



GIORNALI

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 57**

NUOVA SERIE - 1 MARZO 1951

Milano, febbraio

Caro «Cinema»,

leggendolo nel n. 50 l'articolo di P.R. Persichini intitolato Nuove stupende frodi tra scarpe che ballano fui indotto a scrivere questa lettera per chiarire un punto su cui oggi si fanno ancora delle confusioni: il trucco cinematografico. Per trucco cinematografico s'intende un artificio realizzato con mezzi tecnici di natura diversa al fine di creare un effetto reale o irreale. In questa definizione sono già contenute quelle precisazioni che desideravo sottolineare. Si tratta in primo luogo di un artificio, di una finzione lecita, direi quasi peculiare del cinema perché nata con esso e facente parte del linguaggio stesso. Per quanto riguarda la realizzazione dei trucchi il discorso si fa già più lungo, poiché si rende necessaria una prima suddivisione data la diversa natura dei mezzi tecnici. Si possono avere infatti i seguenti trucchi: a) fotografici, b) scenografici, c) di montaggio, d) sonori. Insisto su questa separazione, perché troppe volte si sente parlare di uno o di un altro trucco come se fossero tutti di uno stesso genere, mentre essi appartengono a diverse categorie. Trucchi come la dissolvenza, l'accelerazione, i mascherini sono fotografici; il trasparente, i modellini, la controfigura sono scenografici; poi ci sono quelli di montaggio o quelli sonori che, generalmente, sono meno appariscenti e il più delle volte trascurati come, per esempio, la «geografia ideale» di una medesima sequenza o i rumori sincronizzati.

Questa suddivisione dei trucchi, secondo la natura dei mezzi tecnici, non toglie la possibilità di combinarli insieme e quindi complicare o completare, secondo i casi, il trucco stesso. Ma la combinazione crea appunto delle confusioni in special modo tra trucchi fotografici e trucchi scenografici. Quali e quanti sono i trucchi? Moltissimi e non bastano queste righe per ricordarli o descriverli sommariamente tutti. Vorrei che Cinema tornasse su questo argomento, poiché enunciare e spiegare certi procedimenti non significa sminuire un valore tecnico o artistico, anzi, credo che una tale indagine possa illustrare i benefici che i trucchi rappresentano, possa aiutare a comprenderne e giustificare maggiormente l'impiego, possa determinare possibilità di sviluppo, di semplificazione e di perfezionamento. Una seconda distinzione va fatta secondo l'effetto creato sullo schermo da questi trucchi. In verità il trucco non dobbiamo intenderlo solo come un'alterazione della realtà o come una rappresentazione di qualche cosa che nel nostro mondo non può accadere, ma bensì come un mezzo au-

LETTERE

siliario per la rappresentazione della realtà stessa, come una facilitazione al fine della realizzazione. Un determinato procedimento tecnico — trucco — può creare un'infinita gamma di effetti: taluni a) saranno contrassegnati da ambienti e fatti irreali, fantasiosi e magici, altri invece b) saranno semplificazioni o finzioni di ambienti e fatti reali.

Ritornando per esempio all'articolo di Persichini i due effetti descritti sono ottenuti con un medesimo procedimento — il mascherino mobile — ma i risultati visivi sono ben diversi: infatti nel caso di Sausone e Dallila, attraverso il trucco si giunge ad una realtà, ad una visione, se pur illusoria, delle persone che fuggono in preda al panico. Nel film di Fred Astair invece il trucco è fine a se stesso, esso deve avere quel carattere magico e misterioso imposto dal soggetto per cui delle scarpe iniziano a danzare da sole.

Altro esempio del genere è l'ultimo film di De Sica, dove troviamo l'impiego d'identici trucchi però con effetti diversi. Giunti a questo punto è giusto chiedere cosa siano allora gli «effetti speciali» che in più film appaiono nominati nelle didascalie iniziali e accompagnati da uno o più nomi. Ebbene si tratta della particolare denominazione attribuita a quei trucchi fotografici e scenografici eseguiti per realizzare degli effetti visivi reali, come il trasparente, i modellini, i mascherini mobili o altri ancora più complessi e combinati che, tra l'altro, necessitano di una particolare attenzione, una meticolosa precisione e, certe volte, una segreta operazione da parte di tecnici specializzati.

Enzo Monachesi

Modena, febbraio

Caro «Cinema»,
la città di Modena, quanto a cultura cinematografica non è certamente fra le prime. Esiste però da due anni un «Circolo Modenese del Cinema» non federato che, pur con la buona volontà del dirigente, non ha svolto quell'intensa attività culturale che deve essere il programma di un circolo che sia realmente vivo. Niente conferenze, niente discussioni critiche e dibattiti, ma riunioni «snobistiche» di soci

che, come dice Aldo Chiappe, considerano il Circolo quasi una palestra adatta alla vana gloria pseudo intellettuale. Nessun'altra manifestazione atta a far viva nei soci l'indagine critica e il sincero e serio interesse per la cultura. E chi ha frequentato il circolo, come i sottoscritti, ben lo sa. Dopo le proiezioni silenziose assolute, indolenzia generale. E l'anno cinematografico 1949-50 non è stato certamente alto come valore artistico né le proiezioni sono state troppo frequenti: tu stesso caro «Cinema», ne hai ignorato l'esistenza. Dall'inizio dell'autunno poi, fino ad oggi, non aveva ripreso ancora l'attività. Per tutte le ragioni sopra elencate, persone di intendimenti «d'avanguardia» si sono riunite per fondare un altro circolo, intitolato a Francesco Pasinetti. L'iniziativa è partita da persone di ogni colore e tendenza politica. Accordo totale è stato quello di aderire alla Federazione (la F.I.C.C. è già stata informata della costituzione del Circolo F. Pasinetti) per avere un appoggio in campo organizzativo e culturale. I nostri intendimenti sono quelli dell'articolo 2 dello statuto tipo, ma nostro scopo principale è di allargare il Circolo, non riservandolo ai soli soci «snobisti» ma al popolo, all'impiegato come al muratore e all'operaio. Da parte nostra niente aversità al primo circolo, che è risorto. E' interessante in proposito che tu conosca come sono andate le cose, e che le conoscano i lettori di «Cinema» interessati all'attività dei Circoli.

Volendo riunire nel comitato promotore del C. d. C. F. Pasinetti persone di diverse tendenze, perché fosse privo (come lo è) di carattere strettamente politico, e avendo dato l'adesione persone di colore, ci siamo recati ad invitare con insistenza i dirigenti della redazione modenese del giornale L'Avvenire d'Italia. Questi pur condividendo i nostri scopi, o per indolenza o per disinteresse o per altro motivo a noi sconosciuto, non hanno voluto però far parte del Comitato. Di modo che gli indipendenti di destra si sono trovati in minoranza nel Comitato promotore. La qual cosa conta relativamente: ci siamo infatti parlati chiaramente; niente politica di parte. E il comunicato della fondazione del Circolo Pasinetti è stato inviato alla stampa modenese. Di quattro giornali esistenti a Modena, soltanto uno l'ha pubblicato, L'Avvenire d'Italia, ad esempio, no: vista la lista prevalentemente di sinistra, ha buttato il comunicato nel cestino: hanno dimenticato i redattori di quel giornale, il nostro precedente invito?

Ora riprende l'attività il Circolo Modenese del Cinema (con nostro piacere), e L'Avvenire non soltanto ne pubblica il comunicato, come ha fatto un altro giornale, ma anche una lunga nota. E' inutile dirti che si dà così inizio ad una lotta di parte. Cosa, questa, cui noi non avevamo minimamente pensato. Ci sembrano pertanto giuste alcune parole di Tosi: «Si smetta di fare insinuazioni che rasentano la calunnia e che sono ridicole per chi» (come i sottoscritti, indipendenti di destra, che precisano di non essere comunisti), «conosce la realtà e la verità». Ed è vero che si confonde (volutamente o no) il fare della politica con l'aver delle idee. Con tutta la stima,

Anna Maria Dondi e Salvatore Carruba

Roma, febbraio

Il Centro Sperimentale di Cinematografia ci invia la seguente lettera:

«A più riprese nella rivista Cinema è stato detto, ad opera di collaboratori che non si sono correttamente valse di fonti dirette, che gli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia hanno alterato, in un periodo più o meno recente a scopo di esercitazione, le copie dei film depositati nella Cineteca Nazionale.

Questa affermazione è assolutamente priva di fondamento.

Viene anche richiesto da più parti quale sia l'attività della Cineteca stessa. A questo riguardo si informa che è in preparazione un circostanziato rapporto — che sarà a suo tempo reso di pubblica ragione — sul lavoro svolto fino ad oggi.

In ogni caso il patrimonio filmistico della Cineteca, che nel 1946 ascendeva a 72 film, oggi è salito a 320 titoli ed è in continuo aumento. Tutte le pellicole si trovano attualmente in copia unica, tranne rare eccezioni. A questo proposito si tiene a precisare che, benché siano in progetto controtipi e ristampe, la Cineteca persegue soprattutto, nella attuale fase di ripresa, finalità che consentano di salvare vecchi film di valore artistico e culturale ancora reperibili sul mercato italiano.

Ogni altro impiego del materiale disponibile va ovviamente subordinato a tale esigenza.

Giuseppe Sala



Cinema della Germania occidentale. Hans Möser in Küssen ist keine Sünde di Hubert Marischka.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume V

FASCICOLO 57

Anno IV - 1
Marzo 1951

Questo fascicolo contiene:

Lettere	Seconda di copertina
Cinema-gira	90
ROBERT FLAHERTY	
<i>L'occhio e la penna del nostro secolo</i>	93
LUIGI CHIARINI	
<i>Astratto verbalismo dei nuovi don Ferrante</i> .	96
VINCENZO BASSOLI	
<i>Ladri di biciclette nelle aule scolastiche</i> . .	98
E. TARRONI e S. PADERNI	
<i>Film per ragazzi e pericoli del semplicismo</i> .	99
RENATO GIANI	
<i>Paladini per le vie alla ricerca del dialetto</i> .	102
U. P.	
<i>L'americano tipo lascia Dreiser</i>	
<i>per Laurence Olivier</i>	104
GIORGIO N. FENIN	
<i>Hollywood Story con "westerns" sociali</i> . .	106
NADIR GIANNITRAPANI	
<i>Le Ziegfeld Follies</i>	
<i>battono gli "esclusi"? (Inchiesta)</i>	107
FRANCESCO BIAGI	
<i>Applausi al film italiano</i>	108
ALDO CAPITINI	
<i>Arte corale</i>	109
TOM GRANICH	
<i>Galleria: Micheline Presle</i>	110
OSVALDO CAMPASSI	
<i>Retrospettive: "Cavalcata" di Lloyd</i>	112
GLAUCO VIAZZI	
<i>Retroprime: "Isn't Life Wonderful?"</i>	
<i>di Griffith</i>	112
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	114
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	118
PAOLO UCCELLO	
<i>Tecnologia del cinema in rilievo</i>	119
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	120
CORRADO TERZI	
<i>Biblioteca</i>	Terza di copertina

★ Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. F. FRISONI ★

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministr.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200, semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Marina Berti, che tra qualche giorno ripartirà per Hollywood.



Attrici del cinema messicano: Rita Macgdo in *Corazon de fieras*, film recentemente diretto da Ernesto Cortazar, regista inedito in Italia.



La nostra Anna Maria Pierangeli, scritturata dalla Metro Goldwyn Mayer, poco prima della sua partenza per Hollywood. Il primo film interpretato dalla Pierangeli si intitola Teresa e porta la firma di Fred Zinnemann.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Io sono il Capataz! (ex Abbasso Villa! - Jolly Film), regista Giorgio Simonelli, interpreti Renato Rascel, Silvana Pampanini, Luigi Pavese, Marilyn Buford, Kiki Urbani, Mario Pisu, Vittorio Duse, Virgilio Riento, Nino Crisman, Giulio Battiferri, Bruno Corelli; Amore di Norma (Aster - Laura Film), regista G. D. Martin, interpreti Lori Randi, Gino Mattered, Jacqueline Pierreux, Afro Poli; Pappino e Violetta (Excelsa - Costella-

tion), regista Maurice Cloche, interpreti Vittorio Manunta, Clelia Matania, Emilio Cigoli; Carcerato (Romana Film), regista Armando Zorri, interpreti Franca Marzi, Otello Toso, Barbara Florian, Renato Baldini, Gigi Pisano, Cristina Loris, Natale Cirino, Clelia Genovesi.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Cuore di Roma (E.C.I.S. Film), regista Roberto Montero, interpreti Andrea Checchi, Ermanno Randi, Leopoldo Valentini, Saro Urz, Antonio Baccelli, Linda Simi, Gisella Monaldi, Lilly Marchi; Camicie rosse - Anita Garibaldi (P.

G.F.), regista Goffredo Alessandrini, interpreti Anna Magnani, Raf Vallone, Serge Reggiani, Michel Auclair, Carlo Ninchi, Alain Cuny, Gino Levrini, Enzo Coppola, Renato Vicario, Edilio Kim; Stasera sciopero! (ex 38° parallelo - Colamonic-Montesi), regista Mario Bonnard, interpreti Marisa Merlini, Virgilio Riento, Carlo Croccolo, Laura Gore, Paul Müller, Renato Mariani, Lamberto Picasso; E' l'amor che mi rovina (Theodoli-I.C.S.), regista Mario Soldati, interpreti Walter Chiari, Lucia Bosè, Aroldo Tieri, Edward Ciannelli, Jackie Frost; La valle di Caino (I.C.A.), regista Fernando Leonardi, interpreti Oscar Andriani, Vira Silenti, Paola Borboni, Ugo Sasso, Antonio Gradoli, Olga Solbelli, Armando Guarnieri, Diego Muni, Rita Giordani; Malavita (Amoroso-Melody Film), regista Rate Furlan, interpreti Jacqueline Pierreux, Aldo Nicodemi; Tradimento (S.A.F. A.-Variety), regista Riccardo Freda, interpreti Amedeo Nazzari, Gianna Maria Canale, Vittorio Gassman, Armando Francioli, Camillo Pilotto, Arnoldo Foà, Nerio Bernardi, Rita Livi; Guapparia - Serenata tragica (Nemi Film), regista Giuseppe Guarino, interpreti Carlo Giustini, Folco Lulli, Mirella Uberti, Giovanni Grasso, Camillo Pilotto, Mario Vitale, Ignazio Balsamo, Giovanna Pala; La valle dell'odio (Dolomiti Film), regista Adriano Zancanella, interpreti Ilse Gray, Ernesto Rovere, Ottavio Fedra, Toni Mariner, Anna Maria Montaperti, Antonio Strobl, Luis Messinesi; Libera uscita (Colamonic-Montesi), regista Duilio Coletti, interpreti Nino Taranto, Carlo Croccolo, Nyta Dover, Laura Gore, Ludmilla Dudarova, Luigi Pavese; Buon viaggio pover'uomo (Bomba & C.), regista Giorgio Pastina, interpreti Umberto Spadaro, Lola Braccini, Paolo Stoppa; La città si difende (Cines),

regista Pietro Germi, interpreti Paul Müller, Gina Lollobrigida, Renato Baldini, Fausto Tozzi, Enzo Maggio, Rosetta Greco, Patrizia Manca; E' l'aria di Capri (Egeria Film), regista Adelchi Bianchi, interpreti Nando Bruno, Malaspina, Anna Bianchi, Ave Ninchi, Franca Marzi, Lauro Gazzolo, Aroldo Tieri, Franco Coop; Milano miliardaria (Mambretti), registi Metz e Marchesi, interpreti Tino Scotti, Dante Maggio e i giocatori dell'Inter e del Napoli.

«Il Marchese del Grillo»...

...il film in technicolor già annunciato da tempo, non sarà più diretto da Visconti ma da Blasetti: protagonisti saranno Aldo Fabrizi e Hedy Lamarr. Visconti, sempre secondo gli ultimi comunicati, sembra invece ormai deciso a dedicarsi completamente alla preparazione di La carrozza d'oro, tratto com'è noto dall'atto unico di Mérimée, La carrozza del Santissimo Sacramento: il film, anch'esso a colori, dovrebbe essere interpretato da Anna Magnani.

Reduci dall'India...

...sono giunte in Italia due personalità del cinema sovietico: Vsevolod Pudovkin e Nikolai Cerkasov. Alla presenza del regista e dell'attore (quest'ultimo noto fra noi per le interpretazioni di Aleksandr Nevskij ed Ivan il Terribile) è stato proiettato in un cinematografo di Roma l'ormai classico film diretto da Pudovkin nel 1928: Tempeste sull'Asia (ovvero L'eredità di Gengis-Khan), nell'edizione sonorizzata.

Persino l'O.C.S.S...

...ovvero l'«Ordine dei cercatori di se stessi», si è occupato del film di Rossellini Francesco, giullare di Dio: nel bollettino ciclostilato dell'Ocossimo, Arcanum, del 7 gennaio 1951, a firma di P. Conti Tarantino, si possono leggere parole risentite e severe contro l'opera, giudicata «deletoria e blasfema» e perciò respinta «nell'abisso d'Occidente». L'O.C.S.S., che «non può restare indifferente al cospetto di questa grossolana offesa che l'Angelo Verde, impossessandosi della mente dell'artista ha fatto allo Spirito Santo» trova che persino il titolo del film «accusa la diabolica ingerenza infernale», e dopo aver raccomandato agli «Ocossimi del piano terreno di impedire ai propri familiari ed amici la visione di detto film», termina la sua scomunica esprimendo il desiderio di bruciare il film almeno «simbolicamente», «non avendo i poteri per bruciarlo di fatto».

Le Olimpiadi culturali della gioventù...

...hanno diramato alcune proposte di massima circa i concorsi previsti per l'anno 1951. Fra le numerose competizioni vi sono quelle per un soggetto cinematografico, e per un lavoro di critica cinematografica. Fra i temi in discussione, indicativi del tipo e del tono dei temi che si stengono adatti allo spirito delle Olimpiadi culturali vi è il seguente: «Problemi nazionali del nostro cinema del dopoguerra» (critica cinematografica). Il limite di età per tutti i concorsi, si estende fino ai trent'anni, e sono in palio premi partucola. Per i giovani sino ai 20-25 anni; le selezioni e le mostre provinciali sono previste entro settembre, in modo da espletare i concorsi entro l'anno. Per informazioni rivolgersi alla segreteria dei



Umberto Spadaro, Saltamerenda ed Enzo Statola in Strano appuntamento, film di D. A. Hamza tratto da La torre sul pollaio di Vittorio Calvino.

concorsi per le Olimpiadi culturali della gioventù, a Roma, in Via Arenula, 53.

Emilio Cecchi...

...su proposta della Presidenza del Consiglio, è stato designato a far parte del Consiglio di Amministrazione della Cines. Come si ricorderà, il Cecchi diresse la produzione della seconda Cines, dal 1932 al 1933, anno nel quale produsse il film diretto da Walter Ruttmann, *Acciaio*, da un soggetto di Pirandello.

Il Ministero dell'Agricoltura e Foreste...

...ha iniziato una produzione di documentari e cortometraggi a carattere didattico e divulgativo, sui problemi di propria competenza: dopo aver analizzato gli aspetti del patrimonio forestale italiano col film *Il bosco e la montagna*, e dopo aver esposto le finalità dell'irrigazione in Italia, con *La terra ha sete* (entrambi prodotti l'anno scorso), ha appena terminato o sta per condurre a termine un altro gruppo di documentari i quali vertono sulla rinascita economica e sociale attraverso la bonifica agraria. Fra questi ultimi vanno segnalati due cortometraggi realizzati dall'Istituto LUCE in Sardegna, *Terra dei Nuraghi* e *Acque sulla pianura*, insieme a *Oltre Eboli*, in lavorazione in Lucania. Accanto a questi, ve ne sono altri, realizzati sempre per conto del Ministero, sui più svarati problemi: come ad esempio *Bersagli nel cielo*, sulla lotta antigrandine, mentre se ne preparano alcuni aventi scopi esclusivamente didattici sulla sistemazione del suolo, sulla lotta fitosanitaria e sulla zootecnia. E' stata all'uopo istituita, presso il Ministero una cineteca agricola, il cui materiale, in continuo aumento, verrà distribuito a tutti gli Ispettorati Agrari Provinciali, i quali saranno tutti muniti di autocine-sorori allo scopo di divulgare al massimo l'evoluzione della moderna tecnica agricola. Tale complessa attività viene oggi coordinata da una Commissione per la cinematografia, da poco nominata dal Ministro Segni, presso l'ufficio stampa del Ministero, che già da più di due anni esercitava tali funzioni.

«Se il Tevere parlasse...»...

...la rivista di Fiorentini e Gigliozzi, interpretata dalla compagnia del «Bel Tevere Blu», i cui componenti sono i più bei nomi dell'aristocrazia romana, verrà parzialmente ripresa e inserita nel film *Cuore di Roma*, attualmente in lavorazione.

Il «Cineforum Nazionale»...

...costituitosi di recente a Roma, è un'associazione culturale che si propone di diffondere i problemi del cinema attraverso la proiezione e la discussione pubblica di opere particolarmente significative italiane e straniere: esso è aperto a persone di qualsiasi tendenza e categoria sociale, essendo «programmaticamente al di fuori di ogni posizione politica». Una quindicina di film compongono il programma di proiezioni che si protrarrà fino al prossimo giugno, fra i quali sono: *Il processo di Pabst*, *Amleto di Olivier*, *Il silenzio è d'oro di Clair*, *Stromboli di Rossellini* e *Dio ha bisogno degli uomini di Delannoy*.

«Bellissima»...

...è il titolo di uno dei più recenti soggetti di Zavattini, che verrà pro-

babilmente realizzato da Salvo D'Angelo. Il film sarà la storia di una bambina costretta a fare l'attrice per volontà della madre, e si svolgerà nell'ambiente del cinema italiano: secondo quanto ha dichiarato l'autore, lo spunto del soggetto deriva da un fatto realmente accaduto.

FRANCIA

A Lione...

...è stata inaugurata una sala cinematografica speciale, detta «Cinéma d'essai», con 140 posti, analoga per finalità al locale già esistente a Parigi: in tale cinema verranno infatti proiettati solo quei film di particolare valore artistico (francesi o stranieri), che per una ragione qualsiasi sono esclusi dal normale circuito. Dopo la programmazione di un film cinese, intitolato *Le mari enfant*, sono annunciati i seguenti film: *Aleksandr Nevskij*, di Eisenstein, *La notte porta consiglio*, di Pagliaro, e *1860*, di Blasetti.

Una commemorazione...

...dell'attore russo Ivan Mosjoukine, morto in Francia nel 1939 all'età di cinquant'anni, dopo una vita avventurosa e una carriera particolarmente movimentata, è stata effettuata a Parigi, allo scopo di contribuire alla raccolta di fondi per il restauro della tomba del celebre attore. Durante la manifestazione è stato proiettato uno dei film più noti dell'attore, *Kean*, da lui interpretato nel 1922.

L'influenza del «neorealismo»...

...sulla cinematografia francese, viene sottolineata ed analizzata sulle pagine di *Le Figaro* dal critico Louis Chauvet, il quale fa notare fra l'altro che *Rendez-vous avec la chance* ripete il tema di *Quattro passi tra le nuvole* (e qui notiamo, in margine, il frequente errore dei critici d'oltre Alpe che includono il film di Blasetti nel gruppo dei film del dopoguerra, a causa, naturalmente, degli indiscutibili pregi dell'opera, che, insieme ad *Ossessione* di Visconti, prelude alla cosiddetta «scuola italiana» degli ultimi anni), che *Trois télégrammes* è sulla falsariga di *Ladri di biciclette*, mentre il recentissimo *Sans laisser d'adresse* di J. P. Le Chanois non fa che applicare la formula cara al Castellani di *Sotto il sole di Roma* e di *E' primavera...*: «prendere cioè un fatto di cronaca e valorizzarlo aggiungendovi il più gran numero possibile di dettagli "vissuti"», «situando nella strada quasi tutti gli episodi». Il critico conclude il suo articolo con queste parole: «Sicuramente il metodo neorealista ha prodotto in Italia molti film mediocri oltre a film divenuti giustamente celebri. Ma l'esperienza comporta delle lezioni che è bene che i nostri registi tengano presenti. I relizzatori italiani si limitano d'altronde a ricondurre il cinema verso la sua vocazione naturale: un certo strumento chiamato "macchina da presa" permette di fissare sullo schermo delle immagini di cui nessuna delle altre arti dispone. Che esso faccia uso dunque innanzi tutto dei suoi poteri inimitabili».

GRAN BRETAGNA

Fra i corsi del British Council...

...che si svolgeranno a Londra quest'anno, ve n'è uno dedicato alla produzione cinematografica (dal 29 aprile al 16 maggio), aperto anche a



Sopra: Germi mentre dirige Gina Lollobrigida in *La città si difende*, iniziato in questi giorni. Sotto: Curzio Malaparte, regista di *Cristo proibito*. Malaparte si appresta a realizzare un nuovo film.



cittadini italiani. Tale corso, organizzato in cooperazione con l'Accademia cinematografica britannica e l'Istituto britannico del film, è riservato a professionisti nel campo cinematografico, come produttori, registi e direttori di produzione, esclusi i tecnici dei teatri di posa. Le conferenze di cui il corso si comporrà, illustreranno le attività del produttore, del regista, del soggetto, dello scenografo, del direttore di produzione, dell'operatore e dell'attore, e tratteranno anche dei problemi riguardanti l'edizione, l'incisione sonora e la musica per film. Apposite proiezioni e visite agli stabilimenti cinematografici sono comprese nel programma di tale corso. Per ottenere informazioni più particolareggiate anche sugli altri corsi indetti dal British Council, occorre rivolgersi ai consolati locali, alle associazioni italo-britanniche, alle scuole italiane di servizio sociale oppure all'Education Officer, British Council, via Quattro Fontane, 20, in Roma.

Una nuova edizione...

...della commedia di John L. Balderston, Berkeley Square (la prima, del 1933, interpretata da Leslie Howard e diretta da Frank Lloyd, giunse in Italia col titolo La strana realtà di Peter Standish), verrà quanto prima realizzata a Londra, con Tyrone Power e Jean Simmons. La regia di Beyond Time and Space (questo sarà probabilmente il suo nuovo titolo), verrà affidata a Roy Baker o a Carol Reed.

Il Festival del cinema britannico...

...si svolgerà a Londra, dal 4 al 17 giugno, nel quadro del « Festival of Britain ». Successivamente, dal 19 agosto all'8 settembre, avrà luogo ad Edimburgo, il Festival internazionale del documentario. In altre città si avranno analoghe manifestazioni cinematografiche.

Il British Film Institute...

...dopo l'adesione dell'Inghilterra al nuovo Piano cinematografico internazionale organizzato dall'UNESCO in modo analogo al piano internazionale dei libri, funzionerà da organo centrale per tutte le esportazioni e importazioni di film scientifici e culturali fra i paesi a valuta debole e quelli a valuta pregiata. Ventiquattro nazioni hanno fino ad oggi aderito al piano dell'UNESCO, entrato in vigore dal dicembre scorso; e in seguito alla partecipazione britan-

nica i produttori, inglesi, oltre a poter esportare i propri film nei paesi poveri di sterline, potranno acquistare per esempio dall'America film che prima dovevano essere pagati in valuta pregiata.

U. R. S. S.

I maggiori registi sovietici...

...hanno reso noti i loro piani di lavoro per il 1951. Mikhail Ciaureli prima di L'uomo con la pelle di leopardo (tratto dal poema classico georgiano di Shota Rustaveli), dirigerà L'indimenticabile 1919, tratto dal dramma omonimo di V. Vishnievski; Eisimont dirigerà La strada verde, basato sui problemi dei ferrovieri sovietici e sulla loro vita quo-

dicato all'attività di un complesso corale; un film biografico sul poeta Kazako Guambul, diretto da Efilm Dzigan in Asia Centrale, negli stabilimenti di Alma Ata; e finalmente un film su Dimitrov, imperniato sul famoso episodio del Reichstag e del susseguente clamoroso processo: quest'ultimo film è diretto da Leo Arnstam.

Un lungometraggio sul Pamir...

...l'imponente altipiano dell'Asia Centrale, è stato recentemente ultimato: il documentario si propone di descrivere anzitutto il paesaggio del famoso « Bam-i-dunya » ovvero « Tetto del Mondo », situato ad un'altezza media di 3.800 metri (alcune vette superano i 7.000 metri), da cui si

O. D. G. DEL S. N. G. C. I.

Il Consiglio direttivo del Sindacato giornalisti cinematografici ha preso in esame la situazione determinatasi per l'assegnazione del premio governativo dell'8 per cento, istituito dalla legge sulla cinematografia in favore del film italiano, da parte del Comitato tecnico, e, dopo approfondito esame, ha redatto il seguente o.d.g.:

Il Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani, avuta conoscenza dei nuovi criteri di severità adottati dal Comitato tecnico per l'assegnazione del contributo e del premio statale, rispettivamente del 10 e dell'8 per cento, alla produzione nazionale, si augura che essi valgano a ristabilire nello spirito e nella lettera i termini della legge chiaramente espressi nella dizione dell'art. 14 — comma a) e b) — della legge 29-12-'49, n. 958: per ogni film nazionale di lunghezza superiore ai 2000 metri, ammesso, su conforme parere del Comitato tecnico, alla programmazione obbligatoria, (omissis...) è concesso al produttore (omissis...) un contributo pari al 10 per cento dell'introito lordo degli spettacoli nei quali il film nazionale sia stato proiettato. Una ulteriore quota dell'8 per cento dell'introito suddetto, potrà essere concessa a titolo di premio ai film che ne siano stati riconosciuti meritevoli per il loro particolare valore artistico dal Comitato tecnico. Dopo aver rilevato che tre anni di attività del Comitato tecnico hanno dimostrato inadatta la sua composizione alla valutazione artistica richiesta dalla legge per il premio dell'8 per cento, l'o.d.g. prosegue chiedendo che venga sollecitamente istituita una particolare commissione per la assegnazione dei premi dell'8 per cento composta pariteticamente da funzionari dei ministeri e da critici cinematografici, presieduta dal rappresentante della Presidenza del Consiglio, con la partecipazione, a titolo consultivo, delle categorie interessate alla produzione.

tidiana; Grigori Roscial realizzerà un film biografico su Rimsky-Korsakov, mentre attenderà alla preparazione di un film sullo scienziato Lomonosov, e alla stesura di un volume che illustrerà l'attività del regista Dovzhenko; una biografia di Pushkin verrà infine diretta da Gherassimov, non appena egli avrà terminato la lavorazione di Il medico condotto.

Fra i film in lavorazione...

...segnaliamo i seguenti: Le nostre canzoni, di Sergiei D. Vassiliev, de-

diramano le più elevate catene montuose del mondo: Hinducusc, Tien-Schian, Cuen-Lun, Caracorum, Himalaia. Su tale sfondo si inserisce una vivace sintesi degli usi e dei costumi dei popoli centro-asiatici che abitano appunto le vaste zone del Tagikistan e dell'Afghanistan fra cui l'altipiano del Pamir è diviso. Si prevede che il documentario, dopo la presentazione sugli schermi dell'Unione Sovietica, verrà anche esportato all'estero.

« Estonia Sovietica »...

...è il titolo di un documentario a lungometraggio interamente a colori, condotto a termine negli stabilimenti di Tallin, sulla vita della Repubblica Estone, vista nei suoi aspetti economici, sociali e culturali. Autori e sceneggiatori del film sono due scrittori: l'estone Parvel e il russo Schkolnikoff; mentre la musica è opera del compositore estone Reiman. Il film è stato visionato al Ministero della Cinematografia dell'U.R.S.S. e verrà presentato in questi giorni in Estonia.

U. S. A.

Secondo un'inchiesta...

...riferita dal Motion Picture Herald, basata esclusivamente sugli incassi, gli esercenti delle sale cinematografiche americane hanno indicato le preferenze del pubblico, nel corso

del 1950, con la seguente graduatoria: 1) John Wayne; 2) Bob Hope; 3) Bing Crosby; 4) Betty Grable; 5) James Stewart; 6) Abbott & Costello; 7) Clifton Webb; 8) Esther Williams; 9) Spencer Tracy; 10) Randolph Scott.

La regista olandese...

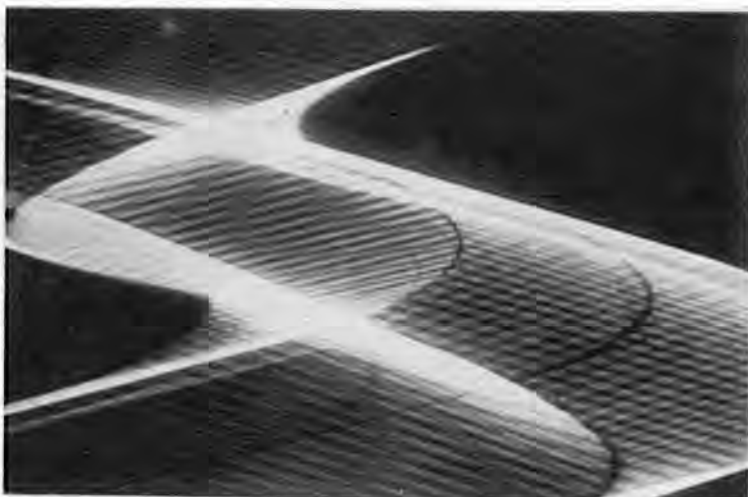
...Helen van Dongen, che produsse insieme a Flaherty Louisiana Story, ha condotto a termine un film dedicato ai diritti dell'uomo e alla Carta delle Nazioni Unite. Nel film viene svolto un diretto raffronto fra i precetti teorici di questa Carta, e la vita corrente di una cittadina di provincia degli Stati Uniti. Inoltre una rievocazione impressionante del regime nazista, composta di materiale documentario, dimostra la necessità della Carta stessa. Il film è interpretato da alcuni attori professionisti e da una ventina di studenti universitari, e si basa su un soggetto di Joseph March.

Jean Renoir...

...è tornato dall'India, dove ha diretto un film in technicolor, girato completamente sul posto, di cui sta curando personalmente il montaggio: si tratta di The River, un film a soggetto, interpretato da Adrienne Cori, un'attrice inglese diciottenne, Thomas E. Breen, che è al suo primo film in qualità di protagonista, Patricia Walters, una ragazza di tredici anni, e un gruppo di bambini bengalesi. Nel film sono comprese numerose sequenze a carattere documentario, che descrivono la vita quotidiana e il caratteristico folklore del paese: come la tessitura della juta, la festa notturna detta Diwali, illuminata da migliaia di piccole torcie, e la cerimonia del Kali Puja, in onore della dea della Distruzione e della Creazione, tutte riprese dal vero. E' annunciato inoltre il ritorno di Renoir in Francia, per la realizzazione di un film ricavato da L'étranger di Albert Camus, al quale dovrebbe prendere parte Gérard Philipe.

Sempre più tesi...

...si sono fatti i rapporti fra gli industriali e la mano d'opera nel campo cinematografico: tale stato di tensione è dovuto al fatto che mentre negli altri settori dell'industria si sono avuti notevoli aumenti, i salari della mano d'opera cinematografica sono rimasti stagnanti, tanto da essere ormai pari a quelli delle altre industrie. Precedentemente, invece, le paghe dei lavoratori del cinema erano superiori a quelle delle altre industrie in previsione appunto del fatto che il lavoro cinematografico è saltuario e quindi è necessario poter far fronte ai periodi senza lavoro. Non essendosi ancora raggiunto alcun accordo in proposito fra lavoratori e datori di lavoro, la controversia si è acuita nel timore che il blocco nazionale dei salari tronchi ogni speranza dei lavoratori del cinema: l'attuale situazione potrebbe anche condurre, come qualche giornale ha già previsto, ad una occupazione totale degli stabilimenti da parte dei lavoratori.



Avanguardia o non piuttosto retroguardia? Da Tre tempi di cinema astratto, « creazione e regia delle immagini » Piccon, Musica di R. Vlad.

L'OCCHIO E LA PENNA DEL NOSTRO SECOLO

IL CINEMA è la grande penna del mondo moderno, ed è una sventura che gli uomini non sappiano utilizzarlo a totale profitto. L'uomo iniziò ad impiegare le figurazioni grafiche per manifestare le idee; soltanto nel ventesimo secolo trovò che il cinema forniva un mezzo comunicativo più vigoroso e cosmopolita che non la parola stampata. Il cinema dette quindi all'umanità il primo linguaggio universale. Il futuro del cinema poteva essere molto più importante, se gli uomini che capeggiano i grandi affari avessero capito quale potente strumento esso sia, quale immensa potenza e quale impulso emotivo esso abbia. Hitler intuì tale importanza e non risparmiò nessuno sforzo nel realizzare film e servirsene per conservare il potere. L'effetto di un film sull'opinione pubblica può essere sovente incalcolabile. Per esempio, fin tanto che non fu proiettato *Desert Victory*, un film epico che narra la lotta della Gran Bretagna contro i tedeschi nell'Africa del Nord, il prestigio dei soldati inglesi era nullo nella mentalità spensierata degli americani. *Desert Victory* riabilitò gli inglesi in America, e spronò gli interessi del paese e la partecipazione alla guerra. Benché oggi io abbia una precisa opinione sull'importanza del cinema, il mio primo contatto con esso fu solo un fatto secondario, legato al mio amore per l'esplorazione. Molti mi chiedono come iniziai a realizzare i miei film; ebbene, la prima volta fu durante una spedizione nel Nord, il cui scopo principale era la ricognizione di alcune miniere. Mi suggerirono di portare con me una cinecamera, e subito mi venne il desiderio di "girare". La mia prima intenzione fu quella di raccogliere documenti e indagini sulla popolazione (gli eschimesi), sulla loro vita e sui loro costumi, nonché visioni del paesaggio esplorato.

Un giorno, dopo la spedizione, che durò un anno e mezzo, lasciai negligenemente una sigaretta accesa nella piccola stanza dove si trovava il film. Esso prese fuoco, e circa 70.000 piedi di negativo svanirono in una fiammata. Solo una certa quantità di positivo scampò dall'incendio; a New York lo proiettai all'« American Geographical Society », e mi accorsi che era assolutamente inservibile: si trattava soltanto di brani, di scene staccate senza connessione e senza una minima traccia di racconto. Gli spettatori rimasero perplessi, ed

New York. Robert Flaherty e Nadir Giannitrapani, corrispondente, dagli Stati Uniti d'America, con Giorgio N. Fenin, della nostra rivista.

io disorientato. Ma a me e a mia moglie balenò l'idea che, una volta ritornati nel Nord, avremmo potuto realizzare veramente un buon film. Perché non scegliere, pensammo, un tipico eschimese con la sua famiglia, e descriverne la vita? Quale biografia e di quale uomo sarebbe stata più interessante di questa? Avevamo di fronte un essere in continua lotta contro la morte e il freddo, e che non conosce vegetazione alcuna, e vive di caccia. Passarono diversi anni prima che riuscissi a persuadere qualcuno a finanziare il film. Ma infine la «Re-

uso. Ricordo che a quel tempo, quando un operatore di Hollywood doveva panoramicare, il più delle volte sciupava la scena: in proporzione risultava infatti tutta balonzolante. Portai inoltre con me tutta la attrezzatura e i prodotti chimici per lo sviluppo dei negativi, la stampa e la proiezione. La possibilità di vedere al più presto le scene girate è stata per me sempre la sola maniera per lavorare con sicurezza. Ma un'altra ragione m'induceva a sviluppare e stampare subito i miei negativi: desideravo proiettarli agli eschimesi per far loro

DA "NANOOK" A "LOUISIANA STORY"

villon Frères », una società parigina che commerciava in pellicce ed estendeva il proprio commercio nel lontano Nord, mi propose di andare in uno dei suoi mercati, sulla costa orientale della Baia di Hudson, e di girare il film.

Dopo due mesi di goletta e di canoa giunsi a destinazione: a Port Harrison. Avevo portato con me due cinecamere Akelley, allora le migliori per girare col freddo (richiedevano una minima quantità di grasso e di olio per la lubrificazione) e che mi piacevano in quanto erano le prime che montavano sul trepiedi una testa panoramica giroscopica, per cui si poteva panoramicare in tutte le direzioni senza la minima vibrazione e scossa. Da allora impiegai sempre questo tipo di testa giroscopica. Credo, anzi, di essere stato il primo a farne

comprendere quanto stavo realizzando grazie alla loro collaborazione. Nanook, l'interprete, pensava costantemente a nuove scene di caccia. In particolar modo una sequenza divenne per lui una vera fissazione. C'era un luogo, a nord, che conosceva bene, e dove si potevano trovare tane di brsi. « Questi potrebbero creare una scena », disse Nanook. « Le tane si trovano sotto mucchi di neve, e da uno spiraglio si alza sempre un piccolo vapore dovuto al calore del corpo della bestia a contatto con l'aria fredda; i cani possono annusarlo ed individuarlo. Così, mentre voi preparate la macchina da presa, io scavo nella neve. Quando avrò fatto un'apertura abbastanza grande, l'orso salterà fuori inferocito e i cani gli si lanceranno subito addosso, mentre io attenderò un vostro cenno per lanciare l'arpione. Ci sarà una



grande battaglia tra l'orso e i cani; non pensate che ne potrebbe uscire una bella scena?». Questa caccia all'orso ci costò 55 giorni di viaggio, 600 miglia tra andata e ritorno sempre sul ghiaccio in quella desolazione invernale, e senza poter girare un solo metro di pellicola. Le condizioni del tempo erano talmente pessime, che Nanook non riuscì a cacciare e, dopo aver perso due cani per assideramento, fummo finalmente di ritorno contenti di essere ancora in vita.

Tornato a New York, impiegai buona parte dell'inverno per il montaggio. Quando il film fu pronto, andai dalla Casa più importante, la Paramount, la quale mi disse che l'opera era inadatta per il pubblico. Altre case, dopo aver visto il film, non risposero neppure ad una mia telefonata. Finalmente la Pathé Frères, allora era più importante di quanto non lo sia oggi, lo trovò interessante, e decise di distribuirlo. Il problema che rimaneva era quello di trovare una sala importante per presentare il film. Il più grande cinema di New York era, allora, il Capitol, diretto da Roxy. Sapevamo però che presentare il film a Roxy, senza una adeguata preparazione, significava non riuscire nell'intento. La Pathé suggerì perciò il modo di raggiungerlo. La figlia del direttore pubblicitario della società, era una amica di Roxy. Fu deciso di presentare prima la pellicola a questa e ad altri amici, spiegando loro a quali punti dovevano applaudire; poi essi sarebbero intervenuti allo spettacolo per Roxy al Capitol. Inoltre si raccomandò loro di non commentare il film direttamente con Roxy, ma di parlare solo tra di loro come se egli non fosse presente. Tutto andò per il meglio, e il film fu prenotato. Per maggiore sicurezza la Pathé accoppiò *Nanook* al primo grande film di Harold Lloyd, *Grandma's Boy*. Qualche giorno dopo però il maggiore Bowes, direttore generale del Capitol, vide il film e minacciò di cacciar via Roxy; la sua collera non conosceva limiti. Così *Nanook* lasciò il Capitol. Fin tanto che il film non

apparve a Londra (dove fu proiettato per sei mesi al New Gallery) o a Parigi (proiettato al Gaumont per altri sei mesi) o a Berlino e a Roma, dove interessò maggiormente, e le ripercussioni non giunsero in America, esso non fu accettato. Del resto tanti altri nostri film hanno avuto maggior esito in Europa che non in America.

Molte persone mi chiedono se il film può creare un legame tra gli spettatori e una popolazione lontana. Ebbene *Nanook* è un'eloquente prova in merito. Coloro che leggono libri e che parlano del Nord sono pochi, mentre gli spettatori che hanno visto questo film, negli ultimi 26 anni, sono diversi milioni. E quello che essi hanno visto non è fantasia, ma la storia vera di un uomo che affronta continuamente i pericoli di una vita disperata. Il bisogno che sentivo di realizzare *Nanook* era ispirato alla mia concezione degli eschimesi, alla mia ammirazione per questo popolo e al desiderio di trasmetterla ad altri. In molti film di viaggi, i realizzatori osservano dall'alto i loro personaggi, e non da vicino, su uno stesso piano; perché tali registi appartengono alla cricca dei grandi uomini di New York o di Londra. Dopo il successo di *Nanook*, la Paramount, che fu la prima a rifiutarlo, venne da me e mi propose carta bianca per un nuovo film. Ne fui fiero. Chiamai il mio amico Frederick O'Brien, il cui libro sui mari del Sud, *White Shadows*, era in quei giorni di grande successo. Ci ritrovammo al Coffee House Club e Fred portò con sé, tra gli altri, George Biddle, il quale era stato a Tahiti per dipingere. «Il Nord: ne sarai sazio!», disse Fred. «Perché non prendere la direzione opposta, e visitare i mari del Sud?». Uno sprazzo di luce balenò negli occhi di mia moglie, ma poi chiese: «Potrò portare anche i bambini?». Fred rispose: «Perché no? Là è un paradiso». Così dicendo, egli e Biddle si persero in descrizioni su un'isola e sulla popolazione. Noi ne eravamo affascinati. Così tutta la mia famiglia si trasferì nei mari del Sud,

in un piccolo villaggio indigeno su di una remota isola delle Samoa. Passarono molti mesi, a parte il tempo per i provini o altro, prima che iniziassimo seriamente a girare. Avevo preconetti e particolari opinioni sulla lotta per l'esistenza contro la natura e i suoi elementi. Ma in verità questa lotta non esisteva nei mari del Sud: tutto era in pace e non c'era apparentemente nessun dramma. Le popolazioni vivevano in un paradiso, dove Dio faceva maturare i frutti belli e pronti per essere mangiati; esse non conoscevano un problema dell'alimentazione. Il loro problema (e sembra che esse lo abbiano inventato per preservare nella loro razza una forte fibra e virilità, necessarie anche per sopravvivere in Paradiso), era la cerimonia del tatuaggio, una cerimonia terribilmente penosa. È significativo che, alla base della vita primitiva e della religione, ci sia un legame col dolore e il sacrificio. Questa scoperta non fece altro che accrescere la mia incertezza. Quei lunghi mesi di attesa mi diedero tuttavia la possibilità di scoprire altre cose che aiutarono a disperdere le esitazioni e condurmi sulla via della realizzazione.

Come per *Nanook*, presi con me l'equipaggiamento elettrico e quello per lo sviluppo, nonché il proiettore e una cinecamera Prisma, con la quale allora si potevano girare film a colori. Per questa cinecamera si usava pellicola pancromatica, fino allora impiegata soltanto per effetti speciali. Trovai che, fotografando gli indigeni con la comune pellicola ortocromatica, la tinta della loro pelle risultava di un intenso nero smalto; il bel colore bronzo figurava nero, come pure i fiori rossi che essi portavano tra i capelli. Non ottenevo la selezione dei colori. E fu allora che provai ad impiegare, nella solita cinecamera per il bianco e nero, la pellicola pancromatica. I risultati furono splendidi. Misi da parte i 40.000 piedi di pellicola ortocromatica e telegrafai a Eastman per l'invio di sola pellicola pancromatica. Non osai però comunicarlo alla Paramount. Incidentalmente interruppi le leggi di ogni altro film, sviluppando in una caverna sot-

Floherly a colloquio con Ch. A. Siepmann, direttore della cineteca alla «New York University».



terranea, ad una temperatura di sviluppo minima di 76° F. e, per quanto io sappia, girando completamente con pellicola pancromatica il primo lungometraggio, il quale rese appunto d'attualità l'uso della stessa pellicola. Inoltre, accingendomi a realizzare i miei film, non studiavo molti particolari per la ragione che ogni scena si presentava in modo assolutamente imprevedibile. Per esempio, girando il *Man of Aran*, vidi con grande sorpresa una moltitudine di pescicani avvicinarsi all'isola. Nessuno di noi aveva mai sentito parlarne. Le scene dei pescicani divennero tra le più importanti del film e una parte essenziale nella continuità del racconto. Quando dovetti girare per *Louisiana Story* la sequenza su uno stagno dove vivevano alcuni alligatori, stetti tre mesi ad attendere che qualche cosa succedesse. Non potevo scrivere nulla sugli alligatori, ma dovevo solo attendere di vedere e riprendere quello che essi avrebbero fatto. Si conosceva, per sentito narare, una storia sull'alligatore, il quale è generalmente pigro quanto un serpente, ma capace di filare sull'acqua veloce quanto una lancia se attaccato. Non diedi credito a questa storia. Finalmente un giorno se ne vide uno, e si riuscì a riprenderlo. Fu su questa scena, non preventivata, che potei stabilire la continuità della storia.

Le registrazioni sonore erano simili a quelle visive. In *Man of Aran* raccontai la storia con la cinecamera. I frammenti di dialogo furono sincronizzati quando il film era già montato e sotto forma di suoni accidentali e non per motivare il racconto. Non importava se il dialogo fosse stato compreso o meno: e in realtà ben poca gente lo comprese. Il film offriva un campo aperto al compositore, e penso appunto che *Man of Aran* sia stato più una composizione musicale che non una prosa, dato che musica e non prosa è stata scelta per commento. La musica di John Greenwood si basava su canti popolari registrati ad Aran dalla viva voce di Maggie, la donna che interpretava la parte della madre. In *Louisiana Story* il compositore Virgil Thomson, vide il film nel suo primo montaggio, e quindi ebbe tempo di studiare a fondo la musica che, come per *Man of Aran*, era musica popolare. Anche in questo caso la musica ha influito di più che non la parola nel commento della storia. *Louisiana Story* è stato un altro passo avanti nell'unire musica e visivo. E penso che questo sia solo l'inizio di quelle magnifiche opere che si potranno realizzare con la collaborazione tra regista e compositore. Musica e film hanno un loro ritmo che la parola invece rallenta. Io penso che questo ritmo sia l'essenza del buon film come forma d'arte. Quasi tutte le opere che circolano nelle sale cinematografiche sono nelle mani di un gruppo di persone, il cui primo scopo è quello di far soldi: essi chiamano il film "prodotto" e il più delle volte non hanno sollecitudine nei risultati costruttivi del cinema. E pensare che il loro pubblico conta milioni e milioni di spettatori, quasi metà della popolazione del mondo. Certamente qualche cosa di più grande si può ottenere da questo mezzo, l'unica forma d'espressione che ogni anima può intendere. Come si usa dire: vedere è credere; e questo linguaggio dell'occhio, unico nostro comune mezzo di percezione, è molto più convincente di ogni altro.

ROBERT FLAHERTY



Sopra: Jack Glenn, presidente dello "Screen Directors Guild", consegna a Robert Flaherty il diploma che riconosce il contributo portato dal grande regista al cinema come arte. Il diploma è firmato dai componenti il "Guild", dai registi della "East Coast", cioè fuori di Hollywood. Sotto: Robert Flaherty con mrs. Althea Hill Glenn, moglie del presidente del "Guild" stesso.



ASTRATTO VERBALISMO DEI NUOVI DON FERRANTE

"Vorremmo vedere la critica meno dispersa nelle disquisizioni generali sulle estetiche e le poetiche o nella cronaca o nei giudizi tecnici, e più impegnata rispetto ad un tempo di così acuti conflitti".

IN UNA lettera inviata agli amici del Circolo del cinema di Reggio Calabria (1) ho già esposto qualche considerazione sulla polemica "revisionista" aperta da Aristarco con la premessa alla sua antologia *L'arte del film* e ripresa, poi, sulle colonne di *Cinema*. Vorrei, ora, sviluppare qui l'argomento cercando di portarlo su un terreno quanto più possibile concreto.

Ho l'impressione che la tendenza insita in noi italiani di risalire sempre e in ogni discussione ai "primi principi" finisca per farci perdere di vista l'argomento concreto della disputa col grave inconveniente di non far fare un passo avanti al problema che ci interessa, rimanendo ognuno asserragliato nelle proprie posizioni ideali. Ogni controversia, specialmente oggi, finisce per prendere l'aspetto di una guerra di religione con le conseguenze tutt'altro che ideali che queste guerre portano: scatenamento di una faziosità che non rifugge da nessun colpo proibito persino sul terreno della vita pratica. Porre il problema della critica cinematografica — e un problema certamente esiste dato il livello disuguale di codesta critica — non significa, secondo me, riproporre il problema dell'arte del film, che riportandoci a quello più generale dell'arte sbocca nella filosofia e nella metafisica, ma piuttosto esaminare la funzione, i modi, gli aspetti della critica stessa nel suo concreto attuarsi rispetto alla « produzione cinematografica ». Ho scritto le due parole fra virgolette a bella posta, perché penso che la critica non debba estrinsecarsi esclusivamente sul piano estetico nei confronti dei cosiddetti film d'arte, ma anche su quello della cultura, che è morale, sociale, educativo, politico, per chi intenda la cultura nella sua viva realtà e non nell'accezione aristocratica-accademica; su questo piano incide, appunto, tutta la produzione cinematografica e in ispecial modo quella a carattere popolare. In un mondo dilaniato come è quello di oggi, con ideologie politiche, formidabili interessi e accesi stati d'animo in lotta fra di loro, che qua e là esplodono nella violenza e addirittura nel conflitto armato, non so quanto giovi e sia opportuno attardarsi in discussioni che fanno un po' del ragionamento di Don Ferrante sulla peste per quell'astratto verbalismo che faceva dire al Leopardi « essere il miglior uso ed effetto della ragione quello di distruggere l'uso e l'effetto suo ». E davvero la pretesa di quanti vogliono ridurre la realtà, che è sempre umana perché solo concepibile in rapporto con noi, a

schemi astratti in cui, appunto, questo rapporto è abolito, non può non farci sorridere, oggi, come un giuoco o un folle fantastizzare. E se filosofare non è, come infatti non è, un'esclusiva attività di professori o di specialisti, ma il concreto operare di ognuno di noi, allora sarà impossibile non riconoscere che in questo periodo la « filosofia » della vita sopravanza quella dei professori. I milioni di spettatori del cinema, che dai film ricevono idee, sentimenti, emozioni, — talvolta anche estetiche — sorriderebbero se avessero conoscenza delle nostre discussioni su lo « specifico filmico » o sul montaggio come base estetica dell'opera cinematografica.

Hanno, così, torto e ragione ad un tempo quei marxisti che, come Vito Pandolfi, (1) mostrano una ragionevole insofferenza per il facile verbalismo di troppa critica, ma respingono irragionevolmente e senza motivazione un pensiero estetico che per la sua chiarezza e concretezza ci ha influenzati tutti, anche loro, anche quell'acuto ingegno che era Gramsci(2), aprendo nuovi problemi proprio perché i vecchi erano risolti e a tornarci su si rischia di non avanzare di un passo nella soluzione dei nuovi. Del resto l'idealismo e il materialismo dialettico, per la stessa origine hegeliana di questo, son venuti influenzandosi a vicenda anche se si son fatti e si fanno il viso dell'armi (3). La critica cinematografica, se si tolgono gli specialisti o saggi che dir si voglia, i quali troppo spesso, appunto, assomigliano ai critici aristotelici che « misuravano ogni opera secondo un codice fisso di leggi, come avveniva a Galileo che non trovava nel Tasso la poesia dell'Ariosto » (4), si riduce agli informatori della stampa quotidiana che oscillano dalla cronaca al giudizio, sempre considerando il film come un fatto a sé e non nei suoi nessi con la società. Gli uni e gli altri comunque sono sempre più propensi a giudicare che a capire. E bisogna anche aggiungere che i film vengono esaminati, in genere, solamente sotto l'aspetto artistico: il che porta a strane conseguenze, come il prendere alla leggera la stragrande maggioranza della produzione, mediocre artisticamente, ma importantissima, per la sua diffusione, sul piano della cultura (politico, sociale, morale ecc.) o addirittura a fare spreco e sfoggio di dottrina estetica, per film la cui validità è di altra natura, ma che pur tuttavia non sono meno notevoli e impegnativi per una critica attenta, larga

di esperienze e mossa da molteplici interessi umani: una critica che opera e vive e vuol comprendere la vita e su questa, a suo modo, influire. Codesta critica, dunque, la vorremmo vedere meno dispersa nelle disquisizioni generali sulle estetiche e le poetiche o nella cronaca e nei giudizi tecnici e più impegnata rispetto a un tempo di così acuti conflitti come s'è detto essere il nostro, ai quali conflitti i critici, se non possono rimanere indifferenti in quanto uomini, debbono anche partecipare con la loro attività specifica nell'intento di cogliere, in questa crisi che tutti ci travaglia, gli elementi che appaiono nei film e separare quelli vitali dagli altri destinati a morire. Impegno culturale e come tale politico, non nel senso di partito, ma con quel significato più vasto che presuppone, appunto, la libertà della critica e del critico.

Non vorrei allungare troppo questa semplice nota, ma mi pare che si possa terminarla con la seguente conclusione: dal punto di vista estetico la critica cinematografica più che rinnovarsi deve abbandonare quelle posizioni che contraddistinsero gli inizi degli studi cinematografici, necessariamente di carattere formalistico e tecnicistico in quanto rappresentavano un'analisi giustificata dei mezzi espressivi del cinema nel suo primo e polemico affermarsi come linguaggio artistico, e ricollegarsi, con una conquistata maturità, al movimento generale degli studi critici. Il fatto estetico non esaurisce né può esaurire la funzione della critica, particolarmente di fronte a una forma di spettacolo così diffuso come il cinema e che tanto incide per la sua forza emotiva sul costume, la psicologia, l'educazione delle masse: analizzare i caratteri della produzione filmistica dei vari paesi e per il loro contenuto e per la loro struttura, approfondirne le complesse ragioni sociali che li determinano, rendersi conto del perché e del modo con cui certe formule correnti nella produzione vengono incontro ad aspirazioni sane o deviate delle grandi masse popolari, studiare i caratteri nazionali delle differenti cinematografie in rapporto alla critica dei singoli paesi, definire il cosmopolitismo che l'industria cinematografica crea con la facilità di circolazione del suo prodotto, sottolineare la portata del doppiaggio che dà il veicolo della lingua nazionale a forme di vita eminentemente straniere, scoprire in certi fenomeni, come il "divismo", le immagini collettive di ideali umani, seguire l'alternativo successo dei "generi" (comico, drammatico, storico, poliziesco, musicale ecc.) e indagarne le cause e, insomma, per non far troppo lungo questo elenco di problemi puramente indicativo, non occuparsi solo dell'analisi estetica, ammesso che il film ne dia motivo, o dal valore spettacolare, ma anche e sempre del suo aspetto culturale, contribuendo così a formare e orientare la coscienza del pubblico e la sua educazione nei confronti degli stessi film che vorrebbero essere puro "divertimento", ma che in effetti non lo sono mai perché traggono ragione da cause ben più complesse e profonde, sono altrettanti

argomenti da studiare e approfondire. E se i critici militanti possono far questo film per film, e, prevenendo l'obiezione dirò che è il modo più onesto e completo d'informare il pubblico, i saggi dovrebbero approfondire i singoli problemi studiandoli per gruppi di generi o di artisti o di produzioni nazionali.

In questo senso credo che la critica cinematografica dovrebbe rinnovarsi e ampliare il suo orizzonte: per queste ragioni *Bianco e Nero* e lo stesso *Cinema* hanno cercato in questi ultimi anni di studiare i rapporti non solo tra il film e le altre arti, ma particolarmente tra il film e le scienze sociali, psicologiche, storiche, economiche, giuridiche e pedagogiche sì che il fatto cinematografico possa essere criticamente valutato in tutta la sua complessità. Come si vede, compito tutt'altro che facile e lieve quello di una seria e responsabile critica cinematografica.

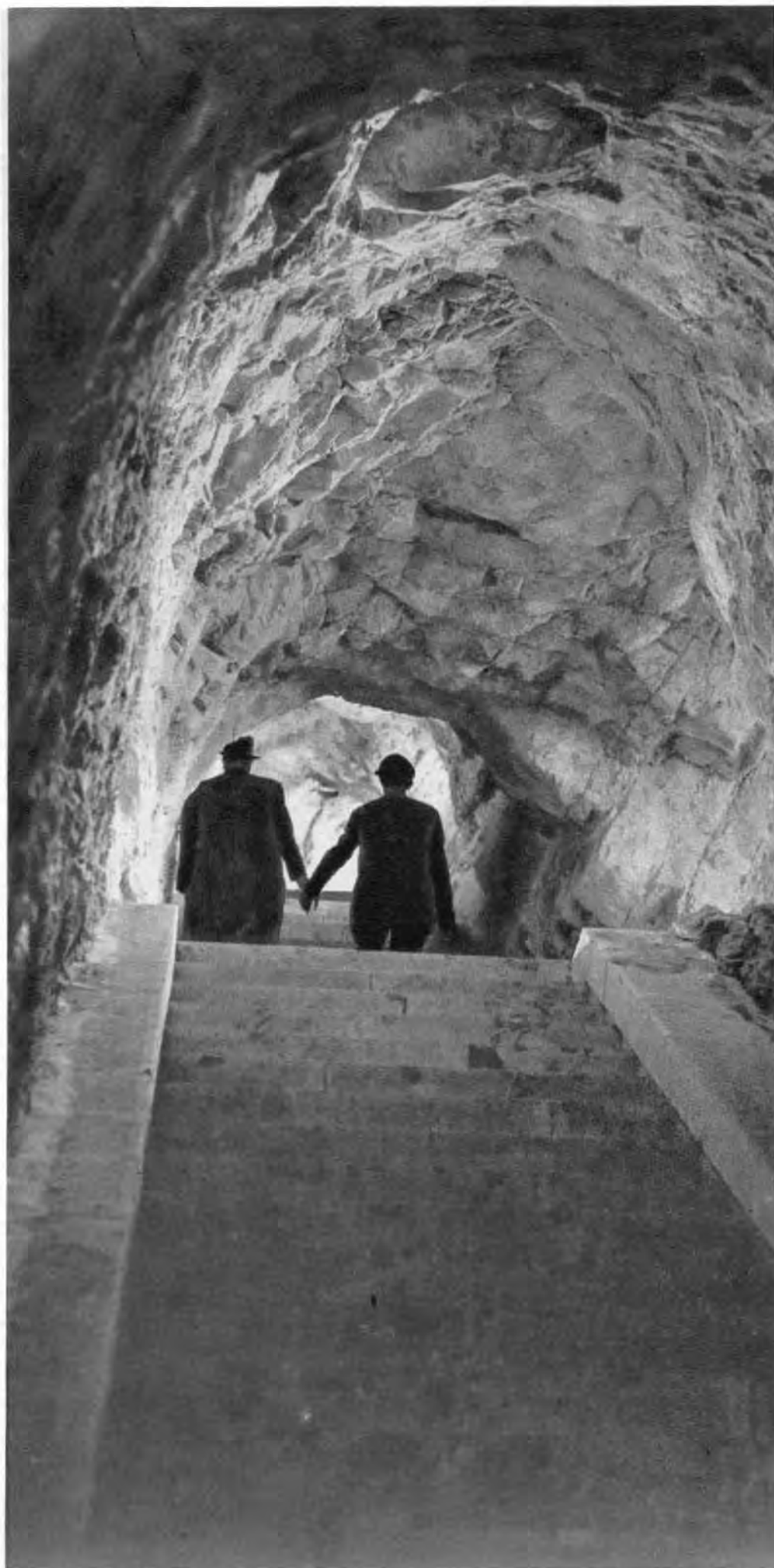
LUIGI CHIARINI

(1) Vedi: *Cineclub*, Reggio Calabria, gennaio 1951, n. 4.

(2) L'ultimo volume uscito delle opere di Antonio Gramsci: *Letteratura e vita nazionale* mostra chiaramente l'influenza dell'estetica di Benedetto Croce. E' in virtù di questa influenza che il Gramsci, discorrendo di arte e di letteratura, non cade nei grossolani equivoci di certi "estetisti del marxismo". Egli non si pone, è vero, il problema filosofico dell'arte, ma, pur interessandosi particolarmente agli aspetti sociali di questa, accetta i fondamentali concetti dell'estetica crociana. Nella sua trattazione, che è la più importante, su la letteratura popolare, egli distingue nettamente arte e cultura: la critica estetica da quella "storica" in senso marxista, arrivando persino a parlare di "arte pura" e mantenendo, comunque, ben saldo il concetto dell'autonomia dell'arte stessa.

(3) Per l'influenza del pensiero di Marx sul Gentile vedi il saggio di Ugo Spirito *Gentile e Marx* nel volume *Giovanni Gentile: La vita e il pensiero*, pubblicato a cura della "Fondazione Giovanni Gentile per gli studi filosofici" dall'Editore G. C. Sansoni, Firenze, 1948, Volume I, pag. 313 e segg. Mi stupisce che gli estetisti marxisti non abbiano tratto vantaggio per la loro tesi da certe affermazioni contenute in *La filosofia dell'arte* (Milano, Treves, 1931) dello stesso Gentile, più vicine a loro delle posizioni crociane di Gramsci. L'affermazione dell'inattualità dell'arte del Gentile, con la conseguente negazione dell'"arte pura" nella concreta unità e storicità dello spirito, stabilisce implicitamente che non può esservi critica estetica che non sia anche e prima critica "storica". E in effetti se non c'è arte "pura" non può esservi nemmeno una "pura" critica estetica.

(4) Vedi: Mario Fubini: *Critica e poesia* in *Beljagor*, anno V, n. 5, 30 settembre 1950. Lo scritto del Fubini, assai acuto e interessante, corre il rischio, come avverte del resto il suo stesso autore, di cadere in un accomodante eclettismo. A me sembra che la giustificazione del continuo oscillare della critica nei suoi metodi possa trovarsi nel fatto che la sua validità non è mai assoluta, non per l'impossibilità di afferrare l'opera d'arte nella totalità dei suoi valori, ma perché anch'essa critica è storicamente determinata nel suo concreto attuarsi e, quindi, strettamente connessa alla cultura di un dato periodo o di un determinato gruppo e nelle opere d'arte dà risalto a certi valori. La critica in effetti è sempre militante e le differenti tendenze non sono altro che una presa di posizione culturale e, quindi, anche politica.



L'ultimo Carné: da una inquadratura di Juliette ou la clé des songes. Interprete G. Philipe.

LADRI DI BICICLETTE nelle aule scolastiche

E' NOTO che dal quattro al dieci febbraio ha avuto luogo in Firenze, presso il Centro didattico nazionale, il primo corso di cinematografia scolastica per insegnanti medi ed elementari. Convegni di cinedidattica in questi ultimi tempi ce ne sono stati, ma un vero e proprio corso, dove maestri e professori potessero apprendere qualcosa di nuovo sul vasto e complesso problema del cinema nelle scuole italiane e discutere assieme i loro svariati punti di vista, non si era mai avuto. Un plauso dunque al Centro didattico nazionale che ha preso tale coraggiosa iniziativa e che ha messo a disposizione la sua degna sede a Palazzo Gerini per le conferenze e le proiezioni che il Corso comportava. Evidentemente, come tutti gli esperimenti, il Corso ha rivelato qualche deficienza sia d'impostazione che di organizzazione, ma nessuno può pretendere che certe cose nascano già perfette; in questi casi quello che conta è la buona volontà e l'entusiasmo. Siccome è auspicabile che altri corsi seguano questo primo, non sarà inutile far rilevare ai dirigenti del Centro didattico nazionale che in avvenire sarebbe opportuno che ogni spiegazione tecnica fosse seguita e completata da qualche esempio pratico e che ogni oratore conoscesse, più o meno, il tema trattato dagli altri per evitare che molti ripetano le stesse cose. Infatti è avvenuto che la parte tecnica del corso ha lasciato quasi indifferenti tutti coloro che, come noi, da molti anni si dedicano allo studio dei problemi tecnici, estetici, etici ecc. del cinema, mentre ha creato non poca confusione nelle idee dei novizi, degli inesperti. Inoltre molti oratori si sono soffermati più del necessario su argomenti che già erano stati ampiamente trattati in precedenza, mentre avrebbero potuto, data la loro preparazione, dire cose nuove, e, non per essere maligni, di cose nuove ce n'era molto bisogno.

Quali insegnanti hanno partecipato al

Sarebbe opportuno, ha sostenuto Volpicelli al Corso di Firenze, "perdere" tre mesi in un Liceo per discutere ad esempio un film di De Sica o Dieu a besoin des hommes. Per sanare in parte la frattura che separa la scuola dalla vita, non occorre un cinema didattico specifico, ma l'uso didattico del cinema.

Corso fiorentino? Tutti coloro che dovranno essere, o già sono, i dirigenti tecnici dei centri provinciali per la cinematografia scolastica. E a questo punto non possiamo non fare un rilievo a certi provveditori, agli studi che hanno inviato persone scelte un po' a caso, alcune completamente sprovviste di ogni cognizione cinematografica, mentre il Corso, nella sua impostazione generale, presupponeva già un certo orientamento. Si sono dette cose importanti e cose ovvie a Palazzo Gerini, ma questo fatto avviene per ogni tipo di conferenze. Gli ispettori C. Cottone e F. Bettini hanno parlato con entusiasmo e competenza della scuola attiva e della funzione che il cinema occupa nella nuova prassi educativa. Non possiamo certo passare sotto silenzio l'osservazione che l'ispettore Cottone ha fatto in merito ad una produzione di film ricreativo-educativi per soli ragazzi; essa, ha detto l'oratore, finirebbe con il distaccare sempre di più i fanciulli dal mondo dei loro genitori allargando paurosamente quella frattura che già separa, a causa dell'industrialismo e del femminismo, la vita dei piccoli da quella dei grandi. Sentire confermata da un uomo di profonda esperienza pedago-

gica una delle tesi che più o meno abbiamo sempre sostenute, anche su queste pagine, ci ha fatto davvero piacere. Mentre Sandro Talamazzini, direttore di Cinedidattica, ha parlato del cinema nelle scuole elementari di Cremona, provincia che è all'avanguardia in questo campo, A. Lanocita ha trattato lo spinoso problema dei rapporti fra cinema e infanzia. G. Stocco, invece, ha dissertato, non senza trovare oppositori, sulla sintassi cinematografica il cui insegnamento, in un certo senso, dovrebbe essere una propedeutica alla visione delle pellicole. Giovanni Gozzer, segretario della Consulta didattica nazionale, ha egregiamente messo in rilievo l'importanza del film nell'educazione degli adulti sostenendo che l'unica forma di educazione del popolo è il cosiddetto cinema spettacolare. E anche questa è una nostra vecchia tesi che ci procura qualche dispiacere, ma che non abbandoneremo mai. La Tarroni, dal canto suo, ha intrattenuto l'uditorio sull'organizzazione del cinema educativo e didattico all'estero sostenendo, intelligentemente, che il cinema compie nella scuola una rivoluzione e che non apporterebbe alcuna utilità inserire il cinematografo nella didattica tradizionale. V. Marra ha detto cose ovvie sulle prospettive future del cinema e G. Valle e M. Baldi hanno rispettivamente illustrato che cosa sono il montaggio, la sceneggiatura ed il soggetto. Il prof. Pradella, suscitando reazioni, ha dimostrato come si realizza un film didattico ma non è giunto a nessuna conclusione; più concreto invece è stato Franco Monticelli del Politecnico di Milano, che ha trattato del film scientifico e della ricerca scientifica per mezzo del film. Il preside e cineamatore Remo Branca ha illustrato, non senza discutibilissime affermazioni che hanno provocato un lungo dibattito, il carattere del film educativo nella scuola secondaria. Assenti l'ispettore L. Talamo, del quale tuttavia è stata letta una interessante, anche se non sempre accettabile, conferenza sul valore culturale e didattico del cortometraggio, e, purtroppo, Luigi Chiarini obbligato al letto dalla influenza. Comunque, secondo il nostro modesto parere, se si eccettua il preside Guido Fogolari, entusiasta animatore del Corso, che, semplicemente e onestamente, ha illustrato le finalità e le possibilità dei centri provinciali di cinematografia scolastica, l'oratore che ha centrato più realisticamente il vero problema base dei rapporti fra cinema e scuola è stato il prof. Luigi Volpicelli dell'Università di Roma. Egli ha cominciato con il negare l'esistenza di un cinema didattico come generalmente lo si intende, sostenendo invece l'uso didattico del cinema. Solo così si potrà in parte sanare la frattura che separa, ormai disastrosamente, la scuola dalla vita. Tutto il cinema, purché sia artisticamente valido e moralmente sano, è educativo ed istruttivo, giacché un film, per quanto sciocco sia, è in fondo sempre didattico in atto. Come già Giovanni Gozzer aveva detto, anche il Volpicelli ha sottolineato che l'opera di un regista è sempre un'opera didattica in quanto chiarificatrice di una determinata situazione o di un determinato oggetto. Il termine ed il concetto di film didattico sono perciò equivoci e danno luogo a molteplici inconvenienti, primo fra tutti quello di rendere

Da Dieu a besoin des hommes, film di Delannoy.





il cinema uno strumento "cadaverico", come cadaverici sono divenuti ormai tanti altri sussidi didattici. Forse che sarebbe tempo sciupato, si è chiesto Volpicelli, perdere tre mesi in un Liceo per discutere, mettiamo, *Ladri di biciclette* o *Dieu a besoin des hommes*? Il cinema è sempre dramma, ha poi aggiunto l'oratore, sia che per mezzo di un documentario ci mostri l'estrazione del petrolio o la conformazione geologica delle montagne, sia che ci illustri una trama; e il dramma colpisce sempre profondamente la gioventù. La scuola, secondo Volpicelli, deve intervenire e impossessarsi di questo potente mezzo di educazione, deve correggere e discutere, deve orientare e combattere: forse che la stessa cosa già da secoli e secoli non accade nel campo delle arti?

La tirannia dello spazio non ci permette di trattare tanti altri problemi scaturiti dall'incontro di Palazzo Gerini. Se ci sarà possibile, a mano a mano che se ne presenterà l'occasione, ne parleremo in avvenire, sperando di suscitare qualche eco, giacché vorremmo che quanto si è detto a Firenze non si volatilizzasse nell'assenteismo generale. Ancora una volta abbiamo potuto constatare a Firenze che la scuola italiana, sempre tarda e formalistica, è incerta e fredda davanti al cinema, come mezzo educativo, è ancora timorosa che la sua struttura, ormai cadaverica e inefficace, venga rivoluzionata troppo dal nuovo mezzo che è sì meccanico, come sostengono i difensori dello spirito ad oltranza, ma anche artistico e vivo, carico di forza e di possibilità. Sarebbe invero un male irreparabile se la scuola italiana non si svegliasse fino che è a tempo o che, per aver troppo esitato e temuto, imboccasse alla fine una via sbagliata. Non bisogna mai scordare che la scuola, una volta impossessata di sé, ha rovinato molte cose, talvolta persino la poesia. Noi perciò crediamo che agitando, discutendo, divulgando quanto a Firenze è stato detto poche settimane or sono, si renda un benefico servizio e alla Scuola italiana e al cinema in generale.

VINCENZO BASSOLI

Lamberto Maggiorani ed Enzo Staiola in *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica e Zavattini.

FILM PER RAGAZZI E PERICOLI DEL SEMPLICISMO

UNO DEI sintomi del crescente interesse degli italiani, e dunque della crescente consapevolezza, per il problema dei rapporti tra cinema ed educazione della gioventù è dato dalla sempre maggior frequenza degli studi e delle ricerche nel campo della filmologia pedagogica. Perciò abbiamo letto con vivo interesse l'articolo di Vincenzo Bassoli, pubblicato nel n. 49 di *Cinema*, sotto il titolo *Film per adolescenti e pericoli delle formule*. Il nostro interesse per questo genere di ricerche è, per così dire, professionale, in quanto da circa un anno lavoriamo ad una inchiesta svolta su larga scala dalla Cineteca scolastica del Ministero della P. I. e dall'Istituto di pedagogia della facoltà di Magistero di Roma, sotto gli auspici del Centro internazionale del cinema educativo e culturale, che ne ha dato notizia al IV Congresso internazionale del C.I.D.A.L.C., tenutosi a Parigi nell'ottobre scorso. Poiché il materiale che forma la base della nostra inchiesta è proprio composto di "grandi numeri" (infatti abbiamo raccolto circa 6.000 questionari sul film spettacolare e quasi altrettanti sul film didattico, più 2.000 temi liberi, che formano, secondo noi, la parte più preziosa della nostra raccolta) ci sentiamo realmente parte in causa quando il Bassoli parla delle « varie inchieste ufficiali ed ufficiose che enti e privati conducono fra i ragazzi » avvertendoci che « l'equazione scolaro-ragazzo » è quanto meno imprecisa. Sentiamo perciò il bisogno di fare qualche precisazione sia sulle questioni di metodo che sulle finalità della nostra ricerca, cose che sono del resto strettamente collegate fra di loro. Per quanto riguarda i metodi, le ricerche

svoltesi finora in questo campo possono suddividersi in tre gruppi: ricerche per mezzo di questionari scritti; ricerche per mezzo di interrogazioni orali; esposizioni scritte (temi liberi).

Ognuno di questi metodi presenta i suoi vantaggi e i suoi vantaggi, o meglio, ognuno di essi risponde a determinate esigenze e finalità. Infatti chi pone delle domande, anzi una serie di domande, ha già evidentemente impostato, almeno nelle sue grandi linee, un determinato problema, in base a determinate esigenze. E questo è il vero limite di una ricerca svolta secondo una serie di precise domande, molto più che il pericolo della mancanza di sincerità nella risposta, perché chiunque abbia la minima esperienza di psicologia infantile si accorgerà immediatamente della differenza che passa fra la risposta stereotipata e la risposta genuina. I ragazzi poi, quelli di oggi almeno, a quanto ci risulta dal materiale veramente ricco ed insospettato che ci è stato dato di raccogliere, hanno molto più bisogno di sincerità e di abbandono di quanto non credano i maestri incalliti nel mestiere. Il questionario (scritto o orale che sia, non c'è molta differenza, dato che si tratta sempre, nell'un caso e nell'altro, di impostazione predeterminata del problema) ha tuttavia una indiscutibile importanza per fornirci delle notizie, per lo meno orientative, su alcuni problemi, beninteso per quei problemi che possono trovare soluzione sul piano delle statistiche, come sarebbero, per esempio, la frequenza al cinema, in relazione all'età, alla località, all'ambiente sociale e fami-



Ingrid Bergmann in Joan of Arc («Giovanna d'Arco», 1948) di Victor Fleming, film che un ragazzo ha classificato d'avventura. La classificazione, per lo spettatore-ragazzo, avviene in base alla polarizzazione dell'interesse individuale sull'uno o sull'altro degli elementi narrativi.

liare, il responsabile della scelta dei film da vedere (genitori, ragazzi, maestri), il posto di preferenza occupato dal cinema nelle attività individuali ecc. Su questo piano, è innegabile che i "grandi numeri", abbiano la loro importanza e che, anzi, essi non siano mai "grandi" abbastanza; questa sarebbe già una giustificazione del metodo usato nella prima parte delle nostre ricerche. Ma, come abbiamo già detto, il metodo del questionario ha dei limiti ben precisi: e cioè esso dà una risposta più o meno soddisfacente a un problema già determinato, un problema che in definitiva potrebbe enunciarsi così: qual'è il posto che il cinema occupa in relazione ai giovani nella società moderna? Accertato questo, però, siamo ancora ben lontani dal campo di una concreta e reale attività pedagogica: la filmologia non si è ancora, cioè, innestata sulla pedagogia, e la ricerca, per così dire, "gira a folle". Come per la medicina, oggi non è tanto importante la malattia, quanto il malato, così per la pedagogia ogni singolo individuo rappresenta un problema. Siamo perfettamente d'accordo col Bassoli quando ci invita a diffidare delle formule belle e fatte, tanto è vero che abbiamo sentito il bisogno di completare le ricerche svolte attraverso il questionario, mediante un'altra ricerca assolutamente obiettiva. Infatti, mentre il questionario ci aveva dato una visione abbastanza soddisfacente del posto occupato dal cinema in relazione ai giovani nelle varie zone e nei vari ambienti

sociali, esso ci aveva posto di fronte ad altri problemi di psicologia individuale, non risolvibili attraverso questo metodo di indagine. Le risposte al questionario ci pongono di fronte a dei fatti, ma non ce ne spiegano le cause. Uno di questi "fatti" sarebbe appunto la diversità di classificazione di uno stesso film, di cui ci siamo potuti render conto già fin dai primi giorni della nostra ricerca. Di fronte ad esso, però, ci è sembrato necessario non limitarci alla constatazione del "che", come ha invece fatto il Bassoli, ma sforzarci di ritrovarne il "perché", tentando nello stesso tempo di scoprire nuovi aspetti del problema film-educazione, che possono rimanere nascosti, ponendosi da un limitato angolo visuale. Abbiamo perciò invitato i ragazzi a parlarci del film che più era loro piaciuto. In realtà la problematica a cui siamo pervenuti per questa via è infinitamente ricca e complessa, tanto ricca e complessa quanto ci si poteva aspettare dal fatto che al termine "cinema" si era sostituito il termine "film", e al termine "la gioventù" s'erano sostituiti "i giovani".

A questo punto soltanto abbiamo avuto l'impressione di essere entrati nel vivo del problema filmologico sotto il punto di vista della pedagogia moderna. Infatti, solo attraverso l'analisi e il controllo di questa ricca messe di temi liberi ci siamo accorti che il problema è infinitamente più complesso di quanto si pensa, allorché ci si limita a domandarci solo in qual modo si

possa fare una produzione che piaccia ai giovani o ai giovanissimi e che non sia dannosa per la loro formazione morale. Queste domande implicano infatti la risoluzione di una serie di altri problemi, che non sono risolvibili sul campo strettamente filmico: quale bisogno spinge il ragazzo ad andare al cinema? In base a che cosa sceglie i film da vedere? Come partecipa alla proiezione e come reagisce dopo la proiezione? Lo stesso film produce le stesse reazioni in ciascun ragazzo? L'elenco dei problemi non finisce qui, e lo spazio non ci permetterebbe di elencarne nemmeno la decima parte. Ci limiteremo per ora a dire che esiste un rapporto, che vorremmo definire « dialettico », tra il singolo film e il singolo spettatore e persino, si potrebbe dire, tra il singolo film e la singola situazione interiore di ogni spettatore. Come chiaramente ci dice in forma sgrammaticata ma ugualmente decisa, l'undicenne B. A. nel suo tema: « ...Molti compagni mi dicevano che non era un bel film da mettere per tema, ed io insistevo alla sua risposta, ed infine gli dissi che mettendo questo film per tema, segno che ho delle ragioni su di lui... ». Questo è soprattutto vero per quanto riguarda lo spettatore bambino, lo è un po' meno per lo spettatore adolescente, lo è sempre di meno, forse, per lo spettatore adulto. Ed è qui il punto di differenziazione tra la filmologia degli adulti e quella dei ragazzi, o pedagogica che dir si voglia. Da altra parte questa fluttuante messe di esperienze filmiche individuali può essere grosso modo raggruppata secondo determinate strutture psicologiche o anche determinate situazioni affettive. Sono appunto queste a determinare quelle differenze di classificazione nel genere dei film, di fronte alle quali il Bassoli, che ha affrontato il problema invero con un certo semplicismo, si sente disorientato. Nulla di strano che *Giovanna d'Arco* sia classificata da un ragazzo come film d'avventura, mentre per un altro o per un'altra è un film religioso o di guerra, quando si è constatato che la classificazione avviene per lo spettatore-ragazzo in base alla polarizzazione dell'interesse individuale sull'uno o sull'altro degli elementi narrativi del film. Appunto per questa ragione non si potrebbe mai basare una produzione di film per ragazzi sul « genere » di film che essi dicono di preferire o di escludere. Queste preferenze o avversioni non ci danno che un orientamento sulle tendenze od occupazioni preferite di ciascun soggetto. Il valore veramente indicativo dell'esperienza filmica ci viene dalla reazione individuale e « tardiva » a ciascun film, reazione che, come abbiamo detto, si può controllare solo attraverso l'elaborazione scritta, non immediata e assolutamente libera dell'esperienza stessa. Lasciato a sé stesso è evidente che il ragazzo ci parlerà di quell'esperienza che gli è rimasta più profondamente impressa, e che quindi è stata per lui più importante dal punto di vista dello sfruttamento individuale che egli ne fa, a beneficio del suo processo di evoluzione interiore. A questo punto, tuttavia, abbiamo potuto constatare, e riteniamo che questo sia un risultato veramente prezioso del nostro lavoro, che certi film nella produzione corrente hanno dato luogo ad un più ricco sfruttamento, ad una più ampia e genera-

lizzata esperienza, il che ci permette di concludere che nella loro struttura esistano veramente degli elementi di maggior valore dal punto di vista dell'utilizzazione pedagogica. Abbiamo dato ad essi la definizione di « film tipici » e riteniamo che il controllo permanente e metodico di queste reazioni del pubblico giovanile possa costituire una base utile per una produzione particolarmente destinata ad esso e per l'utilizzazione di quella corrente.

Noi siamo d'accordo col Bassoli che la « pericolosità » del film per adulti non sia così grande e diffusa come generalmente si crede. L'affermare questa pericolosità è diventato oggi un luogo comune, anzi un pericoloso luogo comune, perché mette nell'ombra altri e ben più seri pericoli per la formazione morale delle nuove generazioni. Temiamo purtroppo che di questo luogo comune sia ben difficile liberarsi, soprattutto da quando esso è stato ufficialmente consacrato da due o tre progetti di legge presentati alla Camera da deputati e deputesse, i cui sonni sono turbati da spaventose visioni di « gangsters » dodicenni e di assassini cinquenni. Il loro panico si basa su informazioni, che, per rispetto al supremo organo legislativo, ci limiteremo a definire affrettate, come quella in base alla quale una deputatessa asserì che i bambini italiani vanno al cinema circa cento volte ogni due o tre mesi, cioè quasi due volte al giorno, mentre dai nostri dati la media della frequenza risulta inferiore alle quattro volte al mese. Di fronte a queste affermazioni, che rivelano una maniera di affrontare il problema ancor più semplicista di quella del Bassoli, proprio da parte di coloro da cui dipende la soluzione di così delicata questione, confessiamo la nostra profonda preoccupazione di vedere compromesso l'avvenire del cinema per ragazzi da presupposti moralistici, che ne velano la complessa essenza. Noi infatti, appunto in base alla constatazione che esiste un comportamento differenziale dei bambini, degli adolescenti, e degli adulti di fronte allo schermo, riteniamo che una produzione differenziata possa e debba esistere. Riteniamo però che questa esigenza si debba basare non tanto sul timore di una possibile influenza negativa del cinema nei confronti dell'educazione, quanto sulla constatazione della ricchezza dei fattori positivi che da essa possono scaturire ad una concezione educativa veramente rispondente alle esigenze della società moderna. Il problema della produzione differenziata dovrebbe tener presente, appunto per non ricadere nell'errore della letteratura così detta infantile, soprattutto queste possibilità positive del cinema; il film destinato al pubblico giovanile non dovrebbe cioè limitarsi ad essere un cibo « innocuo », ma dovrebbe tentare anche la via del cibo « nutriente », (il che non significa che esso debba essere infarcito di sentenze morali, ma che debba corrispondere alle esigenze psicologiche del processo evolutivo). Se dovessimo avere dei film « rosa », come abbiamo dei libri rosa per i giovanetti, siamo d'accordo col Bassoli, molto meglio sarebbe utilizzare la buona produzione per adulti.

E. TARRONI e S. PADERNI



« Il film destinato al pubblico giovanile non dovrebbe limitarsi ad essere un cibo "innocuo", ma dovrebbe tentare anche la via del cibo "nutriente" ». Sopra e sotto: da due inquadrature tratte da film con pupazzi, di produzione cecoslovacca e che vogliono essere appunto "nutrienti" »



Paladini per le vie alla ricerca del dialetto

I DUE film di Germi, *In nome della legge* e *Il cammino della speranza*, il film di Luchino Visconti *La terra trema*, infine *L'edera* di Augusto Genina, *Non c'è pace tra gli ulivi* di Giuseppe De Santis, per prendere a citazione buon materiale, perlomeno rispetto all'impresa versataci, alla "firma", e anche al costo di produzione, rialzano il tono dialettale nel quale da qualche tempo il nostro cinema, nel suo svolgimento documentaristico, neoverista ma con tendenza di estetismo, di stasi, e peggio di compiacimento, posa non sempre bene. Negli ultimi due anni si sono veduti molti film bassamente dialettali. L'intervento di cioce, giacchette di pecora, pastori, cappellacci da contadini, quali mezzi "utili", ritenuti sicuri, validi, per precisare e delineare se non peggio ancora assicurare un carattere al personaggio, alla storia, alla produzione, sfiora il ridicolo. Il peggior dialetto si è andato a mescolare con vicende che per interessare davvero al cinema avreb-

Troppi film traducono l'Italia in una lingua argotica, che nessuno parla e nessuno comprende.

bero avuto necessità soprattutto di attori. Gli schermi sono ora troppo affollati di miseri passaggi di gente che si una volta, come dice Pudovkin può fare se stessa al cinema, ma che non sanno han trovato il regista capace di coglierli "dal vero" o piuttosto nella realtà della loro esistenza ove davvero introdotti, con le loro reazioni, con la semplicità o astuzia che è propria a certi caratteri paesani più profondamente nascosti di quanto possa facilmente apparire alla semplicistica presunzione onorevolissima del regista, ove fossero a vivere, dicevo, in quella determinata vicenda creata non su una cronaca dialettale, regionale, ma dalla dialettica di qualche buon letterato o scrittore o giornalista con

l'appoggio di valorosi mestieranti della sceneggiatura, del dialogo, meravigliosamente incapaci di capire tuttavia la differenza di atteggiamento, a parità di condizioni, d'un contadino calabrese e d'un contadino toscano. Al fervore produttivo che nasce dai successi di *E' primavera...* o *Domenica d'agosto*, che trovano giustificazioni in una cronaca felice, o — con qualche aspetto ingratito e appiccicaticcio — *In nome della legge*, non risponde un minimo di scoperte cinematografiche. O forse sì, ma non interessa più l'Italia; voglio dire la maniera di presentare l'"isola" trovata da Dieterle per *Vulcano*, la festa voglio dire, quella sorta di luce che ne esce e fa rassomigliare Lipari a un'isola del Pacifico, allontanandola dai dilettevoli fastidi del dialetto in una distanza di avventura e di epistolografia dove a Melville si mescola London e Conrad. Le Eolie di Rossellini sono meramente e poveramente dialettali, senza dialetto.

Tentati in generale, i nostri registi minori e anche i non minori, di rassomigliare a nessuno e di fare bello, si contentano di "fotografare" il dialetto: ho visto pochi film ben fotografati come *Monastero di Santa Chiara*. Non se ne accorgono, ma finiscono in realtà per tradurre l'Italia e il paesaggio italiano in una lingua argotica che, a ben guardare, nessuno parla e nessuno comprende. Che certi "tics" sociali della nostra gente, certi vizi e disagi e sofferenze, non solamente umorali, abbiano necessità di una adeguata illustrazione, tanto più importante se documentata nella storia di un personaggio che un certo strato sociale una certa condizione una data raffigurazione regionale in totale riassume con caratteristiche precise e un volto di necessità "attraente", va da sé. Anzi, date le finalità che sempre di più pare vogliano diventare del cinema, potrebbe essere la via buona per arrivare alla "propaganda" (vedi Visconti e Germi rispetto alla società e al costume siciliano), intesa come informazione. Trascuro tutto il pessimo cinema napoletano da Totò a Nino Taranto, ai De Filippo, bravi costoro e sempre purtroppo usati in modo esteriore e poco convincente (forse per una impossibilità anche di adattare il temperamento teatrale e mimico di un De Filippo, sempre sottilmente anarchico, sempre altezzosamente indipendente, individualista, soprattutto "unico" come sono i personaggi De Filippo). Nel cinema napoletano, come in quello minore siciliano, i cui prodotti non sempre vengono immessi al commercio né a Roma né Firenze o Milano, il dialetto perde anche quel valore di esotismo che possiamo ritrovare e pretendere da *La terra trema*. Il documentario, invece, salva bene il regionalismo. Sicilia e Veneto e anche Roma debbono al documentario belle pagine cinematografiche. Pasinetti per la sua Venezia ne tentò ogni linguaggio; qualcosa resterà sempre del suo lavoro. Emmer *Domenica d'agosto*, Castellani (Sotto il



Sopra: «Germi, in *Il cammino della speranza*, ha ripreso Roma giocondo d'estro e di composizione». Sotto: da Piazza San Marco, Venezia deve a Pasinetti pagine cinematografiche umanissime





sole di Roma) hanno inteso Roma con l'umore necessario a un film parlato nel dialetto che dovrebbe essere lingua nazionale e sta arrivando ad esserlo. Germi in *Il cammino della speranza* ha fatto "la grande città" giocando di estro e di composizione, risolvendo Roma dal suo tono di provincia affollata e burocratica con molte automobili che ingombrano il traffico. Per la Sicilia i giovani della Panaria, a cui si deve *Vulcano* come punto di partenza, hanno fatto molto. Dirò di più: agli uffici turistici italiani all'estero la bontà di certi documentari è stata avvertita singolarmente attraverso l'affluenza di richieste di notizie informazioni domande sulla Sicilia e le isole Eolie come non si era registrato. Superato il "dialetto", la regione appare con il suo tono, tono spesso alto, nello splendore di una scoperta anche per chi conosca le provincie del Mezzogiorno.



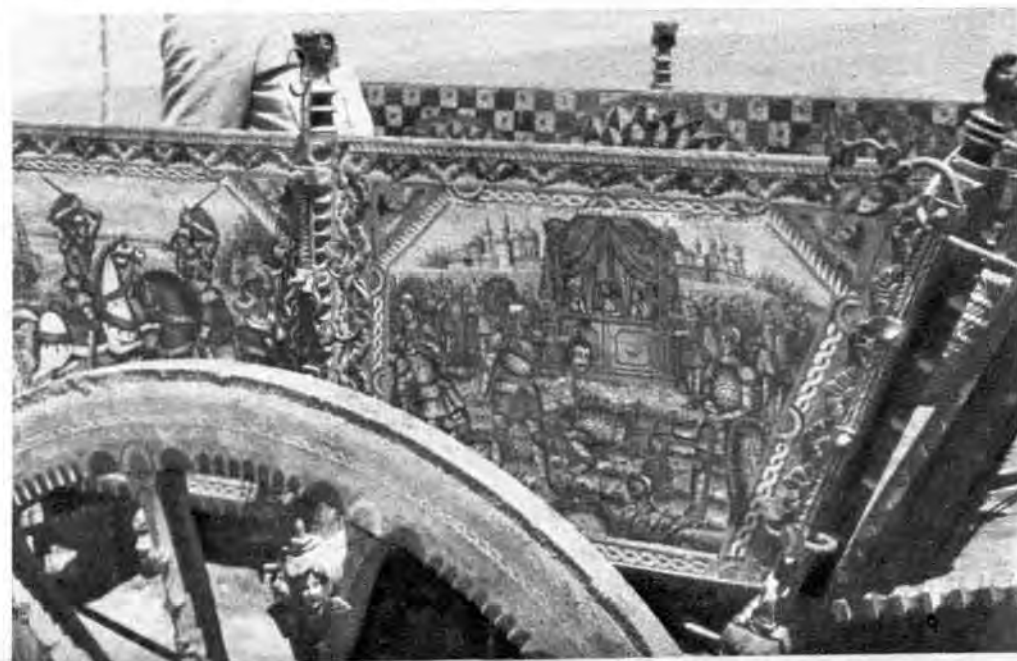
In questa pagina: inquadrature tratte da *Paladini per le vie*, cortometraggio di Aldo Franchi il quale narra una favola ispirandosi ai carretti siciliani. Il film venne presentato a Venezia.

A quella buona produzione ora si è aggiunto *I paladini per le vie* di Aldo Franchi, proiettato a Venezia all'ultimo festival. Mi preme questo cortometraggio per l'interesse che io e forse un po' tutti i letterati italiani si porta al carretto siciliano dal quale il Franchi ha cavato la sua breve favola. Carlo Magno e Gano di Maganza, Orlando Ruggiero Angelica, i Paladini di Francia insomma, sono ancora e per molto tempo nello spirito siciliano, e non solo come epopea meramente o liricamente letteraria che poggia sulle ottave del Tasso o dell'Ariosto; piuttosto è materia di casa, seppure antica, storia locale quasi anche se le vicende poi si sposano a una geografia diversa o piuttosto a una diversa latitudine. Franchi conosce molto bene la Sicilia, dove ha fatto il giornalista, e raccontando la storia dei "Paladini per le vie" attraverso il cantastorie che nei giardini di Palermo ha un suo ammirato pubblico, attraverso i carretti vuoi catanesi vuoi palermitani (differiscono fra di loro per qualche motivo tecnico piuttosto che artistico), non è sceso al regionalismo se non dov'era necessario per l'ambientazione, per le precisazioni di fondo, in una ricerca di contrasti diretta e sfrondata: il vigile che regola il traffico delle automobili sullo sfondo della giostra dove i Paladini pare emergano dai pannelli decorativi, o vivono sulla mostra dell'acquaiolo, sul banchetto del gelataio, sulle fiancate dei carri che dalle "trazzere" entrano in città e si mescolano alla vita moderna. In passaggi che vanno dai pennacchi degli elmi di Orlando e di Ruggero o Rinaldo ai cavalli impenacchiati e animosi come quelli dipinti;

dal libro dei Paladini (che è quello di Lo Dico, un palermitano, oppure quello di Andrea da Barberino, o il Furioso) al Teatro dei Pupi anzi "opra dei pupi" che è il teatrino permanente di Corso Scinà a Palermo, un quartiere popolare non lontano dal mare, Franchi riassume la storia dell'artigianato siciliano, passa da Bagheria dove sono famosi carradori a Via de' Mille a Palermo abitata da pittori di fiancate, da intagliatori le cui opere molto maggiorate di prezzo finiscono attraverso antiquari e turisti curiosi negli "stands" del "Fleet market" di Parigi e nelle vetrine degli antiquari di Londra. In trecento metri corre rapida la storia di Sicilia con la sua leggenda e la sua vitalità: il chiostro di Monreale e la Martorana, San Giovanni

degli eremiti, il Palazzo dei Normanni, sempre presenti e incombenti sulla cronaca che poi i carretti, i "pupi", i cantastorie rianimano, propagano, continuano. Quello che oggi è il fumetto, era già scienza siciliana; dal diletto dialetto della fantasia isolana dando rilievo a un argomento assolutamente inedito per lo schermo, Franchi ha tradotto un "western" tutto nuovo quanto antico e ignorato. Non folclore ma epica giornaliera, fino ad oggi sconosciuta a noi. Buona la fotografia di Orsino Raitani. La musica è di Virgilio Chiti. Penso che questo documentario potrebbe avere un buon successo nelle private e pubbliche proiezioni al "Cinéma d'Essai" di Parigi e a Londra. E certo anche in Italia.

RENATO GIANI





Sopra: si sta girando Carrie, film recentemente desunto dal romanzo Sister Carrie di Theodore Dreiser. L'uomo col copione in mano è William Wyler; accanto al regista, gli interpreti principali Jennifer Jones e Laurence Olivier. Sotto: Laurence Olivier, Jennifer Jones e Miriam Hopkins nel film Carrie.

OGNI film costituisce un'esperienza che tutti gli interessati, più o meno, ricordano con nostalgia. Nel caso di Sister Carrie di Theodore Dreiser, che nell'opera cinematografica diretta da William Wyler diventa semplicemente Carrie, la nostalgia era ancora più viva per diverse ragioni: in primo luogo perché avevano lavorato ad un buon film, in secondo luogo, c'era Larry.

Hollywood è una cittadina di provincia. La mancanza di un clima che potremmo definire "metropolitano" è la ragione che spinge molti attori di Broadway a fuggire da Hollywood appena hanno terminato il loro lavoro per immergersi di nuovo nell'eccitante babele della grande città. Una delle differenze sostanziali fra Hollywood e Broadway è forse che Broadway è mondana mentre Hollywood non lo è; che Broadway è raffinata mentre Hollywood si sforza soltanto di esserlo; che Broadway è la città "dalle mille luci e dai mille richiami intellettuali", mentre Hollywood è ancora afflitta da un profondo provincialismo. Perciò, quando Olivier arrivò a Hollywood, l'intera città si apprestò ad inchinarsi e a rendergli omaggio. Il fatto che questo attore un tempo avesse lavorato a Hollywood come altri, e con ottimi risultati, era offuscato da tempo dall'Henry V e dall'Hamlet. E se il titolo di "sir" aveva un fascino quasi magico per le padrone di casa di Hollywood, costituiva però un elemento molto imbarazzante per i poveretti dello "studio" che non sapevano come comportarsi. Ma appena il "sir" Olivier batté una manata sulla spalla a quelli della Paramount, e li pregò di chiamarlo Larry, il problema fu risolto.

Situato nella Chicago e nella New York dell'inizio del secolo, Carrie racconta di un uomo maturo che si innamora di una ragazza; e se ne innamora così violentemente, da abbandonare famiglia, posizione e ricchezza per immergersi in una serie di disavventure e di malintesi che alla fine portano all'inevitabile tragedia. Carrie (Jennifer Jones), una ragazza giovane, ingenua e bella, cerca di farsi una posizione a Chicago, dove ha una relazione con Drouet, un modesto commesso viaggiatore e più tardi conosce Hurstwood (Laurence Olivier), l'anziano e distinto direttore di un ristorante alla moda. Hurstwood ha un posto preminente in città, ma non va d'accordo con la moglie. Convince Carrie ad andare a New York con lui, si appropria di un po' di denaro della sua ditta, e presto si accorge di quanto sia difficile trovare un impiego. Scende rapidamente la china, in un susseguirsi inevitabile di disavventure. Intanto Carrie lo lascia, pensando in tal modo di aiutarlo, e ottiene un certo successo in teatro. Alla fine comprende quanto sia profondo l'amore di Hurstwood, e le loro strade si incrociano ancora per breve tempo. Ma è troppo tardi.

Olivier doveva diventare un americano tipico, come appunto un americano tipico è Hurstwood nel romanzo di Dreiser. L'attore si rese conto che il problema non era quello di acquistare l'accento giusto, quanto di evitare le esagerazioni; e ci riuscì.

U. P.

L'AMERICANO TIPO LASCIA DREISER PER LAURENCE OLIVIER





James Cagney in una inquadratura di *The West Point Story*, film diretto da Roy del Ruth.

LETTERA DAGLI STATI UNITI

tato Clifton Webb, come angelo disceso sulla terra e reincarnato in un vaccaro del Texas, nel film *For Heaven's Sake* di George Seaton: brillante commedia. Intanto, tra altre produzioni di tono minore, si attendono grossi "calibri", quali ad esempio *Lights Out*, film di Mark Robson sui ciechi di guerra e, dello stesso Robson, *Strike a Mat* sull'ansietà e l'umorismo amaro dei nostri tempi. Fred Zinnemann, ingaggiato da Stanley Kramer, si appresta a realizzare tre film, il primo dei quali sarà *High Noon*: storia di una comunità cittadina che viene a trovarsi di fronte ad una grave alternativa: appoggiare l'opera dello sceriffo o abbandonare ogni idea di cooperazione: "Western" a fondo sociale molto interessante, a quanto pare. Vincente Minnelli sta invece girando, per conto della Metro, *Huckleberry Finn*, un technicolor musicale tratto da Mark Twain. William Wyler dirige *Detective Story* per la Para-

HOLLYWOOD STORY CON 'WESTERNS' SOCIALI

SEPTEMBER AFFAIR (« Accadde in settembre ») di William Dieterle è stato presentato al Radio City Music Hall, massimo locale cittadino e nazionale, ma le avventure di Joseph Cotten e Joan Fontaine non hanno commosso la critica. Dieterle sta sempre più affondando nella morsa del convenzionale, al punto da dover essere ormai considerato un autentico mestierante. La grancassa pubblicitaria ha

contribuito naturalmente all'afflusso degli spettatori. Invece, un altro film già proiettato in Italia senza successo, è stato benevolmente accolto: si tratta di *Vendetta* di George Cukor e con Faith Domergue, la nuova scoperta di Howard Hughes, la quale è meno piaciuta in *Where Danger Lives* di John Farrow. Un fatto è certo, comunque: la Domergue è destinata ad una rapida carriera. La Fox ha ripresen-

mount, e William Castle *The Hollywood Story* per la Universal. In quest'ultimo film appariranno vecchie glorie del cinema muto, quali Elmo Lincoln. Richard Neill, "giovane brillante" del 1907, Arlene Pretty, Hank Mann, uno della Keystone.

Interessante è la notizia pervenutami dalla Republic. A cura di questa casa, sarà preparato *Hoodlums Empire*, dedicato alla sinistra influenza dei "gangsters", la cui recrudescenza si sta facendo particolarmente notare in questi ultimi tempi. Il successo di *The Red Shoes* non ha mancato di impressionare Howard Hughes, il quale ha ingaggiato Roland Petit ed il suo sensazionale "Ballet de Paris" con la travolgente Renée Jeanmaire. Hughes ha inoltre concertato con Gabriel Pascal la realizzazione di *Androclo e il Leone* tratto da G. B. Shaw. Nel campo televisivo, occorre ribadire che il nuovo mezzo sta seriamente preoccupando Hollywood. Sono in corso trattative fra le case cinematografiche e le organizzazioni televisive per trovare finalmente una soluzione di comune accordo. La televisione conta già dieci milioni di apparecchi, i quali funzionano regolarmente; altre centinaia di migliaia di apparecchi vengono acquistati mensilmente. Il nuovo venuto incide sugli incassi delle sale cinematografiche, come è noto. Il prezzo medio d'un biglietto è di circa un dollaro, oltre a calcolare il mezzo di trasporto, un'eventuale tazza di caffè con "sandwich", e soprattutto il fastidio di uscire di casa. La televisione si trova, d'altra parte, ad una svolta decisiva. Ancor oggi occorre evitare, a tutti i costi, che essa diventi un'interminabile spettacolo di varietà, in cui balletti, funamboli e comici stanchino lo spettatore con le loro rispettive prodezze. Finora, dato il "veto" delle Case, la televisione è in grado di proiettare solo film alquanto vecchi. Ma la situazione dev'essere chiarita al più presto; la televisione dovrà ben giovare dell'apporto del cinema per divenire un mezzo efficacissimo di diffusione e di cultura.

GIORGIO N. FENIN

Un altro "western" hollywoodiano: da una inquadratura di *Tomahawk*; la regia è di G. Sherman.



LE ZIEGFELD FOLLIES BATTONO GLI 'ESCLUSI, ?

INCHIESTA DI N. GIANNITRAPANI

AVREMMO considerato chiuso il capitolo sui produttori americani, se le continue dichiarazioni ufficiose ed ufficiali degli esponenti dell'industria cinematografica, e dei circuiti di sale di spettacolo, non ponessero ora in primo piano alcune situazioni che oserebbero definire strabilianti. Innanzitutto, la lettera che il presidente di una vasta catena di locali ha inviato alle case produttrici e ai distributori, lettera in cui il predetto signore si scaglia contro la "nuova produzione" la quale invece di mantenersi su un piano di puro intrattenimento come ai tempi d'oro del cinema, si starebbe orientando in maniera impressionante sulla strada del realismo, dei problemi complessi e ragionati, della psicanalisi. Questa nuova produzione, secondo la lettera, sarebbe « la conseguenza deleteria della cinematografia europea », e ne imiterebbe l'atmosfera sofisticata e artistica, destinata alla sola « classe intelligente ». Le recenti diminuzioni degli incassi sarebbero dovute a queste nuove tendenze intellettuali ed « europeistiche » del cinema americano. Sempre secondo la lettera, il pubblico americano va al cinema per divertirsi, ed è costretto ad assistere a manifestazioni di paranoia; paga per distrarsi, e deve digerirsi problemi razziali e sociali. Quanto potrà durare questa situazione, si chiedono i gestori di cinematografi, dal momento che si priva un onesto spettatore, stanco dopo una giornata di lavoro, dell'intrattenimento a lui necessario, e lo si imbotisce invece di messaggi? Per quanto tempo può rimanere aperto un ristorante se i piatti che si servono non sono di gradimento dei clienti? Sarebbe ora che si comprendesse, insiste il presidente dei gestori, che i film a tesi, oggi purtroppo in maggioranza, non interessano; che la buona produzione americana si deve svincolare dall'influsso dei film stranieri. Non è forse vero che il 75-90% dei film proiettati in tutto il mondo è di provenienza americana? Il che significa che il pubblico di ogni paese non sa che farsene dei problemi, e preferisce un sano e onesto divertimento. E poco importa se gli "ambienti sofisticati della critica" sostengono il contrario.

Il pubblico locale, naturalmente, sarà pronto a completare, sulla scorta di queste abili considerazioni, che hanno avuto ovunque un'ampia pubblicità, le proprie idee sull'arte, la paranoia e le "sofisticazioni"; si convincerà di qualche cosa di cui prima non era certo; quanto prima costituirà un club e voterà una mozione per ottenere un supplemento di "Ziegfeld Follies" e di commedie musicali. Laddove a noi sembra ancora una volta che l'autore della lettera, e i gruppi che lo hanno appoggiato, hanno affrontato il giusto problema da un punto

Jefferson: "Potrai ingannare qualcuno e talvolta, ma non tutti e sempre".

di vista completamente sbagliato. Per quanto riguarda il comportamento del pubblico, lo sfavore da esso manifestato nei riguardi di una certa produzione confermerebbe, anziché una avversità per i film a tesi, una insoddisfazione per la leggerezza con la quale i problemi di rilevante importanza sono presentati e risolti nelle pellicole di Hollywood. Per dirla con Jefferson: « Potrai ingannare qualcuno e talvolta, ma non potrai ingannare tutti e sempre ». Per quale motivo questa gente, tanto solerte nel

« Torniamo alle "Ziegfeld Follies" »: è questo l'invito di molti produttori americani i quali credono che la crisi del cinema hollywoodiano sia dovuta a certe tendenze anticonformistiche.

preoccuparsi del futuro dell'industria, non si chiede — così come da tempo vanno facendo i critici "sofisticati" — se non sia per caso la natura dei messaggi e le soluzioni proposte nella recente produzione a determinare lo scontento generale? Sono proprio convinti, questi uomini d'affari improvvisamente diventati scrittori, che sia la presenza di un problema a indisporre il pubblico, e non la falsità d'impostazione del problema stesso? Non hanno mai pensato costoro che i problemi razziali, o la psicanalisi, o le questioni religiose, sono stati finora trattati con la stessa serietà con cui due ubriachi discutono di politica? Esiste una differenza profonda, da costoro evidentemente ignorata, tra ingenuità e stupidità. Il pubblico americano è ingenuo, magari primitivo, ma non è stupido. E' composto di gente che vive e che soffre, e proprio per questa sua capacità di sofferenza non può essere preso in giro a lungo. Sarà incapace, semmai, di trovare la forza di pretendere che un film a tesi affronti i problemi che maggiormente gli stanno a cuore; sarà vittima, forse, di un convenzionalismo e di una artificiosità di costumi che ne soffocano l'istinto e i sentimenti: ma una volta che una tesi e un problema siano stati inquadrati con serietà e con comprensione, allora il pubblico li accetterà. Quando mai Hollywood si è curata di ciò? Uno dei rari film a tesi cui si può attribuire valore artistico, The Quiet One di Meyers, è stato realizzato presso New York, con una somma che a Hollywood non serve neppure per fare un cortometraggio di 10 minuti.





Da *The Quiet One*. Diretto da Sidney Meyers, questo è uno dei pochissimi film dell'ultima produzione americana cui si può attribuire un valore artistico. Il film è costato assai poco.

Nell'attuale situazione può essere dunque vero che il pubblico preferisce un mediocre divertimento a un film a tesi; ma è altrettanto vero, che mentre un film rivista o una commedia si possono realizzare in un paio di mesi, un film a tesi richiede una preparazione accurata, una logica rigorosa, una considerevole coerenza e soprattutto una aderenza ai fatti specifici connessi con l'argomento trattato; se per la commedia, infatti, lo spettatore è disposto ad accettare qualunque artificiosità, per un film su problemi attuali egli ha sovente gli elementi di paragone con fatti della sua vita e della sua cultura, e rifiuterà pertanto ogni impostazione superficiale o gratuita. Le pellicole che hanno la pretesa di recare un mes-

saggio, in altri termini, creano un'aspettativa che è quasi sempre assente in ogni altro genere di film: una delusione perciò sarà, in questo caso, assai più rilevante che altrove. Un vecchio motto insegna: « Se vuoi dire una bugia, fa in modo che essa sia enorme: è l'unico sistema per riuscire a darla a bere ». Hollywood ha seguito fedelmente questo motto, ha mentito in grande stile, ed è stata creduta finché si è accontentata di rappresentare il mondo da essa creato. Quando, smarrito il senso delle proporzioni, e forte di una popolarità che credeva incondizionata, ha voluto scendere, in parte, nella realtà della vita, trattandola con la medesima leggerezza ed ipocrisia dei suoi precedenti film, allora ha

svelato la bugia e ha dato al suo pubblico, furbo e avveduto più di quanto non credesse, gli elementi di paragone sufficienti per giudicare la portata ed il valore delle menti che governano l'industria cinematografica. Di contrapposto, la produzione europea qui giunta recentemente, è stata altamente apprezzata dal pubblico, e non solo dalla critica. C'è da osservare, tuttavia, che non sempre l'interesse dimostrato per questi film è incoraggiante e sincero: rimane infatti alla sua origine un senso di "pietà" per i "poveri europei" che falsa, logicamente, anche la comprensione dei problemi trattati in quelle opere. Ciò è dovuto alla scarsa conoscenza dell'Europa e dei vari aspetti della sua realtà morale e sociale. Solo quando, coll'andar del tempo, la conoscenza che gli intellettuali più preparati hanno dei problemi europei diverrà patrimonio del grande pubblico, noi potremo contare su una più diretta comprensione, priva di ogni forma di generosità o di pietismo. Comunque sia, l'apprezzamento favorevole che le pellicole d'oltreoceano ricevono, anche quando non pienamente giustificato sul piano contenutistico, trova sempre una spiegazione soddisfacente nella mancanza di conoscenza diretta che il pubblico ha dei problemi e delle circostanze in essi riportate, e nella umanità e nel verismo con cui le vicende sono trattate. Però quando i produttori americani si sono cimentati in una produzione, che possiamo chiamare imitativa, sia come stile di narrazione che come contenuto, cercando di sfruttare questo successo europeo, l'accusa di "pretesa artistica" lanciata nella lettera in questione è fondamentalmente esatta. Infatti manca, in tali film, il contatto diretto e spirituale con i problemi trattati, e anche la libertà degli autori risulta gravemente compromessa dall'organizzazione collettivistica e divisionistica del lavoro e delle competenze.

Ad ogni modo, sembra assodato che lo spettatore americano medio, quando non

LETTERA DAL BRASILE

RIO DE JANEIRO, febbraio

IL FILM italiano è assai apprezzato in Brasile: incontra sempre il favore quasi incondizionato della stampa e del pubblico. Una grande simpatia accompagna il nostro film nel giro delle città brasiliane: da S. Paolo (dove esiste una forte percentuale di italiani) a Rio de Janeiro, alle altre meno importanti. *Il bandito* è uno dei primi film italiani arrivati in Brasile, il primo senza dubbio del nostro dopoguerra; il grande successo riportato dall'opera di Lattuada ha contribuito notevolmente a stabilire le premesse indispensabili per la continuazione e lo sviluppo della nostra affermazione.

In tre anni, sono stati proiettati sugli schermi brasiliani più di cento film italiani. E il profitto commerciale, indipendentemente dalle qualità specifiche delle opere, ha raggiunto spesso cifre ragguardevoli. Era naturale comunque (la cifra notevole delle pellicole proiettate è un indice, a questo riguardo, sufficientemente significativo) che assieme ai bei film arrivassero anche i fondi di magazzino, il ciarpame della trascorsa produzione. Alludiamo sopra tutto ai film storici tipo *Beatrice Cenci* o *Ponte dei sospiri*, o alla serie infinita delle "cineopere". Uno dei maggiori successi, e purtroppo non soltanto di cassetta del 1947, è stato il brutto *Scampolo*, con Nazzari e Lilia Silvi, paragonato a *Vivere in pace*, che è invece su ben altro piano. Altre opere innominabili sono entrate e continuano ad entrare in Brasile, sfruttando la fama della nostra "scuola" del dopoguerra.

Anna Magnani e Aldo Fabrizi detengono il monopolio delle

APPLAUSI AL FILM ITALIANO

simpatie brasiliane. Qualsiasi film interpretato da Fabrizi ottiene un'accoglienza favorevole. L'ultima carrozzella, *Il delitto di Giovanni Episcopo*, *Avanti c'è posto*, *Campo dei fiori* e specialmente *Emigranti* sono stati veri e pieni successi; Anna Magnani ha raggiunto con *Abbasso la miseria*, *Il bandito*, e *Roma, città aperta* uguale risultato. Vengono dopo la Magnani e Fabrizi, a lunga distanza, Rossano Brazzi (che con *Aquila nera* ha ottenuto un personalissimo successo fra le donne) e Amedeo Nazzari. Totò, arrivato recentemente con *Fifa e arena* ha avuto invece poca fortuna, contrariamente alle previsioni. *La fornarina* ha battuto tutti i record d'incassi dei film italiani. Le grazie abbondanti della Baarova, evidentemente, soddisfano i gusti locali. Lattuada, che si era imposto con *Il bandito*, e poi con *Il delitto di Giovanni Episcopo* e con *La freccia nel fianco*, si è visto stroncare or non è molto *Senza pietà*. Hugo Barcelos di *Il Diario de Notícias* (uno dei maggiori quotidiani di Rio de Janeiro) che in passato aveva avuto buone parole anche per *La freccia nel fianco* (« un eccellente quadro psicologico »), questa volta ha parlato di un « brutto film, dal ritmo fiacco, e con una interpretazione mancata ». *Ladri di biciclette* di De Sica ha avuto una critica nel complesso buona, ma molti pareri discordanti tra gli spettatori. Sono inoltre piaciuti *Gioventù perduta* di Germi, *Mio figlio professore* di Castellani, mentre *Paisà* è stato considerato film mediocre. In questi giorni si proietta *Riso amaro* di De Santis con la Mangano, definita la "superatomica d'Italia".

FRANCESCO BIAGI

ARTE CORALE

IL PROBLEMA del cinema come arte subisce continue intrusioni, apporto di elementi nuovi, stimoli, prepotenze, suggerimenti. Arte recentissima deve formare ancora il suo linguaggio espressivo e il gusto per apprezzarlo e discriminarlo se valido. Ma questo lavoro non si svolge tranquillo; perché, nello stesso tempo, il cinema è l'arte più diffusa oramai, e vince il teatro e la letteratura, e perfino la musica. Ma queste arti hanno linguaggi formati attraverso millenni; il cinema se lo sta facendo, e proprio mentre se lo sta facendo, deve parlare a milioni e milioni di persone. Da qui nasce il suo rischio, il suo provare in vie diversissime, la difficoltà di giudicarlo, tanto che si sentono giudizi disparatissimi, più che per altre arti.

Ma nasce anche un altro fatto, che è il più interessante. Il cinema porta una novità nella distinzione tradizionale delle arti su cui la civiltà greco-europea ha dato tanti contributi di riflessioni. Esso è un insieme di arti, e più visibilmente di ogni altra singola arte, impara da tutte. Viene dopo tutte le arti tradizionali, e, insieme, ha un elemento non artistico, si direbbe primitivo, che è quel suo esser legato alla sensibilità più elementare, all'immaginazione più ingenua, al mitizzare più cosmico e più evasivo delle moltitudini nelle più larghe estensioni di condizioni e di età.

E non è da intendere questo elemento di legame più diretto con le moltitudini come un peso morto, una scoria, una tentazione di grossolanità o di contenutismo grezzo. Può essere anche questo, ma c'è dentro un elemento serio, che è l'impegno corale ad un mondo di dimensioni trans-quotidiane. E' quell'elemento religioso che fu sentito, od è sentito, nella musica, quando essa apparve capace di mutare il posto alle pietre e agli alberi e l'indole delle bestie feroci e perfino tirar su i morti dall'oscurità sotterranea. Il fascino che la musica diffuse dalle mani di Orfeo, sembra oggi affidato all'imprevedibile succe-

dersi di immagini sullo schermo. Mi si dirà che c'è qui un pericolo, ed è la passività. Il cinema, cioè, che potrebbe confermare la fiducia più rivoluzionaria quanto alle dimensioni della vita bandite, è invece, se ricevuto passivamente, un contributo all'inerzia e all'addormentamento e all'evasione dalla pratica. Il pericolo c'è; ma non può esser vinto che rendendo più effettiva questa partecipazione corale. Uno dei modi sarà quello di diffondere la possibilità di fare dei film da se stessi, imparando attivamente di quel linguaggio e dei suoi problemi. Io mi auguro che si faccia di tutto per rendere un numero sempre più grande di persone, atto a costruire film anche brevi. E bisognerebbe cominciare con i giovani delle scuole. Un giorno si potrà arrivare a proiettare film fatti da diversi, e anche da giovani, e anche da popolani; o come insieme di pezzi di persone diverse, o come opere fatte in collaborazione. Ma questa corallità non è possibile soltanto dalla parte dei soggetti creati o da parte del pubblico appassionato al film; essa è cercata anche entro il film stesso. Che cosa fa il neorealismo? Invece di prendere elementi scopertamente lirici, convenzionalmente «suggestivi», prende parti della realtà, nella loro sobrietà più vitale, perché legate a reali sentimenti e interessi della vita, di amore, di lavoro, di dolore, di giustizia, di liberazione sociale, religiosa, e queste parti, questi «pezzi» li mette insieme, perché la liricità risulti dall'insieme, dalla corallità.

Così, quando Sant'Agostino commenta il racconto biblico della creazione e ricorda che Dio ad ogni parte che creava, la trovava «buona», ma quando finì e guardò il tutto, lo trovò molto buono. Appunto perché era un coro. Anche da questo punto di vista il cinema si avvia ad un aspetto liturgico, largamente religioso, che l'arte aveva vissuto molto meno intensamente nell'età individualistica che sta tramontando.

ALDO CAPITINI

trova nei film a tesi una impostazione realistica e corrispondente alle sue esigenze ed esperienze, preferisce ridere senza ragione alle scemenze propinatigli nei film comici, o vedere belle fanciulle in costume da bagno. Le fantasmagorie luccicanti delle riviste musicali e il lusso artificioso delle commedie brillanti rappresentano il mondo di Hollywood in cui tutti possono credere, perché non c'è nulla di vero e di sincero negli ambienti e nei personaggi di cui Hollywood è formata; e non c'è bisogno di fare confronto alcuno. Per quanto, in ultima analisi, anche in queste pellicole sia contenuta una realtà; e ove ciò non fosse, difficilmente potremmo giustificare il favore del pubblico. Una realtà ove ciascuno vede rappresentati i suoi ideali, la donna dei suoi sogni, il principe azzurro, il palazzo nel quale vorrebbe vivere, i guadagni favolosi, la carriera sognata. Interpretata sotto questo punto di vista, ogni vicenda conterrà un messaggio, un ideale in cui lo spettatore può credere, una realtà — sia pure astratta e fittizia — con cui fare dei paragoni. Ma qui ritorniamo al problema iniziale: è molto facile che lo spettatore americano, fiducioso di vedere risolti alcuni problemi che lo assillano, si affidi con animo aperto a qualsiasi film a tesi che gli prometta qualcosa; e non è chi non veda il pericolo che ciò può comportare. Comunque, non essendo ancora riuscito a trovare dei film impegnativi che rispondano alle sue esigenze, il pubblico americano preferisce, oggi, le commedie. Qui egli è libero di scegliere, tra i modesti principi che ne può trarre, quello che più gli aggrada o più gli fa comodo, senza dover rinunciare al passatempo del sabato sera.

NADIR GIANNITRAPANI

Lucille Ball in Ziegfeld Follies, uno dei tanti film rivista con molte ragazze in technicolor.



MICHELINE PRESLE

E' INTERESSANTE notare come il giudizio espresso dieci anni orsono, su questa rivista, nei riguardi di Micheline Presle, allora interprete di soli tre film, possa essere ritenuto valido anche oggi, all'atto di inquadrare la personalità dell'attrice entro limiti definiti. Scriveva, allora, Puck (*Cinema vecchia serie*, n. 126, 25 sett. 1941): « Micheline Presle ha diciotto anni, ed è oggi una delle giovani attrici più apprezzate del suo paese. In poco tempo il suo temperamento e le sue peculiari qualità, come se temprate da un sole benefico e caldo, hanno acquistato la necessaria lucidità e trasparenza sì da risultare perfettamente definite con possibilità di applicazione pratica a personaggi compiuti. Nella sua strada essa non ha avuto sbandamenti od incertezze: e non ha faticato a trovare la giusta misura; del resto, così giovane, non ne avrebbe nemmeno avuto il tempo... Figuratevi di essere di fronte ad una ragazza estremamente sensibile, capace in una età ancora in formazione di misurare e di soppesare intorno a sé i valori della vita e degli affetti che la circondano ». Il giudizio di Puck, racchiuso in queste ultime righe si riferisce, delle tre opere interpretate sino al 1941 dalla Presle, a *Jeunes filles en détresse* (« Ragazze in pericolo », 1939) di Pabst e a *Paradis perdu* (« Paradiso perduto », 1939) di Abel Gance. Ma, pur tenendo conto della trasformazione che le caratteristiche dell'attrice sono andate subendo, non è chi non veda come la "sensibilità" interiore sia rimasta, in Micheline Presle, la testimonianza più singolare della sua configurazione tipologica. Altrettanto interessante il fatto che, a differenza di altre attrici giovani, la Presle ha scoperto, senza incertezze e senza passi dubbiosi, il suo "tipo" fin dal primo film: quel *Jeunes filles en détresse* di Pabst, il cui unico merito è rappresentato dalla presenza della precoce ma già matura Micheline. Il motivo di questa adesione dell'attrice ancora inesperta al personaggio, è da ricercare in una vera e propria esperienza di vita. *Paradis perdu*, di Abel Gance, segna per la Presle l'incontro con una figura, seppur psicologicamente meno individuata della precedente, più impegnativa e pensata; è inoltre il primo film in cui le viene riservato il ruolo di protagonista. Nonostante la pesantezza del regista nel raccontare la storia di una giovane donna innamorata e della figlia di costei, il film possiede alcune doti di recitazione e di descrizione ambientale.

La guerra porta, nel frattempo, una ventata di crisi e di difficoltà nell'industria cinematografica francese. L'occupazione militare tedesca paralizza la libertà d'azione dei produttori, dei registi e degli attori. Se si vuol fare del cinema, esercitare il proprio mestiere, bisogna scendere a com-

promessi con esigenze spettacolari e, al tempo stesso, "escapistiche": i film francesi, ove possibile, non devono aver soggetti d'impegno morale e sociologico, o anche soltanto umano. La censura potrebbe imporre il silenzio definitivo ai teatri di posa. In questo cinema d'emergenza, "handicappato" altresì dall'assenza di alcuni registi e attori di fama e di notevoli possibilità, trovano un terreno favorevole allo sviluppo gli elementi nuovi, sorti da poco e recentemente affermatosi. Tra gli attori, Francois Périer, Maria Casarès, Renée Faure, Madeleine Sologne, Serge Reggiani, Micheline Presle appaiono i più dotati, le più sicure promesse. E fra questi,

FILMOGRAFIA

1939: *Jeunes filles en détresse* (*Ragazze in pericolo*) di G. W. Pabst, con Marcelle Chantal e Jacqueline Delubac; *Paradis perdu* (*Paradiso perduto*) di Abel Gance, con Fernand Gravey e Elvire Popesco. - 1940: *La comédie du bonheur* (*Ecco la felicità*) di Marcel L'Herbier, con Jacqueline Delubac e Michel Simon; *Elles étaient douze femmes* (*Dodici donne*) con Blanchette Brunoy e Gaby Morlay; *Fausse alerte* con Georges Marchal. - 1941: *Parade en sept nuits* di Marc Allégret, con Jules Berry, Jean-Louis Barrault e Carrette; *Le soleil a toujours raison* di Pierre Billon, con Tino Rossi, Pierre Brasseur e Charles Vanel; *Histoire de rire* di Marcel L'Herbier, con Marie Déa, Fernand Gravey e Pierre Renoir. - 1942: *La belle aventure* di Marc Allégret, con Claude Dauphin e Louis Jourdan; *La nuit fantastique* di Marcel L'Herbier, con Fernand Gravey e Saturnin Fabre. - 1943: *Félicie Nanteuil* di Marc Allégret, con Claude Dauphin e Louis Jourdan; *Un seul amour* di Pierre Blanchard, con Blanchard. - 1944: *Falbalas* di Jacques Becker, con Raymond Rouleau, Jean Chevrier e Gabrielle Dorziat. - 1945: *Boule-de-suif* di Christian-Jaque, con Michel Simon e Alfred Adam. - 1946: *Le diable au corps* (*Il diavolo in corpo*) di Claude Autant-Lara, con Gérard Philipe, Jean Debucourt e Denise Grey. - 1947: *Les jeux sont faits* (*Risorgere per amare*) di Jean Delannoy, con Marcello Pagliero e Marguerite Moréno. - 1949: *Gli ultimi giorni di Pompei* di Paolo Moffa (supervisione di Marcel L'Herbier), con Georges Marchal. - 1950: *Under My Skin* (*La sua donna*) di Jean Negulesco, con John Garfield e Luther Adler. - 1951: *American Guerrilla in the Philippines* di Fritz Lang, con Tyrone Power.

la Presle dimostra subito capacità maggiori e una serietà più spiccata, pur attraverso opere di discutibile impegno e di fragile impostazione. Il primo regista che la dirige in un film di tempo di guerra è Marcel L'Herbier, autore di quel *La comédie du bonheur* (« Ecco la felicità », 1940) iniziato prima dello scoppio della guerra e parzialmente realizzato in Italia, che segna per la Presle l'incontro con il filone del film comico: un filone cui attingerà, d'ora in avanti e per tutta la durata della guerra, con frequenza. L'Herbier la dirige ancora in una "comédie de mœurs" tratta da una opera teatrale di Armand Salacrou: *Histoire*

de rire. Con Micheline Presle è Marie Déa: Alice Cocéa e Suzet Mais avevano interpretato i medesimi personaggi sulle scene parigine. Il temperamento della Presle è sostanzialmente opposto a quello di Alice Cocéa, e così la sua impostazione recitativa.

A dire il vero, la Cocéa, con il suo stile clownesco e stilizzato, appariva più indicata a ricoprire il ruolo di donnina buffa e movimentata com'era stato previsto da Salacrou. Tuttavia anche Micheline Presle, nonostante qualche incertezza e un lieve impaccio, rivela doti di attrice comica impensate, e alcuni la paragonano a Danielle Darrieux: accostamento arbitrario, non foss'altro perché la Presle ha un temperamento più ricco, una sensibilità più malleabile. Ma può servire a dimostrare come l'attrice sia in grado di ricoprire i ruoli più differenti, comici o drammatici che siano. *Histoire de rire* entrò in cantiere il 7 agosto 1941. Esattamente due mesi prima, il 9 giugno, Pierre Billon aveva iniziato la lavorazione di *Le soleil a toujours raison*, uno strano film satirico-musicale scritto da Jacques Prévert e interpretato da Tino Rossi e dalla Presle. Nei duetti amorosi Tino Rossi-Micheline Presle, affidati del resto più d'una volta ai motivi intonati dal cantante, si stenta a riconoscere la Presle modesta e sensibile, ovvero sfrenata ed eclettica, delle precedenti opere. La banalità risaputa che circonda talune scene d'amore di questo film riesce ad avere il sopravvento sulla personalità dell'attrice. *La belle aventure* (Marc Allégret, 1942), *La nuit fantastique* (Marcel L'Herbier, 1942), *Un seul amour* (Pierre Blanchard regista e interprete, 1943), *Félicie Nanteuil* (Marc Allégret, 1943) e *Falbalas* (Jacques Becker, 1944), nonostante una ricorrente povertà tematica, si raccomandano in virtù di un certo sapore psicologico e ambientale che ad essi è in comune. Micheline Presle, ormai saldamente affermata, viene chiamata a interpretare personaggi di primo piano in questi film.

La fine della guerra e il graduale rientro nella normalità, consentono agli attori rivelarsi o affermarsi durante la produzione di emergenza, di confermare la portata del loro valore. Per Micheline Presle, il dopoguerra significa una conferma di notevole significato: *Le diable au corps* (« Il diavolo in corpo », 1946). Aveva preso parte, poco tempo prima, al mediocre e impersonale *Boule-de-Suif*, tratto da Maupassant; ed ora, la difficoltà del personaggio creato da Radiguet — ma considerevolmente modificato da Autant-Lara — le imponevano il ritorno a una consistenza interiore paragonabile a quella dei suoi ruoli dell'immediato anteguerra: la Jacqueline Presle di *Jeunes filles en détresse* e la duplice parte di madre e figlia in *Paradis perdu*. Marthe Grangier, la giovanissima sposa che si abbandona sullo sfondo dell'altra guerra mondiale, a una breve parentesi di felicità con un amante che è poco più d'un ragazzo, rappresenta un personaggio d'una complessità psicologica



considerevole. Si può dire che esso riassume e compendia tutti gli aspetti peculiari della configurazione interiore di una giovane donna di origine piccolo-borghese, con i suoi problemi di vita e le sue esperienze personali. La maniera con cui Marthe affronta e risolve tali problemi — quando li risolve — e le sue reazioni di fronte all'ambiente, sono stati impostati da Autant-Lara secondo uno schema chiaramente individualistico, psicologista. Onde la necessità di una recitazione, da parte dell'interprete, che tenga conto dei più minuti moti interiori del personaggio. La Presle

riesce a fondere i vari elementi della sua esperienza di attrice. A *Le diable au corps* seguono un insignificante *Les jeux son faits* (« Risorgere per amare », 1947) immodestamente e arbitrariamente definito « il primo film esistenzialista » a cagione del soggetto, dovuto a Sartre e diretto da Jean Delannoy, e un ancor più insignificante *Gli ultimi giorni di Pompei* (girato in Italia), rifacimento di alcuni film muti celebri, realizzato da un tal Moffa ma in realtà diretto da L'Herbier, che appare quale supervisore. Nel 1949 Micheline Presle si trasferisce a Hollywood. Il suo

passaggio al cinema americano, indubbiamente, non è scevro di pericoli, per quanto riguarda le possibilità di mantenere intatta la sua personalità di attrice. Tuttavia, la prima opera realizzata in America, sembra smentire tale pessimistica previsione: *Under My Skin* (« La sua donna »), tratto da un racconto di ambiente ippico di Hemingway e diretto da un regista di sufficiente polso, Jean Negulesco. Recentemente la Presle ha lavorato, sotto la direzione di Fritz Lang, in *American Guerrilla in the Philippines*: film di guerra.

TOM GRANICH

"CAVALCATA"

Titolo originale: Cavalcade - Regia: Frank Lloyd - Soggetto: Noel Coward - Interpreti: Diana Wynyard e Clive Brook - Produttore: W. Sheehan - Produzione: Fox Film, 1933.

LA VICENDA del film ha inizio negli ultimi anni del secolo scorso a Londra, quando la famiglia di Robert e Jane Marryst vive felice, celebrando il Capodanno, insieme al domestico Alfredo Bridges e la sua famiglia. Ma la guerra anglo-boera viene a interrompere questa vita felice: Robert e Alfredo partono lasciando le loro mogli ed i piccoli figli. Dopo lunghi mesi di attesa la guerra termina e, con i soldati vittoriosi, tornano Robert e Alfredo; però la gioia nazionale è di poca durata perché muore la Regina Vittoria. Le gioie ed i dolori personali si fondono con le gioie ed i dolori della Nazione. Passano gli anni. Robert Marryst è nominato Sir e Alfredo Bridges non è più maggiordomo, ma gestisce un bar alla periferia di Londra. Le due famiglie sono ancora in rapporti, specialmente le mogli, perché Alfredo, dandosi all'alcool, è divenuto scontroso e non può soffrire i Marryst, al punto che una sera, più ubriaco del solito, insulta Lady Jane e il figlio Edward che erano in visita a casa sua. Uscito poi barcollante, in preda al furore dell'alcool, viene investito da un carro e muore. Altro tempo trascorre. Nel luglio del 1910 i Bridges ed i Marryst si incontrano su una elegante spiaggia della Manica e i rapporti fra le due famiglie continuano come un tempo, forse sotto un altro aspetto, perché i figli si sono fatti uomini e donne. Frattanto Edward Marryst si innamora di una compagna di spiaggia, Lady Editha Harris e due anni dopo la sposa. Nella primavera del 1912 essi si imbarcano felici e innamorati sul piroscafo «Titanic», che corre verso un tragico destino. Due anni dopo, nell'agosto del 1914, scoppia la grande guerra. Sir Robert Marryst e il secondo figlio Joe, come tanti altri si accingono a partire per il fronte; il giorno stesso della partenza, Joe incontra Fanny Bridges, ormai celebre ballerina, e se ne innamora. Durante le brevi licenze, la relazione fra i due innamorati diventa sempre più intima. Alla proclamazione dell'armistizio, nella gioia generale, è la stessa mamma Bridges che si reca da Lady Marryst per metterla al corrente dei rapporti dei propri figliuoli e a chiederle di disporre per il matrimonio, essendo ormai prossimo il ritorno di Joe. Lady Jane non condivide l'entusiasmo di mamma Bridges, ritenendo una cosa assurda il matrimonio di suo figlio con una ballerina e, per prender tempo, decide di rimandare ogni cosa al ritorno di Joe; purtroppo invece del figlio giunge la notizia della sua morte negli ultimi giorni del conflitto. Passano altri anni e siamo all'epoca attuale, al primo giorno dell'anno 1933. Jane e Robert, ormai soli e rivolti al doloroso ricordo dei figli, brindano all'anno nuovo e, con il pensiero, rifanno il lungo cammino della loro vita.

Le caratteristiche del soggetto, tratto dal lavoro teatrale di Noel Coward, sono più che evidenti; tracciare a larghe linee la storia inglese dell'ultimo trentennio, prendendo come perno una famiglia. La trovata non è nuova, ma è sempre suggestiva, specialmente perché permette di dosare op-

portunamente i fatti privati e i fatti pubblici, per trarne i migliori effetti. Del valore del film, che da tale soggetto è stato tratto, diremo in seguito. Ora è opportuno invece riferire sui criteri che possono avere influito sulla scelta di tale soggetto e sugli aspetti della cronaca cinematografica del momento. Esaminando schematicamente la storia del cinema, noi ci accorgiamo che molte volte, le cosiddette correnti spirituali, o tendenze, hanno la loro pratica origine nel substrato industriale che sostiene la creazione dei film. Fatte le opportune eccezioni, che sono d'altronde poche e ben circoscritte, è evidente che la nascita di particolari correnti produttive, la si deve ricercare nel successo di un caso isolato, quasi sempre difficile da individuare, il quale, per ragioni di concorrenza, genera altri casi; questi ultimi, a loro volta, sembrano determinare tutto un movimento culturale o pseudo tale. Così in America, tra il 1933 e il 1934, si manifesta la tendenza a girare film con soggetti storici di ampio respiro, abbracciando un lungo periodo di anni e, ove possibile, intere generazioni; tendenza che non trova assolutamente altra giustificazione che nella ricerca del successo commerciale. Tra questi film citiamo: *The World Changes* (« Il mondo cambia », 1933) di Mervyn Le Roy, *The World Moves On* (« Il mondo va avanti », 1934) di John Ford e *Cavalcade*, il film che stiamo appunto esaminando. Inquadrate così l'ambiente produttivo a cui *Cavalcade* appartiene, esaminiamo senz'altro la struttura del film. L'impostazione generale degli episodi risente notevol-

mente l'influenza della costruzione originale del soggetto, in massima parte là dove la vicenda si presta all'effetto locale. Gli episodi restano isolati, come tra una calata e un'alzata di sipario, con interruzioni nei punti chiave, secondo la più elementare tecnica del teatro, la quale richiede che alla fine di ogni atto, siano poste le premesse per giustificare il passaggio di tempo, che risulterà all'apertura dell'atto successivo. Tempo e spazio hanno un valore teatralmente circoscritto, senza il minimo tentativo di trasferimento sul piano cinematografico, dove troverebbero una accezione più consona al mezzo espressivo adottato. Tolto dallo schermo il fascino del linguaggio cinematografico, permane soltanto il rammarico che gli attori non siano in carne ed ossa. E ciò con grave pregiudizio di ogni emozione sincera. Perché, a dir vero, in alcuni episodi, l'assunto del soggetto, di riverberare gli avvenimenti collettivi sui fatti individuali, raggiunge una certa consistenza; ma è troppo evidente, nella economia narrativa del film, che l'emozione proviene più dalla natura stessa dei fatti, che dalla manifestazione di questi ultimi, in funzione reciproca con il mezzo espressivo adottato, il cinematografo. Anche il dialogo, nei casi più felici, quando non diventa l'unica entità narrativa o descrittiva, rimane sempre una cosa a sé, indipendente e, soprattutto, estranea, come elemento creativo, al film nel quale è meccanicamente incorporata. E' chiaro che la sceneggiatura, come "progetto" al film, non ha tenuto conto dei limiti della sua funzione; ma ha voluto risolvere tutto in se stessa, senza curarsi della forma (il film), attraverso la quale l'opera era destinata a manifestarsi. La validità di quanto stiamo affermando ritrova una dimostrazione nello straordinario rilievo che assume nel film il modesto episodio dei funerali alla Regina

RETROPRIME

Isn't Life Wonderful?, di David Wark Griffith, agli « Amici della Cineteca Italiana », Milano, 6 febbraio 1951.

GLI STORICI concordano nel dire che, dal mare della produzione di D. W. Griffith, tre isole emergono: *The Birth of a Nation*, *Intolerance*, *Broken Blossom*. A volte, qualcuno avanza timidamente la candidatura di *Way Down East*, per subito ritirarsi in buon ordine. E v'è anche chi, come Iris Barry, ritiene Isn't Life Wonderful? un « piccolo capolavoro ». Non condividiamo quest'opinione. Non che Isn't Life Wonderful? sia privo degli attributi griffithiani; anzi, si presenta come una sorta di antologia delle idee, dei sentimenti, della tecnica e dello stile del regista. Il solito moralismo, il solito gusto per le prediche umanitarie indeterminate e vaghe, il solito dualismo semplicistico tra bene e male considerati come categorie puramente astratte e non come fatti concreti (cioè sia pratici che morali); e poi il solito modo d'inquadrare, comporre il film, svilupparne la narrazione, condurre avanti la tesi: Isn't Life Wonderful? è una « selezione griffithiana », per dirla in termini, ahimè, attuali, non un film di Griffith. Non si tratta di coerenza, ma di ripetizione di motivi; non di sviluppo di precedenti posizioni, ma d'imprigionamento in una formula. Griffith si ripete, e la sua caratteristica sproporzione, tra le idee che lo hanno mosso e il tema che ha scelto, in questo film aumenta a dismisura (in tal senso è utile: serve a comprendere meglio i precedenti lavori, poiché ne accentua certi caratteri, e li pone in primo piano ed isola).

Isn't Life Wonderful? narra della vita di una famiglia di tedeschi profughi a Berlino, nella Germania weimariana dell'altro dopoguerra. Una didascalia iniziale avverte che i fatti sono veri, ma il film non la conferma. Esso mostra, dopo una vivace puntata iniziale pacifista astratta, le terribili conseguenze della sconfitta e dell'inflazione, ma per contrapporre alla fame, alla disoccupazione, alla disperazione una tesi che suona così: se ci si ama, se si riesce a conquistare un paio di patate o di barbabietole quotidiane, se si riesce a incontrare un americano generoso che regala salsicce, se si riesce a tirar su una baracca di legno, la vita è meravigliosa. Di fronte a questa tesi, chiunque resterebbe perplesso, per poco si fosse trovato vicino a situazioni del genere di quelle narrate dal film. Ma se la tesi lascia più che dubbiosi, il film non convince affatto. Griffith è andato in Germania, nel 1924, con le sue brave idee belle e pronte: nel film esse non prendono mai corpo perché mancano della loro base naturale, i fatti concreti dai quali avrebbero dovuto nascere (qualcosa di simile è capitato, recentemente, al nostro Rossellini, con Germania anno zero). Nel film manca proprio la Germania del 1920-23: la vicenda potrebbe svolgersi anche in una regione contadina americana colpita dalla carestia, o in un qualsiasi altro paese dove la gente ha fame e non ha lavoro. Tedeschi non sono i personaggi, né per natura, né per carattere né per idee; e tedesco non è l'ambiente. Se di quando in quando non si leggesse, nelle didascalie, di marchi svalutati, e non si vedessero i kepi degli "schupos", parrebbe di assistere, mutatis mutandis, alla proiezione di *Way Down East*, o di qualsiasi altro film griffithiano d'ambiente americano. Perfino la realtà storica più precisa che nel film com-



Vittoria. La trovata espressiva non è delle più originali, ma l'ortodossia cinematografica della visione libera l'episodio dal magma del film e gli dà un sapore emotivo indiscutibile. L'obiettivo inquadra un balcone su cui alcune persone assistono al passaggio del corteo funebre. Quest'ultimo non si "vede"; ma tutto il complesso delle sensazioni e dei sentimenti che esso ingenera, in quel particolare momento, nell'animo dei personaggi è "sensibile" attraverso quella inquadratura elementare.

Un cenno particolare meritano la scenografia e i costumi. Nel 1933, in linea generale, sono ancora avvertibili le preoccupazioni che gravano su scenografi e registi, in conseguenza dell'applicazione del sonoro. I mezzi tecnici a disposizione, ancora imperfetti e poco malleabili, sembrano in-



pare, le code di gente affamata dinanzi ai negozi vigilati dalla polizia, tipiche della Germania di quel tempo, Griffith riesce a snazionalizzarla, a ricostruirla secondo l'idea che se n'è fatta, non secondo il senso di quanto è accaduto. Egli non rappresenta, non interpreta, ma inventa nel senso più limitato della parola. Si badi bene: proprio da quest'impostazione sbagliata derivano le manchevolezze espressive, stilistiche: il «montaggio parallelo» tra la gente che aspetta e i prezzi che, di minuto in minuto, salgono, impostato meccanicamente finisce col ridursi ad una sorta di tragicomica competizione sportiva: chi arriverà primo? E cominciamo a capire che forse proprio siffattamente epidermica era la base ideologica e culturale dell'intero «montaggio parallelo» anche nel Griffith precedente.

Il significato del film, dunque, non nasce dalla realtà del film stesso, ma dall'astrazione del tema. I buoni sono Buoni, e i malvagi Malvagi. In un patetico momento del finale, Griffith fa gridare ai Malvagi: «Sì, siamo bestie! La guerra e l'inferno ci hanno ridotti così!». Dopo di che si disinteressa di loro, per occuparsi dei suoi eroi tanto simpatici. Vien fatto di chiedersi, a volte, se Griffith si sia resa conto che stava, nei modi suoi, perorando la causa di gente che letteralmente moriva di fame! A costoro, egli consigliava di amarsi e di coltivare orticelli. Una scoperta strabiliante. Dietro ad ogni immagine di *Isn't Life Wonderful* compaiono, in trasparenza, quelle dei precedenti film di Griffith, con grande diletto dei filologi che, in proiezione, ad ogni piè sospinto, possono esclamare: Nascita di una nazione! Giglio infranto! episodio moderno di *Intolerance*! Agonia sul ghiaccio! Carol Dempster recita con uno stile tra di Mae Marsh e di Lillian Gish: stessi gesti, stessa cadenza languidissima o ipertonica, stesso dolcissimo sentimentalismo o stesso naturalismo ottocentesco, piuttosto repellente (in quasi ogni film di Griffith c'è la scena dello svenimento, dell'isteria dell'eroina, recitata in schietto stile da finale della Morte civile). Mancato in quel che dichiaratamente voleva dire, del film restano all'attivo gli elementi secondari: certi tratti comici, talune umoristiche scenette, soprattutto la gustosa caratterizzazione dei personaggi del padre e della nonna (i quali però, ripetiamo, non sono tedeschi della vicenda del film, ma, rispetto ad essa, astratti: i soliti tipi dickensiani, nella cui ritrattistica Griffith invero eccelle). Resta all'attivo anche la parte tecnica — ripresa, illuminazione, montaggio, ritmo —: però facilmente quest'eccellenza rasenta la stucchevole perfezione, diviene bravura, esercitazione di prestigio. Belle scenografie, belle inquadrature, bella successione di scene: esteriormente, a volte, all'altezza di *Broken Blossom*; senonché qui la sciatta banalità della tesi toglie forza e calore di convinzione, di suggestione a queste aride bellezze. Il pubblico che, spinto da amor di cultura, aveva rinunciato alle suggestive tentazioni del «martedì grasso» per *Isn't Life Wonderful*? reagì al film in modi diversi e strani. Vi fu chi alla fine ne applaudì l'«antichità», la bella fotografia, gli effetti tecnici sapienti; altri si appisolarono dolcemente dopo lo scorrere di poche immagini, cullati dal friggere patetico della macchina da proiezione; avvenenti damine e lor graziosi cavalieri ridacchiarono sulla foggia dei capelli portati dall'eroina; maligni intellettuali sostennero che il film avrebbe dovuto intitolarsi *The Birth of Potatoes*.

GLAUCO VIAZZI

fluire notevolmente la costruzione dei luoghi ove l'azione si svolge e, contemporaneamente, l'azione stessa nei suoi sviluppi spaziali. Le scenografie di *Cavalcade* sono gustose e perfette, mantenendosi sulla formula strettamente ambientale; ma tradiscono una concezione volumetrica limitata, per non dire, con parola un po' troppo generica, teatrale. I limiti spaziali non acquistano nessuna funzionalità, ma rimangono come entità imposte da fattori estranei. La sequenza dell'arrivo dei soldati dal fronte perde il suo intenzionale respiro corale proprio a causa di alcune limitazioni spaziali, che non trovano nessuna risoluzione positiva. Invece i costumi sono convincenti. Tenuti su un piano di anonima storicità, senza ambiziose elaborazioni "moderne", attribuiscono ai personaggi qualcosa di veritiero, anche se con carattere frammentario. Frank Lloyd, un veterano della regia, ha fatto con questo film un'opera in tutto simile a molte altre, precedenti e successive. Solida costruzione spettacolare e recitazione strettamente convenzionale; un artigiano che allestisce e fotografa quanto altri ha disposto, senza via di scampo in qualsiasi senso. Escluso da ogni valore sul piano artistico e debole di conseguenza anche nell'effetto immediato, *Cavalcade* è interessante come documento del periodo particolare della storia del cinema, cui abbiamo accennato.

OSVALDO CAMPASSI

FILM DI QUESTI GIORNI

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

*** MIRACOLO A MILANO

«E' VERO che i nostri più illustri registi si sono dati in questo momento ai santi o alle favole o agli apologhi; questo non deve ingannare nessuno. Sono brevi vacanze. Sarebbe doloroso che essi rinunciassero alla primogenitura per qualche bel film. Il problema non è più quello del bel film e neppure quello del capolavoro, ma si tratta di continuare il discorso cominciato subito dopo la guerra. Tengono fede alle illuminazioni che ha loro dato la guerra, e il cinema italiano contribuirà davvero a farci vedere la 'reale durata' del dolore dell'uomo e della sua presenza nel giorno, non un uomo metafisico, ma l'uomo che incontriamo all'angolo della nostra strada, per cui a questa reale durata dovrà corrispondere un reale apporto alla nostra solidarietà». Così Cesare Zavattini concludeva, or non è molto, la prefazione ad una antologia sul film italiano; e forse, quella prefazione, non era altro che un premissa a *Miracolo a Milano*, quasi un voler mettere le mani avanti e giustificare l'opera in un ben determinato piano: e rispetto alla filmografia di De Sica, e nell'ambito del nostro cinema del dopoguerra. Zavattini e De Sica si sono, in fatti, dati ai miracoli, alla favola, all'apologo e, in un certo senso, anche ai santi. Ma non in questo risiede il motivo che li ha purtroppo portati all'inizio di una involuzione che viene ad accoppiarsi a quella ben più grave di Rossellini (ed è sintomatico che l'una segua, a breve scadenza, l'altra). La favola non esclude mai, anche se molti così vorrebbero, una morale: non elimina la possibilità, in altre parole, di «continuare un discorso cominciato», di tener fede alle 'illuminazioni' che, ad esempio, ha dato la guerra. «Fabula docet», da Esopo a La Fontaine. E «Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être; le plus simple animal nous y tient lieu de maître» (1). contengono cioè elementi allegorici, ci costringono a guardare ad occhi aperti entro noi stessi. In fine, ogni prodotto della fantasia, anche il metafisico e il sogno, ha relazioni e rapporti più o meno diretti con la realtà. Le testimonianze, in proposito, sono numerose (2). E una 'morale' ha, e non potrebbe essere altrimenti, anche *Miracolo a Milano*: film che intanto comincia con l'avere, nel titolo (e non soltanto nel titolo), un preciso riferimento geografico (una allegoria in meno rispetto al romanzo: «Bamba era una città di migliaia e migliaia di abitanti... I palazzi del centro erano molto alti e costruiti con marmo prezioso...»), e dove i personaggi parlano un dialetto ben definibile, e ad un certo punto appaiono anche due carabinieri in alta uniforme. Ora si tratta di vedere di quale natura sia questa 'morale', se accettabile, cioè valida, o non piuttosto più o meno equivoca, negativa. In *Miracolo a Milano* c'è pure una solidarietà, e anche in questo

caso occorre vedere in quale ambito essa si muova, in quale direzione si estenda, e si estendano, implicitamente, le allegorie: quali siano, in altre parole, i risultati cui pervengono Zavattini e De Sica con questa favola che Flora ha definito 'neorealistica'.

Vittorio De Sica non è giunto a *Ladri di biciclette* in virtù di un miracolo, ma per gradi, dopo elaborazioni e progressive esperienze. Già nel 1929, quando era ancora interprete piccolo-borghese nei film di Camerini, De Sica dichiarava di «volersi liberare, una volta per sempre, dal ruolo di buon ragazzo, un po' svagato, generoso e sentimentale, per affrontare qualcosa di più profondo» (3). Da quella dichiarazione, e dallo studio di una realtà umana, nascono

Regia: Vittorio De Sica - Soggetto: di Cesare Zavattini, tratto dal suo 'romanzo per ragazzi' Totò il buono edito da Bompiani - Sceneggiatura: Cesare Zavattini e Vittorio De Sica - Collaboratori alla sceneggiatura: Suso Cecchi d'Amico, Mario Chiari e Adolfo Franci - Fotografia: G. R. Aldo - Direttore dei trucchi: Ned Mann - Scenografia: Guido Fiorini - Musica: Alessandro Cicognini - Interpreti: Francesco Golisano (Totò), Emma Gramatica (Lolotta), Paolo Stoppa (Rappi, il cattivo), Guglielmo Barnabò (Mobbì, il ricco senza scrupoli), Brunella Bovo (Edvige), Arturo Bragaglia (Alfredo), Anna Carena (La 'signora' altezzosa), Alba Arnova (La statua vivente), Flora Cambi (L'innamorata del negro), Virgilio Riento (il sergente), Ermidio Spalla (Gatano), Riccardo Bertazzolo (L'atleta), Angelo Prioli (il comandante in prima), Francesco Rissone (il comandante in seconda) - Produttore: Vittorio De Sica - Produzione: P. D. S. - ENIC, 1951.

prima *Teresa Venerdi* e *Un garibaldino al convento*, poi *I bambini ci guardano*, *Sciucchi* e in fine *Ladri di biciclette*. Con quest'ultimo film, per la prima volta nella storia del cinema italiano, un operaio assume il ruolo di protagonista: un operaio reale, intendiamo dire, che vive, con la famiglia (la moglie e due figli) nella problematica di un certo nostro proletariato ancora chiuso nel dramma individuale, con una coscienza sociale vagamente romantica. E il dramma si svolge all'interno di pochi personaggi, si sviluppa sopra tutto nell'ambito dei rapporti tra padre e figlio maggiore, il piccolo Bruno, che intuisce e comprende il dolore che è più grande di lui (già su un altro piano, più avanzato, si trova il 'Ntoni di Visconti in *La terra trema*, episodio del mare). E *Ladri di biciclette* si chiude con l'attaccino Antonio e Bruno presi alle spalle, proprio come i personaggi del Chaplin-Charlot (non del Chaplin-Verdoux). Un'ulteriore analisi della realtà, da parte di Zavattini e De Sica, presupponeva dunque un avanzamento, una continuazione, in un certo senso, della storia di Antonio

e di Bruno. In *Miracolo a Milano* tale avanzamento non si verifica; si verifica, invece, un ritorno indietro, e, in alcuni punti, a certe posizioni piccolo-borghesi, ad atmosfere, tanto per intenderci, di *Il signor Max*. «Per capire veramente il significato di questa notizia (l'operaio derubato) bisogna», scriveva Zavattini, «che vi sforziate ad essere Antonio. Non è facile. Bisogna tra l'altro fare un buco nel soffitto, perché nella casa di Antonio, proprio sul tetto, quando piove, vengono giù delle gocce... Ammetto che c'è chi sta peggio del nostro Antonio, c'è chi non ha la bicicletta. Ma Antonio ce l'ha e il suo dramma nasce infatti perché ce l'ha. Ci auguriamo», concludeva ironicamente Zavattini, «che gli spettatori benestanti non arrivino alla conclusione che gli operai starebbero meglio se non avessero la bicicletta» (4): gli operai certo no, ma i 'poveri' di *Miracolo a Milano* sì: quest'ultimi, pur non avendo la bicicletta, a guardar bene e in un determinato senso, stanno meglio di Antonio, e contrariamente ad Antonio avranno un 'lieto fine': la mancanza della bicicletta, intesa come strumento di lavoro, non determina il dramma, per il semplice fatto che essi non lavorano, né intendono lavorare. Il fondamentale errore di *Miracolo a Milano*, e dal quale derivano tutti gli altri, consiste in una errata generalizzazione e tipizzazione: nell'aver appunto chiamato e presi per poveri 'tout-court' non i poveri, ma se mai una ben determinata categoria di questi: senza peraltro avvertirne comunque lo spettatore, magari con una semplice didascalia iniziale: e, si badi bene, nel film non si parla neppure di 'barboni'. Il dramma di Antonio e di Bruno è un dramma di lotta per l'esistenza di fronte alla disoccupazione, che vuol dire fame. Con *Miracolo a Milano* tale lotta non viene più intesa come necessità e diritto al lavoro; in fatti, ed ecco l'accezione in cui vengono intesi da Zavattini e De Sica i poveri, i personaggi-coro del film sono dei derelitti, uomini rassegnati ad una grama esistenza e senza problemi se non quello di continuare a vivere come tali, da accattoni, da vagabondi. Il loro inno, in proposito è significativo: «Ci basta una capanna per vivere e dormir - Ci basta un po' di terra per viver e morir - Chiediamo un paio di scarpe, le calze e un po' di pan - A queste condizioni crederemo nel domani». Come si vede, non siamo neppure nel clima di *I poveri sono matti*. I poveri, cui Zavattini vuole insegnare «un gioco molto bello», in quel libro, lavorano: Bat, Suc, Evans, Tom, Matter vanno in ufficio, Paolo «pulisce i vetri»; sono al servizio di Dod, credono magari nel domani per poter dare uno schiaffo a chi li sfrutta, per vedere Dod con gli occhi bassi davanti a loro; sono persone male retribuite e che soffrono, che hanno debiti e debbono chiedere nuovi prestiti; e Bat «vorrebbe sapere quando è incominciato il male». I poveri di Zavattini e De Sica sono invece di natura analoga a quelli che Ford ha preso, falsificandoli, dalla 'via del tabacco': a Jeeter, ad esempio, presentato come un indifferente di là dai limiti concessi nel romanzo di Caldwell, come un pigro, un inguaribile svogliato che rimanda tutto e sempre al domani, che cerca una giustificazione alla sua inoperosità: che adduce, cioè, il pretesto di non aver denaro e mezzi adeguati per lavorare la terra. Andrà all'ospizio, per sua colpa:

l'inno di *Miracolo a Milano* (e Jeeter vive in una baracca) gli si addice. Ci sono sì, tra i poveri di Zavattini e De Sica, uno che aggiusta gli ombrelli, e un vecchietto che vende i palloncini; ma gli altri? Gli altri si affannano per essere reclutati da un tale che offre loro cento lire a patto che dicano, durante l'accattonaggio, al passante caritatevole: "Dio ve ne renda merito. Il cioccolato Fano è il migliore". E Giuseppe, di 'professione Giuseppe', predice ai clienti sempre il medesimo avvenire: "Che profilo! Che sguardo! Lei chissà cosa diventerà. Non finisce, non finisce qui. Chissà chi era suo padre, cento lire. Avanti un altro": e riscuote le uniche cento lire che il malcapitato baracchese ha nel 'portafoglio'. Non manca chi si vuole uccidere, chi tenta il suicidio come Arturo: "Ma perché, perché volevi farlo?", gli chiede Totò. E Arturo: "Mi annoio" - "Ma no, la vita è bella. Lallarallà. Prova". Ben diversi sono oggi i problemi, e le ragioni del suicidio. Basta leggere i giornali.

E' evidente che altra è la tipizzazione dei poveri, i quali inoltre non sono tutti, o quasi, come in *Miracolo a Milano*, dei ricchi mancanti. I baracchesi, essendo della natura accennata, quando Totò ha in mano la colomba, non chiedono un posto, una occupazione, un 'mestiere', una giustizia umana, ma una pelliccia, la 'toilette', il frac, il divano di raso. E vero: c'è chi domanda una valigia, una birra, un armadio, una coperta, una macchina da cucire; c'è il nano che invoca il miracolo di diventare alto (quel nano umanamente presentato: "Darei un occhio", dice a Totò, "un occhio darei per essere alto come te"); e ci sono il balbuziente che chiede la parola (la quale gli servirà però per l'accattonaggio) e il negro la pelle bianca, e l'innamorata infelice la pelle nera (e queste due ultime figure, la natura dei loro desideri, documentano il conformismo razziale di tutta una 'civiltà': una documentazione alla quale, peraltro, Zavattini e De Sica non danno un accento critico). Ma quando i baracchesi credono di ravvisare in Totò un angelo, o un santo, o "qualcosa di più" ("E' un angelo", dice uno dei diseredati. "No, un santo", risponde un altro. "Di più, di più", aggiunge una donna), allora

Golisano, Brunella Bovo e Vittorio De Sica.



cominciano a domandare prima mille lire, e poi un milione, un miliardo, un miliardo di miliardi di miliardi di miliardi di miliardi, e la cifra aumenta, giunge fin dove arrivano le loro possibilità fisiche e matematiche, e quando queste possibilità vengono meno, l'atleta aggiunge: "più uno". Ben altra è la gara, cui tuttavia questa si riallaccia, in *Parliamo tanto di me* (la "Gara Mondiale di Matematica"). E ognuno di noi spera, mettiamo, in una eredità magari improvvisa, in un colpo di fortuna, in un tredici al totocalcio; ma questo non toglie che i problemi della nostra vita, della nostra esistenza, siano altri: di trovare, ad esempio, se disoccupati, una occupazione, un lavoro, magari uno stipendio da statale. La differenza, tra poveri e ricchi, è in realtà di ben altro genere: e lo ammette in un certo senso lo stesso Zavattini in *Totò il buono*: «Una volta per sempre vi dirò che l'uomo non va diviso come al solito nelle due categorie: povero e ricco - bensì buono e cattivo. Ciò non toglie che i ricchi abbiano il dovere di non approfittare troppo di questa distinzione». E del resto, in un certo senso, tutto il romanzo di Zavattini è più avanzato, nelle concezioni e nella verità, del film stesso, e in parte dello stesso soggetto che lo scrittore aveva steso, con la collaborazione di Antonio de Curtis, nel 1940 (5). I baracchesi di *Totò il buono*, come Bat, Suc, Evans, Tom, Matter e Paolo di *I poveri sono matti*, lavorano; e Zavattini si preoccupa di sottolineare la cosa: «Campava d'aria questa gente, direte? I nostri quattro amici continuavano a costruire statuette di gesso e gli altri lavoravano in città, facchini o strilloni, o pulitori di pavimento o di vetro. Geo faceva lo zucchero filato e Semp il venditore ambulante. Tutti lavoravano insomma e tutti mangiavano, poco ma mangiavano». Ecco perché, tra l'altro, la sequenza della lotteria, e del vecchio che mangia il pollo ("Primo premio un pollo. Vero", grida Totò) assume un bestiale e oltranzistico egoismo ("Dammene un tochetto", chiede Gaetano. - "No!") escluso dalla pagina («Una volta al mese uno di loro, per estrazione a sorte, mangiava il pollo e gli altri lo guardavano. Questo avveniva in una specie di teatrino, costruito da Totò»). E molto più 'morale' è, in sostanza, come vedremo, il libro rispetto al film: e quindi nel primo più giustificate appaiono alcune allegorie, alcune parti satiriche e polemiche. In *Miracolo a Milano*, certi riferimenti diretti, vigorosi e validi in se stessi, vengono poi a perdere gran parte del loro valore se messi, come vanno messi, in relazione ad altri elementi e fattori. Si veda il personaggio del ricco cattivo e senza scrupoli, di Mobbi, magnificamente tipizzato; si vedano il servo-ragioniere e quella polizia che lavora e opera con il ricco e a favore di quest'ultimo. La condanna, da parte degli autori, è in proposito evidente, e sono evidenti le allegorie. Ma tale condanna, involontariamente o no, si sviluppa soltanto su una certa direzione, parzialmente: sul piano, ad esempio, di una violenza impiegata in nome di una discutibile legalità (lo sfratto in se stesso), la quale non esclude, tra l'altro, la schiavitù feudale, primitiva (cfr. l'uomo-barometro: "Giovanni, umidità?" - "Tramontana" - "Portami la pelliccia"), il fenomeno dell'accaparramento (cfr. le



L'ottimo Barnabò nella parte del ricco Mobbi.

mucche nascoste dietro le pareti di quell'ampio salone con sintomatica statua ("Il latte è un alimento completo... in caso di guerra... bisogna essere previdenti"). E non a caso Mobbi telefona "comprate" nel momento stesso in cui sente il rumore delle prime autobluende che lasciano il cortile del palazzo, e ad altri analoghi rumori licenzia gli esponenti dell'accampamento. Non a caso in fine Mobbi assume personalmente il comando della polizia, lancia per primo la bomba lacrimogena, dà dell'imbecille al comandante in prima il quale, dopo aver contato sino a dieci, il tempo concesso ai baracchesi per la resa, si rivolge esitante al 'padrone'. («E' naturale», risponde Mobbi, e aggiunge: «Imbecille»). Tutte queste cose, questi particolari, queste situazioni e personaggi significativi, sono anche sottolineati, nelle loro simboliche prese di posizione, da musiche altrettanto simboliche. Ma, tali prese di posizione vengono per lo meno in gran parte eliminate se messe in relazione, appunto, alla natura particolare dei baracchesi. Quando Zavattini e De Sica fanno dire a Mobbi, rivolto al comandante in prima, (il quale peraltro piange non per pietà, ma perché il fumo delle bombe gli è andato negli occhi), «E lei non pianga, scusi. E' gente che non merita alcuna pietà», implicitamente danno ragione, in un certo senso, a Mobbi stesso. Quelle di Mobbi sono, senza dubbio e in ogni caso, parole inumane: ma in parte 'giuste' se riferite, come lo sono, a vagabondi, a poveri di tale genere. Come è inumano, ma giusto, che Jeeter se ne vada all'ospizio. Rimane se mai da prendere in esame e da condannare la società che ha determinato il così detto sotto proletariato.

E non ci sembra giusto (giusto in senso di giustizia) il finale di *Miracolo a Milano*, quel volare, a cavallo delle scope, di tutti i baracchesi: fuorché Arturo, il mancato suicida, evaso in città con la statua vivente (e cantando, questa volta con convinzione, "Lallarallà", come se "la vita bella" consistesse nell'andare in città, e l'antidoto alla noia nella lussuria); e fuorché Rappi, il traditore; altro personaggio, come quelli di Mobbi e del ragioniere-servo singolarmente tipizzato (Rap-

più degli altri baracchesi, è un ricco mancato: con invidia, morbosamente anela alla ricchezza. A Totò, che lo invita a riscaldarsi ai raggi del sole, risponde: « Non ho freddo. Ho la maglia, io »; e porta sempre con sé la sedia sia pur spagliata; la sua capanna, unica in tutto l'accampamento, sorge sopra una specie di palafitta, chiama i compagni 'straccioni', non dà confidenza e non ne vuole, tira con la fionda sassi alle galline, si scappella di fronte a Mobbi, e di fronte alla donna che vede nel treno). Rappi è l'unico ad essere punito (e puniti non vengono, ad esempio, il ragioniere e Mobbi). Ammesso che una delle discutibili 'moralità' del film voglia essere che la bontà viene dal cielo e al cielo ritorna, al cielo se mai doveva tornare soltanto Totò, l'unico veramente buono, e l'unico che, almeno all'inizio, cerca lavoro. Appena uscito dall'orfanotrofio, dopo aver dato il buon giorno ai passanti e aiutato alcuni operai, domanda: "Me scusa, c'è lavoro?". E con Totò se ne doveva andare, se mai, Edvige. Per quale merito acquisito gli altri baracchesi possono andare verso un regno « dove 'buon giorno' vuol dire veramente 'buon giorno' »? Nel libro, non esistendo la figura di Edvige, è soltanto Totò che va a raggiungere la signora Lolotta. Ma, e in questo il capovolgimento totale rispetto a *Ladri di biciclette*, i baracchesi, per avere lo strumento per volare, lottano con gli spazzini, tolgono ad altri poveri, ma che a differenza di loro lavorano, le scope. La lotta, tra Mobbi e i baracchesi, si sposta sul piano della lotta tra diseredati e diseredati: tra diseredati che lavorano e diseredati che non lavorano (e non vogliono lavorare), a vantaggio dei secondi i quali, dato la loro natura, non ci saremmo invece meravigliati se si fossero messi ad inseguire, come nel romanzo, Totò; e nel romanzo Totò non sottrae la scopa ad uno spazzino: « Giunto davanti ad una bottega, dove vendevano scope, ne inforcò una proprio mentre le mani degli inseguitori stavano per afferrarlo e gridò ansimando: 'Tac'. La scopa si alzò nell'aria lasciando sbalorditi gli inseguitori ». E di che natura è quel regno dove dire « buon giorno vuol dire buon giorno »? Certo non si tratta di una ipotetica parte del nostro globo, come qualcuno vorrebbe. A quel paese ipotetico non si addice la natura dei baracchesi zavattiniani né l'inno, in vero poco rivoluzionario, che alla fine essi riprendono a cantare mentre si perdono nelle nuvole, in una certa direzione. E sostenere che tale direzione è diversa da quella in cui Lolotta e i due angeli si perdono, con le conseguenti conclusioni in merito, è cosa per lo meno tanto forzata quanto umoristico l'affermare, come altri hanno fatto, che *Miracolo a Milano* è un film falso per la ragione che la « nostra legislazione stabilisce, nel modo più tassativo, che il proprietario del suolo non ha alcun diritto sulle ricchezze del sottosuolo, di proprietà statale ». (E del resto, in proposito, volendo si potrebbe sostenere che Mobbi è ben più di un ricco, ma il rappresentante di tutto un organismo capitalistico). E, in ogni caso, la colomba che serve al miracolo, per andare verso il 'buon giorno', viene regalata a Totò da Lolotta, che 'vive' in un regno di trapassati e ai trapassati l'ha sottratta: "Ecco la colomba, puoi farne ciò che vuoi: restare con i tuoi amici, o volare la luna, *Nascondila, nascon-*

dila". E i due angeli-atleti (simboli non molto chiari tra tanti altri) rincorrono Lolotta, la strappano a Totò, portano via più volte a quest'ultimo la colomba, si fermano di fronte al vigile-semaforo (contrariamente a Lolotta stessa); in fine la macchina li inquadra mentre corrono al tempo stesso dei 'mobbiisti' che, sempre nella medesima inquadratura, vediamo poi entrare in campo dalla parte opposta. C'è qualcosa di analogo, anche nella 'divisa', tra quest'ultimi e i due angeli. Esistono, quindi, diverse contraddizioni; e in fine non si può ravvisare, nella colomba, quella di Picasso: la quale a ben altro serve e intende servire. I simboli sono molto più chiari e coerenti, nel loro valore normativo, nella prima parte del film, senza dubbio la migliore e che più si avvicina al 'tono' di *Ladri di biciclette*; anche se una didascalia avverte « C'era una vol-

no varcato l'orlo, si precipitano sulle regioni popolate, in breve raggiungono sommergono la casa della signora Lolotta. La quale arrivava gridando, che già il latte colava sul pavimento ».

Totò « non era mai, veramente mai, andato al di là della sua strada corta e scura, credeva che allo svolto finisse il mondo ». E il suo stupore è 'immenso', automaticamente gli giungono le parole del becchino: "Bambino, andiamo"; solitario dietro al carro, vede ad un tratto accanto a sé un uomo piangente, e non si rende neppure ragione che si tratta di un ladro inseguito da due guardie. Lo stupore di Totò è immenso anche quando esce dall'orfanotrofio, e dice a tutti buon giorno, aiuta gli operai, chiede lavoro, applaude l'uscita dei signori dalla Scala, regala ad Alfredo la valigetta che questi gli aveva rubato. Poi



A sinistra: G. R. Aldo, il nostro migliore operatore. A destra: Paolo Stoppa, magnifico Rappi.

ta... » e se Lolotta trova Totò tra le foglie dei cavoli, questa parte si sviluppa tenendo presente la realtà della vita, o per lo meno una certa realtà. Si veda l'esemplare sequenza, non presa in se stessa, del funerale, la quale si stacca visivamente da quella che precede (dalla scena in cui l'ammalata guarda con rassegnazione i due medici) mentre permangono e si dissolvono, nella colonna sonora, la cantilena dei medici stessi che cantano le pulsazioni. Poi silenzio, interrotto dal rumore degli zoccoli del cavallo che trascina il modestissimo carro, e dei tram che lasciano il capo linea; finché sopraggiunge la musica allegra del furgone pubblicitario. « Camminate felici. Scarpe Fatta », dicono i cartelli degli uomini 'sandwich'; e Totò si ferma, i suoi occhi sono attoniti, come quando guardava il latte scendere dalla pentola. « Totò non osava dire come stavano le cose: egli vedeva nel pentolino del latte fatti straordinari, prima vedeva la superficie bianca e calma, una distesa di neve, che freddo, la quale poi si increspava ed era rotta da bolle di fumo, quanti crateri; miriadi di esseri liberati dalla crosta di ghiaccio salivano su per le pareti del pentolino, tra fumo e scoppi ne raggiungevano l'orlo, avrebbero invaso le terre calde, oh! han-

il risveglio, la visione intensamente dolorosa, desolata della periferia, delle baracche; Totò balzubiente per il freddo della notte, il treno che rallenta mentre il vapore acqueo del riscaldamento si confonde con la nebbia, il viaggiatore che lancia dal finestrino la bottiglia vuota come si getta un osso al cane randagio, il signore che si annoda la cravatta, la donna che guarda annoiata con le mani in bocca. E ancora il vociare gioioso (gioia amara) dei poveri i quali corrono a riscaldarsi sotto i raggi del sole che timidamente compare e scompare, Totò che induce la bimba a giocare, cioè a battere i piedini interizzati ("Via, dà, batti i piedi su, allegra!"); e quando si alza il vento, che porta con sé rottami e baracche, i due si 'riparano' dietro una porta isolata, solitaria e conficcata nel terreno. La potenza descrittiva e l'introspezione umana sono qui di una rara potenza. Come con singolarità vengono presentati, nella sequenza successiva, lo speculatore Brambi che vuole vendere a Mobbi il prato dove è sorto l'accampamento; il disprezzo del primo per i poveri ("Chi è tutta questa gente?" - "Poveri, si possono mandarli via quando si vuole. Basta battere i piedi, e scappano via tutti quanti"); la paura di Mobbi che fa il "suo"



Da *Miracolo a Milano* che segna, per De Sica e Zavattini, l'inizio d'una pericolosa involuzione.

discorso sulla uguaglianza ("Questa è la verità: un naso è sempre un naso. Vedete? Io ho freddo come voi. Siamo uguali. Cinque sono le mie dita, e cinque le tue, e le tue..."). A questa prima parte (arrivo compreso dei nuovi 'inquilini'), se vogliamo favolistica ma favolisticamente vera, cioè con riferimenti diretti a certe situazioni e condizioni umane, segue l'individuazione del povero nell'errata e riferita accezione; di qui il ribaltamento dei valori, l'equivoca "morale", le contraddizioni, la polemica compromessa, la 'solidarietà' spiritualmente limitata: « Il verbo », avvertiva De Sanctis, « non è più solo la libertà, ma la giustizia, la parte fatta a tutti gli elementi reali dell'esistenza, la democrazia non solo giuridica, ma affettiva » (6). Nella seconda parte viene pertanto a mancare la partecipazione umana ai personaggi, a cessare la « reale durata del dolore dell'uomo e della sua presenza nel giorno »; e nasce invece il 'bel film': il 'capolavoro' proprio nel significato sottinteso da Zavattini: nascono cioè il 'divertimento', la 'vacanza', l'estasi del trucco e dell'egocentrismo, del "quanto sono bravo", cioè della composizione e della rifinitura calligrafiche, della ricerca fine a se stessa.

Dalla sostanziale diversità stilistico-umana delle due parti, deriva tra le altre cose la fatale impossibilità, da parte degli autori, di fondere realtà e sogno (cioè miracolo). Zavattini e De Sica sono in un certo senso caduti nello stesso errore del Clair di *La bellezza del diavolo*: l'ironica variazione del mito di Faust (una variazione che è capovolgimento) in un film che, così come *Miracolo a Milano*, dimostra d'essere pieno di sottintesi, di analogie, di riferimenti al presente, raggiunge risultati antistorici: cioè alla scienza intesa come peccato. Appunto in un'analoga falsificazione antistorica noi vediamo sopra tutto l'influenza di Clair su Zavattini e De Sica; le altre influenze di natura inventiva, tonale, stilistica — che pur sono molte, e riacciacciabili anche ad altri: da Prévert al Bresson di *Une affaire publique* — sono più o meno inconsapevoli e comunque non determinanti sul piano negativo: appartengono alla così detta col-

laborazione nel tempo o ad evoluzioni parallele (e del resto gli stessi libri di Zavattini risentono di tali evoluzioni e collaborazione: e anche di Chaplin): si vedano l'elemento cilindro, i comandanti in prima e in seconda, e gli stessi 'mobbiisti', che cantano, i cappelli che inseguono alla fine Rappi, l'offerta e la controfferta di Mobbi e Brambi le cui voci si mutano in latrati, e così via, sino alla reggia di Mobbi, ai cori dei personaggi che si rincorrono a ritmo di ballo, a certe acrobazie di recitazione cui De Sica si affida nella seconda parte per sostenerla insieme con altri elementi suggestivi, naturalmente nei limiti concessi dalla seconda parte stessa. Golisano, Brunella Bovo, la Carena, Emma Gramatica, e, più degli altri, Bragaglia, Barnabò e Stoppa sono di una rara bravura. Tra gli altri elementi 'suggestivi' è da annoverare la musica, la quale, più in funzione d'accompagnamento appunto che espressiva, si sviluppa seguendo tre motivi principali e a 'leit-motiv': il 'ballabile', la pianola, e il jazz; quest'ultimo impiegato nella presentazione del ricco e ritornante ogni qual volta Mobbi e la sua polizia sono in campo, così come la pianola è legata all'inno e alle scene che si svolgono nell'accampamento (ed Edvige suona la pianola per rincorare, ad un certo punto, i baracchesi). Di puro e semplice accompagnamento sono il motivo patetico, sentimentale di « C'era una volta... », che si ripete quando Lolotta consegna al 'figlio' la colomba, e la musica a cadenza sacra nella scena centrale in cui Totò 'fa i miracoli'. La funzione suggestiva della partitura si avverte, in particolar modo, nella sequenza dei furgoni cellulari: timpani, fiati, archi si susseguono. Non diremo suggestiva invece la fotografia (eccetto quella riguardante i trucchi, difettosa anche tecnicamente) ma piuttosto indispensabile per la introspezione di certe parti (il funerale, ad esempio, la presentazione delle baracche), per comprendere la Milano invernale, per sostenere alcune 'trovate' di natura prettamente letteraria (il tramonto come spettacolo, oppure il bambino-campanello). G. R. Aldo rimane in somma coerente ai suoi precedenti contributi; egli riconferma, dopo *La terra trema* di Visconti e *Cielo sulla palude* di

Genina, la ragione critica per cui lo consideriamo il nostro operatore più dotato, più artista su un piano internazionale, cosciente di una collaborazione diretta col regista e che peraltro in *Miracolo a Milano* talvolta viene a mancare, naturalmente nella seconda parte.

Nel corso di queste note più volte abbiamo accoppiato il nome di Zavattini con quello di De Sica, dando al primo la precedenza sul secondo. In vero *Miracolo a Milano* è il film meno personale di Vittorio De Sica; l'ideale collaborazione regista-soggettista raggiunta in *Sciucchià* e in *Ladri di biciclette* non si è, nel caso in esame e per le ragioni dette, verificata. *Miracolo a Milano*, oltre a rifarsi, e in maniera meno avanzata, a *Totò il buono*, attinge in più parti anche a *Parliamo tanto di me*, *I poveri sono matti*, *Io sono il diavolo*: cioè a tutta l'opera letteraria di Zavattini: a quei pensieri, riflessioni, manie, acrobazie, atmosfere surrealistiche e sogni, a tutta quella 'matematica' (malinconia, riso, paradosso), a quel rendere abnorme la normalità, a quel 'meccanismo' stilistico di cui han parlato, a proposito di Zavattini, i critici letterari. « Zavattini », scriveva nel '42 uno di questi, « giungerà al racconto, nella forma più propria, pur conservando tutti gli estri e le avventure di quelle che abbiamo detto sue 'manie'. Sarà forse un racconto che, più che iniziare un nuovo itinerario, riassumerà e ripeterà con un tono diverso (in una sistemazione melodica) i suoi precedenti » (7). *Totò il buono* conferma sostanzialmente quella previsione. Ma, pur restando significative le sue esperienze letterarie, oggi Zavattini non può rimanere fermo ai suoi vecchi itinerari, e tanto meno continuare a riassumerli e a ripeterli nel cinema, in toni più o meno diversi. *Miracolo a Milano*, che magari aveva l'ambizione di aprire come suoi dire qualcuno, uno sbocco al nostro realismo del dopoguerra, induce invece lo spettatore a riproporre i limiti in cui si muove Zavattini, e a prospettare a De Sica e a Zavattini stesso (e specie di fronte all'annunciato *Umberto D.*), la necessità di un loro avanzamento, sulla falsariga di quell'esperienza di libertà che fattori di varia natura oggi minacciano di uccidere o comunque di frenare: sulla falsariga, cioè, di quelle illuminazioni che li hanno portati a *Sciucchià* e a *Ladri di biciclette*. Il nostro non è più tempo di miti, e del così detto super-artista. *Miracolo a Milano* è appunto anche la conseguenza dei miti che noi abbiamo creato intorno a Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, e che loro stessi, di riflesso, si sono creati.

GUIDO ARISTARCO

(1) *Fables de La Fontaine*, livre sixième, I, Tours, Mame et Cie, 1852.

(2) Cfr., ad esempio, V. la. Propp: *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1949.

(3) Cfr. *Cinema vecchia serie*, Roma, n. 79, ottobre 1939.

(4) Cfr. *Bis*, Milano, n. 11, 25 maggio 1948.

(5) Cesare Zavattini e Antonio De Curtis (Totò): *Totò il buono*, in *Cinema vecchia serie*, n. 102, 25 settembre 1940.

(6) Francesco De Sanctis: *Storia della letteratura italiana*, vol. II.

(7) Adriano Seroni: *Ragioni critiche*, Firenze, Vallecchi editore, 1944.



Inquadratura tratta da Tabu (1931). Con una copia in formato ridotto di questo film, diretto da Murnau, il Circolo Parmense del Cinema ha inaugurato una serie di proiezioni in 16 mm.

CIRCOLI DEL CINEMA

DOPO la prima manifestazione realizzata dal Cine Club « Primi Piani » di Firenze, la « Rassegna del cinema ungherese » è stata organizzata dal Circolo del Cinema di Livorno che ha proiettato i vari film e documentari, organizzando discussioni dopo le proiezioni. Alla manifestazione inaugurale assistevano numerose autorità locali e i circa 700 soci del Circolo. La « rassegna » è stata anche organizzata, nello stesso mese di gennaio, dal Circolo Napoletano del Cinema. Il film *Anna Szabó* è stato presentato da Callisto Cosulich. Nel mese di febbraio la « rassegna del cinema ungherese » è stata richiesta dai Circoli di 7 città e precisamente: Como, Brescia, Ravenna, Udine, Cuneo, Iseo S. Giovanni e Parma. Alle proiezioni e alle discussioni viene diffuso il quaderno n. 2 della F.I.C.C. dedicato al Cinema ungherese.

CITTA' DI CASTELLO - Riprendendo la sua

attività in dicembre, il Cineclub « 2 T » ha proiettato *Il corvo*, *Lungo viaggio di ritorno*, *Coalface*, *Isole della laguna*, *Siréna*, *Cortimetraggi cecoslovacchi di pupazzi*, *Il fuggiasco*.

FERRARA - Il Circolo « Amici del Cinema » ha ripreso la sua attività con pubblici dibattiti sui film *Non c'è pace tra gli ulivi* e *Domani è troppo tardi* di Moguy. Sono stati proiettati: *Cristo tra i muratori* (con dibattito e referendum), *Il deputato del Baltico*, *Il cammino della speranza* (in anteprima con referendum).

L'AQUILA - Il Circolo Aquilano del Cinema ha ripreso la sua attività con un ciclo di proiezioni di film e documentari britannici. Ha quindi proiettato *L'infanzia di Massimo Gorkij* e *Ciapaiev* che è stato presentato da Virgilio Tosi.

MANTOVA - Il locale Circolo del cinema ha recentemente proiettato i film: *La terra trema* di Visconti, *Piccole Volpi* di William Wyler e

un programma di documentari sull'arte tra i quali: Rodin, Van Gogh, Matisse.

NAPOLI - Il « Film Club Napoli » ha inaugurato il suo secondo anno sociale di attività con *Hallelujah!* di Vidor. Ha quindi proiettato le anteprime di *Il cammino della speranza*, *MI-quette et sa mère* (Clouzot) e *Cronaca di un amore*. Ha presentato *La tragedia di Pizzo Palù*, *Les anges du péché*, alcuni documentari di Antonioni e il documentario di J. Huston, *The Battle of St. Pietro*.

PADOVA - Il centro Cinematografico dell'Università di Padova ha inviato in data 1 gennaio c. a. all'on. Andreotti, alla Direzione della FINCINE ed alla Stampa la seguente lettera: « Il Centro Cinematografico dell'Università di Padova ha avuto notizia che il film *Le diable au corps* è stato nuovamente privato di permesso di circolazione nei normali circuiti di sale, nonostante la Casa distributrice avesse vinto la causa intentata in conseguenza del primo fermo di detto film da parte della censura. In conseguenza di ciò, il Centro rinnova la protesta a suo tempo presentata contro atti che, come questo, favoriscono l'incomprensione per le cose d'arte e non mancano di ridicolizzare chi li compie e con essi, il nostro Paese. Vogliamo ricordare agli strenui oppositori della circolazione — in nome di una sua pretesa « immorale » — dell'opera in questione quanto enorme sia il numero dei visti che essi concedono a film veramente « immorali » e deleteri per giunta al di sotto di ogni minimo criterio di valutazione artistica e far loro presente che l'indice di serietà del loro agire quale da questi fatti consegue è quanto mai poco lusinghiero. Chiediamo pertanto all'Eccellenza Vostra di voler personalmente intervenire, come ha già fatto anche in recente data per casi analoghi, onde por fine alla presente situazione risolvendola nell'unico equo modo possibile: facendo concedere cioè il visto al film ed evitando in tal maniera che una nuova sentenza della magistratura (direttamente lesa nel suo prestigio dall'illegalità in oggetto) stigmatizzi ulteriormente l'operato di una ristretta cerchia di faziosi ».

PALERMO - Il locale Circolo del Cinema ha proiettato, tra gli altri film, *Acciaio* e *Gli uomini*, che mascalzoni! Dato che, per incomprensibili ragioni o per interventi estranei, il film *La terra trema* non è ancora stato proiettato a Palermo, malgrado le numerose richieste, il Circolo del Cinema ha organizzato una proiezione straordinaria del film di Visconti a Monreale predisponendo il trasporto dei soci e degli invitati (complessivamente 700 persone) a mezzo di speciali corse di filobus. Al termine della proiezione è stata indirizzata una petizione all'A.G.I.S. perché « il film più siciliano che la cinematografia italiana abbia mai prodotto venga finalmente presentato ai palermitani ».

LA F.I.C.C. ha messo a disposizione dei circoli federati i seguenti film, oltre alle rassegne del cinema italiano e ungherese e agli altri programmi che già sono in distribuzione: *Himlaspelet* di Alf Sjöberg (1942), *L'école buissonnière* di J. P. Le Chanois (1949), *No Man's Land* di Victor Trivas (1931), *Sang d'un poète* di J. Cocteau (1930), *L'ultimo miliardario* di R. Clair (1934), un programma 16 mm. di film-jazz americani con noti solisti e complessi, un programma di documentari sull'arte belga.

Inoltre, la F.I.C.C. ha concluso alcuni accordi nazionali con Case di distribuzione e, in particolare, con il Sovexportfilm, che ha messo a disposizione dei circoli federati un forte gruppo di film e documentari sovietici a condizioni molto favorevoli. Tra questi film si trovano: *Aleksandr Nevskij*, *Ciapaiev*, *Admiral Nakimov*, *Il Quartiere di Viborg*, *Miciurin* (a colori), i film di Alexandrov, ecc. A seguito dei rapporti intervenuti con le ambasciate dei vari Paesi, la F.I.C.C. ha ricevuto notizia che sono in preparazione le seguenti rassegne (comprendenti film sia retrospettivi che recenti inediti): inglese, cecoslovacca; svedese, del cinema scientifico.

F.I.C.C.

IL CONSIGLIO direttivo della Federazione italiana dei circoli del cinema, riunitosi in Roma il 4 febbraio 1951 — premesso che la conservazione dei film di valore artistico è una funzione di pubblica utilità che le cinetecche debbono assolvere, come le biblioteche e i musei, e che la proiezione di questi film nei Circoli del Cinema per la diffusione della cultura cinematografica costituiscono ormai un problema di importanza nazionale — ha preso in esame la situazione attuale dei rapporti con le cinetecche, votando all'unanimità il seguente ordine del giorno:

Il Consiglio direttivo della Federazione italiana dei circoli del cinema constata

con vivo rammarico che la Cinoteca Italiana di Milano non ha raccolto le proposte ripetutamente avanzate dalla F.I.C.C. per una più stretta collaborazione tra i due enti e che la stessa Cinoteca ha invece tentato di sottrarre in modo offensivo per la F.I.C.C. qualche circolo al vincolo federativo offrendo loro un gruppo di film a condizioni lesive dell'autonomia culturale, organizzativa e amministrativa dei Circoli stessi;

Constata inoltre

che l'azione della Cinoteca Italiana di Milano pregiudica la posizione dell'Italia in seno agli organismi internazionali costituendo una violazione dell'accordo tra Federazione internazionale archivi del film (F.I.A.F.) e Federazione internazionale dei circoli del cinema, concluso a Roma nel 1949 e recentemente ratificato con gli scambi di liste dei film proposti dalle Cinetecche per la distribuzione internazionale ai Circoli del cinema;

Delibera

in nome del superiore interesse della cultura cinematografica, di fare un ulteriore tentativo al fine di rendere possibile la distribuzione a tutti i circoli del cinema italiani dei film conservati nelle cinetecche e fa presente la necessità di non dilazionare oltre, sotto nessun pretesto, l'incontro tra le parti per la definizione di un accordo; pertanto:

1) rivolge invito affinché la Presidenza del Consiglio dei Ministri - Direzione generale dello Spettacolo - voglia designare un suo rappresentante al fine di prendere atto delle reciproche volontà, data l'importanza del problema sul piano nazionale;

2) ritiene che, ove l'accordo non fosse raggiunto per mancanza di volontà da parte della Cinoteca di Milano, sarà costretta ad orientarsi verso altri Enti per i quali invocherà l'appoggio dello Stato e delle Federazioni internazionali degli archivi dei film e dei circoli del cinema;

3) si rivolge infine alla Direzione Generale dello Spettacolo affinché essa interponga i suoi autorevoli uffici per la più sollecita realizzazione del progetto di accordo tra la Cinoteca del Centro Sperimentale di Cinematografia e la F.I.C.C. per la valorizzazione stessa del patrimonio filmistico del C.S.C.

TECNOLOGIA DEL CINEMA IN RILIEVO

PER STEREOCOPIA va intesa la visione dei soggetti in forma solida, attuale, in tutte e tre le dimensioni, mentre invece la parola stereocinema si riferisce alla tecnica cinematografica che permette la visione in rilievo delle immagini proiettate. Da oltre cinquant'anni le ricerche sullo stereocinema appassionano numerosi tecnici del mondo intero. Il problema è del più alto interesse scientifico. Si tratta di dare al cinema il modo di sostituire alle attuali immagini bidimensionali, proiettate su uno schermo bidimensionale, nuove possibilità capaci di suscitare nello spettatore la percezione, vera e fittizia, di immagini a tre dimensioni, dotate, come in realtà, di corpo, di profondità e di effetti prospettici. Nel 1930 un tecnico della materia enunciò nel modo seguente il problema del cinema in rilievo: « In una sala cinematografica normale, senza apportare variazioni allo schermo, alla macchina di proiezione, alla disposizione dei posti, senza obbligare lo spettatore a posizioni differenti dalle normali, o a munirsi di occhiali colorati, di meccanismi elettrici o meccanici applicati agli occhi o dinanzi agli occhi, ottenere che tutti gli spettatori, da qualsiasi punto della sala, vedano le persone, le cose, le scene proiettate, nelle loro tre dimensioni esattamente proporzionali: altezza, larghezza, profondità ». Uno studio completo dello stato attuale delle ricerche presuppone la conoscenza del meccanismo della visione, perché nella quasi totalità delle soluzioni escogitate per il cinema il fenomeno rilievo, anziché essere determinato dalla visione di soggetti o immagini tridimensionali situati al posto dello schermo, viene a formarsi per processo fisiologico nell'organo sensorio che riceve lo stimolo luminoso. Questo spiega perché si è parlato anche di percezione fittizia; in questo caso l'« io veggente » ha l'impressione di trovarsi alla presenza di immagini reali; mentre, invece, il processo tecnico gli ha procurato solamente stimoli luminosi atti ad indurre nel suo occhio « fantasmi falsi » capaci di suscitare quella sensazione di profondità che in effetti non esiste.

L'OCCHIO

Per lo studio del meccanismo della visione, in funzione del cinema prospettico, ci si attiene nella trattazione seguente all'interessante e suggestiva impostazione teorica del problema dovuta all'Istituto nazionale d'ottica di Arcetri (1941). L'occhio è l'organismo sensibile che riceve le sensazioni visive del mondo esterno e le trasmette, a mezzo del nervo ottico, al cervello. Esso ha la proprietà di percepire la luce, i colori, le dimensioni e la distanza dei corpi. L'occhio ha la forma globoide. Nella sua parte periferica è formata da tre membrane: la sclerotica, fibrosa, bianca ed opaca, che nel suo segmento anteriore diviene trasparente e si chiama cornea; la coroide, nera e ricchissima di vasi, la quale anteriormente costituisce un diaframma contrattile diversamente colorato secondo gli individui, detto iride, forato nel mezzo da un'apertura circolare, detta pupilla; la retina, delicatissima e trasparente, formata dal nervo ottico. La struttura della retina è assai complessa e ne è parte essenziale lo strato di bastoncelli e di coni, che sono i corpi terminali del nervo ottico e che concorrono moltissimo nel processo di formazione delle immagini. Queste si formano sulla retina in un punto che, dal suo colore, ha ricevuto il nome di *macula lutea*, e di là trasportate al cervello dal nervo ottico. Nella parte anteriore della cavità dell'occhio, tra la cornea e l'iride, si trova un liquido acquoso, detto umor acqueo; dietro l'iride, contro la pupilla, sta un corpo diafano a forma di lente biconvessa, detto cristallino, la cui parte posteriore racchiude una massa gelatinosa, umor vitreo, che occupa la maggior parte del cavo. Il cristallino funziona da vera e propria lente; ha il suo fuoco sulla retina e ve lo mantiene costantemente aumentando o diminuendo la sua convessità in funzione della distanza degli oggetti da percepire.

VISIONE MONOCOLARE

Guardando con un occhio solo una sorgente lu-

minosa puntiforme si ha un'immagine sulla retina. La posizione di quest'immagine definisce all'« io » la grandezza angolare compresa tra la linea visuale e l'orizzontale passante per l'occhio. La distanza della sorgente luminosa è data invece dallo sforzo di accomodamento del cristallino. Per valutare la portata di questo meccanismo occorre definirne la precisione. L'esperienza ha dimostrato che la valutazione angolare può essere soggetta ad un'indeterminazione dell'ordine di grandezza di un minuto primo e che la valutazione della distanza può essere affetta da un errore di un quarto di diottria. Cioè, a mezzo dell'accomodamento del cristallino, la distanza della sorgente luminosa può essere precisata con l'approssimazione indicata nella tabella seguente:

TABELLA I

Distanza della sorgente luminosa	Indeterminazione	Percentuale
10 cm.	0,25 cm.	2,5 %
50 »	6,3 »	12,6 %
100 »	26 »	26 %
200 »	100 »	50 %
400 »	infinita	infinita

Si usa esprimere questo andamento affermando che per l'occhio semplice l'infinito comincia a 4 metri dall'occhio stesso. Ciò significa praticamente che, guardando con un occhio solo, si può valutare la distanza di un oggetto soltanto sino a quattro metri di distanza in virtù dell'accomodamento del cristallino.

VISIONE BINOCOLARE

In questo caso l'« io » riceve dall'oggetto due diverse immagini, una per ciascun occhio; per vedere distinto l'oggetto l'« io » fa coincidere queste due immagini in punti corrispondenti della retina, facendo ruotare i bulbi oculari. Nella visione bino-

colare la precisione con cui può essere definita la distanza di un punto luminoso dall'occhio è pari ad 1/200 di diottria, e può essere determinata con i dati della tabella seguente:

TABELLA II

Distanza della sorgente luminosa	Indeterminazione	Percentuale
1 m.	0,005 m.	0,5 %
2 »	0,020 »	1 %
3 »	0,045 »	1,5 %
4 »	0,080 »	2 %
5 »	0,125 »	2,5 %
7 »	0,245 »	3,5 %
10 »	0,50 »	5 %
15 »	1,13 »	7,5 %
20 »	2 »	10 %
33 »	5,6 »	17 %
50 »	12,7 »	25 %
100 »	53 »	53 %
150 »	130 »	85 %
200 »	infinita	infinita

Oltre i 200 metri il meccanismo binoculare non funziona più ma entra in considerazione un fenomeno psicologico di raziocinio che permette una valutazione delle distanze tanto più precisa quanto maggiore è l'esperienza personale in tale campo. Gli stessi 200 metri sono da considerare un limite massimo teorico che in pratica non viene mai raggiunto.

MECCANISMO DELLA VISIONE

Nel meccanismo della visione si ravvisano tre fasi:

1) Una fase esterna all'osservatore, situata nel mondo esterno, dove agisce la materia in quanto capace di emettere e diffondere radiazioni luminose; questa è la « fase fisica ».

(Continua in terza di copertina)



Litteratura e cinema: William Faulkner e il « producer »-regista Clarence Brown durante la lavorazione di *Intruder in the Dust*, film sul problema negro negli Stati Uniti d'America.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

FRANCO CARRUBBA (Palermo). - Mi parli di un desiderio che vorresti vedere appagato, ma arrivato al dunque non dici di che si tratta. Regia? Interpretazione? Che altro?

DANILO FEDERIGHI (Piombino). - Esattamente. Non dimenticare le famose parole di Canudo che suonano supereggianti così: «Il cinema raggiunge raramente la dignità di arte. Ma comunque la raggiunge». A dispetto delle teorie (e dei film) di Mario Soldati.

NINO NANNI (Faenza). - Se vuoi scrivere a De Sica indirizza la posta in Via Barnaba Oriani 8A, Roma. Per Germi tieni presente l'indirizzo della Cines, via Santa Susanna 17, Roma. Ed è appunto alla Cines (che ha un uomo di talento come Emilio Cecchi preposto alla lettura dei soggetti) che io ti consiglio di inviare i lavori. Anche alla Luz (Via Po 36, Roma) e alla Universal (via del Traforo, 146) è bene far pervenire i soggetti per la lettura. Meglio ancora se hai qualche amico che può sollecitare un rapido esame presso gli uffici competenti. Per gli stranieri, che dirli? Tutte le case cinematografiche di Londra, di Hollywood, di Parigi hanno i loro «lettori». Vuoi gli indirizzi?

ARENCO F. (Milano). - Entrare nella fortezza dei doppiatori è cosa estremamente difficile. Non c'è ponte levatoio che s'abbassi per ammettere l'aspirante, non c'è sorriso per chi tenta la grande porta. Non te ne accorgi, forse, andando al cinema e ascoltando sempre le solite stesse uggiose voci? Personalmente, vorrei pregare la signora Lattanzi (che ad onor del vero, come attrice ha sempre avuto la mia stima) di limitare il numero delle prestazioni. Perché, perché dico, devo sentire dalla bocca di Myrna Loy gli stessi accenti di Rita Hayworth, di Rosalind Russell? Una voce adenoidale (parzialmente adenoidale, preciso) come la sua è troppo facilmente individuabile e talvolta, con quella cadenza "sophisticated lady" in riserva, riesce istantaneamente antipatica. Non me ne voglia la signora Lattanzi se la prego di limitarsi a Myrna Loy (e non me ne voglia Myrna Loy se plaudo al suo ritiro dallo schermo). La Simone-schi, oltre a figurare come una pregevole doppiatrice (quando non indulge al tono mielato) ha anche la virtù di non essere riconoscibile di primo acchito. Danny Kaye non perde assolutamente nulla col doppiato; Sibaldi, credo (o è D'Ottavio?) lo serve alla perfezione. Per l'onni-presente Carletto Romano valga il discorso fatto per la signora Lattanzi. E infine due parole per Miranda Bonansea. Era la doppiatrice di Shirley Temple ed ha seguito

la stucchevole ex-fanciulla prodigio dall'infanzia all'età maggiore: sono cresciute insieme, insomma. E' un particolare che può commuovere, ma non commuove il risentire la voce della Bonansea (non creda, signorina che, io non la conosco; me la ricordo perfino con Totò in Fermo con le mani) in bocca ad Arlene Dahl. O rinnovarsi o perire, signori doppiatori italiani. Mi ricordate Peppino De Filippo e Giulietta Masina, vale a dire Checco Dalmonte e Melina, in Luci del varietà. Facevano di tutto, dalla danza spagnola al quadro dell'illusionista, e in tutte le prestazioni erano mediocri. Con una differenza: la loro indigenza li costringeva a sdoppiarsi, a moltiplicarsi per conservare il pubblico della provincia; a voi doppiatori, gli «anelli» dei film americani da tradurre piovono ogni giorno.

PIERO BENASSI (Livorno). - Impossibile accontentarti per ora. Di quel giornale sono state sospese le pubblicazioni; riprenderanno solo quando la situazione della carta sarà ristabilita.

AGOSTINO FOGALE (Biella). - In confidenza, ti sembrano fotografie da allegare ad una richiesta di lavoro come attore, le tue? Non sprecare i denari (che ritengo sudati) in simili spese. Risparmia invece per poterti poi fare una bella serie di ritratti, in espressioni varie sì, ma non grottesche. Comunque conservo le foto che mi mandi e le mostrerò a qualche regista amico quando finalmente sarò riuscito a promuovere un certo interesse in favore dei miei corrispondenti.

ELDA BIANCOTTO (Verona). - Che fine ha fatto Anna Sten? Difficile dirlo. Con qualche probabilità — e ti prego, considera la notizia come una mia semplice illazione — è ancora al lavoro. L'ho rivista di recente, un po' appassita, in un film con Hedy Lamarr e Robert Cummings, diretto da Richard Wallace. Era una produzione della Eagle-Lion americana, e sospetto che la Sten sia ancora sulle barricate di quegli studios a difendere il "fascino slavo" che aveva contrabbandato al suo primo apparire per far colpo a Hollywood. Hai dimenticato, nell'elenco delle sue interpretazioni americane, quel Notte di nozze diretto da Vidor in cui, ella tradiva Ralph Bellamy con Gary Cooper; e Così finisce la nostra notte.

GIUSEPPE GENTILINI (Bergamo). - Il tuo articolo è stato passato al Premio Pasinetti 1951.

CESARE SPADA (Trieste). - Domani è troppo tardi è piaciuto al pubblico; tant'è vero che è in te-

sta alla graduatoria della "lenitura" (accusa questo linguaggio da no-
leggiatore). Personalmente, lo ritengo un film trascurabile. E' stato realizzato nella seconda metà del '49, immagino. Il commento musicale è del maestro Alessandro Ci-cognini.

UMBERTO LENZI (Massa Marittima). - Lasciamo cadere il discorso dei letterati divenuti critici cinematografici; ho già detto quel che pensavo in proposito. Che cosa intende con "ellisse" il Vincent? Non mi addentro in una interpretazione che potrebbe essere errata. Del resto non soltanto l'ellisse è un mistero nel libro di Vincent. Penso però che la colpa sia anche della traduttrice. Di Hana Vitova posso dirti ben poco. Ma ho già mobilitato chi mi può fornire dati in quantità soddisfacente.

ABBONATO ROMANI (Roma). - Leggi la risposta a Nino Nanni di Faenza.

ANTONIO MARI (Ascoli Piceno). - Grazie dei complimenti, grazie delle effusioni, grazie degli auguri. Insomma; grazie. Passando a quell'Istituto di cui parli, lasciami dire che sono un po' scettico. Perché non ti rivolgi invece alla Università di Urbino che ha un corso di giornalismo veramente organico e aggiornato?

SERGIO APOLLONIO (Trieste). - Ogni anno una casa editrice americana pubblica le sceneggiature dei migliori film della stagione. Qualche copia arriva anche in Italia, però è più prudente chiederla direttamente all'editore senza attendere l'esposizione del libro in una vetrina italiana. A questo proposito darò ai lettori l'indirizzo aggiornato della casa editrice in una delle prossime puntate. Per ora devo dirti, con rincrescimento, che in Italia non è possibile avere le sceneggiature dei due film che tu citi. A meno di chiederle in prestito all'unico fortunato possessore (che credo sia Fernaldo Di Giammatteo di Torino) e farla ricopiare da una dattilografa. Una spesa terribile.

FERNANDO DAGONI (Portomaggiore). - D'accordo: avrai Greta Garbo.

WANDA BOY (Roma). - Abbiamo già pubblicato il bando. Si tratta in sostanza di mandare i brani in triplice copia. Il tema è libero.

ANGELO COLOMBINI (Spilamberto). - Più d'una volta mi sono detto: «Il cinema, quello autentico, non sempre piace; anzi, il più delle volte, dispiace al grosso pubblico. Perché pretendere di diffondere una cultura cinematografica che solo il 5 per cento (era un dato a caso) accetta? Restiamo tra noi, aboliamo i circoli del cinema, restringiamo le schiere degli ammessi alla "bella pagina" cinematografica». Non credo di essere stato il solo a pensare alla costruzione di una torre d'avorio: forse, quelli che come me soffrono — proprio nei circoli del cinema! — nel sentire giudizi non solo erronei ma addirittura cretini, hanno auspicato la nascita di una "élite" di spettatori, lontani dai filistei, lontani dai falsi e spettinati profeti, lontani dagli adescamenti del "gusto". Ammetto di aver avuto torto. Quando dagli spettatori — che mi hanno deluso — sono passato ad esaminare lo stato attuale della critica, la delusione è aumentata. Benedetti quindi i circoli del cinema per l'azione che conducono. Benedetti siano gli amici che, soli, in provincia, si battono come leoni quando Cristo fra muratori patisce gli insulti e i cadetti di Guascogna adesso clamorosamente. Benedetti sia Anna Maria Dondi di Modena, la più intrepida delle missionarie del cinema nella giungla dei presuntuosi, e quasi benedetti

siano coloro che — come te — desiderano una "corrispondenza fra lettori". I "madrinati" di guerra non mi sono mai piaciuti; in tempo di pace, poi, li trovo poco allegri. Ma capisco che a Spilamberto (come, spesso, anche a Milano; cosa credi?) un secondo estimatore del cinema sia necessario al primo estimatore per conversare, ragionare, discutere e magari litigare. Ad uso di Anna Maria Dondi pubblico il tuo indirizzo (Via San Carlo 42 - Spilamberto), aggiungo che ti vuoi unire alla sua crociata, e concludo augurandomi di non dovermi pentire dell'imprudenza. Per l'anno di produzione dei film americani, scrivi pure a me: cercherò di accontentarti. Per il Filmlexikon chiedi, controassegno, a "Bis", piazza San Babila 3, Milano.

C. ANTONI (Salerno). - Tu non stai mai fermo! Ieri a Genova, oggi a Salerno, domani di nuovo a Genova. Comunque avrai trovato Cinema in qualche edicola (arriva a Genova e a Salerno contemporaneamente) per leggere i risultati del Premio Pasinetti 1950.

R. P. B. DE LEMOS (Genova). - Hai letto la risposta di Cinema allo squarcio estetico di Mario Soldati? Botta e risposta, è il caso di dire. Dispiace leggere, di un uomo che alla letteratura ha dato e parecchio anche (hai preso il suo recente del libro "A cena col commendatore"?), madornali imbecillità in materia di cinema. Meglio, molto meglio, quando spiegava, pianamente e senza impuntature culturali, come si confeziona un film. Ma allora si faceva chiamare Franco Pallavera.

A. Z. (Adria). - No, amico, no. Un soggetto, sia pure per documentario, non viene letto — di solito — se ai produttori arriva sotto forma di racconto pretenzioso o di prosa poetica. Hai mai conosciuto un produttore? Racconta il film — che spero di vedere nascere — al tempo presente, un episodio dopo l'altro, qualche battuta (facoltativa) per dare un'idea del dialogo e del tono che ritieni più adatto. Per i documentari, scrivi la "traccia" come se dovessi descrivere un cortometraggio a un amico: immagini e non sensazioni, elementi visivi e non allusioni poetiche. Scusa la crudezza ma ho risposto a una tua domanda.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

ROBERTO VITI (Via del Termini 9/2 - Siena). - Cede Bianco e Nero, anno 1949, nn. 1, 2, 3, 6, 7, 9.

A. M. ALLEMANDI (Via Solferino, 35 - Milano). - (La pubblicazione di queste note è gratuita. Scrivi pure quando vuoi). Cerca Cinema-vecchia serie, nn. 166 e 168 e successivi, eccetto il n. 170.

FEDERICO DE SABBATA (Via Previati, 37 - Milano). - Sarebbe disposto a cedere a prezzo d'occasione o in cambio d'altro materiale (specificare) pellicole cinematografiche (in perfetto stato — egli aggiunge, e il Postiglione riferisce), sia da 16 mm. che da 35 mm., sonore. Cambierebbe anche con proiettore ridotto, possibilmente sonoro.

GIUSEPPE GALLIARDI (Via Augusto Murri, 183 - Bologna). - Cede: Cinema - vecchia serie, nn. 35, 36, 40, 41, 42, 43, 45, 51, 53, 54, 56, 62, 79, 82, 83, 85, 88, 89, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 100, 104, 106, 107, 114, 115, 117, 118, 121, 123, 128, 132, 133, 134, 138, dal 140 al 147, 151, 153, 154, 155, 156, 160, 162, 163, 164, 168, 170.

ERNESTO SCHUMACHER (Via Salaria, 162 - Roma). - Acquisterebbe Vecchio cinema italiano di Eugenio Ferdinando Palmieri.

2) Una fase alla periferia dell'osservatore, nel suo organismo, dove un organo sensorio riceve uno stimolo e lo trasforma e lo trasmette attraverso il nervo ottico all'organo centrale — cervello —; questa è la « fase fisiologica ».

3) Una fase interna all'osservatore, nel senso più intimo della parola perché è dentro la sua mente, nella sua anima, nella sua psiche: questa è la « fase psicologica ».

Quello che si vede è una creazione dell'«io veggente». Nel linguaggio tecnico si usa chiamare «fantasma» la figura luminosa e colorata creata dall'«io». Ciò che si vede non è il mondo esterno ma il complesso di fantasmi creati dall'«io» che vede. Chiudendo gli occhi scompare questo mondo di fantasmi analogamente a quanto avviene per chi sogna allorché apre gli occhi. Si dice che uno sogna quando vede senza ricevere nessuno stimolo ottico dall'esterno; si dice che vede quando riceve stimoli esterni sotto forma di impressioni sul fondo degli occhi. Il prof. Vasco Ronchi afferma che la fase su cui si deve discutere per il cinema a rilievo è quella psicologica; se questa non ci fosse o non avesse importanza il problema sarebbe forse disperato; infatti se un osservatore non potesse sbagliare, e fosse capace di vedere le cose come sono e soltanto come sono, l'unica soluzione del cinema in rilievo consisterebbe nel sopprimere lo schermo cinematografico e sostituirlo con un palcoscenico su cui mostrare attori, arredi, paesaggio o in natura o mediante plastici, fantocci o scene.

LA VISIONE STEREOSCOPICA

La visione stereoscopica è la ricostruzione a tre dimensioni di fantasmi luminosi e colorati fatta dal nostro «io» sulla base di tutti gli elementi fisici, fisiologici e psicologici di cui dispone. Essa trae origine dalle tre possibilità prima accennate, alle quali qui si pone un limite di sicurezza più ristretto:

1) Dall'accomodamento dell'occhio semplice, fino

a distanze utili dell'ordine di un metro;

2) Dalla convergenza — meccanismo binoculare — per distanze utili poco oltre i 25 metri o al massimo sino ai 50 metri;

3) Dal meccanismo psicologico e in particolare dall'esperienza personale della prospettiva, per distanze maggiori.

LE BASI DELLO STEREOCINEMA

In cinematografia la prima di queste possibilità — accomodamento dell'occhio semplice — non è stata presa in considerazione da nessuno studioso perché di portata e di efficacia modestissime. La seconda possibilità — meccanismo binoculare — è la più studiata e la più utilizzata nonostante si debbano superare difficoltà notevoli dovute alle deformazioni prospettiche, che spesso impediscono la visione esatta del rilievo a molti degli spettatori, in particolar modo a quelli disposti troppo lateralmente rispetto all'asse cabina-schermo. Come si è già detto, la terza possibilità — meccanismo psicologico — è quella che teoricamente meglio risponde alle esigenze. Essa è stata sin'oggi scarsamente sfruttata, avendo dato solo speranze di riuscita nelle riprese con macchina in moto, di cui sarà detto

più ampiamente in seguito. Vi è un caso particolare nel quale spesso il procedimento psicologico funziona assai bene, e precisamente allorché si guarda una proiezione normale attraverso un piccolo foro praticato in un foglio opaco di carta posto davanti agli occhi. Limitando la visione al solo schermo, dopo qualche minuto di assuefazione le immagini acquistano un rilievo reale che è molto interessante per lo spettatore. Da notare che questo meccanismo interviene in ogni caso a facilitare e migliorare i risultati del meccanismo binoculare: la sua influenza non può quindi essere trascurata nello studio delle soluzioni pratiche di stereocinema, basate, come lo sono quasi tutti i sistemi appresso descritti, sulle possibilità della visione binoculare.

SISTEMI DI CINEMA IN RILIEVO

Prima di passare allo studio e alla descrizione dei vari sistemi di stereocinema si riporta nella seguente tabella una classificazione dei principali indirizzi teorici ai quali si sono attenuti i vari sperimentatori:

PAOLO UCCELLO

(Continua)

TABELLA III

Meccanismo psicologico	Proiezione di una sola immagine	- Riprese con macchina in moto - Casi di rilievo apparente
Meccanismo binoculare + Meccanismo psicologico	Proiezione di due immagini prese da due diversi punti di vista	- Sistemi individuali - Sistemi collettivi
		- Schermo divisore - Binocolo prismatico - Otturatore sincro - Anaglifi - Lenti con filtri polarizzati - Trame statiche - Trame oscillanti - Trame rotanti

BIBLIOTECA

L'ECRAN FRANÇAIS. - Questo settimanale cinematografico (Parigi, 3 Rue des Pyramides), ha recentemente compiuto il sesto anno di vita; di tutti i periodici affini che conosco, è il più polemico, il più focoso: caratteristica principale che lo distingue, che non è mai stata smentita e che doveva portare il giornale — come infatti lo portò — incontro a non pochi pericoli ed ostacoli. Fondato nel 1943, visse nella clandestinità fino al 1945, come tutto il meglio della stampa francese di quell'epoca. Ma, al contrario di molti altri fogli che, nel dopoguerra, perdettero l'impeto e il sapore « carbonareschi » avuti agli esordi, L'Ecran Français è rimasto sulla breccia, è sempre sul piede di guerra, sempre pronto a schierarsi in difesa del cinema, dei suoi uomini e idee migliori, contro ogni minaccia e contro ogni soprano incombente. E questo atteggiamento è la ragione principale della simpatia e dell'attaccamento che i suoi lettori gli dimostrano. Porto un esempio. Nel giugno del 1950, il settimanale tornò ad una veste tipografica che aveva abbandonato un paio d'anni prima, a causa di un forte rincaro dei costi. Il mutamento necessitò di uno sforzo finanziario rischioso, al punto da decidere la direzione a rivolgersi, poco dopo, un appello ai lettori affinché, con il rinnovo degli abbonamenti per il 1951 e con offerte, aiutassero il giornale a fronteggiare gli impegni. Occorreva un milione di franchi. In sei settimane la sottoscrizione, tra rinnovi e offerte, raggiunse i settecentomila franchi e il giornale, praticamente, era salvo.

Se qualcuno pensasse ad una speculazione da parte del giornale sbaglierebbe. Le vicende della stampa francese indipendente sono note: il monopolio Hachette e il boicottaggio alla diffusione da parte dei rivenditori per certa stampa, hanno messo alle strette tutti e persino costretti al silenzio alcuni fogli indipendenti, mal visti e fastidiosi. A questi giornali non resta che far leva sulla coscienza dei lettori, informandoli della situazione e galvanizzandone lo sdegno. Dopo questi avvenimenti, la situazione della stampa cinematografica francese si è fatta disastrosa: scomparsa per la seconda volta (la prima nel 1932) La Revue du Cinéma, scomparsi Pour vous e Film Magazine, nati e subito morti tentativi come Cinéma dell'Idhec e Les cahiers de l'Ecran, mai apparso un certo Septième Art e a parte le riviste di categoria Film Français e Cinématographie Française, non re-

sta che Cinémond, settimanale reclamistico-scandalistico ampiamente sovvenzionato dalla pubblicità americana e da un paio di sotto-riviste (in quanto vendute sotto-banco) quali Paris-Hollywood e Stars et vedettes, pornografiche. L'Ecran, dunque, è l'unico foglio francese che, per il suo indirizzo e per il suo contenuto, possa avere un significato per noi e per il cinema. Di quanto il giornale ha pubblicato, e fatto in sei anni, non si può nemmeno tentare di fare un riassunto, perché bisognerebbe sfogliare qualcosa come trecento fascicoli. Per la consultazione dei primi quattro anni fu compilato, da René Thévenet, una « Table des matières » che restituisce alla rivista un valore pratico (è impossibile, infatti, a lume di memoria, cercare un dato o un articolo nascosti dentro quattro o cinquemila pagine di giornale) e che dà un'idea esatta della strada percorsa, dei metodi usati e delle iniziative intraprese dall'Ecran.

Attualmente diretto da Roger Boussinot, il settimanale concede molto spazio alle analisi dei film, cui provvede una schiera di una dozzina di critici le cui singole posizioni, anche se tra esse assai diverse, non sono mai in netto contrasto con l'indirizzo complessivo. Tra questi critici, vanno ricordati come i più attivi Jean Ch. Tacchella, J. Thévenot, P. Bloch-Delahaie, F. Timmory, R. Boussinot, J. Zende, R. Rouvet, E. Berne. Le altre pagine ospitano articoli informativi, presentazioni di attori e di registi, inchieste, interviste, corrispondenze dall'estero. Le indagini sono frequenti. Le più importanti furono: Le film, cette marchandise (nn. 135-144), Demain, le cinéma (nn. 171-179), Faire rire (nn. 201-208); e poi le serie di articoli dedicati al cinema psicanalitico, a « cinema e delinquenza minore », al realismo, al doppiaggio, ecc. L'Ecran Français dedica una delle rubriche fisse all'attività dei circoli del cinema, pubblicandone i programmi e ospitando echi, polemiche, lettere e commenti. In materia di politica cinematografica, il settimanale ha seguito attentamente gli sviluppi della battaglia per la revisione degli accordi Blum-Byrnes.

L'Ecran Français ha promosso molteplici

manifestazioni (comitati di spettatori, assemblee di pubblico, riunioni di tecnici) e ne ha sottolineato altre, fino alla manifestazione — grandiosa e decisiva — del 26 ottobre scorso, che riunì nella Salle Pleyel tutto il cinema francese, da Françoise Rosay a Simone Signoret, da Pierre Blanchard a Serge Reggiani, da Léon Moussinac a Georges Sadoul, da Jacques Prévert a Pierre Laroche, oltre a operatori, produttori, funzionari statali, autorità e una marea di spettatori; manifestazione in cui i rappresentanti dei sindacati di categoria esposero chiaramente le loro opinioni e le loro proposte miranti a modificare uno stato di cose che minacciava di determinare il completo fallimento della cinematografia francese tanto sul piano industriale che sul piano artistico.

CORRADO TERZI

BIANCO E NERO. - Il numero di dicembre di Bianco e Nero, la rassegna mensile di studi cinematografici del Centro Sperimentale di Cinematografia, edita dall'Ateneo di Roma, contiene i seguenti scritti: Il film è un'arte, di Luigi Chiarini direttore della rivista, il quale discute il problema del trasferimento della direzione della cinematografia al Ministero dell'Industria; Dieci anni di cinema americano (1939-1949), di Giulio Cesare Castello, che analizza la produzione più importante dell'ultimo decennio del cinema degli Stati Uniti; Il Festival di Karlovy Vary di Glauco Viazzi, un panorama completo e circostanziato corredato da precise annotazioni filmografiche, di tutti i film (dai sovietici agli americani, dai francesi ai cecoslovacchi, dai cinesi ai tedeschi) presentati al recente Festivali cecoslovacco. Accanto a questi saggi si trovano, secondo la consuetudine della rivista, alcune note che approfondiscono o discutono problemi di notevole interesse critico: Decadenza del cinema americano, di Lorenzo Quaglietti; A proposito del demoniaco nell'arte, di Enrico Castelli e Umberto Barbaro; Precisione ad una lettera, di Glauco Viazzi. Completano il nutrito fascicolo le recensioni dei film Non c'è pace tra gli ulivi e In nome di Dio di Fernaldo di Giammatteo, e la rassegna della stampa nella quale appare un articolo di Pol Gaillard, Pudovkin e il sonoro. Questo numero di Bianco e Nero, illustrato da numerose tavole fuori testo sulla Mostra di Venezia e sul Festival di Karlovy Vary, contiene inoltre l'indice generale dell'annata 1950.

DIO HA BISOGNO DEGLI UOMINI

un film di
JEAN DELANNOY

con
PIERRE FRESNAY
Madeleine Robinson

GRAN PREMIO DELL'OFFICE CATHOLIQUE
INTERNATIONAL DU CINEMA

PREMIO INTERNAZIONALE ALL'XI
MOSTRA D'ARTE CINEMATOGRAFICA

DISTRIBUZIONE LUX FILM

