmo di produzione sono però due cose assai diverse. La critica cinematografica esige non soltanto una vasta cultura (sia generale che specifica) ma altresì metodo, esercizio, e serietà. Per questo noi preghiamo i futuri partecipanti al premio «Cinema»-Pasinetti di essere soprattutto rigorosi, seri, precisi nel metodo e originali nella trattazione. Spesso, da questi critici esordienti, noi vorremmo una maggiore originalità di indagine, un maggior distacco dai modelli, infine una maggiore personalità. Son caratteristiche che è possibile acquisire soltanto con la riflessione e la massima chiarezza d'idee. Anche quest'anno abbiamo ricevuto una grande quantità di scritti di carattere estetico. Tale fatto ha cause ben precise, ed è quindi pienamente spiegabile; però occorre tenere presente un pericolo della critica «estetica», il quale consiste in una perdita delle prospettive. Il critico mosso da intenzioni puramente estetiche finirà sempre, prima o poi, col perdere di vista la complessità del fenomeno

cinematografico, per considerarne soltanto taluni aspetti. Anziché padroneggiare un metodo, si creerà uno schema, di cui rimarrà prigioniero. Quando scrive, il critico deve aver ben chiara la risposta a due domande: «Perché scrivo?». «Per chi scrivo?».

Un tentativo storiografico

Dal panorama prevalentemente critico-estetico del materiale, spicca, per la sua originalità, il lavoro di Ernesto Breviaro, intitolato *Il cinematografo in Russia*, e che consta di 117 pagine: si tratta della cronistoria più completa, sull'argomento, che sia stata scritta nei paesi "occidentali". L'autore ha pazientemente radunato tutto quel che offriva in proposito la letteratura, ma non si è limitato a una meccanica stesura di nomi e di date: ha anche adottato un criterio di interpretazione e di giudizio, ed è quest'ultimo a controbilanciare gli errori filologici che, nella trattazione, qua e là appaiono. Sebbene ancora grezzo e a tratti approssimato, il cinematografo in Russia è un interessante tentativo storiografico che, insieme con il voluminoso dizionario *Piccola enciclopedia cinematografica*, denota nell'autore una non comune serietà di propositi, invero lo devole.

Temì vari

La polemica sul realismo è diminuita, ma in modo positivo. Molti spunti che l'anno scorso

erano venuti alla luce, ora sono stati assimilati dagli scrittori. Due soli articoli sono dedicati specificamente al problema visto in generale: uno di Carlo d'Eugenio (Il neo-realismo), l'altro di Giulio G. Fodday (Realismo e documentarismo nel cinema italiano del dopoguerra). Il primo cerca di fare un bilancio attivo della scuola realistica italiana del dopoguerra («...questo "riscoprire" la vera essenza della vita in tutta la sua complessa realtà, è stato veramente salutare...»), esemplificando su *Ladri di biciclette* e notando che, invece, in *Non c'è pace tra gli ulivi* «l'autore sforza la realtà, le passioni risultano alterate e non viene raggiunta la giusta forma nella quale sia calato il contenuto realistico». Il Fodday si rivela invece prigioniero di schemi fissi, e molte sue affermazioni non sono controllate e scientificamente dimostrabili. Allorché afferma che «il realismo, mettendo in mostra il lato propriamente animale della vita umana, coglie l'individuo nello stato di soggezione alla materia», troppo visibilmente confonde "realismo" con "naturalismo". Al problema del realismo si

ricollega, seppur lateralmente, Alessandro Roveri, con *Incontro con l'attore*, ovvero neorealismo e recitazione. Egli, partendo dalla premessa antiquata e arbitraria secondo cui «l'attore è lo strumento, il mezzo attraverso il quale il creatore di volta in volta comunica la sua espressione poetica e lirica», nega l'attore creatore, e quindi il problema stesso che si pone. Al problema del realismo si possono anche riallacciare, sebbene già su un piano critico, due scritti di Franco Valobra: *Hollywood e Talleyrand* e *La polemica sociale nel cinema italiano del dopoguerra*. Nel primo, l'autore fa l'elenco dei difetti più evidenti dell'attuale cinema hollywoodiano, pur senza risalire organicamente alle cause dei difetti stessi e quindi Valobra giunge troppo bruscamente alla seguente conclusione: «Non si tratta di crisi di un cinema, ma di crisi di una società, di un sistema, crisi di verità». Il rimedio che propone è acuto: «Verità nel soggetto, non del soggetto». Quindi non più «bionde prefabbricate» ma un cinema «senza Rita Hayworth, senza Jwo Jima e senza Lana Turner, ma con più

verità». Nel secondo articolo, Valobra cerca di trarre il bilancio della scuola neo-realista italiana: qui la sua analisi è assai più precisa: l'involuzione di Rossellini è annunciata attentamente; attentamente seguito è il cammino ascendente di De Sica; di *La terra trema* è dato un giudizio in parte negativo («Se Visconti ha voluto farci comprendere come ogni rivolta individuale sia inutile e come soltanto la solidarietà e la lotta collettiva possano dare la vittoria, egli non è riuscito che in parte allo scopo... lo spettatore viene portato a non annettere sufficiente importanza alla conclusiva presa di coscienza, ma a concentrarsi invece soltanto sulla personale storia di Ntoni e della sua famiglia»); di *Il Mulino del Po* viene invece fatta una giusta rivoltazione, che centra la posizione artistica di Lattuada («Il regista narra una storia, non una cronaca, e il suo cuore è con quei braccianti, con quelle donne che si schierano impavidamente contro i soldati, che non temono i fucili puntati, pur di difendere il loro pane e la loro vita. Lattuada gioisce delle loro vittorie, piange delle loro sconfitte. Ma se egli ama quegli uomini e quelle donne, non li comprende»); di *De Santis* è detto che «non ha ancora trovato la sua strada. Sembra procedere a tentoni. Viene fuori all'inizio e al termine dei suoi film a farci la chiacchieratina pedagogica, a parlarci di unità, giustizia, libertà e solidarietà, ma non ha ancora saputo svincolarsi da incertezze e tare piccolo-borghesi, che ne deformano la intenzionale dirittura e ne inquinano la sostanziale buona fede»; per *Germi infine*, il cammino della speranza è «chiaramente un deciso passo avanti, l'imbocco di una strada sicura». Alla *Parabola della speranza* in Charles Chaplin dedica alcune pagine Pier Francesco Paolini, svolgendo però troppo meccanicamente la sua tesi; di C. Antoni sono due notarelle, una sulla *Produzione 1949-'50*, l'altra sulla *Magnani*: la prima spesso discontinua ma fondamentalmente ben impostata; la seconda, troppo breve, è basata sulla esatta osservazione che «il personaggio della Magnani è quello della "donna sconfitta"». Troppo sommario è anche Come educare i fanciulli di Giovanni Adinolfi, articolo basato sul giusto concetto che «se si vuole inculcare negli animi dei fanciulli le migliori qualità umane, è necessario educare pure gli adulti». Due paginette ha mandato R. P. B. de Lemos (Questo cinema francese è un affare serio), sul tema della concorrenza che il cinema francese farebbe, in Italia, a quello italiano, e che francamente non riusciamo a vedere. In A proposito delle bobine di Shakespeare. Giuseppe Roggero polemizza con Roberto Paoletta sul quesito della "revisione del metodo critico", prende le parti dei difensori del "cinema cinematografico", dichiara che «è lapalissiano che il cinema debba essere cinematografico», dice che Chaplin non ha mai fatto dell'arte cinematografica ma «una specie affascinante di teatro fotografato», per cui, non potendo negare che Chaplin abbia fatto dell'arte, ammette che anche il "teatro fotografato" è arte, cioè dà ragione al Paoletta proprio mentre cerca di demolirne le tesi. Smilza smilza è la nota di Armando Stefani, Il futuro è proibito, sul grosso e inquietante problema della censura. Al problema del doppiaggio dedica uno scritto Francesco Lusieri: in Valore artistico del doppiaggio egli sostiene giustamente che «il doppiaggio è arte» e che se «il doppiatore è vincolato da più esigenze, in ciò la sua situazione non differisce sostanzialmente da quella di un qualunque recitante sul palcoscenico, nel film, alla radio, il quale è sempre vincolato dalle parole del testo che deve essere recitato». Nel doppiaggio si ha solo una «complicazione-vincolo» di più. Per Spartaco Gianoglio invece il doppiaggio è ancora un male necessario, ma a sostegno di questa antica tesi egli non porta argomentazioni nuove.

Meglio meno, ma meglio

Non ci stancheremo mai dal consigliare rigore, chiarezza, approfondimento, ed essenzialità. Questo consiglio è particolarmente rivolto ad Anna Maria Dondi, concorrente non priva di qualità, ma così trascinata da "creativo furore", da sciupare temi interessanti e riflessioni spesso acute in un limaccioso fiume di imprecisioni, di contraddizioni, e di banalità. Troppi argomenti (i più disparati), troppa foga polemica (si tratta del "genere" più difficile), troppa fretta. In Brevi note sul significato morale dei film italiani e stranieri, Studio sull'artista, Dolori in casa nostra, Domani è veramente troppo tardi, Barbaro e la carretta, vi sono, a sprazzi, spunti interessanti, ma



Giuseppe De Santis e Raf Vallone durante una pausa di «Non c'è pace tra gli ulivi». De Santis è il regista che ha maggiormente interessato, quest'anno, i concorrenti al nostro premio.

che finiscono con l'affogare in un mare di luoghi comuni. Riflettere di più, e magari scrivere di meno. Che diamine, neppure un buon piatto di tagliatelle si prepara in quattro e quattr'otto.

A la recherche du temps perdu

A leggere gli Appunti di Giuseppe Turrone, le sue liriche divagazioni in margine agli stupendi amori di Fernandez e Strade, cronaca e speranza nell'uomo, nel cinema americano, par di tornare indietro di dieci anni, all'epoca in cui qualsiasi giornale o giornaleto, per provinciale che fosse, non resisteva al piacere di pubblicare il suo bravo pezzetto di critica ermetica. Il Turrone è ancora fermo allo stile Bo, Anceschi, Vigorelli di dieci anni fa, e lo trasferisce di peso nel cinema. Fa quindi "letteratura", non critica o saggistica cinematografica.

A proposito di registi

Giuseppe De Santis è il regista che ha maggiormente interessato, quest'anno, i partecipanti al Premio "Cinema"-Pasinetti. In Nota per un'interpretazione, Franco De Giovanni analizza scrupolosamente i lati positivi e quelli negativi del regista, segnalando che «Le ragioni dell'insuccesso estetico di De Santis consistono nei due estremi del temperamento del regista. Pessimismo senza sbocco da una parte, tesi e concezione filosofica che in quanto tale non può non richiedere ed avere soluzione dall'altra. Estremi i quali rifuggono da ogni dialettica composizione». A conclusioni quasi analoghe giunge Giorgio Arborio: in Imminenza di un artista, egli scrive: «il difetto sostanziale dei film di De Santis sta nella loro ibrida realizzazione... vi si riscontra una ricerca del documento umano per nulla risolta... l'unità risulta spezzata dall'immissione forzata nella cornice ambientale — in sé quasi sempre efficacemente puntualizzata — di vicende avulse da essa, talora addirittura assurde». Di qui deriverebbe «l'inesistenza dell'uomo artisticamente scoperto, reale, vivo», il contrasto tra la tesi e la forma, in quanto quest'ultima è incapace di vivere il contenuto ed esprimerlo appieno. Dopo aver registrato le qualità di De Santis, l'Arborio conclude che il lavoro del regista, nel suo complesso, è in fase ascendente: «su questa linea i fattori negativi diminuiscono, e insieme si accrescono le qualità positive», e per questo parla di imminenza di un artista». Nei suoi Appunti su "Riso amaro", Guido Gerosa si sofferma su un aspetto tipico del cinema di De Santis: l'elemento femminile. Il critico centra uno dei caratteri basilari del regista: l'eroticismo, il gusto morboso per la forza irrazionale: «In un mondo della forza che comunque non ha la profondità di quello di un Visconti, in cui la forza nasce dalla ragione e dalla raggiunta coscienza di sé e della propria classe». Concludono alcune osservazioni sulle fonti di De Santis ("western", Duvivier, Renoir, i russi, ecc.), e sull'eccellenza di alcuni brani staccati. Un'analisi di gusto vecchiotto fa invece Leonardo Gallo di Non c'è pace tra gli ulivi, scrivendo Amore e Poesia, con le mauscole, e — in sostanza — invitando De Santis in quell'Arcadia («dissolve egli in estatica pace elegiaca il proprio dolore...») dalla quale invece il regista deve, semmai, allontanarsi sempre più. Poteva mancare all'appuntamento con De Santis l'esuberante Anna Maria Dondi? Non poteva. Al regista ciociaro ella dedica due scritti, De Santis, uomo nuovo del nostro cinema, e La tecnica, male vizioso di un regista. Al solito, buone osservazioni e luoghi comuni; alla rinfusa; nient'altro.

Alcuni schemi analitici

Forma e struttura di recensione hanno alcune "analisi critiche", piuttosto superficiali e approssimative, ricalcate su schemi arcaici, di Alberto Cavino (su I mercanti di uomini; Mann), di Alberto Zasso (su Anni difficili; Zampa), di Domenico Acconci (su Questo mio folle cuore; Robson). Indicativo è il pezzo del Cavino su Stasera ho vinto anch'io di Wise: ma per fare una buona recensione non è sufficiente dire tutto il bene che si pensa di un film che ci è piaciuto.

Polemiche, profili, saggi

Senza dir nulla di nuovo sull'argomento, Anna Maria Dondi tratta di Pinky o dell'irreso-

lutezza. Con altrettanta fuga Filippo Maria De Sanctis polemizza con Callisto Cosulich a proposito dei Micurini di Dovzhenko: dalla sua nota però sembra che egli non abbia ben capito la trama del film; entusiastico è il Saggio critico su "Manon" di Carlo d'Eugenio, il quale scompone e ricompone i fatti del film, senza però dir nulla del loro significato e del loro valore; sommario è il profilo su Danny Kaye di Rocco Aldo Musolino; infine, "last but not least", Anna Maria Dondi rivede le bucce a "Panic in the Streets", opera sopravvalutata, per concludere quel che tutti già sapevano: non meritare il film di Kazan nessun premio. Conviene segnalare due buoni saggi, Il mondo poetico di De Sica, di Bruno Crescenzi, e il film sulla realtà di Giuseppe Cintioli. Ma mentre il primo non porta un contributo decisivo alla già esistente bibliografia su De Sica, il secondo tratta con bel rigore il tema zavattiniano del dualismo Méliès-Lumière. Nulla di

non è vero). Nerio Tebano definisce "polemico e audace" il suo soggetto Paura, e ritiene che potrebbe interessare Moguy. Il tema qui è l'omosessualità: il Tebano vorrebbe «uccidere il personaggio omosessuale effeminato e ridicolo per dar posto ad una creatura umana con tutto il suo carico di bene e di male». Ma, ci chiediamo noi, a che pro? In Paura un personaggio con tendenze omosessuali accetta il suo stato psicopatico come datogli «da Dio», e pensa di avvalersene «per salvare qualche anima smarrita». Incontra ostilità e incomprensione, e finisce suicida. In questa direzione, la Kraft-Ebbing aveva pagine e spunti più interessanti, e forse più utili.

Fuori concorso

La giuria del Premio "Cinema"-Pasinetti non ha preso in esame l'articolo Cinema sovietico di Gastone Franceschini, trattandosi di scritto non inedito, e per di più trasmesso sotto forma di ritaglio di giornale.



Anna Magnani e Gerandine Brooks in un'inquadratura tratta da «Vulcano» di William Dieterle. Con una nota sulla Magnani un nostro lettore ha concorso al premio "Cinema"-Pasinetti.

nuovo troviamo in Poetica nell'arte di De Sica e in Disumanità di Reed di Anna Maria Dondi; altrettanto sbrigativo il Clouzot di C. Antoni, che però, almeno, ricorda quell'Assassino abita al n. 21 che i critici solitamente trascurano (salvo, per quel che ci è dato sapere, il Casiraghi e alcuni collaboratori della nostra rivista). La nota di Carlo Santi, Il mondo ideale di William James, infine, è un'intelligente analisi del legame di equivalenza esistente tra il disegno animato americano e la filosofia del pragmatismo.

Soggetti?

Due esili soggetti son dovuti a Luigi Mengoni, di tipo espressionista, sadico e sconsolato. Più complesso il soggetto di Spartaco Giannoglio Pianeta della fortuna, basato però anch'esso su un tema logoro, frutto di un'impostazione iniziale arbitraria («Si può dire che ciascun essere umano sia sopravvissuto ad un mancato suicidio»). Si può dire? Non si può:

Invito a nuovi temi

Il III premio "Cinema"-Pasinetti, bandito per l'anno 1951, è, come le precedenti edizioni, a tema libero. Invitiamo però la pattuglietta dei nostri lettori critici e saggisti ad allargare il campo del loro lavoro, a non trattare soltanto certi argomenti e da un solo punto di vista. Il cinema è un mondo vivo e complesso: perché rinchiuderlo nella prigione estetica? Molti temi sono nella nostra letteratura cinematografica, ancora da trattare: quelli economici, quelli sociologici, quelli psicologici, quelli tecnici... I quesiti della produzione, del significato morale e sociale dei film; i quesiti concernenti il pubblico, quelli della tecnica, meritano di essere affrontati. E poi ancora le recensioni di libri e riviste, le "retrospective", le indagini storiche... Per il 1951, Cinema lancia ai suoi lettori l'invito: articoli sempre migliori, su temi sempre più vasti ed essenziali.

STORICIZZARE LA POLEMICA SULLA REVISIONE CRITICA

Per porre in una giusta prospettiva l'attuale discussione, è opportuno rileggere la nostra saggistica cinematografica del periodo 1941-43.

Caro Aristarco,

assai opportuna giunge oggi la discussione su di una possibile revisione della indagine critica, ed è bene che essa abbia trovato la sua sede nelle colonne di *Cinema*: potrà esser condotta con libertà e spregiudicatezza da ognuno che vi sia interessato. Mi preme però richiamare i "contendenti" su di un fatto sostanziale, che, secondo me, non va perduto di vista se non si vuol correre il pericolo di cadere in una discussione astratta e fuori del reale corso della nostra storia cinematografica. Si tratta infatti, di cominciare a storicizzare proprio questa nostra discussione. Si tende a dire in generale: è ora di finirla con la "filmologia", con le schede, con il cinema cinematografico; è ora di guardare alla sostanza umana, alla portata storica del film e di preferire alle analisi sul materiale plastico, quella sui significati poetici più profondi delle varie opere. E fin qui tutti (o quasi) d'accordo. Ma è lecito poi identificare la corrente critica formalistica, o filmologica con i movimenti di *Cinema* prima serie e del vecchio *Bianco e Nero*? E, in generale attribuire "tout court" al "passato" tutte le colpe o i vizi, e stabilire e ipostatizzare

o, anche, augurarsi un succedersi di movimenti critici quando è possibile cogliere un parallelismo ed un alternarsi ed un incrociarsi di "scuole", più articolato e dialettico? Non mi riferisco soltanto a quanto scrive, sul n. 53 di *Cinema*, Nino Ghelli (« Tutti gli studiosi di cinema... 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 più sterile delle morti»). Mi riferisco, appunto, a un più generale stato d'animo che rischia di far gettare, oggi, con l'acqua sporca della famosa vasca, anche il bambino, e di rendere il cammino più difficile e confuso proprio ai critici che giustamente sentono viva l'esigenza di una critica concreta.

Scrivevo tempo fa su *Bianco e Nero* (ottobre 1950): « Al contrario di quanto è avvenuto nella produzione, la critica cinematografica, in Italia, salvo alcune eccezioni, è receduta da quelle posizioni di avanguardia che aveva saputo raggiungere

negli anni della "fronda". Non suoni offesa, questa considerazione, per gli studiosi più attenti del fatto cinematografico. Forse è soltanto un riaggiustarsi di prospettive che provoca la delusione. Una volta, nel deserto della nostra cinematografia, era più facile, a certi collaboratori più coraggiosi di *Cinema* o di *Bianco e Nero*, levar le loro voci dalle pagine di queste riviste per ammonire e indirizzare, e divenire, in pratica, i protagonisti della nostra squallida storia cinematografica. Era pericoloso parlare o scrivere liberamente, ma produrre liberamente, fare dei film veri e sinceri era impossibile! Dunque, una certa critica esercitava una vera e propria egemonia, guidava, indirizzava, coagulava le forze che poi si sarebbero sviluppate rigidamente nel dopoguerra. Oggi i protagonisti sono coloro ai quali in definitiva spetta di esserlo: i registi, i realizzatori. Ai critici, agli studiosi di cinema, si pone tuttavia il compito di aiutare coloro che nel nostro paese si sforzano di raccontare, in immagini, e con arte, determinate vicende umane. Funzione nobile e importante, che può essere, ancora, di guida, se non si racchiuda nei circoli viziosi di certa filmologia deteriorata, e voglia contribuire piuttosto allo sviluppo storico della nostra cinematografia... alla liquidazione di tanti dogmi e precetti accumulati in questo campo dall'inesperienza o dalla presunzione dei dilettanti ». Io ho dedicato una parte importante di un mio libro sul cinema italiano, che dovrebbe comparire fra non molto, alla valorizzazione dell'apporto critico antiformalistico di *Cinema* e *Bianco e Nero* anteguerra. Basterebbe ricordare qui gli scritti più polemici del gruppo di *Cinema* (primi fra tutti quelli di De Santis), invocanti sempre un rinnovamento profondo dalla cinematografia nazionale e una più larga diffusione di certo cinema francese e americano non soltanto cinematografico, e alcuni saggi di Pietrangeli su *Bianco e Nero*, e la meteora clamorosa di "Si gira" tutta accesa di asprezze anticalligrafiche, per giustificare la polemica contro un revisionismo che sia pure a fin di bene voglia fare un taglio netto tra ieri e oggi e porre come esigenza soltanto del periodo attuale di oggi quella di liberarsi dai formulari critici del cinema cinematografico.

Io credo, caro Aristarco, che a nessuno come a te stia a cuore l'eredità migliore di *Cinema*, e nessuno possa capire meglio di te l'importanza di quelle battaglie critiche combattute quando era così difficile dir le cose chiare e sollecitare, nei lettori, l'interesse oltre che per la bella forma e le belle inquadrature, per le cose, gli uomini e le moralità che i film esprimevano. Certo, *Cinema* e *Bianco e Nero* contribuivano anche a radicare, nel lettore più distratto, il culto del cinema cinematografico e della "scheda", e non a tutti era possibile, allora, leggere tra le righe e cogliere le allusioni più significative. Ma è opportuna oggi, e proprio a proposito della nuova polemica, un'attenta rilettura della nostra letteratura critica specialmente del periodo 1941-1943: essa aiuterà a porre in una prospettiva giusta la polemica attuale, e come dicevo prima, a "storicizzarla".

Tuo aff.mo

CARLO LIZZANI



Clara Calamai in « Osessione ». Questo film, di Luchino Visconti, diede l'avvio nel 1943 ad una delle tante e giuste battaglie sostenute dal così detto gruppo « Cinema » vecchia serie.

IL FRANCESCO DI ROSSELLINI

AL FONDO della parabola di Rossellini si colloca, per ora, *Francesco, giullare di Dio*. Questo film pare che goda della protezione della Chiesa. Ecco il testo del manifesto che nell'occasione solenne della festa del "patrono d'Italia", è stato affisso sui muri di ogni paese dell'Umbria: « S. MARIA DEGLI ANGELI (Assisi). 3 ottobre 1950. Immediatamente dopo la celebrazione del "Transito di S. Francesco", sarà proiettato in ante prima il film *Francesco, giullare di Dio* di Roberto Rossellini. La proiezione di effettuerà contemporaneamente sulla piazza del Santuario e nei locali interni. Prima della visione parlerà Padre A. Lisandrini O.F.M. ». Che cosa ebbe a dire Lisandrini (il quale, con Padre Morlion, aveva collaborato all'impianto del film di Rossellini) alla folla enorme, convenuta da ogni luogo d'Italia? Il succo del discorso fu questo: c'è una stretta analogia fra il nostro tempo e l'epoca di san Francesco: falsi profeti allora, falsi profeti oggi che speculano sulla miseria, ecc.; bisogno del Vangelo allora come oggi; un grande regista, aiutato dalla Provvidenza, si è assunto il compito di portare nel mondo una verità proposta di pace ricostruendo poeticamente gli aspetti fondamentali della figura di san Francesco; *Francesco, giullare di Dio* è un grandissimo film. Una specie di investitura, dunque. (Del resto, per la completezza, trascrivo qui quanto ebbe a scrivere un portaparola, credo, del regista: « Rossellini ha voluto disegnare con tratti essenziali la figura di Francesco, uomo fra gli uomini, santo perché altri fossero santi. Dove approda la sua interpretazione dell'Assisi? E' chiaro fin dal titolo, alla gaiezza. Francesco è un giullare del Signore, destinato a portare nel mondo — in serenità e letizia — il succo del messaggio cristiano, l'amore e la pace. Per dirci questo... ». Dunque, il regista e i suoi collaboratori intendono dirci qualche cosa, presentare il Francesco che ci occorrerebbe oggi. Perché, invece, *Francesco, giullare di Dio* non ci dice niente, e lasciò delusa la folla? Perché è una falsificazione storica;



In questa pagina e nelle due seguenti: da «*Francesco, giullare di Dio*», regia di Rossellini.

FALSIFICAZIONE UMANA DI UN GIULLARE DI DIO

poi, in secondo luogo, perché è una mediocrità artistica.

1) Noi viviamo nel mondo, nella tragedia, nella lotta; san Francesco visse nel mondo (e qui collocò la sua iniziativa), nella tragedia, nella lotta: la sua biografia appartiene non solo alla storia ecclesiastica, ma anche alla storia civile; nel film si descrive invece la vita di un eremo, di un'arcadia francescana; il santo è tutto intento a danzare, ridere e pregare, « soave e un tantino comico » (altro che « uomo fra gli uomini! »). In fondo, nel film, si tratta di una vita vissuta senza sforzo e di un personaggio accomodante, portato fuori della struttura ferrea ma potente del medioevo, aggiornato e quindi depotenziato. Non viene messo in evidenza neppure uno degli elementi principalissimi, fondamentali dell'iniziativa di san Francesco. Sul

tema del "rigore" e severità, per esempio, Rossellini Morlion e Lisandrini, passano con incurante facilità. Eppure il metodo di san Francesco è quello di capovolgere con estremo rigore, di collocare un'insoddisfazione radicale, di mettere in netto contrasto la realtà e il valore (bisogna sentire in lui vivissimo questo contrasto, rifiutarsi a un francescanesimo accomodante). Ci si muove in una situazione di assolutezza dove non esistono mezze misure e ordinaria amministrazione. Questo rimarrà un carattere costante nella spiritualità francescana: mai nulla di lento, di fiacco, di superfluo, di indifferente. Questo, che è uno degli aspetti del rigore di san Francesco, non è presentato per se stesso come moralismo, ma si risolve in quella tensione, e impeto, fervore, di cui parlano tutti i biografi. Tensione che si alimenta continuamente in una imposta-

zione teocentrica. Il teocentrismo è l'altro aspetto fondamentale (e anche di questo il film tace) dell'iniziativa di san Francesco. Per amore di Dio ama ogni cosa che porta una traccia, una somiglianza di Dio. E' inconcepibile che san Francesco ami qualche cosa per se stessa, fuori del cerchio divino. Il sole porta significazione "di Dio", l'agnello gli è particolarmente caro perché gli ricorda il mansueto Agnus Dei. « Omnia illa, praecipue in quibus filii Dei posset aliqua similitudo allegorica reperi, amplexebarur carius, videbat libentius » (Celano, I cap. XXVIII). E poiché aveva letto di Cristo il detto: « Ego sum vermis et non homo »; raccoglieva dal mezzo della via i vermi e li collocava dove non potessero essere schiacciati dai piedi dei passanti (Celano I, XXIX). Ed ama i miseri, i tribolati, i modesti, perché simili a Gesù, "pauperem et crucifixum". La povertà è imitazione di Cristo, e lo è sentirsi pellegrini in questo mondo, e non averci perciò proprietà (i frati debbono abitare "sub alieno tecto"; e il santo non mette più piede in una cella che ha udito chiamare "la cella di frate Francesco"). Con tutto il rispetto per la Chiesa docente, per il predicatore, egli insiste soprattutto sulla pratica (ecco il terzo aspetto della sua ini-



ziativa, trascurato del tutto dal film); si sceglie questa parte; questa è l'aggiunta da fare; è una pratica, non una nuova dottrina, una pratica che è di Cristo e bisogna riprodurla; i suoi frati debbono convertirsi non ad un nuovo credo, ma ad una pratica e perciò chiama la sua "vitae formam et regulam". Carattere fondamentale del metodo francescano è questo di portar su e dar rilievo all'aggiunta di elementi pratici, appassionati. Con san Francesco è un allargarsi di orizzonte, un includere aspetti della realtà prima trascurati; ma sempre entro il cerchio religioso: non siamo nel Rinascimento. Egli, per esempio, si applica alle arti, è un poeta, un artista, un artigiano. Lavora a ricostruire chiese, traccia un disegno religioso accanto alla sua firma; foggia oggetti (Celano II, XL); canta spessissimo, anche sul punto di morire; compone canti, ama la musica. E il *Cantico delle Creature* è l'aggiunta lirica che egli stesso fa alla sua Regola; è il canto che deve essere cantato sulle piazze, in tutto il mondo dai suoi frati, giullari o cantori di Dio. Non pensa che possa esservi arte, poesia, fuori del cerchio religioso; non sente come i moderni. Non le arti per sé, non la gioia per sé, non le creature per sé; ed anche i laici. San Fran-

cesco allarga l'orizzonte della civiltà medioevale: egli vuol portare entro il cerchio aristocratico ecclesiastico, feudale, tutta una vita popolare, umile come è la terra e la povertà; allarga, non rivoluziona o contrappone o scioglie da Dio. Nell'assumere il nome del partito del popolo, i "minores", già questo atteggiamento è evidente. Mette in rilievo i laici, ciò che possano fare i laici, egli stesso non si fa e non vuole essere sacerdote. Facendo questo, collocandosi al centro di questa opera, è certo che si ha una scoperta e un ampliamento della società, una più larga unità (ed ecco, allora, la volontà di san Francesco di superare le crociate e la lotta armata contro gli infedeli con la parola di Dio). Che questa sia la direzione dell'iniziativa di san Francesco risulta anche con evidenza dalle grandi opere poetiche che germinarono muovendo dalla memoria dell'Assisi. Si veda non tanto il ciclo di Giotto quanto il ritratto del santo, di mano di Cimabue, ad Assisi: una figura fragile e potentissima. E Dante: Dante racconta una gesta, e il profilo di Francesco viene fuori segnato d'un'intrepida, dura risolutezza. (*Per tal donna, giovinetto, in guerra Del padre corse, a cui, come alla morte, La porta del piacer nessun disserra...; Né li gravò villà di cor le*

ciglia Per esser fi' di Pietro Bernardone, Né per parer dispetto a meraviglia; Ma regalmente sua dura intenzione Ad Innocenzio aperse...; E poi che per la sete del martirio Nella presenza del Soldan superba Predicò Cristo e li altri che 'l seguirono...; Nel crudo sasso intra Tevere e Arno Da Cristo prese l'ultimo sigillo...; E del suo grembo l'anima preclara Mover si volse, tornando al suo regno E al suo corpo non volse altra bara). Nell'opera di Dante e di Cimabue la biografia di san Francesco non ha nessuno di quegli atteggiamenti morbidi e idillici che assunse poi nei secoli XIX e XX dando del santo e delle città dell'Umbria un'immagine falsa, lontana dalla schiettezza dell'uno quale appare dalle fonti biografiche, e dall'aspetto delle altre, quali appaiono ancora agli occhi del visitatore, asserragliate nelle loro alte e strette vie, simili a moltiplicate fortezze (secondo la scolpita espressione di A. Momigliano).

A questo punto, il lettore potrebbe obiettare: Rossellini ha voluto dire, sì, una parola agli uomini, ma, di proposito, egli desume solo dai *Fioretti* (di questo, infatti, avverte la didascalia iniziale del film). Orbene: certo il punto di partenza è questo (e la scelta è già, per sé, indicativa);





comunque si veda come resti travisato anche il clima e il tono fondamentale dei *Fioretti*. Alla vicenda dei personaggi si è pensato, con furbizia forse un po' corta, di togliere, in sede di sceneggiatura, tutto il cielo delle visioni, miracoli, meraviglie ecc., non comprendendo che questo è l'unico cielo che possa coprire poeticamente quella vicenda e quei personaggi, l'unico sfondo sul quale riesca a disegnarsi l'azione. Invero, nel libro, la "letizia", la "dolce follia", la "santa infanzia", si sostengono proprio nel clima di favola, come una santa leggenda: senza questa trama di celesti visioni e miracoli, di gesti naturalissimi ed effetti straordinari, senza questa meraviglia, il candore non è più autentico: manca allora il fondo (che stringe in unità il libro), la terra su cui cresce l'albero; tutto diventa poco credibile (dico: poeticamente poco credibile). Perché quello dei *Fioretti* è, sì, candore, ma un candore disteso in una primitiva, stupita e favolosa figurazione "a laude di Gesù Cristo". Nel libro, tra il cielo e la terra, mondo e sopra mondo, esiste una comunicazione continua, facile e mirabolante. L'angelo di Dio, in forma di giovane bello, batte alla porta del luogo deserto ove con san Francesco sono frate Masseo e frate Elia; e non vuol turbare

la preghiera del santo, ma parlerà a frate Elia; e questi gli risponde irato e gli chiude l'uscio in faccia. Gli è che « la superbia di frate Elia non era degna di parlare con l'agnolo ». Ma Bernardo, dall'angelo che gli appare sotto la forma medesima del giovane bello, è tratto, "in un batter d'occhio" all'altra riva del fiume: e lo riconosce come Angelo benedetto. Gli è che Bernardo « parlava con Dio, come fa l'uno amico con l'altro » (IV). Anche Cristo scende tra i frati: ecco, appare "in ispezie e forma d'un giovane bellissimo e benedicendoli tutti, li riempie di tanta grazia e dolcezza, che tutti furono ratti fuori di sé medesimi, e giacevano come morti, non sentendo niente di questo mondo ». E sulle cose che toccò, Cristo lascia la sua memoria: « E nel viottolo della selva, nel quale istettono i benedetti piedi di Cristo, e per buono spazio dintorno, sentia frate Giovanni quello odore e vedea quello splendore sempre, quando v'andava ivi a grande tempo poi ». (XIV). I personaggi dei *Fioretti* si stagliano in un aere di « fulgide e familiari estasi » (F. Flora): « E vassene santo Francesco dietro allo altare e ponsi in orazione; e in quella orazione ricevette dalla divina visitazione sì eccessivo fervore, il quale infiammò sì fortemente l'anima

sua ad amore della santa povertà, che tra per lo colore della faccia, e per lo nuovo isbadigliare della bocca, pareva che gittasse fiamme d'amore ». E continua: « E venendo così soffocato al compagno, si gli disse: — A, A, A, frate Masseo, dammi te medesimo. — E così disse tre volte, nella terza volta santo Francesco levò col fiato frate Masseo in aria e gittollo dinnanzi a sé per spazio d'una grande asta ». (XIII). Santa Chiara viene a desinare « in sulla piana terra » con san Francesco e con gli altri umili frati; e stando essi « così retti con gli occhi e con le mani levati in cielo » gli uomini d'Assisi e dell'altre contrade intorno « vedeano che Santa Maria degli Angeli e tutto il luogo e la selva ch'era allora allato al luogo, ardevano fortemente »; e corrono per ispegnere, ma intendono che fu « fuoco divino e non materiale » (XV). Un giorno san Francesco aveva pregato di poter « assaggiare » un po' del gaudio dei beati: « Súbito gli apparve un angelo con grandissimo isplendore, il quale una viola nella mano sinistra avea, e lo archetto nella ritta »; e bastò che l'angelo menasse una volta l'archetto in su « e súbito tanta suavità di melodia indolcì l'anima di santo Francesco e sospesela da ogni sentimento corporale che, secondo che e' recitò poi alli compagni, egli dubitava, se lo angelo avesse tirato l'archetto in giù, che per intollerabile dolcezza l'anima si sarebbe partita del corpo ». Anche i *Fioretti* hanno un loro dramma. L'antagonista di Dio, nel dramma dei *Fioretti*, è il demonio. Si osservi anche qui la figurazione favolosa. Il demonio giunge ad apparire in forma di Crocifisso a frate Rufino; e a dirgli che, non essendo predestinato a vita eterna, invano si affaticava a fare il bene. E il frate fu dapprima "ottenebrato"; poi, dopo aver parlato con san Francesco, venendo il diavolo sotto forma di Cristo, non esita a dirgli una grassa e comica ingiuria: « Apri la bocca, che mo vi ti caco ». A queste parole segue la descrizione di una immensa rovina: « Di che il demonio isdegnato, immantinentemente si partì con tanta tempesta e commozione di pietre di monte Subassio che era quivi allato, che per grande spazio bastò il rovinio delle pietre che cadevano giù; ed era sì grande il percuotere che faceano insieme nel rotolare, che sfavillavano fuoco orribile per la valle: e al romore terribile ch'elle faceano, santo Francesco e' compagni con grande ammirazione uscirono fuori del luogo a vedere

PIO BALDELLI

(Continua in terza di copertina)





si, è indicativo della nuova situazione.

L'anno si è concluso con l'assegnazione del "Prix Delluc". Venti critici attribuiscono, dal 1937, questo "Premio Goncourt del cinema". Fra i premiati figurano Jean Renoir, Marcel Carné, Jacques Becker, Nicole Védres, e altri registi di valore. Nel 1950, i festival internazionali (nei quali la Francia ha ottenuto numerosi successi) hanno messo "fuori gara" parecchie opere altamente qualificate. D'altra parte, alcuni film assai attesi (per esempio *Maître après Dieu* di Louis Daquin) non sono stati ultimati in tempo utile. Pertanto, la rosa dei candidati al "Prix Delluc" si restrinse ai seguenti film: *La vie commence demain*, *Le château de verre*, *Sans laisser d'adresse*, e *Le journal d'un curé de campagne*. Nicole Védres aveva già ricevuto il "Delluc" nel 1948, per il suo delizioso *Paris 1900*, la qual cosa le toglieva ogni possibilità di vittoria. *Le château de verre* seduceva alcuni critici per la perfetta regia e per la bravura — da tempo riconosciuta — di Michèle Morgan. Ma i sostenitori di questo film preferirono votare per *Le journal d'un curé de campagne*, rammaricandosi che un regista quotato come René Clément, uno scenarista come Pierre Bost e ottimi attori avessero messo il loro talento al servizio di un romanzo d'appendice. *Sans laisser d'adresse* costituì dunque l'unico pericolo per *Le journal d'un curé de campagne*. Il regista di *Sans laisser d'adresse*, Jean Pierre Le Chanois, fu, verso il 1930, uno degli animatori di *La Revue du Cinéma* (insieme col compianto Jean George Auriol) e poi attore nel film di Pierre e Jacques Prévert *L'affaire est dans le sac* e collaboratore di René Clair e di Jean Renoir: che si possono considerare i suoi maestri. Tuttavia, nel pe-

Il "Premio Delluc" vinto dall'ultimo film di Robert Bresson tratto dal noto romanzo del cattolico Georges Bernanos.

riodo dell'anteguerra e durante il conflitto, i suoi meriti non apparvero subito evidenti. Le Chanois s'impose invece nel 1948, con *L'école buissonnière* (premiato in vari festival internazionali) e con uno dei più interessanti documentari "di montaggio" realizzati dopo il 1945: *Au coeur de l'orage*, dedicato ai "maquis" francesi e alle loro battaglie. Diresse in seguito *La belle que voilà* (« Anime incatenate »): che rivelava troppi compromessi commerciali per risultare un buon film. Jean Paul Le Chanois ha ritrovato in *Sans laisser d'adresse* l'ispirazione di *L'école buissonnière*. L'influenza della scuola "neorealista" italiana sullo scenario di Alexandre Joffé è notevole. *Sans laisser d'adresse* è un film francese, almeno quanto *Ladri di biciclette* è italiano; anche se lo stile è diverso, certamente la sceneggiatura deve molto a Zavattini. Una mattina, alla "gare de Lyon", il guidatore di un taxi (Bernard Blier) conduce una ragazza (Danièle Delorme), proveniente da Chambéry, dall'uomo che ama. Essa non possiede nemmeno il denaro per pagare la corsa, ma è sicura di trovare il suo amico. La ricerca, che dura ventiquattro ore, risulta però inutile. La prima fermata, presso un dentista di Montmartre, pone la protagonista di fronte a diverse piste: l'appartamento di un giovanotto, la redazione di un grande quotidiano parigino, le "cave" esistenzialistiche di Saint Germain des Prés. La ricerca si prolunga; diviene, da comica, drammatica. L'autista

ormai non pensa più al suo lavoro, e collabora attivamente con la ragazza. La quale gli racconta che l'uomo di cui sono alla ricerca è il padre del suo bambino. La verità a poco a poco si fa luce: l'individuo, che non incontreremo mai, ma che questa caccia drammatica ci fa conoscere, è sposato e fugge dalla giovane madre. Seguendo gli occhi candidi di Danièle Delorme (che fu la deliziosa *Gigi*) lo spettatore scopre Parigi, i suoi viali, i suoi monumenti, i suoi "quais" con una sottile freschezza di prospettiva. La visita al giornale è un modello di documentario descrittivo e umoristico, e Dio sa se quell'ambiente non si era già visto migliaia di volte nei drammi o nelle commedie leggere americane. La riunione sindacale dei conducenti di taxi, alla "Mutualité", rivela un mondo che raramente era apparso nel cinema francese. Purtroppo, l'ultimo quarto d'ora del film non è all'altezza di tali sequenze, che peraltro ne costituiscono la parte più lunga. Una conclusione tragica sarebbe stata indispensabile, se una solidarietà umana, efficace e sincera, non avesse vegliato, nella persona dello "chauffeur" Bernard Blier, sulla ragazza abbandonata. Ecco perché è legittimo il finale ottimista. Nonostante alcune debolezze nello sviluppo della narrazione (quali una scena di parto all'ospedale, che non riesce a fondersi col resto del film, e un suicidio mancato che appare retorico) *Sans laisser d'adresse* merita un successo paragonabile a quello di *Jour de fête*; su un piano comico e drammatico, il film di Le Chanois consegue la vitalità e lo spirito che il film di Tati possedeva sul suo piano burlesco. Jean Paul Le Chanois è stato ottimamente coadiuvato dagli interpreti: Danièle Delorme, la migliore attrice giovane francese, e Bernard Blier, che pare



Nicole Maurey, Nicole Ladmiral e Claude Laydu in «Le journal d'un curé de campagne»; questo film, tratto dal romanzo di Bernanos e diretto da Bresson, ha ottenuto il « Premio Delluc ».

IL CURATO DI CAMPAGNA HA LASCIATO L'INDIRIZZO

IL BILANCIO di fine anno è stato favorevole alla produzione francese. 106 film francesi sono stati realizzati nel 1950: contro una media d'anteguerra di 110-150 film; contro 100 pellicole realizzate nel 1949; e 75 nel 1947, l'anno in cui le conseguenze degli accordi Blum-Byrnes, ormai abrogati, paralizzarono l'industria del cinema. A tali progressi quantitativi vanno aggiunti numerosi successi qualitativi. Un'accoglienza calorosa è stata tributata, dal pubblico cittadino e provinciale, alle due opere premiate a Venezia: *Dieu a besoin des hommes* e *Justice est faite*. Da molto tempo un film francese non aveva realizzato simili incassi. Tale fatto è ancora più significativo se si pensa che numerose pellicole straniere, a colori o in bianco e nero, sono state accolte nei "boulevards" o nei Campi Elisi con freddezza. *The Black Rose* (« La rosa nera »), ad esempio, sia pure forte di una pubblicità clamorosa, o *All the King's Men* (« Tutti gli uomini del re »), preceduto da molti Oscar, hanno tenuto il cartellone per poche settimane. L'"élite" dei Campi Elisi ormai sembra preferire ai prodotti di Hollywood i film italiani o inglesi. L'ottimo esito di *Whisky Galore* e di *Domenica d'agosto*, proiettati per oltre tre me-





Danièle Delorme e Bernard Blier in tre inquadrature di «Sans laisser d'adresse»: film di Jean Pierre Le Chanois e che si rifà, in un certo senso, alla scuola realistica italiana del dopoguerra.



destinato a occupare il posto lasciato vuoto da Raimu.

Le journal d'un curé de campagne («Prix Delluc») è l'opera di uno dei più singolari registi del cinema francese, Robert Bresson. Questo cineasta, ex pittore ed ex fotografo, aveva debuttato nel cinema prima del 1939, ma cominciò a far parlare di sé soltanto nel 1943 con *Les anges du péché*, che resta a tutt'oggi, il suo film migliore. Il singolare dialogo di Jean Giraudoux e il drammatico scenario di R. P. Bruckberger, furono ampiamente impiegati dal regista, il quale ritrasse il mondo delle monache di clausura analogamente a quanto fece, poco più tardi, Blasetti in *Un giorno nella vita*. L'opera seguente di Bresson, *Les dames du Bois de Boulogne*, non venne compresa dalla maggioranza del pubblico, e nemmeno dalla giuria del « Prix Delluc », i quali, nel 1946, si astennero dal premiare il film, che oggi è un classico dei cineclub. *Le journal d'un curé de campagne* è tratto da un celebre romanzo pubblicato venticinque anni orsono dal noto polemista cattolico Georges Bernanos, morto recentemente. Opera aspra, drammatica, rivelatrice di uno spirito sofferente, essa racconta la storia di un giovane sacerdote mistico ed entusiasta, contrastato nella sua missione dagli abitanti del villaggio e dai nobili del luogo, i quali lo credono un peccatore. Nel suo film, Bresson — che purtroppo è rimasto assente per cinque anni dai teatri di posa — ha rispettato lo spirito e l'essenza del romanzo, come a suo tempo aveva fatto Jean Pierre Melville per *Le silence de la mer*. Il rispetto da parte di Bresson del testo letterario limita un po' troppo le immagini. E anche se quasi tutti gli attori sono presi dalla vita, e la scenografia è naturale, *Le journal d'un curé de campagne* denota una tendenza estetica opposta a quella dei film "neorealisti" italiani. Forse Bresson si è orientato nel senso del Rossellini di *Francesco, giullare di Dio*. Si potrà obiettare che il dramma del sacerdote protagonista è forse troppo teso, tenuto in bilico troppo a lungo. Un filo conduttore non può essere continuamente sul punto di spezzarsi. Una distensione, o una rottura, sono spesso necessarie. La preoccupazione di scarsezza di Bresson ha portato il film a una inumanità, mentre il rispetto eccessivo del testo facilitava il taglio delle ultime immagini, relative alla morte del curato. E' difficile prevedere l'esito di *Le journal d'un curé de campagne*. Questo film cattolico può contare sul precedente dei successi commerciali di un *Monsieur Vincent*. Ma certe audacie rischiano di alienargli una parte del pubblico religioso, senza procurargli di riflesso un pubblico non credente. L'apparente convulsione del dramma interiore stancherà forse quanti non riusciranno a capire personaggi interpretati sovente in maniera disuguale. Comunque, *Le journal d'un curé de campagne* non deluderà i sostenitori di Bresson. Quest'opera, per quanto discutibile, è di valore, di poco inferiore a *Les anges du péché* o a *Les dames du Bois de Boulogne*. Bresson è uno dei nostri migliori registi. Speriamo che nelle prossime opere egli voglia maggiormente interessarsi agli uomini e che, pur conservando la sua intransigenza, possa realizzare un numero maggiore di film.

GEORGES SADOUL



A sinistra: Irene Dunne e Alec Guinness in «The Mudlark» di Jean Negulesco. A destra: Peggy Lee e Bing Crosby in «Mr. Music» di Haydn.

“MARINES” ALL’ASSALTO SUGLI SCHERMI DI NEW YORK

Applaudito il film di Milestone sul secondo conflitto mondiale; accolto con freddezza “The Men” di Zinnemann sul problema degli invalidi di guerra. L’attrice Ida Lupino, ormai dedicatasi quasi completamente alla produzione e alla regia, annuncia una pellicola pacifista.

LA STAMPA cinematografica americana ha iniziato una serie di elenchi dei migliori film del 1950. I contrasti spesso appaiono stridenti, tra una lista e l'altra, le diversità di vedute sconcertanti. Ma per alcune opere i consensi sono plebiscitari: per *All About Eve* di Joseph L. Mankiewicz, ad esempio (di cui ho parlato nel n. 51 di questa rivista), per *Sunset Boulevard* («Viale del tramonto») di Billy Wilder, e per *Third Man* («Il terzo uomo») di Carol Reed. Seguono nell'ordine *Twelve O'Clock High* («Cielo di fuoco») di Henry King, *Orphée* di Jean Cocteau, i due film inglesi *Kind Hearts and Coronets* e *The Winslow Boy*. Altro film menzionato è *Cyrano* di Mel Ferrer, prodotto da Stanley Kramer, mentre invece *The Men* di Fred Zinnemann è passato pressoché inosservato. Le ragioni della freddezza, con la quale la critica ha raccolto questa importante opera, sono facilmente intuibili. *The Men* è, come ebbi a segnalare, un film che affronta il problema degli invalidi di guerra, ed è un accorato messaggio pacifista. Oggi invece Broadway assiste e si entusiasma di fronte a *Halls of Montezuma*, diretto da quel Lewis Milestone che portò sullo schermo *All Quiet on the Western Front* («All'ovest niente di nuovo», 1930). Per la prima mondiale di questo film, uno speciale distaccamento dei “marines” ha sfilato per l'arteria principale di New York, in uno sfoltorio di riflettori e al suono di bande militari. *Halls of Montezuma* è dedicato infatti all'epopea del corpo dei “marines” nella seconda guerra mondiale, e la Fox



Da «For Heaven's Sake», commedia “sdfsticata” con Clifton Webb. La regia è di G. Seaton.

ne ha curato il lancio in un momento particolarmente adatto, in seguito cioè agli avvenimenti coreani. Grande successo sta ottenendo anche *The Mudlark* (regia di Jean Negulesco) in cui Irene Dunne interpreta la parte della regina Vittoria con efficacia e sensibilità. Altro successo è *For Heaven's Sake*, diretto da George Seaton e interpretato da Clifton Webb. Webb (che lo scorso anno è diventato uno degli attori più popolari d'America, tanto da salire considerevolmente nella graduatoria dei "divi" preferiti dal pubblico) interpreta la parte di un angelo disceso dal cielo allo scopo di studiare le debolezze dell'animo umano. Un'atmosfera spregiudicata e sentimentale contribuisce a render il film abbastanza piacevole sul piano della commedia "sottile". Un altro film-commedia, a sfondo totalmente musicale, è *Mr. Music*, diretto dall'attore-regista Richard Haydn per la Paramount e interpretato da Bing Crosby. Si tratta di una produzione ambiziosa, prolissa, dotata soltanto di qualità spettacolari. *Harvey*, di Henry Koster, continua invece ad attirare l'attenzione della critica, e il protagonista, James Stewart, appare uno dei più quotati concorrenti per il premio Oscar, insieme a Peck (*The Gunfighter*) e a George Sanders (*All About Eve*).

Nel frattempo, Hollywood ha iniziato il nuovo anno. Si ha l'impressione che la situazione generale dell'industria cinematografica vada migliorando, per quanto il crescente sviluppo della televisione desti tuttora serie preoccupazioni. La televisione attrae il pubblico con le "gags" e le trovate di comici quali Sid Caesar, Milton Berle, Ed Wynn; il cinema tenta di controbattere i successi ricorrendo a sua volta a vecchi comici, da anni assenti dallo schermo: ad Harold Lloyd ad esempio (*Mad Wednesday* di Preston Sturges); oppure affidando film di rilievo ad attori noti e applauditi quali James Stewart (*The Jackpot*) e Judy Holliday (*Born Yesterday*). Walt Disney (che recentemente ha firmato un contratto con la RKO per la distribuzione di parecchie decine di disegni animati a cortometraggio, di un film su Robin Hood da girarsi in Inghilterra, di una serie di cortometraggi del genere di *Beaver's Valley* e della sua recente produzione, *Alice in Wonderland*), ha deciso di cooperare con la televisione. Recentemente ho avuto occasione di assistere, dal mio schermo familiare, alla proiezione di alcune sequenze inedite di *Alice in Wonderland*, offerte da Disney al pubblico della televisione in segno di omaggio alle grandi possibilità di diffusione dimostrate dal nuovo mezzo; da

quanto mi è stato possibile prevedere, l'ultima opera di Disney si annuncia interessante. Fra le novità annunciate o in cantiere, la Paramount annuncia *Here Comes the Groom*, che sarà diretto da Frank Capra, e un nuovo film di Billy Wilder, *Ace in the Hole*. Robert Z. Leonard ha celebrato il suo quarantesimo anno di attività cinematografica, ultimando per la MGM, *Grounds for Marriage*. Ann Harding è tornata allo schermo con *The Magnificent Yankee*, diretto da Armand Deutsch. La Warner Bros. ha iniziato un nuovo film di guerra, *The Tanks Are Coming*, e Raoul Walsh *The Travelers*. La Universal e la RKO stanno per mettere in cantiere, rispettivamente, *Lights Out* di Mark Robson e *Macao* di Josef von Sternberg. A entrambi questi film non mancano i motivi d'interesse, dato il nome e la bravura dei registi. La produzione di cortometraggi aumenterà, nel corso dell'anno, del venticinque per cento.

Intanto, Roberto Rossellini continua a far parlare di sé a New York, dopo la temporanea proibizione del suo *Miracolo*. Questo film, in un primo tempo censurato dalle autorità municipali perché "offensivo ai fini della morale e della religione", con successiva ordinanza della sezione dell'Educazione delle autorità statali, ha ottenuto il visto di proiezione. Del fatto si è parlato molto, in tutti gli ambienti; e in tal modo Rossellini continua ad avere una pubblicità gratuita, che serve egregiamente a preparargli il terreno a una eventuale visita, a scopo registico, a Hollywood, visita che si ritiene imminente (almeno a voler dar retta a certe segnalazioni, non sempre attendibili seppure brillanti). Le medesime ed altre fonti segnalano che anche Vittorio De Sica verrà in California per girare un film, mentre Robert Rossen si recherebbe a Roma, con il medesimo intento. Per terminare, vi dirò che Ida Lupino, ormai dedicatasi intensamente alla produzione e alla regia, ha annunciato *Man of the World*. Si tratterebbe di un film sulle attività e sugli scopi umanitari delle Nazioni Unite. E' evidente che la trattazione di un simile argomento richiede sensibilità e larghezza di vedute non indifferenti, oltre che una cospicua preparazione specifica. Il cinema, con la sua vastissima forza di persuasione, potrebbe portare un autentico messaggio di speranza e un intelligente appello per la soluzione di problemi spinosi e delicati, che lo sono ancora di più per la generale ignoranza in cui la massa è tenuta nei loro riguardi. Saranno in grado i produttori di Hollywood di portare un loro valido contributo alla crociata del buon senso? A prima vista la risposta parrebbe negativa: e tutta una serie di film, tutt'altro che conciliativi, giustifica una siffatta posizione di scetticismo. Si vedano, oltre al già citato *Halls of Montezuma*, film come *Korean Patrol* (della Eagle Lion), come *Yank in Korea* (della Columbia) nei quali è facilmente prevedibile, da parte degli autori, una interpretazione unilaterale dei fatti che hanno portato al conflitto coreano. A tali film — e alle posizioni che essi probabilmente comporteranno — si contrapporranno probabilmente altre opere, più impegnative nella trattazione dei temi affrontati, quali ad esempio l'annunciata produzione della Lupino.



Da una inquadratura di « Halls of Montezuma », film dedicato ai "marines" che combatterono nella seconda guerra mondiale. Il film, che sta ottenendo successo in America, è di Milestone.

GIORGIO N. FENIN

LE INTERVISTE DI "CINEMA"

DI PASSAGGIO per Roma, Billy Wilder non ha davvero frapposto difficoltà ad un suo incontro con i giornalisti; la sua natura irrequieta e nello stesso tempo calda e gioviale non disdegna i contatti umani e la conversazione brillante, ma semmai li favorisce. Il regista di *The Lost Weekend* («Giorni perduti», 1945) risponde alle nostre domande con un fuoco di fila di parole. Alterna "boutades", che sottolinea con la sua risata rumorosa a considerazioni profonde, e difende le tappe della sua fortunata carriera con una prontezza invidiabile; eppure, nonostante tutto, rivela (e la sua conversazione apre qui e là delle crepe significative) un rancore, se volete molto ben mascherato, verso Hollywood e le sue leggi inesorabili che lo hanno via via costretto ad accettare film non aderenti al suo temperamento ed alla sua fantasia. E' stato a Parigi proprio in questi giorni per scritturare Maurice Chevalier, l'interprete principale di *A New Kind of Love* («Un nuovo modo d'amare»): un film che inizierà ad Hollywood nella prossima estate. Wilder dovrà riportare quest'attore al personaggio tradizionale delle "vedove allegre", o degli "allegri tenenti" e degli



Roma, Vittorio De Sica e Billy Wilder alla proiezione privata del film «Miracolo a Milano».

Wilder riconduce Chevalier dalla "vedova allegra"

Il regista del recente "Sunset Boulevard" sta però cercando una nuova via per superare il consueto e standardizzato genere musicale.

"amami stanotte". Il regista austriaco, tenta comunque di dimostrare come la commedia musicale sia un "genere" difficile, forse il più difficile dei "generi" cinematografici. Non tutti possono avere la maniera di Ernst Lubitsch, ma vi deve pur essere una via per il superamento del film musicale, che solitamente manca di una solida base, di un'idea informatrice che lo nobiliti.

Billy Wilder afferma che per lui è indispensabile fare altri film musicali. Ci rivolgiamo al nostro interlocutore per chiedergli i titoli dei suoi film preferiti, ci risponde che certamente *The Lost Weekend* e *Double Indemnity* («La fiamma del peccato», 1944) sono le opere cui più tiene, e in particolar modo alla seconda che considera la più riuscita. Non per questo, si capisce, disdegna i suoi film "brillanti", che gli hanno procurato soddisfazioni e molto denaro. «Mi diverte molto girarli», sono state le parole al riguardo. E poi, sorridendo, ci confessa: «Ma *The Emperor Waltz* è un film che detesto». Wilder ci parla inoltre di *Ace in the Hole*: «L'asso nella manica», potremmo liberamente tradurre per indicare l'espressione americana del gioco del "poker", film girato prima di *Sunset Boulevard*, ed al quale, secondo lui, si riallacciano le esperienze ormai lontane di *Double Indemnity* e di *The Lost Weekend*. *Ace in the Hole* è la storia di un giornalista (Kirk Douglas) che ha perso terreno e lavoro in un piccolo giornale del Nuovo Messico. Un giorno, per rifarsi una carriera, gonfia in modo esagerato un fatto



Billy Wilder mentre dirigeva «Sunset Boulevard»; a destra del regista, il vecchio Keaton.



di cronaca nera, provoca la morte di un uomo e finisce per perdersi. A questo punto il discorso scivola sul cinema italiano del dopoguerra, del quale Wilder è particolarmente entusiasta. Hollywood, ci dice, attende con ansia i film italiani che attualmente, con quelli francesi, sono all'avanguardia della produzione cinematografica del mondo. E' dai film italiani soprattutto, ci precisa ancora Wilder, che i registi americani attendono la parola nuova, quella parola che deve servire di orientamento e di guida anche ad Hollywood. Ammira De Sica e Rossellini, e a quest'ultimo particolarmente si sente vicino per temperamento: anche Rossellini è un impulsivo. Vorrebbe fare, si capisce, un film in Italia, ma non conosce abbastanza gli italiani (prima di lasciare il nostro paese farà una visita a Napoli e ai napoletani), né d'altra parte gli americani che vivono qui gli sembrano interessanti. Farebbe volentieri un film come produttore nel quale De Sica figurasse come regista e attore.

Chiediamo infine a Wilder qualcosa in merito alla crisi di Hollywood; egli ci risponde che Hollywood è sempre stata in crisi, sia che gli affari prosperassero sia che ristagnassero. La vera difficoltà per i registi di Hollywood è quella di accontentare il pubblico americano. Ma anche l'attuale grave crisi, secondo Wilder, passerà: infatti l'errore fatto da Hollywood durante l'ultima guerra — di produrre cioè un gran numero di film scadenti: il pubblico in quegli anni andava al cinema moltissimo e accettava tutto senza battere ciglio — non si ripeterà. Oggi si scontano le conseguenze di quegli errori. Sembrerà strano, ma Wilder è convinto che con la televisione la crisi del cinema americano sparirà: « Vi saranno milioni di piccoli schermi, e se noi, come ha detto Goldwyn, riusciremo ad accaparrarci i nuovi mercati, ed a controllare la televisione, tornerà senz'altro per Hollywood una nuova grande era ». Con questa interessante e coraggiosa affermazione di Billy Wilder, la nostra intervista ha termine.

MASSIMO HIDA

Sopra: la Swanson durante una ripresa di «Sunset Boulevard». Sotto: immagini e brani di sceneggiatura di «Sunset Boulevard», che verrà pubblicato da noi col titolo «Viale del tramonto».



Fotografia ricordo. Le sedie dei realizzatori del film «Sunset Boulevard» (1950).

John Garfield

JOHN Garfield mi sembra l'attore piú significativo e piú completo che il cinema americano abbia dato negli ultimi dieci anni. Che egli, attualmente, occupi un posto di rilievo a Hollywood, è evidente. Basta in proposito considerare il valore dei registi che solitamente lo impiegano in parti di protagonista, e come la sua filmografia piú recente si mantenga su un livello dignitoso.

John Garfield, a otto anni, vendeva giornali nell'East Side, cioè nei quartieri popolari di New York, per aiutare la sua famiglia a sbarcare il lunario. L'East Side, con i "docks", le strade strette e sudicie, la povera gente rumorosa, i delinquenti precoci e adulti: in questo ambiente dimesso e corrotto, ma pieno di vitalità, non si identificano forse le vicende di *Out of the Fog* («Fuori dalla nebbia», 1941) oppure quelle di *They Made Me a Criminal* («Hanno fatto di me un criminale»)? I cenni biografici di Garfield insegnano che egli dovette difendersi — in condizioni spesso di inferiorità sia morale che materiale — per non cedere, come tanti altri giovani che gli vivevano intorno, al vizio e alla delinquenza. Ma non vi riuscì. Conobbe infatti il riformatorio (sia pure un riformatorio "blando", come era quello dell'italo-americano Angelo Patri) e le incertezze di una faticosa opera di rieducazione. Uscito dalla scuola di correzione (forse non è casuale o gratuito avvicinare tali fatti a quelli, in certo senso analoghi, che accadono al giovane protagonista di *They Made Me a Criminal*), Garfield entrò, su raccomandazione e con il denaro del suo ex-riformatore, in una scuola di arte drammatica. Ne venne fuori attore, e per molti anni frequentò una scuola ancora piú utile: quella dei palcoscenici delle città di provincia, dei copioni letti sui carri bestiame, in viaggio da un "main street" del Midwest a un altro. In seguito entrò nelle compagnie di Paul Muni e di Clifford Odets (quest'ultimo direttore del celebre "Group Theater", da cui uscirono registi come Elia Kazan, Jules Dassin, e attori come Luise Rainer, Richard Conte e Lee J. Cobb). Nel 1937 a Hollywood ottenne una parte impegnativa in un film non privo di qualità: quel *Four Daughters* («Quattro figlie») di Michael Curtiz, che segnò l'inizio di una fortunata serie di film, tutti diretti dal medesimo regista e interpretati dallo stesso gruppo di attori (oltre al Garfield, Claude Rains, Gale Page e le tre sorelle Lane: Lola, Priscilla e Rosemary). La biografia di John Garfield presenta motivi d'interesse innegabilmente maggiori rispetto a quella di tanti altri attori; la sua formazione culturale e spirituale di uomo è utile per comprendere la formazione delle qualità recitative e psicologiche dell'attore. Le sue sofferenze giovanili trovano diretto riscontro nella convinzione con cui è solito animare i personaggi dei suoi film, che spesso presentano problemi analoghi o addirittura sono inseriti in ambienti identici (e in proposito abbiamo già dato un esempio).

Juarez («Il conquistatore del Messico», 1939) di Dieterle è la sua seconda interpretazione di Garfield. Essa appare di gran



FILMOGRAFIA

1938: *Four Daughters* (Quattro figlie) di Michael Curtiz, con le sorelle Lane e Claude Rains; *Blackwell's Island* di William McGann, con Rosemarie Lane. - **1939:** *They Made Me a Criminal* (Hanno fatto di me un criminale) di Busby Berkeley, con Claude Rains e Ann Sheridan; *Juarez* (Il conquistatore del Messico) di William Dieterle, con Paul Muni e Bette Davis; *Daughters Courageous* (Profughi dell'amore) di Michael Curtiz, con le sorelle Lane e Claude Rains; *Dust Be My Destiny* di Lewis Seiler, con Priscilla Lane e Pat O'Brien; *Four Wives* di Michael Curtiz, con le sorelle Lane e Claude Rains. - **1940:** *Saturday's Children* di Vincent Sherman, con Anne Shirley e Claude Rains; *Castle on the Hudson* (Il castello sull'Hudson) di Anatole Litvak, con Ann Sheridan e Pat O'Brien; *Flowing Gold* di Alfred E. Green, con Frances Farmer e Pat O'Brien; *East of the River* di Alfred E. Green, con Brenda Marshall e Marjorie Rambeau. - **1941:** *The Sea Wolf* (Il lupo dei mari) di Michael Curtiz, con E. G. Robinson e Ida Lupino; *Out of the Fog* (Fuori dalla nebbia) di Anatole Litvak, con Ida Lupino e Thomas Mitchell. - **1941-42:** *Dangerously they Live* di Robert Florey, con Raymond Massey e Nancy Coleman. - **1942:** *Tortilla Flat* (Gente allegra) di Fleming con Spencer Tracy e Hedy Lamarr. - **1943:** *Air Force* (Arcipelago in fiamme) di Howard Hawks, con Gig Young e John Ridgely; *The Fallen Sparrow* (Il passo del carnefic) di Richard Wallace

con Maureen O'Hara e Walter Slezak; *Thank Your Lucky Stars* di David Butler, con Ida Lupino e Errol Flynn. - **1943-44:** *Destination Tokyo* (Destinazione Tokio) di Delmer Daves, con Cary Grant e Warner Anderson. - **1944:** *Between Two Worlds* (Tra due mondi) di Edward A. Blatt, con Paul Henreid e Sidney Greenstreet; *Hollywood Canteen* (Ho baciato una stella) di Delmer Daves, con Ralph Bellamy e attori della Warner Bros. - **1945:** *Forever in Love* (C'è sempre un domani) di Delmer Daves, con Eleanor Parker e Dane Clark. - **1946:** *The Postman Always Rings Twice* (Il postino suona sempre due volte) di Tay Garnett, con Lana Turner e Cecil Kellaway; *Nobody Lives Forever* (Una luce nell'ombra) di Jean Negulesco, con Geraldine Fitzgerald e Walter Brennan. - **1946-47:** *Humoresque* (Perdutamente) di Jean Negulesco, con Joan Crawford e Oscar Levant. - **1947:** *Body and Soul* (Anima e corpo) di Robert Rossen, con Lilli Palmer e Hazel Brooks. - **1947-48:** *Gentleman's Agreement* (Barriera invisibile) di Elia Kazan, con Gregory Peck e Dorothy McGuire. - **1948-49:** *Force of Evil* (Le forze del male) di Abraham Polonsky, con Beatrice Pearson e Thomas Gomez. - **1949:** *We Were Strangers* (Stanotte sorgerà il sole) di John Huston, con Jennifer Jones e Pedro Armendariz. - **1950:** *Under My Skin* (La sua donna) di Jean Negulesco, con Micheline Presle e Luther Adler; *The Breaking Point* di Michael Curtiz, con Patricia Neal e Phyllis Taxter.

lunga più impegnativa della precedente. Nonostante la presenza di Paul Muni e Bette Davis, il giovane attore riesce ugualmente a conferire al personaggio una forza interiore notevole. Altre prove sono molto importanti. *They Made Me a Criminal* e *Out of the Fog*, rispettivamente del 1939 e del 1941, e dovuti a Busby Berkeley (il coreografo di decine di film rivista hollywoodiani) e ad Anatole Litvak, hanno molti aspetti in comune. In entrambi, Garfield è un "gangster": in condizioni diverse, però, e quindi con diversa impostazione morale. Il protagonista del primo, infatti, non è un criminale, ma soltanto un "boxeur" presuntuoso e di pochi scrupoli. Un giorno, in sua presenza, si compie un delitto, e viene accusato di averlo commes-

so. Per far perdere le sue tracce, distrugge la sua automobile, e da tutti viene creduto morto, morto e criminale. Il film descrive il complesso e graduale processo che porta il protagonista da una posizione di indifferenza per i problemi morali a una posizione di "redenzione" e poggia soprattutto sulla caratterizzazione del personaggio centrale della vicenda. Si tratta, evidentemente, di un personaggio cui Garfield è in grado di conferire una forte e convinta credibilità, poiché i problemi del "boxeur" corrotto, che cambia strada, rassomigliano ai problemi che furono i suoi: il ragazzo rovinato che cambia strada. Più spietato, al contrario, l'impostazione di *Out of the Fog*, dove il personaggio di rilievo è un "gangster" di Broo-

Garfield con la Jones in «We Were Strangers» ("Stanotte sorgerà il sole", 1949) di Huston.



klyn, il quale non si redime e — un elemento, questo, su cui bisognerebbe soffermarsi più a lungo — non viene presentato in una cornice di simpatia romanticizzata. Harold Goff è un ricattatore spietato e odioso che non vuole giustificare i suoi atti. La qual cosa non accade spesso in tale "genere" del cinema americano (che, da *Scarface* in avanti, e anche precedentemente, ha "inventato" una serie di fuorilegge idealizzati e visti con simpatia. Nella caratterizzazione che ne fa John Garfield, rimane qualcosa dell'amearezza e del pessimismo che certo dovevano esserci nel Garfield di dieci anni prima. Dopo un film marinairesco (*The Sea Wolf*: «Il lupo dei mari», 1941; Curtiz), considerevolmente migliore di tanti altri film di simile ambiente, Garfield interpreta un ruolo incisivo in un film, alquanto discutibile, tratto da Steinbeck: *Tortilla Flat* («Gente allegra», 1942). In seguito, con la sola eccezione di *Hollywood Canteen* («Ho baciato una stella», 1944), rassegna pubblicitaria e propagandistica dei "divi" della Warner, Garfield compare solo in film impegnativi e talvolta eccellenti. Dai film di guerra *Air Force* («Arcipelago in fiamme», 1943) di Hawks e *Destination Tokyo* («Destinazione Tokio», 1943) di Daves, ai drammi psicologici e intellettualistici diretti da Jean Negulesco (*Humoresque* e *Nobody Lives Forever*), ai recenti *Force of Evil* (sulle lotterie clandestine), *The Breaking Point* (tratto da *To Have and Have Not* di Hemingway e diretto da Curtiz) e *Under My Skin* («La mia donna»), ancora da un racconto dello scrittore americano, l'impostazione recitativa di Garfield, pur senza inserirsi in un rigido "cliché" — come avviene, ad esempio, per un Humphrey Bogart o per un James Cagney — si mantiene su una linea psicologicamente omogenea. I suoi personaggi sono tenuti ad affrontare e a risolvere problemi impegnativi (anche se talvolta troppo involuti per apparire attendibili, come nei due film di Negulesco), e lo fanno nel più semplice e nel meno appariscente dei modi. Si vedano, per esempio, i problemi che agitano il protagonista di *Forever in Love* («C'è sempre un domani», 1945), un ottimo film di Delmer Daves, o quello di *We Were Strangers* («Stanotte sorgerà il sole», 1949) di Huston. Nel primo, Garfield è un reduce cieco, che intende abbandonare la fidanzata perché crede che essa lo voglia sposare per pietà. Risolve il suo problema superando ogni sorta di complesso, e sposando la ragazza, linearmente, cioè, come farebbe un uomo semplice. Anche Tony Fenner, il rivoluzionario di *We Were Strangers*, giunge alla determinazione di agire contro il governo dittatoriale di Cuba da uomo semplice: dopo essersi reso conto, di persona, delle criminalità commesse da quei governanti e da quella polizia. Altrettanto lineare e positivo l'ufficiale ebreo in *Gentleman's Agreement*.

John Garfield, uscito dal riformatorio di Angelo Patri, si trovò, ripetiamo, di fronte a un dilemma analogo a quello di tanti suoi personaggi: o rientrare nella malavita, o iniziare una vita onesta. Lo risolse, come i suoi personaggi, in maniera semplice e priva di involuti ragionamenti. Scelse la seconda strada. Anche i suoi personaggi scelgono la seconda strada: quella giusta.

TOM GRANICH

FILM DI QUESTI GIORNI

Regia: Alberto Lattuada e Federico Fellini - Soggetto: F. Fellini - Sceneggiatura: F. Fellini, A. Lattuada, Tullio Pinelli e Ennio Flaiano - Fotografia: Otello Martelli - Scenografia: Aldo Buzzì - Musica: Felice Lattuada - Interpreti: Peppino De Filippo (Checco Dalmonte), Carla del Poggio (Liliana), Giulietta Masina (Melina), John Kitzmiller (Il suonatore di tromba), Folco Lulli (L'amante di Liliana), Franca Valeri (La scenografa), Carlo Romano (L'avvocato), Silvio Bagolini (Il giornalista), Dante Maggio (Il capocomico), Nando Bruno, Gina Mascetti, il duo Caprioli-Bonucci - Produttori associati: Alberto Lattuada e Federico Fellini - Produzione: Film Capitolum, 1950.

**** ECCELLENTE *** BUONO ** MEDIO * BRUTTO SBAGLIATO

« I CRITICI sanno un centesimo dei nostri dolori, e un decimo dei segreti della produzione e novanta di estetica... » (1): così Alberto Lattuada concludeva un suo non lontano "lamento". Era l'epoca (aprile 1946) in cui il regista aveva nel cassetto « alcune cartelle chiarissime » per un film morale, positivo, confortante che gli sarebbe andato proprio a genio: per un film su come i ferrovieri italiani, « esempio unico al mondo, avessero da soli, cercando i bulloni e i pezzi di rotaia e le traversine, ricostruito certi tronchi ferroviari ». Qualche recensore, in risposta a Lattuada, potrà dire che alla critica non importa conoscere i "dolori" dei registi, quanto meno i "segreti" della produzione: che, in somma, l'estetica basta; che basta, in altre parole, giudicare in base ai risultati pratici, in base, cioè, all'opera realizzata e al di fuori di ogni genesi dell'opera stessa. Ma noi sappiamo, in vece, che un film non va preso a sé stante e isolato; esso è frutto di fenomeni complessi, che si inseriscono nella storia e nella cultura, nella vita dell'autore; ed è appunto nell'ambito di tali fenomeni che va analizzato. Anche per la critica cinematografica si imporrebbe un invito al De Sanctis: anche la storia del cinema italiano, in altre parole, dovrebbe essere una storia d'Italia; e quindi storia, tra l'altro, di costume, e di costumi dei nostri produttori. I quali non soltanto « nun vedevano pe' gnente, proprio pe' gnente » il soggetto di Lattuada sui ferrovieri, ma anche altri non meno interessanti; travisati, magari, sì, e quindi offerti a registi mediocri: ed ecco l'ottima idea su "miss Italia" sprecata da Coletti; che non ha saputo certo proporre un nuovo tipo di donna italiana, « libera dai suoi caratteristici complessi di inferiorità, autonoma e moderna, padrona e responsabile del proprio destino » (2). Né d'altra parte una storia del cinema italiano, e non soltanto italiano, può trascurare le ristrettezze in cui il cinema stesso si muove impedendo, nella maggioranza dei casi, che il dramma o la tragedia della non felicità umana possa vivere sullo schermo. « Il cinema », denunciava lo stesso Lattuada al congresso di Perugia, « non ha autonomia, vive sotto censura, costa troppo, è diventato un fatto industriale che poco o nulla ha da vedere con l'arte... Bisogna dare al cinema la sua autonomia economica... ».

L'autonomia economica è senza dubbio necessaria, anche se da sola non basta per raggiungere la libertà di concezione e di

creazione. E *Luci del varietà* è un film che trova anzi tutto la sua genesi concreta in un fatto che tende sempre più ad allontanare il cinema dalla schiavitù del capitale. I due registi, Lattuada e Fellini, sono nello stesso tempo produttori associati, e il film si basa su una combinazione cooperativistica così come, su una combinazione più vasta ed estesa al pubblico, poggerà il lungometraggio a soggetto che Carlo Lizzani si appresta a realizzare presso Genova. Fatto pratico determinante dunque e che, in quanto tale, non può essere estraneo alla critica, come non lo possono essere i fenomeni produttivi indipendenti tipo *The Quiet One* di Meyers. In fatti è proprio una autonomia economica che permette a Lattuada e a Fellini di realizzare un'opera importante, significativa, sostanzialmente e strutturalmente diversa da *Vita da cani*, pur avendo, questa e quella (di Steno e Monicelli) un analogo mondo e un'analogo vicenda. In fondo Lattuada, con la collaborazione tutt'altro che indifferente di Fellini, non fa che riprendere e riallacciarsi al suo vecchio progetto di film su "miss Italia"; progetto che prendeva l'avvio da quelle ragazze di campagna e di piccole città le quali sognano di "evadere", con un colpo di fortuna, da un mondo ristretto. E Liliana, come la Silvana di *Riso amaro*, è una provinciale formatasi sui giornali a fumetti: già "reginetta della spiaggia" e vincitrice di concorsi danzanti, vuole diventare "artista", cioè "soubrette"; il personaggio viene visto criticamente e nell'ambito di un ben determinato costume (e in tale ambito la recitazione della del Poggio, presa in sé discutibile, appare di una notevole aderenza); Liliana prende a mano a mano rilievo dai rapporti psicologici e umani tra lei, che "sogna" egoisti-

camente il successo, e gli altri che più non sognano se non di mangiare regolarmente, ogni giorno. Checco Dalmonte, il "fucinatore d'ilarità" come avvertono i cartelloni pubblicitari, vuole metter su compagnia soltanto per accontentare la ragazza di cui si è innamorato; ed è per lei che lascia l'affettuosa Melina, i compagni, il suo numero di battaglia: *La paparella*. Invece, in *Vita da cani*, la vicenda a fumetti si sviluppa alla maniera dei fumetti, seguendo tutti i luoghi comuni e vieti della bassa letteratura sul varietà di terzo ordine, e quindi ponendo tutte le figure, i guitti, sullo stesso piano amorfo e d'appendice. In oltre in *Luci del varietà* la critica del costume dalla protagonista si estende ad altre figure (il ricco e borghese avvocato di provincia, le cui aspirazioni erano quelle del cantante d'opera; il cronista che promette alla accondiscendente ballerina l'articolo sul giornale) e ad altri ambienti intesi nella loro generalizzazione; e i numeri di varietà, nel "night-club", risultano peggiori di quelli dei guitti: e in più malati, da omosessuali. La introduzione stessa del locale notturno rispecchia una tale immoralità; Lattuada e Fellini impiegano movimenti di macchina dall'alto in basso, o rasenti terra. Né manca la presa in giro della "diva" del varietà (l'allusione, evidentemente, è rivolta alla così detta Wandissima); una presa in giro che si inserisce, ancora una volta, nel piano della critica del costume: non è fine, cioè, a se stessa. E ricco di eloquente significato è l'applauso, nel teatrino periferico, rivolto a Melina truccata da Garibaldi; quella stessa Melina fischiatissima nei suoi travestimenti napoleonici e verdiani.

Da una posizione critica negativa, Lattuada e Fellini non passano però a quella



Giulietta Masina, attrice sensibilissima, nel film « *Luci del varietà* » di Lattuada e Fellini.

costruttiva. Liliana si ferma là dove la protagonista del progettato *Miss Italia* partiva: « conquistato il successo, quest'ultima non risolve nulla; anzi, soltanto allora si accorge che le manca qualcosa di piú intima verità; vive in una realtà fittizia, la sua anima è vuota » (3). In fatti Liliana, alla fine, vive ancora nel mondo dei fumetti (significativi, in tale senso, i giornali che dal finestrino del treno chiede all'amante); di sé non ha proprio risolto nulla, anche se sta partendo alla volta di Milano, scritta-rata da una grande compagnia. La sua anima è vuota nel suo egocentrismo che potremmo definire, in un certo senso, romantico; e nulla sembra essere cambiato, dopo tutto, in Dalmonte, pronto com'è e ancora in uno scompartimento di terza classe, a ripetere l'esperienza iniziale; ma questa volta la ragazza che incontra non vuole fare l'"artista". Ed è appunto la conclusione di *Luci del varietà* che ci sembra discutibile, o per lo meno illogica rispetto ad una realtà costruttiva che i registi, ad un certo punto, sembrano prendere in considerazione, e la quale, in un certo senso, si identifica con l'esperienza cooperativistica del film in esame. Dalmonte, non riuscendo a formare una compagnia regolare, scrittura il negro, l'amico del negro, la cantante brasiliana, la scenografa ungherese, il pianista russo, ed altra povera gente; gli autori dimostrano, per queste figure, una simpatia non comune: si veda come viene presentato il suonatore di tromba, negro americano e ingegnere, al quale piace rimanere in Italia perché in Italia « può vivere libero come una rondine ». Ma l'entusiasmo cade in Dalmonte, e tutto va all'aria, perché Liliana se ne va per suo conto; e del resto, come abbiamo visto, lo stesso Dalmonte si mette, come si suol dire, il cuore in pace. Ad ogni modo, *Luci del varietà* rimane un film importante e significativo, anche per i mezzi espressivi impiegati e che talvolta si rifanno a reminiscenze piú o meno "classiche": si vedano quelle mani che si tendono verso Liliana che strappa sulla passerella l'applauso (*Metropolis* di Lang); si ascolti il sonoro soggettivo che poi si dissolve in quello oggettivo nella scena in cui Dalmonte, salutata l'amica, si avvicina al cavalcavia, e i rumori del treno gli sembrano applausi. (*Applause, City Streets* di Mamoulian). Tali mezzi suggeriscono e fermano stati particolari d'animo, situazioni psicologiche; così come la musica insistente e stridente del negro, le continue risate di questi, gli stacchi e le angolazioni nella bellissima sequenza della squallida alba, quando i guitti lasciano la casa non piú ospitale del ricco avvocato. Qui Melina diventa una delle figure piú vive del nostro cinema, grazie anche alla rilevante sensibilità di Giulietta Masina. Per la prima volta Lattuada (e in merito è evidente l'apporto di Fellini) getta un ponte tra sé e i suoi personaggi, che risultano ricchi di calore umano in una recitazione che si rifà spesso alla commedia dell'arte. E grazie anche a questa partecipazione umana l'esperienza grammaticale e formalistica di Lattuada non è piú volta a falsificare il realismo di un De Marchi (*Giacomo l'idealista*, 1942) o a mettersi al servizio di uno Zuccoli (*La freccia sul fianco*, 1943) o del dannunzianesimo (*Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947); né tale esperienza riusciva a fondersi con contenuti sociali piú o meno

discutibili (*Il bandito*, 1946; *Senza pietà*, 1948) e neppure con il soggetto di *Il mulino del Po*: un film che merita, comunque, una rivalutazione; così come una revisione merita tutta l'opera di Lattuada: e proprio in relazione diretta a *Luci del varietà*, il suo film migliore e il primo esperimento italiano di produzione cooperativistica.

** LA CANZONE DELLA TERRA SIBIRIANA

(*Skasanie o semlie Sibirskoie*)

Regia: Ivan Pyriev - Soggetto: E. Pome-shnikov e N. Rozhkov - Sceneggiatura: Ivan Pyriev - Testo del poema La leggenda della terra siberiana: Ilija Selvinski - Fotografo: V. Pavlov - Musica: Nikola Kriukov - Interpreti: V. Druzhnikov (Andrei), Marina Ladimina (Natasia), Boris Andreiev, (Burwah), Viera Vassilieva.

PIU' DI UNA VOLTA, qui e altrove, abbiamo lamentato la assai limitata conoscenza diretta che gli studiosi e il pubblico italiano in genere hanno del cinema sovietico; e come l'impossibilità di conoscere i testi, cioè i film dell'U.R.S.S., costituisca un grave inconveniente sul piano della cultura; come tale fatto generi equivoci, disperda preziose fonti di studio, di ricerca, di critica, di polemica. « Ignorare il cinema sovietico », scrive Glauco Viazzi, « non è certo atteggiamento culturale; è ancor meno atteggiamento culturale l'aggrapparsi tanto tenacemente ad alcuni pregiudizi settari, a veri e propri "riflessi condizionati" i quali ostacolano la discussione, sul cinema sovietico, tra critici studiosi e spettatori di diverse tendenze filosofiche » (4). Giunge pertanto assai opportuna la notizia che un gruppo sia pure esiguo di film sovietici verrà pubblicato nell'anno in corso in Italia. Apre la serie delle pubblicazioni *Skasanie o semlie Sibirskoie* (« La canzone della terra siberiana », 1947) di I. Pyriev; e forse non a caso: sia perché tale film, appartenendo al genere della commedia musicale (e vedremo la natura di questo genere nel caso in esame) lo si ritiene tra i piú adatti per l'esportazione in paesi come il nostro; sia perché si tratta, nello stesso tempo, di una opera che gode in Russia di una favorevole letteratura. Il critico sovietico Scerbin, ad esempio, la considera di notevoli pregi; la pone accanto al *Miciurin* di Dovzhenko; Smirnova ne parla come di un fatto positivo nell'ambito del realismo socialista; Pudovkin esprime in merito un analogo parere, e così pure altri come Manevic e Pagozaeva (5). Di contrario avviso è soltanto Bleiman, il quale parla di « scenario melodrammatico e incomprensibile, in cui appaiono unite due cose: l'eroe Ermak e l'operetta » (6). Ma Bleiman (che, contrariamente a quanto credono alcuni nostri recensori di *La figura e l'arte di Charlie Chaplin*, fa parte del gruppo dissidente estetizzante-formalistico) e i sostenitori di *Skasanie o semlie Sibirskoie*, almeno a quanto ci risulta, non difendono criticamente le loro posizioni.

Sostenere che non si deve tralasciare la vita reale per un "formalismo acuto" o per "effetti eccentrici", che occorre delinearne la storia dei personaggi in stretto le-

game con la storia del paese cui i personaggi stessi appartengono, che l'arte è destinata a svolgere un'importante funzione d'avanguardia nella vita sociale (nel conflitto, cioè, tra il vecchio e il nuovo, tra ciò che nasce e ciò che muore): sostenere tutto questo, e altre cose del genere, dovrebbe essere pacifico. Così come si dovrebbero condividere il "romanticismo rivoluzionario" nell'accezione gorkiana e il carattere "politico" dell'opera d'arte, se non altro sul piano inteso da Luigi Russo: cioè di "politica trascendentale", "platonica". « Noi tutti siamo orgogliosi », egli scrive « non di sacrificare la letteratura alla politica, ma di non concepire piú la letteratura senza una reticente opinione politica. I letterati puri e agnostici sono dei conservatori puri, dei giullari che indossano panni cortigiani... » (7). Ci sembra infine valevole il principio secondo il quale contenuti nuovi determinano nuove forme; se non che i saggi della nuova letteratura cinematografica dell'U.R.S.S. (almeno i saggi che conosciamo) sono sopra tutto rivolti a informare sui primi senza accennare alle seconde. Spesso, così, la verità dei "temi" diventa elemento non soltanto necessario ma addirittura sufficiente per dare di un'opera un giudizio completamente, o quasi, positivo. Del resto, secondo Manevic e Pagozaeva, il giornale *Sovietskoie Iskusstvo*, pur denunciando che la critica non assolve i propri compiti, continua a pubblicare recensioni « mediocri e banali », frasi come « Il regista è riuscito... » o « Il regista ha saputo... ». « Ma in che modo è riuscito? Perché ha saputo? Con quali mezzi artistici ha raggiunto il suo scopo? Come ha scoperto quell'unica via che poteva portarlo, e lo ha portato, al successo? A queste domande, i critici non rispondono. Da noi non vi è e non vi può essere alcuna tendenza alla sopravvalutazione della funzione e del significato della forma, alcuna tendenza a considerarla misticamente, come indipendente ed esterna. Ma non per questo il problema della forma viene a cessare nell'estetica marxista-leninista » (8). Tali parole suonano piuttosto nuove a noi che così spesso siamo vittime dei "riflessi" di cui parla il Viazzi. Afferma Pudovkin: « Pyriev nella sua *Canzone della terra siberiana* ha parlato con un linguaggio completamente nuovo... » (9). E' vero, in *Skasanie o semlie Sibirskoie* rinveniamo una novità, ma non di linguaggio, bensì nel modo di intendere la commedia cinematografica. Cioè non ci troviamo di fronte alla commedia piú o meno "sostanziosa", presa come divertimento esteriore e negativo, come "evasione"; ma ad una commedia che nasce da problemi della vita reale, e che nella realtà della vita si inserisce per dare ad essi soluzioni storiche e in quanto tali legate alla contemporaneità. Il film di Pyriev prende in fatti l'avvio dal problema del reduce, del minorato di guerra; problema con il quale se ne connettono, come risolutivi, altri riguardanti l'accostamento dell'artista al popolo, la necessaria reciproca comunicazione tra questi e quello.

« Ci sono musicisti che suonando interpretano l'epoca in cui viviamo »; a questo giunge il protagonista di *Skasanie o semlie Sibirskoie* componendo la "canzone del-

GUIDO ARISTARCO

(Continua in terza di copertina)

STORIA E PROBLEMI DELLA CINETECA ITALIANA

Con questa intervista "Cinema" apre il dibattito sul problema degli archivi del film: organismi indispensabili alla vita culturale di ogni paese, e che da noi versano in precarie condizioni. Per dare ai nostri lettori un quadro completo della situazione in Italia, nei prossimi numeri pubblicheremo interviste con i conservatori di altri musei del cinema.

SE SI DOVESSE riflettere seriamente, e a fondo, sulla attuale situazione della cultura cinematografica italiana dal punto di vista della conservazione e della diffusione delle opere valide, sia classiche che contemporanee, chiunque troverebbe materia per assai amare riflessioni. Ma posto che le malinconie e gli scoramenti, per quanto umanamente giustificati siano, non servono assolutamente a nulla, val meglio esaminare concretamente la situazione attuale dal punto di vista di quel ch'è stato fatto e si fa, per cercar di vedere in quale modo, per quale via, e con quali mezzi sia possibile migliorare una condizione di carattere ancora preistorico, e che, lasciata alla sua spontaneità, non mostra in alcun modo di poter migliorare. L'articolo di Luigi Rognoni sul problema delle cineteche, pubblicato da *Cinema* or non è molto, ha provocato presso i lettori un cospicuo interesse, del quale fanno fede le lettere ricevute dalla redazione, quali favorevoli e quali in disaccordo, ma comunque tutte assai serie, e vivamente preoccupate del problema. Ma posto che è assolutamente impossibile intavolare una qualsiasi discussione se non si conoscono bene i termini del quesito, s'è pensato di cominciare col chiedere maggiori delucidazioni ai dirigenti stessi della Cineteca Italiana. Su questa base, e su quella delle molteplici esperienze che si son fatte in Italia in questi ultimi anni, sarà possibile, in un secondo tempo, addentrarsi nella materia, e cercar di contribuire ad una sua equa e giusta soluzione.

Ci siamo recati a trovare Luigi Rognoni nella sua abitazione e, nel suo studio tappezzato di libri e raccolte di spartiti (com'è noto egli, oltre ad essere conservatore della Cineteca, è pure — se non fondamentalmente — critico e cultore di cose

musicali), ravvivato da quadri di Klee, Kandinski e Arp, abbiamo posto a lui e a Gianni Comencini, segretario della Cineteca, alcune domande circa gli attuali problemi della Cineteca stessa, e circa la sua storia. Giacevano sul tavolo una copia ancora odorosa di stampa della biografia critica di von Stroheim dello scrittore inglese Peter Noble, e non ricordiamo più quale spartito raro e prezioso, che Rognoni si accingeva a mettere in onda per il "terzo programma". Entrammo subito nel vivo dell'argomento. Conservazione dei film, o diffusione dei film? Rognoni rispose: «E, questo, il problema fondamentale della cultura cinematografica. Intendo dire, la conservazione dei film. Si tratta di salvare dalla distruzione opere spesso insigni, e quasi sempre importanti dal punto di vista culturale. Senonché codesto lavoro incontra tali ostacoli, e s'imbatta in imprevisti sì gravi, che è giocoforza accettare il principio della conservazione dei film a qualsiasi condizione, anche a condizione di non proiettarli. Faccio questo caso limite perché se la Cineteca oggi possiede migliaia di film, e non è in grado di proiettarli, ciò dipende non solo dal fatto che molto spesso si tratta di copie uniche in Italia o addirittura nel mondo, ma anche dal fatto che molti dei film depositati presso di noi lo sono a determinate condizioni: la qual cosa fa sì che attualmente non ne sia possibile la proiezione. Penso però che questo si debba fare. Tali film, presi in deposito dalla Cineteca a qualsiasi condizione, anche la più assurda, sono almeno salvi dal punto di vista dell'esistenza fisica, materiale; ciò ci permetterà, spero, di proiettarli in futuro, magari tra una diecina o più d'anni, non importa. Si tratta quindi di conservare, e di conservare nelle migliori condizioni possibili. E' evidente che non disponiamo di camere ad aria condizionata come la cineteca del Museo d'Arte Moderna di New York, ma almeno abbiamo già camere in cemento, e siamo in grado di effettuare controlli periodici allo stato delle pellicole conservate, per cui, non appena riscontriamo un inizio di "fioritura", provvediamo al controtipo del materiale che si rivela in pericolo».

Come ognuno sa, controtipare significa realizzare, da una copia positiva di un film, un negativo, il che, in mancanza del negativo originale, è l'unico sistema che permetta la stampa di nuove copie, poiché la pellicola è destinata, per sua natura, a "fiorire" e putrefarsi. Chiediamo al Conservatore della Cineteca con quali criteri vengono effettuati, attualmente, questi controtipi. «Le sovvenzioni statali, piuttosto magre, non ci consentono in alcun modo



Knokke-Le Zoute 1949. Gérard Philipe e Luigi Rognoni, conservatore della Cineteca Italiana.



Milano. Biblioteca della Cineteca Italiana. Sopra: un particolare. Sotto: la sala di lettura



Milano, Cineteca Italiana. Gli armadi speciali dove vengono conservati film e negativi.



Tre fasi della distruzione di un film: esecuzione capitale alla presenza di un notaio; le bobine del film vengono immerse in uno speciale bagno di lavaggio per recuperare il nitrato d'argento della gelatina; la celluloida viene ulteriormente lavata prima di essere esposta all'aperto. Inquadrature tratte dal cortometraggio «Il museo dei sogni», diretto da Luigi Comencini e prodotto dalla Cineteca Italiana.

di poter effettuare tutti i controtipi necessari, e ci pongono dinanzi a un dilemma: controtipare per esigenze culturali o controtipare per esigenze tecniche? Salvare solo ciò che è irrimediabilmente pericolante, o effettuare anche il controtipo dei film necessari alla diffusione della cultura cinematografica? Faccio un caso concreto. «M» di Lang è, a mio avviso, una delle opere di maggior pregio che la nostra Cineteca vanta, ed è altresì un film assai richiesto dalle organizzazioni che si pro-

pongono di proiettare le opere "classiche" del passato. Però per far proiettare «M», evidentemente non potevamo mandare allo sbaraglio l'unica copia ch'è in nostro possesso: dovevamo farne dei controtipi. Ma controtipare un film costa, e non avendo soldi a sufficienza, non ne abbiamo fatto nulla, perché — per esempio — avevamo riscontrato che alcuni "primitivi" italiani stavano "fiorendo", cioè si avviavano all'autodistruzione. Ed ecco nascere il problema: vista la carenza di mezzi finanziari, come usarli? In base a esigenze tecniche, o in base alle esigenze culturali del pubblico "specializzato"? Salvare i "primitivi" o diffondere «M»? Abbiamo optato per la prima soluzione. Non ve ne sono altre. Bisogna conservare i film. D'altra parte, questo quesito è acuito dall'aumento del patrimonio filmistico della Cineteca, e dalla sua necessità. Torniamo al caso di «M». Controtiparlo, e diffonderlo presso i circoli, o acquistare uno "stock" importante di negativi? Io sono per l'acquisto di nuovo materiale. E in questo modo che siamo giunti ad avere nella Cineteca alcune migliaia di film ».

Da queste dichiarazioni e notizie, risulta chiaramente il carattere e l'importanza della Cineteca Italiana. Riteniamo quindi opportuno tracciarne un profilo della storia e delle varie vicende occorse; e questa domanda rivolghiamo a Gianni Comencini. Dell'origine della Cineteca, sappiamo solo ch'essa è nata circa quindici anni addietro per opera di Mario Ferrari (e, in uno dei primi numeri di *Cinema* vecchia serie, è possibile trovare pubblicata una lettera dello stesso Ferrari sull'argomento, scritta poco prima della prematura morte del giovane appassionato). Ci dice Comencini, cui ricordiamo quel vecchio documento: «Mario Ferrari aveva la passione della salvaguardia dei film in modo pressoché incredibile. Era impiegato presso la libreria Sperling e Kupfer, quindi le risorse finanziarie di cui disponeva erano assolutamente modeste. Eppure egli, a costo dei maggiori sacrifici, si adoperava per salvare dal macero i film di valore. Quelli che gli riuscì di acquistare, per alcuni anni li conservò a casa sua. Si era procurata anche una macchina di proiezione, e l'aveva piazzata in cucina: da un foro effettuato nel muro, proiettava i film su di uno schermo, costituito da un lenzuolo, posto nella sua stanza da letto. Noi abbiamo conservato quella macchina da proiezione, e abbiamo il diritto di considerarla un cimelio. A quelle proiezioni in casa Mario Ferrari si radunavano Alberto Lattuada, Rognoni, i fratelli Macchi, Giulia e Luigi Veronesi, mio fratello Luigi ed io, che ero allora un ragazzo. Fu lì che vidi *Raskolnikov* di Wiene, nella copia che Ferrari aveva salvato, credo unica in Europa. Poi ebbero inizio le prime proiezioni retrospettive, in un locale di Via Farini, all'angolo di via Mazzini, in una ex-chiesa adibita ad altra funzione. Il primo spettacolo s'intitolava *Serata comparativa*, e consisteva nella proiezione di *Atlantide* di Feyder e di *Atlantide* di Pabst ». E Luigi Rognoni, come e quando cominciò a interessarsi di cinema? E' quanto gli chiediamo. Egli ci risponde: «Di cinema? Di cinema ho cominciato a interessarmene fin da ragazzo. Avevo dodici anni, quando cominciai a raccogliere film: si trattava di pellicole di Ridolini, ma ebbi anche un film

"primitivo" a colori, *Dalila*, lungo trecento metri, e *Avventure marocchine* interpretato da Douglas Fairbanks. Con trenta lire astutamente estorte a mio nonno, ne feci controtipare, da Granata, 30 metri. In quel periodo, possedevo anche un certo numero di *Pathé Journal*; più di dieci, se ben ricordo. Poi d'improvviso il cinema non mi attrasse più, e a diciott'anni mi dedicai interamente alla musica. Fu più tardi, e assieme a Comencini e Lattuada, che riscopersi il cinema, stavolta sotto una luce nuova, sullo stesso piano della musica: il cinema come arte. Ritengo che vi siano molte profonde affinità tra la musica e il cinema; forse per questo ad entrambe sono appassionato. Il fatto centrale della musica ritengo sia il ritmo, ciò che dà il tono, e che della musica sia questo, l'elemento più provocante. E così nel cinema, da un punto di vista direi primordiale, il ritmo è l'elemento basilare e più provocante. Cominciò allora l'epoca delle ricerche nei magazzini, nei depositi, nei maceri; e l'epoca delle proiezioni "clandestine", da Ferrari prima, in casa Macchi poi, in Via Spontini. Ricordo che una volta ci venne pure Filippo Sacchi, che era il critico cinematografico del *Corriere della Sera*: proiettammo uno dei primi film che ci aveva mandato Langlois da Parigi, *Nascita di una nazione* di Griffith. In altra occasione, proiettammo all'attore Alberto Capozzi un film che egli aveva interpretato molti anni addietro: *Il fiacre n. 13*. Ne rimase assai soddisfatto. Questa proiezione ebbe luogo all'Hôtel Continental, in una saletta al secondo piano. Non bisogna dimenticare che allora le cine-teche erano clandestine o quasi. Con Langlois ci scambiavamo i film tramite valigia diplomatica. Langlois pure era nelle nostre stesse condizioni: salvava i film personalmente, e li teneva a casa sua, nel bagno. Così i nostri depositi furono prima in casa del povero Ferrari, poi in casa Comencini, quando fondammo la Cineteca Milanese, quindi in casa mia. Il lavoro più importante, in quel periodo, era quello della ricerca dei film. Come trovare, in enormi magazzini ricolmi di pellicola accatastata alla rinfusa, ciò ch'era necessario salvare? Posso quasi dire che mi abituai a riconoscere i film dall'odore della pellicola. Spesso, trovavo una bobina di un film importante: si trattava di andare a caccia delle altre, per aver completo il film. Appresi un po' di questa tecnica archeologica. In base al colore e all'odore della pellicola, in base ai caratteri tipografici delle didascalie, al tipo di pellicola (Ferrania, Gavaert, ecc.), e a segni distintivi particolari, riuscivo a radunare le bobine sparse del film che mi premeva di salvare. Assai spesso, questi pezzi non avevano né capo né coda: si trattava di ricostruire il film. Per le pellicole mute, ciò era relativamente facile. I film muti solitamente recano due numeri, uno è quello di produzione, posto su un lato, l'altro, sul lato opposto, il "numero di entrata" delle didascalie. Questi numeri, essendo progressivi, permettono di ristabilire la successione delle bobine, e di ricostruire così il film ».

Interrompiamo a questo punto Rognoni, per richiamare la sua attenzione sul fatto che oggi si continua ancora, per esempio, a dar per buono, del film di Pabst *Crisi*, il soggetto che ne pubblicò a suo tempo Francesco Pasinetti. Eppure ci consta che,



A sinistra e a destra: da « Foolish Wives » (« Femmine folli », 1921) di von Stroheim: uno dei film più importanti della Cineteca Italiana.



A sinistra e a destra: da « Raskolnikoff » (1923) di Robert Wiene: un altro film importante conservato negli archivi della Cineteca Italiana.

proprio nello stesso studio di Rognoni, quattro anni fa, mentre erano intenti a ricostruire il film coi frammenti dell'archivio della Cineteca, alla signora Rognoni, Gianni Comencini, Rognoni, Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi, era risultato, da un esame attento della pellicola, che la successione portata dal Pasinetti era errata, che per esempio il film non si chiudeva affatto con la famosa scena del "tabarin" e il ritorno a casa della moglie inquieta e la sua riconciliazione col marito ma che, al contrario, la scena del "tabarin" era all'inizio del film, e che dopo il ritorno a casa della protagonista, il film andava avanti, sviluppando la vicenda vera e propria. *Crisi*, ricostruito così nella sua vera struttura, venne proiettato a Milano dal Circolo del Cinema Mario Ferrari: ricordiamo che nella presentazione che ne fece, Casiraghi informò il pubblico della scoperta filologica fatta: ma poi nessuno tornò sull'argomento, e ancor oggi trova credito l'errata versione del Pasinetti, non sappiamo se frutto di un'edizione italiana del film alterata dai noleggiatori, o di una copia del Centro Sperimentale alterata dagli allievi a scopo di esercitazione. Preghiamo Rognoni, dopo l'intermezzo a proposito di *Crisi*, di continuare la sua storia della Cineteca. Si è giunti agli anni immediatamente precedenti la guerra. « In quel tempo », ricorda Rognoni, « uscì una circolare Starace, la quale dava ai cineguf il monopolio delle proiezioni retrospettive. Ciò veniva a troncata la nostra attività. Ma i cineguf, non sapendo come fare a organizzare le re-

trospettive per mancanza di materiale, pensarono bene di rivolgersi a noi. Noi, evidentemente, rifiutammo. Non intendevamo legarci a quell'organizzazione. Ma si addivenne ad un accordo. Ufficialmente, le retrospettive erano organizzate dal cineguf; all'atto pratico, noi avevamo carta bianca di fare quel che volevamo, al di fuori di

qualsiasi controllo. Ebbero così inizio le proiezioni nella sala di Via del Conservatorio, nel corso delle quali proiettammo pure film che erano assai poco ben visti dal regime di allora, per esempio *Mörder* di Lang, *L'angelo azzurro* di von Stern-

EDGARDO PAVESI

(Continua in terza di copertina)

Uno dei documenti del nostro vecchio cinema: da « Il romanzo di un giovane povero » (1918-19).



CIRCOLI DEL CINEMA

DOVE SONO I FILM?

DOVE sono i "classici" indispensabili al quadro delle proiezioni di ogni anno sociale? Dove sono i film che, esclusi dalle normali sale di proiezione, meritano invece per il loro valore artistico o l'interesse culturale, di essere presentati? Questo si domandano i dirigenti dei circoli del cinema quando si trovano in difficoltà per i loro programmi. E' noto che, in linea generale, le fonti per il rifornimento dei film sono le normali case di noleggio e le loro agenzie, le cineteche, i servizi culturali delle ambasciate e, direttamente, i produttori o i proprietari dei diritti di sfruttamento. Quanto alle case di noleggio e relative agenzie, è abbastanza semplice rendersi conto della situazione: presso di esse si possono trovare un forte numero di film cosiddetti di "repertorio", cioè appartenenti alla produzione degli anni trascorsi e di cui esistono tuttora copie quasi sempre nell'edizione doppiata. Tra questi film si trovano veri e propri "retrospettivi" e qualche "classico". Inoltre, presso le sedi centrali di tali case distributrici, possono trovarsi film esteri, di produzione recente o passata, di cui non viene fatta l'edizione italiana commerciale; è quindi talvolta possibile ottenere opere come *Dies Irae* trattando collettivamente su basi culturali. I film di "repertorio", che spesso sono rovinati e mancano di diverse sequenze, in certi casi vengono ceduti a condizioni troppo onerose per gli scarsi bilanci di un circolo normale. Di qui la necessità di una federazione unitaria che intervenga a reprimere la tendenza di qualche circolo a provocare il rialzo dei noleggi. La F.I.C.C. ha iniziato recentemente un'azione normativa razionale, stipulando contratti nazionali direttamente con le sedi centrali delle case, il che permetterà ai circoli di assicurarsi una copia almeno proiettabile ed a condizioni non esose, senza dover scrivere e ricercare presso le varie agenzie regionali. In questa azione, la F.I.C.C. è sostenuta anche dalle competenti organizzazioni nazionali di categoria, ed i risultati potranno essere molto buoni e rapidi, se tutti i circoli sapranno valutare il loro interesse collettivo. Di questi film bisogna ancora dire che non sempre i dirigenti dei circoli sanno valutare in giusta misura l'interesse: li considerano magari troppo "recenti", come se si trattasse di organizzare un museo delle antichità, o per chi vuol dare soltanto anteprime, di una fiera delle novità. Molti di questi film acquistano invece un particolare interesse proprio se inseriti in "cicli" di proiezioni appositamente studiati. Naturalmente bisogna tener conto che per un certo numero di circoli, che hanno già intelligentemente adoperato tale materiale, le possibilità di utilizzazione sono ora ridotte.

Quanto ai servizi culturali delle ambasciate, essi offrono notevoli possibilità via via che si afferma l'importanza dei circoli del cinema; e non soltanto per gruppi di documentari, ma anche per film a soggetto che costituiscano vere "rassegne" delle varie cinematografie nazionali. Una tale iniziativa è della F.I.C.C.; venne intrapresa nella scorsa estate, contemporaneamente

alla "Rassegna del cinema italiano sonoro". La via dei produttori o dei proprietari dei diritti dei film è stata appunto seguita per la realizzazione della "rassegna" stessa. Purtroppo in Italia non sono stati prodotti un gran numero di film importanti come in Francia. Con l'estero si potrebbe fare un buon numero di trattative; anzi già molte sono state iniziate e saranno concluse compatibilmente con le disponibilità delle finanze federali. Ma in molti casi si è segnato il passo per non venir meno allo spirito di un accordo internazionale (F. Int. Cineclub - F. Int. Cinet. - Roma, 1949; novembre) che ora, pur essendo stato ormai ratificato e quindi in vigore, sembra non voler essere rispettato da alcuni.

Ed eccoci infine ad esaminare il problema delle cineteche. Molti dirigenti, soci ed amici dei circoli del cinema conoscono, almeno in parte, l'attività o l'inattività delle cineteche italiane e dei loro rapporti con i circoli. Troppo lungo sarebbe riassumere tutte le vicende che hanno portato all'assurda situazione odierna. Ma una sintesi di quanto è successo dal '45 ad oggi sarà bene darla quanto prima, per mettere bene in chiaro le linee di sviluppo o di involuzione delle varie posizioni. Sta di fatto che la cineteca del Centro Sperimentale (quella che dovrebbe diventare un giorno o l'altro la « Cineteca Nazionale » di cui parla la legge sul cinema) non è uscita dal torpore e dalla sostanziale inefficienza organizzativa in cui si era trovata nell'immediato dopoguerra a seguito delle spoliazioni subite durante l'occupazione ed alla mancanza di adeguati fondi. Oggi, al C.S.C., non esiste l'attrezzatura tecnica né il personale specializzato necessari alla vita di film, talvolta preziosi, che non soltanto devono essere conservati, ma sorvegliati per evitare deperimenti materiali e danni di qualunque genere. Non si fanno da molto tempo né controtipi né copie nuove (se si eccettua *Hallelujah!* controtipato e ristampato in occasione dell'ultima Mostra di Venezia). Durante le lezioni del Centro, e spessissimo anche per persone estranee o per organizzazioni come l'istituto « Pro Deo », si proiettano spesso, e talvolta senza troppe cure tecniche, film in copia unica e senza controtipo. Da oltre sei mesi, la F.I.C.C., preoccupata di tale situazione e nell'intento di fornire ai circoli alcuni "classici", ha fatto presente al C.S.C. che i circoli del cinema italiani, riunendo i loro sforzi nell'ambito federale, sarebbero stati e sono in grado di sopperire alle spese necessarie per la stampa di alcune copie dei film più importanti e la partecipazione alla realizzazione di alcuni controtipi. Questo intervento avrebbe confermato e può confermare come tra circoli del cinema e cineteche debba esistere uno stretto rapporto di collaborazione, come le cineteche non debbano mai trascurare le esigenze culturali dei circoli, perché anche da questi, ed in misura sempre maggiore, gli archivi di film traggono ragione di esistenza. La situazione organizzativa interna del C.S.C. e il recente scioglimento del Consiglio di

amministrazione, non hanno permesso di realizzare le proposte in merito avanzate dalla F.I.C.C.

Quanto alla Cineteca Italiana di Milano, tutti conoscono ormai come tale archivio, che nei primi anni del dopoguerra favorì indubbiamente lo sviluppo del movimento dei circoli del cinema, sia poi giunto ad assumere un atteggiamento di diffidenza verso i circoli stessi. Soltanto nella stagione 1949-50, la Cineteca stipulò un contratto con la Federazione dei circoli, la qual cosa avvenne sotto la pressione dell'accordo firmato giorni prima sul piano internazionale tra la Federazione delle cineteche e la Federazione internazionale dei cineclub. Ma quest'anno la Cineteca Italiana ha deciso di offrire ad alcuni circoli film "classici" dai titoli allettanti. La F.I.C.C. continua ad insistere per realizzare un accordo nazionale che ponga fine ai tentativi di dividere i circoli e di ridurre il centinaio di associazioni oggi esistenti a poco più di una decina di club di filologia cinematografica. La F.I.C.C. è forte dell'appoggio della quasi totalità dei circoli che le hanno riconfermato con numerose lettere la loro fiducia nell'azione unitaria da svolgersi.

Esiste solo una via che garantisca un fecondo sviluppo dell'attività culturale cinematografica in Italia; ed è quella dell'accordo e della collaborazione fra le cineteche e tutti i circoli del cinema federati, cioè tutti quei circoli che danno garanzie di serio funzionamento proprio anche in considerazione della loro appartenenza alla F.I.C.C. (tessere federali). Noi confermiamo la nostra fiducia in questa necessità di collaborazione.

VIRGILIO TOSI

L'UFFICIO esecutivo della F.I.C.C., ha preso conoscenza di una lettera circolare che la direzione della Cineteca Italiana ha inviato ad un gruppo di circoli del cinema federati offrendo loro in distribuzione diretta alcuni film retrospettivi. Dopo aver constatato con soddisfazione che l'iniziativa dimostra l'impossibilità per le cineteche di trascurare le esigenze culturali di divulgazione poste dai circoli, l'Ufficio esecutivo della F.I.C.C. ha però rivelato che l'iniziativa stessa è stata presa senza nessun preventivo contatto od accordo con la F.I.C.C. ed è quindi diretta all'evidente scopo di dividere sul problema dei film retrospettivi l'unità dei circoli federati. Si constata, infatti, che la lettera circolare in questione è stata inviata dalla Cineteca soltanto ad alcuni circoli, scelti senza nessun criterio, e non a tutti i circoli del Cinema.

La F.I.C.C., anche nel suo ultimo Congresso nazionale, ha riaffermato la necessità di una stretta collaborazione tra circoli del cinema e cineteche. Sin dall'estate scorsa ha iniziato trattative con la Cineteca del C.S.C. ed ha presentato una concreta proposta di accordo, prevedendo anche la possibilità di contribuire all'arricchimento della Cineteca stessa collaborando alla realizzazione di nuove copie e di nuovi controtipi. Quanto alla Cineteca Italiana, pur constatando l'esito non positivo dell'accordo in vigore per lo scorso anno di attività (in quanto il numero di film promessi per la distribuzione fu mantenuto soltanto in piccola parte a causa della mancata concessione della sovvenzione governativa, e la Cineteca stessa respinse, rinviandone la discussione alle calendie greche, una concreta proposta della F.I.C.C. per un intervento diretto a supplire alla mancanza di fondi), la F.I.C.C. non ha mancato di proporre nuove trattative, e ciò prima ancora della ripresa autunnale dell'attività dei Circoli, a mezzo di contatti diretti, nonostante l'evidente difficoltà di rapporti con un'associazione che — dalla sua ultima assemblea generale (quasi un anno fa) non ha ancora riunito il suo consiglio d'amministrazione per l'elezione delle cariche sociali. Anche in via ufficiale, la F.I.C.C. ha proposto un incontro tra le parti. Ora, a seguito dell'iniziativa presa dalla Cineteca Italiana, l'Ufficio esecutivo della F.I.C.C. ha deciso di nominare una commissione (della quale faran-

no parte anche dirigenti di circoli) per trattare con i dirigenti della Cineteca (sperando che nel frattempo essa riunisca il suo Consiglio d'amministrazione) al fine di eliminare le discriminazioni tra circolo e circolo e le condizioni particolarmente gravose e antifederative che la Cineteca vorrebbe imporre trattando isolatamente con i circoli meno coscienti della forza che essi costituiscono riuniti in una Federazione.

L'Ufficio esecutivo della F.I.C.C., nel corso di una sua recente riunione, constatato che nei primi due mesi di attività, dato il forte numero di richieste avutesi per i film della « Rassegna del cinema italiano sonoro », si è potuto provvedere in misura superiore al previsto al graduale ammortizzamento delle copie appositamente approntate o di cui la F.I.C.C. si è assicurata la disponibilità, ha deliberato di ridurre del 30% il contributo-spese da versarsi per ottenere dette programmazioni, certo di favorire in tal modo i Circoli dei centri minori. Inoltre, dati i nuovi accordi realizzati, anche il film danese De Rode Enge (« Pascoli verdi ») di Bodil Ipsen e Lau Lauritzen (premiato al Festival di Cannes nel 1946) potrà essere distribuito ai circoli a condizioni sensibilmente migliori di quelle sinora praticate. Il film, come si ricorderà, narra un episodio della resistenza danese durante l'occupazione nazista. La sua interprete femminile, Lisbeth Movin, è la giovane interprete di Dies Irae.

La F.I.C.C. ha pubblicato il suo « quaderno »

BIBLIOTECA

Jacques Feyder ou le cinéma concret, a cura del Comitato Nazionale Jacques Feyder, Bruxelles 1949; 100 pagine con 36 fotografie.

QUESTO opuscolo, edito col proposito di rendere omaggio alla memoria del regista belga, è apparso quasi contemporaneamente alla retrospettiva parziale organizzata dalla Cineteca belga al festival di Knokke-sur-Mer. Racoglie undici saggi critici su Feyder e la sua opera; nove testimonianze dirette, alcuni frammenti desunti dalla sceneggiatura di *Les nouveaux messieurs*, una bibliografia, una filmografia e alcuni autografi. Diciamo subito che questo volumetto s'impone all'attenzione del lettore più per i suoi documenti iconografici e filologici, che per il suo contributo di analisi critico-storica. I documenti riprodotti illustrano con ampiezza un periodo non molto conosciuto della carriera di Feyder, quello dei primi anni della sua attività. I film di questo periodo, Feyder stesso volle ignorarli, al punto da ometterli deliberatamente nella filmografia da lui compilata, su mia richiesta, nel 1938, e pubblicata nella mia *Histoire de l'art cinématographique*. Tuttavia, essi hanno la loro importanza storica. Si apprende altresì della realizzazione di un documentario girato ad An-

Questa definizione appare giusta se si intende per realismo l'intuizione e il gusto del concreto, piuttosto che un sistema letterario o pittorico... Il titolo scelto può intendersi così: diffidando delle costruzioni dello spirito, non meno che di quelle del linguaggio, Jacques Feyder aderisce incessantemente alla realtà dei fatti e al presente immediato». Sulla base di queste premesse illustrative, Nino Frank passa poi a definire Feyder sul piano fisico e morale, ma non riesce a centrare l'essenza della sua opera. Egli infatti lo considera un tecnico e non un autore. Tale tesi trova una pronta smentita nel saggio successivo, (dovuto a Charles Spaak, che di Feyder fu amico e collaboratore) in cui si insiste invece sull'artisticità del cinema di Jacques Feyder. Spaak ricorda inoltre alcuni fatti, di carattere personale, che servono a definire meglio il carattere del regista scomparso. Il contributo di Jean Grémillon è anzitutto un brano di interesse letterario. L'unità dello stile del regista, il suo mestiere, la sua figura, la sua tendenza ad essere nei confronti dei collaboratori un « maestro », alla guisa dei pittori della scuola fiamminga, ne costituiscono i temi. Luguet ricorda il dramma di Feyder a Hollywood; Bernard Zimmer, attraverso una serie di aneddoti, mette in luce



Due immagini tratte dal film polacco «Ostatni etap» ("L'ultima tappa", 1947-48): eloquente "reportage" sulle prigioniere di Auschwitz. Quest'opera, diretta da Wanda Jakubowska e già patrimonio dei nostri circoli del cinema, sta per essere pubblicata nei comuni schermi italiani.

n. 2: Cinema ungherese, ieri e oggi in occasione della presentazione nei Circoli del cinema di alcuni film di quel Paese. Il volume contiene scritti originali di Pudovkin, Sadoul, Barbaro, Renzi, Viazzi, Tosi, un saggio di Béla Balázs, un'appendice di note critiche e informative, 32 illustrazioni fuori testo.

PICCOLA POSTA

R. Abate, Napoli. - Sono perfettamente d'accordo con lei: un solo Circolo del Cinema, riunendo tutte le forze, potrebbe non soltanto garantire una eccellente organizzazione, ma costituirebbe anche un centro di vivo dibattito culturale tra le varie tendenze. Mi auguro che i dirigenti dei due circoli federati e quelli del terzo Circolo (che non mi risulta abbia ripreso l'attività) sappiano ben valutare questa opportunità. Concordo con lei anche nella considerazione su quel critico.

A. Tarullo, Squinzano (Lecce), Ufficio Postelegrafonico. - La ringrazio per la sua lettera e comunico senz'altro a tutti gli appassionati del buon cinema della provincia di Lecce che lei sarebbe lieto di mettersi in contatto con loro in vista della costituzione di un circolo del cinema.

kor nel 1927 (*Au pays du roi lepreux*) nel corso di un viaggio effettuato per studiare un adattamento del libro di Pierre Benoit *Le roi lepreux*, progetto poi abbandonato. Anche di questo documentario, Feyder non fece parola nelle note da lui scritte. C'è tuttavia un errore nella filmografia: essa indica come opera di Feyder la sceneggiatura e il « treatment » di *Les gardiens du phare*, realizzato da Jean Grémillon. Benché firmati da Feyder sullo schermo e sui contratti di produzione, in realtà tanto l'una che l'altro sono esclusivamente di Charles Spaak.

La parte dedicata alle analisi critiche e alle testimonianze è frammentaria. La raccolta di queste ultime risulta frettolosa, e i saggi critici risentono del fatto che essi sono di ex-colaboratori del regista, e in quanto tali non sempre obiettivi. La prefazione stessa, del resto, avverte che « il linguaggio dell'amicizia prevale talvolta sulla profondità dell'analisi ». La prefazione spiega il titolo del volume e riassume, abbastanza felicemente, l'idea centrale degli autori: « Gli articoli e le testimonianze scoprono in Jacques Feyder uno dei creatori della scuola realistica francese.

Il senso di « humor » di Feyder; Louis Jouvett sottolinea l'influenza del regista scomparso sulla sua formazione di attore cinematografico.

Léon Barsacq analizza i frutti della collaborazione creativa di Feyder e di Meerson, in merito alla costruzione delle scenografie; Charles Vanel illustra Feyder quale « maître à jouer »; Louis Page descrive il metodo di lavoro del regista, mentre Robert Florey ne rileva la risonanza mondiale dell'opera. Ma lo studio che meglio degli altri — nonostante la sua brevità e pur ricorrendo anch'esso al gusto dell'aneddoto — chiarisce la personalità di Jacques Feyder e la sua posizione in trent'anni di evoluzione dell'arte cinematografica, è quello di Alexandre Arnoux. L'autore asserisce che la forza di Feyder risiede soprattutto in un senso psicologico assai marcato e in una singolare lucidità « realistica », vale a dire nel talento di creare modi di espressione propri allo schermo. Completano il fascicolo le testimonianze di cui si è detto. Esse recano tra l'altro le firme di Claude Autant-Lara, di Luis Beydts, di Gance, Carné, Cavalcanti e Clair Korda.

CARL VINCENT



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

ANNA MARIA DONDI (Modena). - Non precipitare: non ti ho affatto consigliato di abbandonare « una missione estetica e di darti quindi vinta ai ragionamenti e alle teorie di gente che non solo del cinema afferra unicamente il lato del divertimento, ma che si erge e si definisce intenditrice e che grida ai venti la sua sapienza », come tu dici. L'esortazione mia che ha scatenato le tue ire e ha messo in moto la tua penna a inchiostro blu, voleva semplicemente indirizzarti verso un porto tranquillo: quello della conversazione con amici volenterosi e intelligenti che per il buon cinema sarebbero disposti a sacrificare molto, abbandonando così le discussioni — che degenerano (stando alle tue parole) in litigi sconvolgenti — con i filistei, i sordi, gli abbonati alle technicolor-reviews. Lo so: sentire giudizi emessi con perentorietà dalle « mezzecalze » della critica (critica soltanto orale, ma purtroppo influente specie in provincia) è cosa irritante. E se incontri l'ostinazione assoluta? Se incappi nel vate del « divertimento » attinto a Red Skelton invece che — diciamo così — a René Clair, ebbene Anna Maria, dimmi, a che vale parlare parlare parlare?

Questo volevo dirti: scegliere gli interlocutori, indirizzare l'azione di propaganda solo verso quelle persone che dimostrano il minimo necessario di comprensione. Faranno in un primo tempo confusione tra Pabst e Mastrocinque, considereranno « eccellente » Ballata berlinese e diranno che gli stracci del Cammino della speranza « stancano ». Provvederai tu (aiutata, penso, dai tre soli amici modenese che ti spalleggiano) a raddrizzare le loro idee, lo prevedo. E sarai contenta dei risultati. Ma con gli incalliti mentori, con coloro che considerano le proprie possibilità di critica direttamente proporzionali al numero dei film veduti, con questa gente non giova sprecare polmoni, tempo e lavoro mentale. Tuttavia, se mi ripeterai in una prossima lettera: « Dovessi anche perdere la voce, farmi tagliare la lingua e consumare tutto l'inchiostro per scrivere, non smetterò mai di ripetere ciò che penso e credo giusto » dovrò per forza dirti: avesse il cinema centomila Anne Marie Dondi! Un vero caso limite di entusiasmo. Scrivi pure quando vuoi.

M. MENARD (Chiavari). - Nel secondo volume di 10 anni di cinema francese, Osvaldo Compassi così scrive di Henri Decoin: « Siamo propensi a definirlo un Moguy in tono minore, nel senso cioè che il suo lavoro risente d'una sorgente meno impegnativa e d'una esposit-

zione meno convinta ». L'indagine critica e storica di Compassi si ferma al 1939. Oggi probabilmente, di fronte ai recenti Entre onze heures et minuit e Les amoureux sont seuls au monde, parlerebbe di un Siodmak tenero, o meglio, di un Ophüls patetico. Forse, ripeto, non sono Compassi. Personalmente, considero Decoin uno tra i migliori artigiani del cinema europeo, un confezionatore di spettacoli a sicuro effetto, e un uomo di cinema stanco ma non negato al « bel brano », al « momento felice ». Di suo si indica di solito « L'intrusa » (Abus de confiance) nell'originale; è il più convincente fra quanti ha realizzato dal '33 ad oggi. Il signor Alibi è stato diretto da Jean Dréville col titolo originale di Copie conforme. Un carnet de bal di Julien Duvivier porta la data del 1937.

STEFANO DONNEY (Foggia). - Non basterebbero otto pagine di Cinema per spiegarti esaurientemente i termini che citi. Ti rimando alla lettura della Parte Seconda di L'arte del film (ed. Bompiani). Se il volume è al di là delle tue possibilità d'acquisto cerca in qualche biblioteca (nel caso mancasse, consiglia al direttore di procurarselo). Era in preparazione una sorta di « dizionario » con i termini più in uso nella critica da pubblicarsi a puntate sulla rivista; ma a quel che vedo è una preparazione troppo laboriosa. E l'attesa troppo lunga. Auguri.

ALESSANDRO ROVERI (Ferrara). - D'accordo: « Roveri » e non « Rovesti ». Il tuo articolo era stato passato alla redazione. Se non è apparso, è segno che al direttore non interessava. Ritenta e manda gli scritti al Premio Pasinetti. Per inciso, sono lieto che per il 1950 il Premio sia toccato a Guido Gerosa: sul n. 37 di Cinema consigliavo appunto all'amico Gerosa — che mi aveva inviato alcuni suoi articoli — di insistere, di leggere, di informarsi, e di indirizzare i risultati del lavoro a Cinema. Scusate, ora, questo orgoglioso sfogo camuffato da « consultivo ».

CARLA P. (Ravenna). - Joan Fontaine in September Affair (« Accadde in Settembre ») finge di suonare il Secondo Concerto per piano e orchestra di Rachmaninoff.

MARCELLO BARATTA (Firenze). - « Carrello aereo » secondo il recente dizionario dell'ing. Paolo Uccello si ha « quando il carrello scorre su rotaie fissate al soffitto del teatro di posa. E' specialmente usato per riprese prospettiche dall'alto ». Si intende sovente — ma con improprietà — per « carrello aereo » quello che invece si chiama gru. E' quest'ultimo, secondo l'Uccello, « un apparecchio complesso che serve in

cinematografia da presa per trasportare la macchina, l'operatore ed il regista in un punto qualsiasi dello spazio, permettendo di ottenere effetti di carrello aereo, di panoramica e di ascensore combinati assieme o isolati o successivi secondo le esigenze di scena ». Secondo una particolare e grottesca zoologia cinematografica, questo carrello prende il nome di gru appunto dall'animale: il congegno infatti sembra protendersi come il collo di un trampoliere. Negli studios inglesi e americani si chiama « crane » o meglio ancora « boom » (« boom » può essere anche la « giraffa »); e « boom shot » è la ripresa eseguita da una gru. Per le abbreviazioni di sceneggiatura da te elencate, tutto mi sembra esatto eccetto quel « P. A. » che significa invece « piano americano » (una variante del « piano medio »). Sì, in The Third Man vi sono inquadrature sghembe. Inespugnabilmente. Nel Filmlexikon alla voce « flou » si legge: « Effetto fotografico particolare per cui l'immagine appare velata, con contorni indecisi o ammorbiditi. Si ottiene ponendo dinanzi all'obiettivo della macchina da presa un velatino o garza, o un filtro diffusore. Dicesi anche sfumato ». Il pellegrino di Chaplin è stato prodotto dalla First National tra il 1922 e il '23 col titolo originale di The Pilgrim. Sul Cantante pazzo puoi leggere un saggio nel n. 53 di Cinema.

A. CROTTI (Milano). - Germi con il suo In nome della legge ha dato molto lavoro ai critici: le discussioni scritte, i saggi, le stroncature e le esaltazioni han continuato a riempire pagine e pagine, e la stampa italiana ha accordato a queste ostinate divagazioni critiche il giusto spazio. Anche Cinema, dopo un articolo di Carlo Doglio, ha registrato le reazioni dei lettori: le lettere sono state sventagliate e il caro Doglio è stato virtualmente assalito da coloro che dissentivano. Il cammino della speranza fa nascere adesso un nuovo fervore polemico anche se Doglio non ha ancora stilato una stroncatura. L'amico Crotti, a proposito del duello sulla neve nella parte pre-finale del film (duello che è stato considerato da molti critici una forzatura, una gratuita e grottesca ricerca di « effetti » e di climax) scrive: « Il film racconta l'odissea di un gruppo di siciliani; fa parte della particolare psicologia di questi ultimi (tuttavia, a quanto mi risulta) reagire a situazioni del genere trattato nel film, nel modo appunto descritto. Pertanto inserendo nel film quel brano, il regista non ha fatto altro che rimanere aderente alla realtà e ai suoi personaggi, anche se ciò può contrastare con l'ambiente in cui si svolge, che fa in un certo senso da contrappunto all'azione. Non dobbiamo dimenticare che pur attraversando tutta l'Italia, venendo così a contatto con cose e persone le più diverse cui peraltro restano estranei ed in un certo modo ostili, questi personaggi rimangono sempre siciliani e quindi con una particolare psicologia che investe molteplici aspetti della vita. Semmai, e ben a ragione, si potrà dire che quel brano d'amore risulta per così dire inserito a viva forza, sia insomma poco sincero, e indubbiamente il lato più debole del film ». Giusto per la storia d'amore; forse vero per quel che riguarda il duello rusticano. Senonché il difetto di il cammino della speranza (a vedere mio; e, penso, in contrasto con le vedute di Aristarco) sta nella preponderanza di astuzia nella sceneggiatura (mi diceva giustamente un amico: « Finita una disgrazia, ti aspetti subito l'arrivo di un'altra, e così via sino alla fine del film ») e nella carenza di credibilità, ma sì, di sincerità. In particolar modo, questo, nella seconda parte del

film. Il duello rusticano è uno dei tanti elementi — sempre a veder mio — che mostrano di Germi lo sforzo per vincere il timore: il timore di non « far abbastanza spettacolo ». Di qui, le intemperanze.

D. A. (Firenze). - Grazie dei ritagli. Hai letto di The Boy with Green Hair la critica sul n. 54 di Cinema?

FRANCO PISTOIA (Milano). - Puoi venire in redazione quando credi. Telefona prima, ad un buon conto, e fissa l'appuntamento con Aristarco.

ANTONIO DI GIACOMO (Milano). - Non penso che quella rubrica sia adatta per Cinema. Indirizza pure a noi le lettere per gli attori: le faremo subito proseguire.

FRANCESCO BOLZONI (Boisano). - Per le copie arretrate, scrivi all'Amministrazione e chiedi quella facilitazione; sono certo che te la accorderanno. Un film « espressionista », oggi? Il discorso è lungo: aspetta un articolo sull'argomento. Aristarco ti ringrazia; hai visto giusto nel problema « della urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica ». E la polemica — sta certo — non si ferma a quell'articolo. Di Cinema vecchia serie, Vittorio Mussolini fu il direttore (di nome) per molti anni. Non è un mistero. La rivista venne fondata nell'estate del 1936 dal primo direttore Luciano De Feo; nella redazione si trovavano Gianni Puccini, Rudolf Arnheim, Francesco Pasinetti e Rosario Assunto. E' stata un'impresa davvero importante; su quelle pagine (come ora su queste) han scritto tutte le personalità più rappresentative del cinema. Un giorno forse, Antonioni avrà il tempo e la voglia di farne la storia.

G. M. ROSSO (Torino). - Non conosco il film di cui mi parli, ma penso che un'opera di Claude Autant-Lara non debba andare al macero, anche se è di oscura fama e di scarso successo commerciale. Acquistala subito le « pizze » del film.

VINSI (Napoli). - Nella « Cineteca Domus » è uscito un volmetto dedicato ai film di Ridolini. Indirizza la richiesta alla Casa Editrice Domus, via Monte di Pietà 15, Milano.

R. A. MUSOLINO (Bologna). - Ho passato il tuo indirizzo alla redazione. L'ispettore generale ha il titolo originale di The Inspector General, ed è stato prodotto dalla Warner Bros. con la regia di Henry Kostler. Il soggetto è tratto dalla commedia « Il revisore » di Gogol; sceneggiatura di Philip Rapp e Harry Kurnitz. Fotografia: Elwood Bredell. Scenografie: Robert Haas. Montaggio: Rudi Fehr. Arredamento: Fred M. MacLean. Coreografia: Eugene Loring. Effetti speciali: Edwin Dupar. Direttrice del technicolor: Natalie Kalmus. Associato del technicolor: Mitchell Kouvalski. Gruppo di produzione: Jerry Wald. Versi e musica: Sylvia Fine. Interpreti: Danny Kaye, Walter Slezak, Barbara Bates, Elsa Lanchester, Gene Lockhart, Alan Hale.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

RENZO CHINI (Via Torino 20 - Piombino; prov. Livorno). - Acquistata Cinema - Vecchia Serie, nn. 74, 76, 91, 123, 125, 126, 135. E' disposto anche a scambiarli, numero contro numero, con i nn. 111, 112, 113, 114, 115, 118, 127, 128, 129, 149, 152, 154, 155, 169. Con i suddetti, egli cerca di cambiare anche i fascicoli di Cinema - Vecchia Serie, dal 14 al 17, dal 20 al 23; dal 25 al 36, il 37, 39, 40, 42, 43, 44, 47, 47, 52, 53, 54, 56, 57, dal 59 al 62, il 70, 71, dal 158 al 170.

GIORGIO TURI (Via Bolognese 38 - Firenze). - Cede, in ottimo stato, Bianco e Nero dell'agosto e del settembre 1949, e il quaderno di Sequenze « Il cinema sovietico ».

che novità fosse quella e ancora vi si vede quella ruina grandissima di pietre» (XXIX). Ho indugiato in questa caratterizzazione del motivo centrale dei *Fioretti* proprio perché il film di Rossellini (alla costruzione del quale, ricordiamolo, collaborarono padre Morlion e Lisandrini O.F.M.) distrugge questo fondo, questa unità: e tutto, dicevo, diventa poeticamente poco credibile. La "semplicità" del libro diventa "puerilità". Ed è proprio una "puerilizzazione" di san Francesco che sta al centro e caratterizza il film di R. Rossellini. Tanto è vero che, offrendo i *Fioretti* pochi fatti e molte visioni, estasi, meraviglie, ecc., il regista, se ha voluto sviluppare il proprio film, ha dovuto spostare la ricerca del materiale documentario su altri testi: in primo luogo sull'anonima e comica «vita di frate Ginepro» (mentre il comico, la canzonatura, anche mite, non sfiora mai i *Fioretti*). Così il processo di puerilizzazione può dirsi concluso: protagonista del film non è san Francesco (l'eroe, il protagonista dei *Fioretti*), ma bensì fra' Ginepro. E proprio sulla singolarità e sulle stranezze e comiche esagerazioni di fra' Ginepro, punta il film.

2) Il film di R. Rossellini non va più in là della mediocrità artistica. Sottolineerò solo che il film manca di unità. (Per il resto, anche il lettore più tardo è capace di avvertire, nel confronto, la perfezione, ad esempio, del *Fioretto* trecentesco della "perfetta letizia" (VIII) o l'altro del "Perché a te?" (X) o la fiaba leggiadra della predica agli uccelli (XVI): una linea, poche parole bastano all'autore per ritrarre un sentimento o una piega dell'anima, per dare il senso del luogo in cui nascono le visioni e i pensieri del santo e dei suoi primi seguaci; e la sbiadita e decorativa illustrazione che il regista ne trae; e come, altresì, nel film, perda di chiarezza e evidenza l'episodio di "fra' Ginepro e il peduccio di porco", e come si scolorisca la vivezza narrativa dell'autore di "fra' Ginepro e la sua squisita cucina". Il lettore noterà anche, facilmente, il modo grossolano col quale è stato manomesso e reso teatrale l'episodio di frate Ginepro e del tiranno Nicolao]. Si sente nel film la mancanza di un organico piano di costruzione, non c'è un motivo artistico che si inizi, si svolga e si compia: la fantasia dell'autore non è da tanto (solo raramente sa colorire con forza il fatto singolo o il sentimento singolo che dà il motivo a quella certa sequenza). L'espedito di inserire nel corso del film un gruppo di affreschi di primitivi, resta esteriore e denuncia questa disunità e mancanza di fusione e di naturalezza di trapassi. Né può dirsi un concreto nesso unitario il filo conduttore che ci conduce ad incontrarci con Francesco sulla strada che da Roma lo porta ad Assisi dopo il riconoscimento del papa, e ce lo fa lasciare sulle strade che da Assisi porteranno i frati per il mondo. Se il cinema di Rossellini ci fornisce in complesso l'impressione piuttosto che della vita o della poesia, della ricostruzione cronachistica, modellata sulla vita, e, piuttosto che il sentimento, del sentimento schematizzato in un'osservazione sovente spuntata, ciò si deve, in conclusione, non alla deficienza del montaggio ma bensì a un difetto di vigore poetico.

PIO BALDELLI

la terra siberiana", cioè della sua terra natia (che è poi quella dello stesso Pyriev). E la commedia diventa "eroica". Un film così impostato proprio perché il suo soggetto è legato alla realtà, alla massa e all'eroe, può trovare una risoluzione soltanto all'interno dei moti vivi e della vicenda. E in vero e gli uni e l'altra non ci sembrano visti dall'esterno, «secondo uno schema che, lungi dal calarsi nei personaggi, li domina dall'alto e ne indirizza le azioni sulla trafila di una pedestre successione logica» (10); piuttosto risultano tali nel tentativo del regista, in gran parte mancato, di elevarsi ad una generalizzazione storicistica dei fenomeni e degli avvenimenti. E se il film di Pyriev non si sviluppa in maniera didatticamente noiosa, pur nelle sue giuste impostazioni etiche, viene però a mancare il contrasto tra l'eroe e il personaggio negativo (l'ex compagno di conservatorio del protagonista), il quale è davvero inesistente o quasi, relegato com'è in un materialistico termine di confronto. Prende invece rilievo la posizione lirica del regista di fronte alla sua Siberia, e non tanto nell'oratorio finale, quanto in certi esterni, in certe sequenze ricche di musiche, di canzoni, di cori popolari di indubbia bellezza: si vedano, ad esempio, le scene della chiatta, del primo contatto cioè del musicista con la sua gente; e quella del matrimonio, dove tra l'altro il colore suggerisce un particolare senso di festosità, una ingenua purezza. Interessante, per quanto riguarda il mezzo espressivo, la "geografia ideale" nei pezzi brevi che, con stacchi bruschi, porta la fantasia del musicista dal caffè del cantiere siberiano al teatro di Mosca: e il montaggio, l'alternarsi delle inquadrature, tiene conto di relazioni cromatiche in funzione psicologica. Ma tutto sommato, ripetiamo, anche se Pyriev mostra di aver assimilato come uomo i problemi dell'eroe del nostro tempo, della natura del conflitto storico, del rapporto esistente tra l'elemento drammatico e quello epico, non riesce a risolvere pienamente, d'altra parte, tali problemi nella loro completa essenzialità: cioè sul piano creativo, dello stile e del linguaggio. Ecco la ragione per la quale, pur trattandosi di un film singolare, e della singolarità che abbiamo visto, contrassegniamo con due stелlette *Skasanie o semlie Sibirskoie*.

(1) Alberto Lattuada: *Perché mi lamento*. in *Film d'Oggi*, Milano, anno II, numero 14, 6 aprile 1946.

(2) Dom: *Lattuada vuole proporre un nuovo tipo di donna italiana*, in *Cinema nuova serie*, anno II, numero 8, febbraio 1946.

(3) Dom: articolo citato.

(4) Glauco Viazzi: *Premessa*, in *Il cinema sovietico (I)*, Sequenze, Parma, anno I, numero 3, novembre 1949.

(5) I. Manevic e L. Pogozheva: *Della teoria e della critica cinematografica*, in *Iskusstvo Kino*, Moskv, numero 6, 1948.

(6) Cf. V. Scerbin: *Problemi della drammaturgia cinematografica*, in *Novy Mir*, numero 4, 1949.

(7) Luigi Russo: *Problemi di metodo critico*, Bari, Gius. Laterza & Figlio, 1950.

(8) Manevic e Pogozheva: articolo citato.

(9) Vsevolod Pudovkin: *Relazione al congresso di Perugia*, pubblicata in *Il cinema e l'uomo moderno*, a cura di Umberto Barbaro, Milano, Le Edizioni Sociali, 1950.

(10) Fernaldo Di Giammatteo: *Riepilogo di sei mesi*, in *Bianco e Nero*, Roma, anno XI, numero 11, novembre 1950.

GUIDO ARISTARCO

berg, *Lulù* di Pabst e *A me la libertà* di Clair. Poi organizzammo il Festival alla Triennale». Al Festival della Triennale accadde il famoso scandalo di *La grande illusione* di Jean Renoir. Si era nell'anno di grazia 1940, la guerra era già in corso tra Francia, Inghilterra e Germania. Da lì a poco anche l'Italia sarebbe entrata nel conflitto. Fu in questo clima che nella sala della Triennale venne proiettata *La grande illusione*. Alla scena in cui i prigionieri francesi vengono a sapere che Douamont è stata ripresa, e interrompono la recita, e si mettono a cantare la Marsigliese, avvenne che tutta la sala scoppiò in un applauso frenetico. C'era di che andare in galera. La proiezione fu interrotta e all'applauso che aveva accolto la Marsigliese, fecero riscontro un isolato grido di «Morte agli ebrei», e il tentativo, da parte di uno spettatore evidentemente fascista, di cantare *Giovinezza*. Costui però, accortosi che nessuno si univa al suo canto, e che per di più *Giovinezza* la cantava davvero male, stannando, smise subito. La proiezione riprese, e fu regolarmente condotta a termine. «Bisognava vedere Criscuolo, addetto stampa alla questura», ricorda Rognoni. «Voleva arrestarci tutti, seduta stante. Ci salvò Raffaele Calzini, il quale tenne al Criscuolo, un discorso di questa fatta: «Ma su, caro amico, noi intellettuali non possiamo farci impressionare da cose di questo genere... il pubblico, poveretto... ma noi intellettuali...». A sentirsi definire "intellettuale", il Criscuolo si rabbonfi. Fu così che potemmo svignarscela, e mettere in salvo i film, e anche noi stessi. Il materiale della Cineteca lo nascondemmo prima a Coccaglio, poi a Vaprio d'Adda, in un cascinale, perché i nazisti gli davan la caccia: soprattutto ce l'avevano con *L'angelo azzurro* di von Sternberg, che volevano distruggere. Furono momenti emozionanti. Da Coccaglio a Vaprio, i film li portammo di notte, con un carro trainato da cavalli. Poi ci rifugiammo nella clandestinità. Il resto della storia è noto: nel 1945 l'organizzazione del Festival del Cinquantenario del Cinema all'Alcione, poi la fondazione della Cineteca Italiana, il suo riconoscimento ufficiale...».

L'ora è ormai tarda, ma prima di congedarci rivolgiamo ai dirigenti della Cineteca un'altra domanda: che cosa ne pensano del deposito legale delle pellicole? Rognoni risponde: «Oggi come oggi, il problema non può essere posto. Se lo si pone, non si riesce a risolverlo. Allora tanto vale non pensarci. D'altra parte, l'esperienza ha dimostrato che le Cineteche private, ma di pubblica utilità, funzionano». Interviene Comencini: «Però la Cineteca danese, il Danske Film-Museum, è riuscita ad ottenere dallo Stato una percentuale sugli incassi dei cinema normali. Una percentuale che va a favore non di una cineteca statale, ma di una cineteca privata!». E' ormai l'una di notte, e l'invernale pioggia milanese non è certo propizia all'ottimismo. Rincasiamo chiedendoci perché mai, oggi che si spende tanto denaro inutilmente, non sia possibile farne un uso migliore, culturale per esempio. Migliaia di film salvati, e che si riesce a malapena a conservare... Pare impossibile, eppure è così. Una situazione di questo genere, è chiaro che va modificata.

EDGARDO PAVESI



Maria Montez in un'inquadratura del film « Amore e sangue », produzione italo-tedesca, regia di Marino Girolami, supervisione di Hans Wolff, per la A.B. Film-Quercia in compartecipazione con la Comedia film di Monaco.