

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 61

NUOVA SERIE - 1 MAGGIO 1951

UN REFERENDUM SU "DIO HA BISOGNO DEGLI UOMINI"

IL 4 MARZO 1951, al cinema Missori di Milano, organizzata dal Gruppo Lombardo Giornalisti Cinematografici, ha avuto luogo una proiezione popolare con referendum del film *Dio ha bisogno degli uomini* di Jean Delannoy. Dei 1600 spettatori presenti, 112 (pari al 7%), hanno riempito la cartolina referendum, che recava la domanda « Qual è, secondo voi, il significato di questo film? »: 61 di essi (3,81%) al termine della proiezione; 51 (3,18%), invece, hanno inviato le loro risposte al G.L.G.C. a mezzo posta.

RISPOSTE CONSEGNATE AL TERMINE DELLA PRESENTAZIONE.

Degli spettatori che hanno espresso subito il loro giudizio, il 21,32% ha attribuito al film un significato protestante, il 21,32%, un significato genericamente religioso; il 19,67%, un significato anticlericale; il 9,83% un significato cattolico; il 6,55% un significato antireligioso; mentre il 19,67% ha dato interpretazioni varie, o formulato risposte non attinenti alla domanda, e l'1,63% ha giudicato il film semplicemente « laico ».

Interpretazioni protestanti.

« Il film è atto di protesta contro il dogmatismo esasperato della religione "ufficiale" che non è più, come all'origine, messaggio d'amore e quindi di umana comprensione » (Vittorio Arfoli); « Dio ha bisogno degli uomini, non dei preti. La religiosità dei pescatori bretoni è quella dei cristiani delle catacombe. La Chiesa e la sua opprimente burocrazia l'ha distrutta » (Decio Canzio, universitario); « La religione è un sentimento dell'uomo, e non un codice o una usanza, molte volte speculativa » (un geometra); « Gli uomini non hanno bisogno di intermediari per comunicare con Dio »; « Gli uomini devono essere liberi in tutte le loro aspirazioni »; « In ogni caso è il popolo nel suo complesso che deve esprimere i propri capi, finché l'umanità avrà bisogno di capi » (Alberto Lecco); « L'uomo ha bisogno della religione e può soddisfare a questo bisogno in tanti e tanti modi, in piena libertà » (Alberto Nicelli); « Il prete deve vivere più vicino agli uomini » (Lucio, impiegato).

Interpretazioni religiose.

« E' una necessità dell'anima credere in Dio, sono gli uomini che hanno bisogno di Dio » (Nazzena Grandelli); « Solo chi ha la fede, dono di Dio, può essere il di lui rappresentante sulla terra, e guidare verso la vita eterna gli uomini a lui affidati » (Salvatore Lo Prete, medico); « Vuol dimostrare che gli uomini hanno bisogno di Dio » (Lina Introzzi, impiegata); A. Baracchi; Marina Cardani; Ruggero de Leone, studente; Giovanni Offredi, studente).

Interpretazioni anticlericali.

« Da allora i tempi non sono cambiati che nei costumi. La Chiesa e la Polizia sono sempre stati per la schiavitù dei popoli ignoranti » (un anarchico); « Dimostra che il prete falsa ciò che è la vera religione ed è molto lontano dalla verità. La sua è una professione » (A. Menni); « Com'è possibile che i... rappresentanti di Dio in terra possano comprenderlo e comprendere gli uomini se stanno lontani da Lui e da loro e vivono una vita a parte, dominati da una classe che non è popolo? »; « Che colui che rappresenta Dio non deve crederci Onnipotente e Infallibile ma deve credere al povero che spera ma che anche soffre » (un operaio); « La chiesa è sempre stata l'oppio dei Popoli e questo film ci indica che il clero legato alla legge voluta dall'oppressore esiste tutt'ora » (un anarchico); « Esalta Dio: è anticlericale » (Ada Boccafigli); « Gli uomini possono fare a meno dei preti » (Bruno Stefani, artigiano); « La Religione e il culto sono diventati insufficienti e convenzionali; non rispondono più alle necessità morali degli uomini » (Maria Maresti, insegnante); « E' una chiara condanna ai sistemi del clero il quale abbandona a se stessi coloro che più hanno bisogno di assistenza morale e materiale » (Mario Rafanelli, tecnico della CGE).

Interpretazioni cattoliche.

« Ubbidienza a S. Madre Chiesa » (R. Rinaldi, insegnante); « L'eterna verità, la bellezza eterna della fede cattolica e la necessità di ri-

tornavi in semplicità umana e in sincerità » (L. Ranchetti); « La religione è la volontà di Dio » (C. Zamboni, studente); « Significato del film è che la natura potenziata dalla Grazia arriva a vertici altissimi » (Ponzini, assistente sociale).

Interpretazioni antireligiose.

« Dio ha bisogno dell'ignoranza » (Dino Landi); « Ché si potrebbe dare un altro titolo a questo film: "Gli uomini hanno bisogno degli uomini, mentre gli uomini non devono aver bisogno di Dio" » (Giuliano Invernizzi, studente); « Che Dio è un'invenzione umana » (Jole Lecco Bassani).

Giudizi e interpretazioni varie.

« Realista e umanista » (Benazzi, impiegato); « La constatazione della presenza nello spirito umano di un "senso metafisico" in cui si risolve la solitudine dell'uomo e per cui ogni azione umana perde il suo carattere fisico, per acquistare una risonanza e un valore di asserzione di quella verità » (Mario Paolucci, universitario); « L'unica domanda alla quale si potrebbe ragionevolmente rispondere, trattandosi di un'opera d'arte, è se è esteticamente valido o meno. Comunque, si tratta evidentemente di una di quelle situazioni limite, care al film francese, nelle quali è molto, molto difficile generalizzare » (Pietro Caprioglio, studente).

RISPOSTE INVIATE AL G.L.G.C.

Degli spettatori che hanno inviato le loro cartoline-referendum al G.L.G.C. a mezzo posta, il 29,41% ha attribuito al film un significato protestante; il 27,45% un significato genericamente religioso; l'11,76% un significato cattolico; il 5,88% un significato anticlericale; il 5,88% un significato antireligioso; il 5,88% ha considerato il film un'apologia del sacerdozio, mentre il 13,72% ha dato risposte varie o non pertinenti alla domanda.

Interpretazioni protestanti.

« Se al Concilio di Trento si fosse dovuto giudicare anche di cinema, non è certo che il film di Delannoy avrebbe avuto l'imprimatur. Lode quindi vuoi al sincero coraggio, vuoi alla sottigliezza tattica dell'ufficialità cattolica che ha saputo chiudere un occhio ed anche due su di un Tommaso umanissimo e molto cristiano, ma certo poco cattolico » (Cucé); « Dio per esistere ha bisogno che gli uomini se lo creino, ma come esiste, gli uomini non possono fare a meno di lui, è come il mangiare e il dormire. E' un Dio che non ha nulla a che vedere con le autorità, e poco con i suoi Ministri ufficiali. Questo film non è altro che un aspetto dello sforzo che da secoli ormai travaglia l'uomo per la ricerca di un equilibrio stabile e di una coscienza autonoma dopo il superamento del Medioevo » (Maria Angela Oggioni, casalinga); « L'organizzazione e le regole del culto cattolico spesso contrastano con la "umanità" della religiosità (le ostie gettate sul pavimento sono sacre nonostante le regole). La vera "umanità" della religiosità si realizza, allora, al di fuori e contro le regole. L'organizzazione del culto rimane però sostanzialmente valida anche se, veramente, resta poco di umano da fare in essa. E' necessario un profondo rinnovamento dell'edificio cattolico, nel senso della sincera religiosità delle origini »; « Dio ha bisogno dei veri uomini come quelli dell'isola di Sein per manifestarsi e infondere la fede. In loro, nella loro religione, non vi sono ipocrisie, non contorni inutili, credono in Dio, ed ogni anima semplice e credente, può salvare per bocca di Lui » (Silvana Cola, anni 18, casalinga); « Ha un profondo significato cristiano con una leggera tinta protestante. Però dal punto di vista della cattolicità penso che la figura del Curato è rude: ci sono dei gesti che rattristano l'individuo anche se è lontano da Dio: per esempio quella sbattuta a terra di ostie preparate dalle donne, poteva essere evitata con un gesto di maggiore comprensione e carità sacerdotale. La chiusa del film è arida e non ha donato al pubblico quella desiderata fase del trionfo della fede e del ritorno al tempio di Dio » (Umberto Cucurullo, contabile); « Saranno uomini, uomini soltanto più ispirati, i quali, avendo meglio compreso Dio, lo potranno far conoscere alla totalità degli al-

tri » (dr. Orsola Flavia Villa); « A Dio occorrono ministri nuovi: che siano uomini cioè per saper comprendere gli altri uomini prima che sacerdoti per far comprendere Dio »; « Dio ha bisogno anche degli uomini. Dove non arriva la Chiesa con le sue istituzioni sperimentate, può avventurarsi l'inesperienza istintiva dell'uomo. Dove non la chiesa ma il clero si rifiuta alla sua funzione, deve esistere lo stesso una chiesa, anche se imperfetta come quella del film » (Ernesto Guido Laura, studente universitario).

Interpretazioni religiose.

« Voglio attribuire a questo film un profondo significato umano e un'umile vera religiosità » (Renata Gaz, studentessa); « Indubbiamente questo film è una potente opera d'arte religiosa » (avvocato Giulio Bas); « Basta il potere di ascendenza di un solo uomo per riportare a Dio un pugno di uomini che, per varie circostanze, erano usciti dalla via giusta » (rag. Ernesto Paolucci); « Questo film è l'atto di Fede dei semplici » (Trencoy Frantoni, studente); « Sono forse gli uomini di più, che hanno bisogno di Dio attraverso la loro fede, non importa quale, purché sia la loro » (Mirella Gariboldi).

Interpretazioni cattoliche.

« Che negli esseri primitivi è assolutamente necessaria la Chiesa che sola con lo spauracchio del castigo, può mitigare gli istinti bestiali » (Gianna De Micheli, artista lirica); « Le vie del Signore sono imperscrutabili » (architetto Guido Frette); « Gli uomini, privati del Sacerdote, custode della Verità Eterna, ricadono fatalmente nell'idolatria » (rag. Rita Cairo).

Interpretazioni anticlericali.

« Coscienza, direi civica, dei miserabili paria che si ribellano, infine, alla schiavitù. Guardano i padroni in volto con fierezza, decisi a non cedere più. Essi gridano alto la loro giustizia: per non morire di fame è meglio rubare. Voi padroni non li riconoscete uomini e bene lasciate che essi facciano la loro giustizia. Cosa fate per loro che vi salvì la faccia? Che vi giustificati nella vostra violenza? I paria sono stanchi di essere paria. Ecco il vero significato del film » (Mario Cabiani, universitario); « E' una severa condanna del clero cattolico che chiuso in falsi pregiudizi di casta nega il valore e la validità di atti che possono nascere anche esclusivamente dalla fede e dalla bontà » (Paride Guidazzi, studente).

Interpretazioni antireligiose.

« A mio avviso potrebbe essere esatta l'interpretazione che Delannoy abbia voluto riscattare l'uomo a scapito della religione, se non proprio di Dio » (Aldo Chiappe, studente-pubblicista); « Che Dio ha bisogno degli uomini, ma anche che gli uomini hanno bisogno di Dio... e poi tante altre cose assolutamente scadute e anacronistiche, tanto è vero che sono avallate da un premio cattolico. Ma questi non sono uomini: sono attori di accademia esaltati che assaltano le barche e spogliano i morti per sadismo invece che per fame, costretti dalla società. Questo il film non lo dice. Per questo è un film falso, meritevole di un premio cattolico. E vuol far credere che il Cattolicesimo si è rifatto una verginità (quelle cose tremende sarebbero avvenute cent'anni fa). Ma una verginità di questo tipo non interessa gli uomini » (Nino Airaldi, giornalista).

Interpretazioni apologetiche.

« E', in sintesi, l'apologia del sacerdozio, al di sopra della singola persona che lo possa attualmente rivestire » (Mario Panigatti); « Il film è dominato dalla figura di un grande assente: il sacerdote! E' così grande il bisogno di quest'uomo, rappresentante di Dio, che gli abitanti dell'isola sentono imperiosa la necessità di reincarnarlo e farlo rivivere nella persona del sacrestano! » (Bruno Roveda, artigiano); « E' la esaltazione del sacerdozio al di sopra della figura particolare, umana, deficiente di un sacerdote. Tanto è il bisogno del prete, che se non c'è, l'uomo pazzescamente se lo "fabbrica" » (Paolo Marcon, insegnante).

Il giudizio complessivo degli spettatori.

Complessivamente, quindi, gli spettatori che hanno risposto al referendum hanno così definito *Dio ha bisogno degli uomini*: il 25,36% lo ha ritenuto film protestante; il 24,38%, film religioso; il 12,77%, anticlericale; il 10,79%, cattolico; il 6,21%, antireligioso; il 2,94%, un'apologia del sacerdozio; lo 0,81%, un film di significato laico; mentre il 16,69% ha dato risposte varie e non attinenti alla domanda formulata dagli organizzatori della proiezione.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume V

FASCICOLO 61

Anno IV - 1
Maggio 1951

Questo fascicolo contiene:

<i>Un referendum su "Dio ha bisogno degli uomini"</i> Seconda di copertina	
Cinema-gira	218
GUIDO GUERRASIO	
<i>Anche il cinema avrà il suo repertorio</i>	221
LUIGI CHIARINI	
<i>Breve conclusione e risposta a un invito</i>	222
ROSARIO ASSUNTO	
<i>Preludio a discorso eventuale</i>	223
LO DUCA	
<i>Cannes, primo tempo. La signorina Giulia tra mobbisti e baracchesi</i>	224
ANGELO NIZZA	
<i>Incontri sulla Croisette. Pudovkin e Maurois, Malaparte e Duvivier</i>	227
CARLO BERNARI	
<i>Siamo proprio tutti mobbisti?</i>	229
L. D.	
<i>Lui a Cannes</i>	230
PIER LUIGI GANDINI	
<i>Il quadruplo giuoco di Jacques Prévert</i>	231
A. PITTA e E. CAPRIOLO	
<i>Conformismo e incoerenza negli studenti medi (Inchiesta)</i>	234
GIORGIO N. FENIN	
<i>Gli attori dell'Oscar accusati di comunismo</i>	237
FORSYTH HARDY	
<i>Il "Group Three" contro la crisi del film</i>	238
ANTON GIULIO BRAGAGLIA	
<i>Arturo il semplice</i>	240
FERDINANDO ROCCO	
<i>Retrospective: "Il cappello a tre punte" di Mario Camerini</i>	242
VICE	
<i>Film di questi giorni</i>	244
GLAUCO VIAZZI	
<i>Retroprime: "No Man's Land" di Victor Trivas</i>	245
MARIO VERDONE	
<i>I cortometraggi</i>	246
GIULIO CESARE CASTELLO	
<i>Biblioteca</i>	246
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	247
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	248
PAOLO UCCELLO	
<i>Tecnologia del cinema in rilievo (III)</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'amministratore del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200; semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Gina Lollobrigida nel film "Achtung! Banditi!", di Carlo Lizzani.



Bette Davis in All About Eve («Eva contro Eva»). Con questo film, di J. L. Mankiewicz, la Davis ha ottenuto a Cannes il premio per la migliore interpretazione. Il film ha vinto anche un premio speciale.



Il regista Pietro Germi spiega un'inquadratura di *La città si difende* alla debuttante Cosetta Greco.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: *Camicie rosse* - Anita Garibaldi (P.G.F.), regista Goffredo Alessandrini, interpreti Anna Magnani, Raf Vallone, Serge Reggiani, Michel Auclair, Carlo Ninchi, Alain Cuny, Gino Leurini, Enzo Coppola; *La città si difende* (Cines), regista Pietro Germi, interpreti Fausto Tozzi, Gina Lollobrigida, Tama-

ra Lees, Enzo Maggio, Paul Muller, Renato Baldini, Cosetta Greco, Emma Baron Cerlesi, Vincenzo Tocci, Patrizia Manca; *Achtung! Banditi!* (C.S.P.C.), regista Carlo Lizzani, interpreti Andrea Checchi, Gina Lollobrigida, Lamberto Maggiorani, Vittorio Duse, G. Taffarel, Franco Bologna; *Addio Venezia* (Rovere), regista Glauco Pellegrini, interpreti Elena Zareschi, Isa Pola, Antonio Centa, Carlo Hintermann; *Troppo bella*

(ex Oliva, incantesimo tragico, E.P. I.C. Films), regista Mario Sequi, interpreti Maria Felix, Rossano Brazzi, Charles Vanel, Massimo Serato, Irma Gramatica, Giulio Donnini, Italia Marchesini; *Salvate mia figlia!* (Lau-ro Film), regista Sergio Corbucci, interpreti Ermanno Randi, Franca Marzi, Saro Urzi, Vittorio Duce, Linda Sini, Fosca Freda, Lamberto Maggiorani, Sandro Ruffini; *Verginità* (Misiano-Romana Film), regista

Leonardo De Mitri, interprete Eleonora Rossi; *Totò terzo uomo* (Ponti-De Laurentiis) regista Mario Mattoli, interprete Totò; *Perdizione* (Ponti-De Laurentiis), regista Gianni Franciolini, interpreti Alida Valli, Amedeo Nazzari; *Due soldi di speranza* (Ghenzi-Universalcine), regista Renato Castellani, interpreti attori non professionisti: Gira Gesi e Vincenzo Musolino. Escludiamo temporaneamente dall'elenco dei film in lavorazione attualmente in Italia, il film *Transito vietato* (già annunciato col titolo BO 48148), prodotto dalla Nevada Film per la regia di Giorgio Cristallini, perché, contrariamente a quanto era stato precedentemente comunicato da più parti, al momento in cui scriviamo ci risulta che l'inizio della lavorazione del film è stato rinviato.

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: *Milano miliardaria* (Mambretti), registi Metz e Marchesi, interpreti Tino Scotti, Isa Barzizza, Dante Maggio, Franca Marzi, Galeazzo Benti, Vera Carmi e i giocatori dell'Inter e del Napoli; *Una donna ha ucciso* (Novissima Film), regista Vittorio Cottafavi, interpreti Frank Latimore, Lianella Carrel, Lidia Cirillo, Umberto Spadaro.

«Vivo di te»...

...è il titolo di un cortometraggio a soggetto da poco iniziatosi: il film racconta la storia di una coppia di innamorati, un soldato e una servetta, che si amano a distanza e si incontrano in un mondo creato dalla loro fantasia, fra cuori trafitti e messaggi svolazzanti, nel mondo incantato e ingenuo delle «cartoline d'amore», sulla cui base figurativa si compie appunto la loro evasione quotidiana. Regista di tale interessante esperimento è Dino B. Partesano, proveniente dal Centro Sperimentale di Cinematografia, il quale dopo aver diretto il documentario *Terra di Molise*, affronta per la prima volta il film a soggetto, coadiuvato dall'operatore Giuseppe Aquari. I ruoli principali sono interpretati da Brunella Bovo e Renato Terra, già apparsi, rispettivamente, in *Miracolo a Milano* e *Il cammino della speranza*.

E' in corso...

...di realizzazione, e sarà completato entro il 1951, un film prodotto dalla «Faro Film - S.p.A.» tratto dal racconto *Il mantello di Gogol*. La sceneggiatura è dovuta a Zavattini, Prosperi, Dal Fabbro, Corsi. La consulenza artistica del film è affidata a Leonardo Sinigalli. La organizzazione è affidata a Enzo Curreli, e la direzione della produzione ad Alfredo Mirabile. Il film sarà diretto da Luigi Comencini.

La Commissione d'appello...

...ha recentemente riesaminato sotto la presidenza dell'on. Andreotti, alcuni film che il Comitato tecnico non aveva a suo tempo ritenuto meritevoli dell'8 per cento: *La bisarca*, i peggiori anni della nostra vita e *Le luci del varietà*. Dei tre solo il film di Lattuada ha ottenuto il premio suppletivo, mentre per gli altri due è stato confermato il verdetto precedente. Viene comunica-

←
Carlo Lizzani (con gli occhiali) mentre sta girando, a Genova, il film a soggetto *Achtung! Banditi!*



to inoltre che il Comitato tecnico ha in questi giorni concesso l'8% al film di Clemente Fracassi, Romanticismo, negandolo invece a Mater Dei, diretto, come è noto, da Emilio Cordero, e girato in anscocolor.

Fra i più recenti documentari...

...che hanno meritato il contributo governativo del 3%, ne segnaliamo uno che si ispira alla leggenda della Montagna Spaccata, il cui fenomeno ha, come si sa, un doppio interesse, geologico e religioso. Il film, diretto da Gian Giacomo Cossa che si è valso della collaborazione dell'operatore Pier Ludovico Pavoni, si intitola e... «le rocce si spaccano»... a Gaeta. Ne è produttrice la Valentia Film, che ha attualmente in lavorazione un altro cortometraggio, Mia bella Roma, che viene realizzato dai medesimi collaboratori.

In via ufficiosa...

...la Polonia e la Cecoslovacchia hanno confermato la loro adesione alla prossima Mostra internazionale di arte cinematografica di Venezia: l'invito è stato anche rivolto alla Delegazione sovietica presente al Festival di Cannes, da parte del Direttore della Mostra affinché l'U.R.S.S. accetti di partecipare quest'anno alla nostra manifestazione.

Tre aspetti tipici...

...della vita napoletana vengono illustrati da tre cortometraggi prodotti dalla Documenta Film: Vesuvio, di F. Atteni, sui fenomeni sismici provocati dal vulcano; Il piatto nazionale, di F. Saraceni, sulla fabbricazione della pasta alimentare; e Il Presepe, di Eduardo De Filippo, sul celebre presepe settecentesco, la cui fotografia è opera di Aldo Tonti.

Il primo volume...

...della nuova collana di «Bianco e Nero», intitolata «Testi e documenti per la storia del film», diretta da Luigi Chiarini, è interamente dedicata alla sceneggiatura del film di Luchino Visconti, La terra trema, illustrata con i fotogrammi di tutte le scene escluse dall'edizione in lingua italiana, e corredata da una serie di documenti intorno alla lavorazione del film. La sceneggiatura, con i dialoghi in dialetto sici-

liano (e la relativa traduzione), è stata desunta dalla copia originale del film da Fausto Montesanti, ed è preceduta da una introduzione di Luigi Chiarini. Il prossimo volume della collana sarà dedicato al film di Clair Il silenzio è d'oro, il cui copione originale è stato tradotto in italiano da Mario Verdone. E' inoltre in preparazione, ad opera di Luigi Chiarini, sempre per l'Editrice Ateneo, una Biblioteca di cultura cinematografica popolare, i cui primi volumi verranno curati da Umberto Barbaro, Guido Aristarco, Giulio Cesare Castello, Libero Solaroli, Luigi Volpicelli, Roberto Paoletta, Paolo Uccello, Mario Verdone, Fausto Montesanti: tale collana si propone di illustrare i più importanti problemi del film e gli aspetti più salienti della cultura e della vita moderna in rapporto al cinematografo, in forma divulgativa.

L'Unesco...

...ha intenzione di utilizzare all'estero un certo numero di tecnici cinematografici italiani, che siano particolarmente specializzati nella produzione di diapositive e pellicole, o nella sceneggiatura e regia di film educativi, o infine nella tecnica del suono. L'Ufficio di assistenza tecnica dell'UNESCO ha infatti richiesto i nominativi di persone particolarmente versate nelle specializzazioni suddette, allo scopo di contribuire all'attività cinematografica di alcune nazioni non ancora sufficientemente attrezzate; e l'A.T.I.C. (Associazione Tecnica Italiana per la Cinematografia), d'accordo con la Direzione Generale dello Spettacolo e con l'A.N.I.C.A., ha diramato ai suoi soci un invito in tal senso, perché aderendo all'iniziativa, si rendano disponibili per la loro utilizzazione all'estero.

Il Sindacato nazionale...

...dei giornalisti cinematografici italiani ha segnalato al pubblico, come ogni semestre, i migliori film di produzione nazionale del secondo semestre del 1950. Ed eccone i titoli: Il cammino della speranza, Domani è troppo tardi, Cronaca di un amore, Miracolo a Milano, Non c'è pace tra gli ulivi, Prima Comunione e Stromboli.



Gianna Maria Canale e Van Johnson mentre rileggono il copione di Go for Brokel, film scritto e recentemente diretto da Robert Pirosh.



A sinistra e a destra: Brunella Bovo, l'interprete di Miracolo a Milano, in due inquadrature tratte da Vivo di te: cortometraggio a soggetto diretto da Dino B. Partesano, ex allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia. L'operatore dell'interessante cortometraggio è G. Aquari.

FRANCIA

La riorganizzazione...

«degli uffici della censura cinematografica è stata recentemente annunciata da un portavoce del Ministero delle Informazioni Francese; secondo quanto viene comunicato i rappresentanti dell'industria cinematografica, ritirati circa un anno fa dalla commissione di controllo, perché rischiavano sempre di essere messi in minoranza, torneranno a far parte del medesimo ente.

E' stata fondata...

...a Parigi una Fédération centrale des ciné-clubs per iniziativa di un gruppo di cineasti, fra cui Julien Duvivier, René Clair, Marcel L'Herbier, Jean Cocteau, Alexandre Arnoux, Marcel Aymé, André Cayatte, Jean Delannoy, Claude Mauriac e i musicisti Arthur Honegger e Georges Auric. Sono ancora ignote le reazioni della Fédération internationale des ciné-clubs di fronte a tale iniziativa che si propone, secon-

resta fissata nella misura del 30 per cento per i film a soggetto, e del 20 per cento per i documentari, cortometraggi e attualità, come del resto era già stabilito per legge all'inizio dell'anno.

Gli introiti...

...dello Stato per la tassa sugli spettacoli hanno raggiunto nel 1950 i 44 milioni di sterline, rimanendo invariati rispetto all'anno precedente. Nel prossimo anno invece il Governo prevede di incassare 50 milioni di sterline, apportando un leggero aumento alla tassa medesima: tale annuncio è stato fatto dal Cancelliere dello Scacchiere Gaitskell, nell'esposizione del nuovo bilancio britannico da lui compiuto ai Comuni.

U. R. S. S.

Sulla «Pravda»...

...sono apparse alcune dichiarazioni di Pudovkin a proposito del Festival di Cannes. Il regista, dopo aver criticato la « ristrettezza mentale e la

veste un carattere realmente internazionale ».

Sull'«Arte del Cinema»...

«organo ufficiale del Ministero per la cinematografia continuano ad apparire aspre critiche intorno alla crisi del cinema nell'U.R.S.S., dovuta, secondo l'articolaista, « alla quasi assoluta mancanza di scrittori ». « Per la formazione di questi quadri », viene osservato, « occorrono mezzi, occorre l'intervento del Ministero della cinematografia, ma al Ministero si afferma che la questione è di competenza dell'Unione degli scrittori, e questa di rimando afferma che spetta al Ministero di provvedere ». I funzionari vengono accusati di incuria e di incompetenza mentre all'Unione degli scrittori vengono mosse critiche circostanziate per l'aiuto e l'assistenza prodigate a poeti e prosatori di second'ordine e per la scarsa attenzione dimostrata invece verso gli scrittori cinematografici. L'articolo conclude affermando che « si

ficialità, pur elogiando il film nel suo complesso, per i pregi innegabili della realizzazione.

Un breve festival...

...è stato organizzato a Mosca fra la fine di marzo e i primi di aprile dal Ministero della cinematografia, allo scopo di far conoscere alle autorità, al pubblico e alla critica un certo numero di film prodotti all'estero, particolarmente significativi: fra le prime opere presentate in tale manifestazione che ha ottenuto un grande successo, sono due film della più recente produzione ungherese: La felicità di Katilini Kisch, di Felix Marasz, prodotto dall'Ente Statale Cine-Studio Ungherese, sulla vita dei lavoratori, e in particolare delle donne sotto il nuovo regime, in Ungheria; e Janika di Marton Keleti, prodotto dall'Associazione Nazionale Ungherese Magiar Film, in cui viene affermata l'autonomia della cultura nazionale ungherese e viene condannata la propaganda americana.

U. S. A.

Sul barbaro sistema...

...delle versioni plurime si è espresso in maniera incredibilmente favorevole il regista Billy Wilder, in una intervista concessa al New York Times al suo ritorno dal viaggio in Francia e in Italia: in tale occasione non si può fare a meno di ricordare a tutti coloro che favoriscono ancora imprese simili, gli ormai celeberrimi nefasti della produzione Paramount di Joinville, agli inizi del sonoro. Il Wilder, che inizierà tra breve un film con Maurice Chevalier, ha avuto parole particolarmente elogiative nei riguardi del doppiaggio italiano dei film americani.

La Commissione parlamentare...

...per le attività anti-americane ha ripreso gli interrogatori, nella nuova fase dell'inchiesta svolta dalla Commissione medesima sul comunismo hollywoodiano. Il primo interrogato è stato l'attore Sterling Hayden (il biondo "gangster" che muore ai margini del suo "ranch", annusato dai cavalli, in Giungla d'asfalto): e la sua deposizione è stata « amichevole e piena di spirito di collaborazione », secondo quanto ha dichiarato un portavoce della Commissione.

La «M.P.E.A.»...

...(Motion Picture Export Association) ha deciso di protrarre fino a tutto agosto '52 la propria attività in Austria e nei paesi dell'Europa Orientale in cui rappresenta le maggiori case di produzione americane: da tale gruppo si sono ritirate l'anno scorso la Allied Artists, la Columbia e la United Artists, mentre le sette produttrici rimaste hanno aderito al prolungamento. Viene d'altra parte fatto notare come solo la Jugoslavia assorba un certo numero di film americani, mentre, dalle altre nazioni, la Polonia e la Cecoslovacchia ne acquistano solo pochi, e la Ungheria, la Bulgaria e la Romania debbano addirittura considerarsi dei mercati chiusi. Per quanto riguarda l'Unione Sovietica, si sa che una dozzina di film americani sono attualmente in distribuzione nelle principali città russe, ma si tratta per lo più di film presi in Germania durante la guerra.



Susan Hayward e Sam Jaffe (premiato l'anno scorso alla Mostra internazionale di Venezia) in I Can Get It for You Wholesale, un film diretto da Michael Gordon e che presenta interessanti aspetti sociali.

do quanto viene dichiarato fra l'altro in un manifesto, di raggruppare i circoli del cinema indipendenti e di costituire una Confédération internationale des ciné-clubs anch'essa apolitica. Un lungo e interessante "catalogo" di film d'archivio e di "classici" dello schermo viene messo a disposizione dei Circoli aderenti, e si prevede che la nuova iniziativa, anche a causa dei nomi di coloro che l'hanno promossa, debba avere un grande successo.

GRAN BRETAGNA

La «quota»...

...non subirà alcun mutamento: la percentuale di programmazioni obbligatorie di film di produzione inglese sugli schermi nazionali, secondo quanto ha dichiarato ai Comuni il ministro del Commercio Harold Wilson, rispondendo all'interrogazione di un deputato governativo,

povertà di idee » dei cineasti dei paesi occidentali, ha detto a un certo punto che « molti film restano ancora da vedere, di cui parecchi promettono di essere interessanti, come ad esempio i film italiani, tra cui Miracolo a Milano di De Sica, che i cineamatori sovietici conoscono per il suo film Ladri di biciclette ». Tali dichiarazioni, fatte alla vigilia della presentazione del film di De Sica, danno la misura della considerazione in cui il film italiano è tenuto presso l'opinione pubblica sovietica e sottolineano in particolare il significato della nostra partecipazione al Festival di Cannes. E' da notare inoltre che Youri Joukov, corrispondente della Pravda in Francia, poco prima che si verificasse l'incidente relativo al film Cina liberata, ebbe a dichiarare che « per la prima volta dal 1946 il Festival di Cannes ri-

è determinata una situazione che non può essere oltre tollerata e che le competenti autorità hanno il dovere di risolvere ».

«Estate generosa»...

...è il titolo di un film a colori presentato in quest'ultimo periodo nei principali cinematografi di Mosca, prodotto dal Cine Studio di Film Artistici di Kiev. Il film, la cui sceneggiatura è dovuta ad E. Pomesnikov e N. Dolekov, è stato diretto da B. V. Barnet che si è valso della collaborazione di E. Jukovsky per il commento musicale. L'esaltazione della vita che si svolge nei "kolchoz", interpretata dagli autori della sceneggiatura e dal regista con un tono dichiaratamente farsesco, se ha ottenuto un facile successo di pubblico, non è però riuscita gradita alla critica, che ha accusato in particolare gli sceneggiatori di super-

NUOVA SERIE

1 MAGGIO

1951

CINEMA

61

ANCHE IL CINEMA AVRÀ UN REPERTORIO

IN QUESTI ultimi anni si sono fatte viepiù frequenti le cosiddette "riedizioni" di film; alcune di esse riguardano opere che ottennero un grande successo prima della guerra, e che le case hanno stimato opportuno di ripresentare per comprensibili ragioni di cassetta, facendo leva in parte sul richiamo artistico e in parte puntando sul sentimentalismo degli spettatori verso figure scomparse o invecchiate che avevano lasciato una certa traccia nel cuore delle platee. Abbiamo così assistito alle riprese di *Voce nella tempesta*, *Rebecca*, *Davide Copperfield*, *Viva Villa*, *La regina Vittoria*, *Fra Diavolo*, *Sui mari della Cina* e di tanti altri film comunque degni di considerazione per meriti di perfezione tecnica, o ambientale, o recitativa. Possiamo ascrivere il fenomeno all'istintivo desiderio della società di riprendere, dopo la burrasca, i contatti con un mondo perduto, per meglio tentare una soluzione di continuità fra il passato e l'avvenire. Ma questa sarebbe una ragione parziale; e non tanto dei film citati intendiamo parlare, bensì di quelle opere assai più importanti che stanno per essere inserite nel programma di riesumazione in atto.

Quest'ansia di rifarsi a opere che furono soprattutto valorizzate dalla critica, e che il pubblico intuì in un successo di clima più che di gusto estetico, ci sembra un sintomo di estrema importanza: esso testimonierebbe almeno tre cose, ossia la validità degli studi che i più ostinati cultori del cinema come arte incominciarono in veste di disprezzati pionieri e terminarono come positivi filosofi, il merito dei primi isolati raccoglitori di vecchi film sfociato nella creazione di musei e cineteche e circoli con funzione di propaganda artistica e culturale, e infine l'attuale crisi dei soggetti. Non dobbiamo, infatti, essere tanto ottimisti da pensare che soltanto le prime due ragioni abbiano determinato, se non una vera e propria corsa alle riesumazioni, almeno un risveglio inatteso nella pigra mentalità dell'industria verso il passato del cinema; è un dato positivo che la crisi dei soggetti, favorita dal fatto che per la sua stessa natura il cinema ha divorato in mezzo secolo tutti i temi spirituali con la maleducata fretta dei ragazzi affamati, imperversa più che mai sul mercato. Lo prova il successo commerciale di *City Lights*, che è in testa alle classifiche americane dello scorso anno avendo battuto clamorosamente ogni altro incasso; ecco insieme un riconoscimento d'arte e una considerazione di massima sulla crisi che ha diminuito in America l'interesse per il cinema contemporaneo. Il pubblico comincia a riflettere. Ogni riesumazione sarebbe stata fuor di luogo, anacronistica e scandalosa nel 1930: la polemica fra i sostenitori del film sonoro e i puristi del muto (polemica che finì per rivelarsi presuntuosa e inutile) non avrebbe consentito una riesumazione qualsiasi nel periodo della frenesia tecnica, mentre oggi, sia pure con la semplice aggiunta di una colonna musicale approvata dall'autore, e che sarebbe stata egualmente scritta se le condizioni tecniche lo avessero consentito allora, il fenomeno non solo non stupirebbe ma farebbe piacere. Non alludiamo agli sforzi puerili di risuscitare Rodolfo Valentino con la voce di un doppiatore, ma alla opportunità e alla probabilità di ripresentare con successo i film di Buster Keaton, altri ancora di Chaplin (*Il monello*, per esempio), l'Harold Lloyd di *Preferisco l'ascensore* e di *The Freshman*, quest'ultimo servito in parte allo stesso comico per il suo recentissimo ritorno allo schermo con *Mad Wednesday*, e infine a una serie intera di opere interessanti il cui incasso potrebbe superare di gran lunga quello di molte rattrappite e vuote produzioni attuali.

S'intende che non tutte le riesumazioni andrebbero seguite e curate con l'ingenuo sistema di alcuni distributori che lanciano

allo sbaraglio sul mercato, senza alcuna preparazione, opere vecchie di vent'anni (vedi *Scarface*) facendole fischiare da un pubblico inasprito perché preso alla sprovvista, convinto com'è di vedere un film strettamente attuale. Ad eccezione forse dei film di Chaplin, la cui fama ha toccato gli angoli più remoti della terra, è chiaro che qualsiasi riesumazione dovrebbe essere anticipata da uno speciale sistema pubblicitario destinato a risuscitare l'interesse e ad ambientare con un minimo di sufficienza lo spettatore. Risuscitare i film importanti è stato fino ad oggi compito degli studiosi, illustrarli e diffonderli nel loro significato artistico e umano è toccato agli organizzatori dei circoli e dei festival; occorre, nell'immediato avvenire, che tutto ciò possa trasferirsi sul piano vasto dello spettacolo affinché non solo una limitata élite possa avvicinare i capolavori del cinema ma tutto il pubblico debba godere con lo stesso entusiasmo e interesse che i repertori musicali e teatrali non gli precludono. Quel giorno, le cineteche diverranno forse inutili, e il loro compito si fermerà alle cose rare e curiose che fanno la delizia degli intellettuali di primo pelo; ma il loro merito sarà stato immenso, se l'insegnamento scaturito dall'intuizione del cinema come fenomeno non transitorio avrà dato i frutti che deve dare. E avremo, proprio come in letteratura e in teatro, gli autori più o meno letti, più o meno seguiti: in sostanza, una collana di vere conquiste estetiche che il pubblico non dovrà cercare affannosamente in locali periferici o addirittura nella tradizione orale della famiglia, alla stregua degli antichi poemi. A ripensarci, sembra per lo meno vergognoso che i responsabili della produzione mondiale non abbiano mai affrontato con coscienza questo problema, e che soltanto oggi aprano le porte del passato con timida ma concreta speranza.

Più volte, nel corso dei nostri contatti giornalistici e di produzione, abbiamo suggerito a qualche esercente di costruire una sala che fosse destinata alla pubblica visione di film d'arte. Ci è stato risposto che sarebbe molto difficile oggi poter sostenere un programma annuale con film di alto livello artistico, vecchi o nuovi. Ma è anche vero che certe evoluzioni in atto incominciano lente e finiscono per rotolare come valanghe; e l'annuncio di riprese come *Luci della città*, *Ragazze in uniforme*, *All'Ovest niente di nuovo*, non dovrebbe lasciare indifferente un esperto e intelligente proprietario di sale cinematografiche. Siamo convinti che, con la formazione di un "repertorio" cinematografico, l'esigenza selettiva diverrebbe indispensabile; e il pubblico sarebbe in partenza garantito dal fatto che in una determinata sala si proiettano *soltanto* opere che la storia, la critica e il buon senso accettano come esemplari e degne della massima considerazione. Forse la crisi del cinema non è tutta nella attuale mancanza di idee, e nella troppo scarsa (perché voluta dagli altri) partecipazione delle intelligenze; può darsi che tale crisi debba ancora raggiungere dislivelli imprevisi, e scivolare più in là delle esperienze già consumate. Non è accaduta la stessa cosa, in sostanza, per il teatro? Quel giorno, il cinema potrà salvarsi esattamente con le stesse ancore del teatro; ossia ricorrendo al passato. E come questi ha i suoi Molière e i suoi Pirandello, il cinema avrà Chaplin e Dreyer, e tutto un patrimonio vivo che aveva creduto morto. Un repertorio cinematografico è forse la méta più importante che ci si debba prefiggere nei prossimi anni; perché soltanto con la sua presenza il cinema avrà consolidato autorità e tradizione, debellando per sempre gli ultimi nuclei dei suoi detrattori, ai quali è rimasta una sola ma efficace obiezione: la provvisorietà del film e della sua rappresentazione.

GUIDO GUERRASIO

BREVE CONCLUSIONE E RISPOSTA A UN INVITO

SAREBBE fare un torto ai lettori di una rivista come *Cinema* addentrarsi in dettagli sull'organizzazione e sui metodi dell'insegnamento cinematografico, dettagli che essi già conoscono attraverso i numerosi scritti di quel gruppo di uomini, che dettero vita, nell'ormai lontano 1935, al Centro Sperimentale di Cinematografia, con una impostazione meditata ed organica alla quale l'Istituto è rimasto fedele per ben quindici anni, con quei risultati positivi che sono a tutti noti (1). Di un mio scritto d'allora, dedicato, appunto, alla didattica del cinema, mi pare interessante riportare il seguente brano, perché mostra come siano persistenti certi errori e taluni atteggiamenti di assoluta incomprensione di fronte ai problemi della cultura rispetto al cinema,

In una società dove è il danaro che fa la guerra, non è agevole trovare uomini che abbiano la necessaria preparazione culturale e tecnica, l'indispensabile autorità ed esperienza, pronti a sacrificare, per passione, i propri interessi, le proprie ambizioni, votandosi all'insegnamento.

tanto da determinare oggi un nuovo orientamento del Centro, nonché la probità e lo spirito concretamente democratico che ci animava nell'espone dettagliatamente le nostre idee, chiamando tutti a discuterle. Scrivevo, dunque, nel 1937: «...se molti sono gli scettici, gli spiritosi e i prevenuti, pochissimi sono coloro che hanno chiesto di rendersi conto del funzionamento del Centro e di seguirne l'attività per farsene un chiaro concetto e portare, magari, un contributo di critica, con proposte e idee precise. Inutile nascondere: nell'ambiente cinematografico parlare di scuola, di studio, di libri non poteva non far sorridere la maggioranza che con la scuola, con lo studio e coi libri ha avuto così poco a che fare. Essi, i pratici, gli uomini del rozzo concreto, non potevano capire e non potranno mai capire che il problema del cinema non è sostanzialmente diverso da quello delle altre arti e che, quindi, è soprattutto un problema di gusto, di sensibilità, di cultura, di tecnica anche, ma non rozza mente intesa sibbene come espressione artistica. Per costoro sarebbe anche inutile il presente scritto (anche perché, fedeli al loro programma, non leggono nulla), che, invece, si vuole rivolgere a quanti con serietà si sono posti il problema se sia possibile o no una didattica del cinematografo. Per questi e per quelli che desiderano approfondire la materia e rendersi conto dell'efficacia delle nuove iniziative, sembra opportuno, dopo un anno e mezzo, illustrare i concetti su cui si basa il Centro Sperimentale e la sua organizzazione» (2). In questo stesso scritto lamentavo l'inadeguatezza dei mezzi tecnici (il Centro era, allora, ospitato in un'ala della scuola Duca D'Aosta in via Foligno, e allievi e insegnanti facevano miracoli realizzando piccole esercitazioni in un sottosuolo che era

sala di proiezione, teatro di posa, aula per lezioni collettive, con un impegno e un entusiasmo che supplivano a tante e così gravi deficienze) e illustravo il progetto della nuova sede che doveva sorgere sulla Via Tuscolana e le ragioni della sua imponenza.

Per quello che si è detto, infatti, anche nei passati articoli apparsi su questa rivista (3), è chiaro che una scuola di cinema, che voglia essere concreta, deve disporre di un'adeguata attrezzatura, presentandosi rispetto all'industria come la clinica universitaria nei confronti dell'ospedale. Essa ha bisogno non solo di un teatro modernamente attrezzato, ma dei mezzi tecnici più nuovi e perfetti e di gabinetti scientifici e

sperimentali (4). I motivi per cui si richiede una così completa attrezzatura non possono sfuggire a chi ben sa che, in una scuola, pratica vuol dire esperienza, qualcosa di diverso, cioè, dal puro mestiere in quanto implica una ricerca, una riflessione sul "fatto" per cui questo non è accettato "sic et simpliciter" come qualcosa di stabilito e immodificabile, ma viene conquistato come "atto" in quella dialettica che è propria dell'attività umana in ogni campo. La scuola, in sostanza, deve mettere a disposizione degli allievi e degli insegnanti, da considerarsi come un gruppo omogeneo, tutti quei mezzi che permettano loro qualsiasi ricerca ed esperienza, senza che siano vincolati alla soggezione del danaro che pesa fatalmente sulla produzione industriale. Si tratta, in definitiva, di realizzare almeno in un istituto statale, quella libertà vera che è alla base di ogni attività artistica, scientifica e culturale. Una siffatta organizzazione richiede, naturalmente, una impostazione particolare non solo dal punto di vista scolastico, per quanto riguarda gli insegnamenti e gli insegnanti, ma anche da quello produttivo, perché non può né deve seguire i consueti metodi industriali. Il cinema, si sa, non è un prodotto individuale: non bastano uno o due artisti, come avviene per le altre arti, a determinare un clima, una corrente, una scuola. Il cinema è espressione collettiva, piaccia o non piaccia ai sensibili esteti dell'individualismo romantico. Il film è sempre frutto di una società, di un'organizzazione e dell'ambiente che essa crea: anche quando l'azione politica non appare nelle singole opere direttamente, essa è presente nel loro substrato e avvertibile per chi abbia occhio sufficientemente acuto. E' chiaro che come si può parlare di un cinema fascista, anche prescindendo dai film di propaganda tipo

Vecchia guardia o *Camicia nera*, si può riconoscere un cinema italiano della "liberazione": un cinema liberatosi dalle pastoie della retorica, del conformismo, dell'opportunismo e, purtroppo, un'odierna involuzione di questo cinema verso una nuova retorica, un nuovo conformismo, un più ipocrita opportunismo. Il compito di una scuola, dunque, consiste, tra l'altro, nel creare quello spirito collettivo tra gli uomini di cinema e tra questi e gli uomini di cultura: quel clima senza di cui il cinema stesso non progredisce né artisticamente, né tecnicamente (5). A sua volta, però, la scuola per essere viva ha bisogno di respirare in un clima di libertà per l'arte e la cultura, che permetta di affermarsi nel libero gioco dialettico alle correnti più forti e avanzate spiritualmente. E qui si pone un problema grave, forse il più grave e difficile a risolvere: quello degli insegnanti. In una società dove è il danaro che fa la guerra (e questa è la guerra che troppi ancora preferiscono) non è agevole trovare uomini che abbiano la necessaria preparazione culturale e tecnica, l'indispensabile autorità ed esperienza, pronti a sacrificare, per passione, i propri interessi, le proprie ambizioni, votandosi all'insegnamento. Non è agevole, tanto più che quei pochi che lo hanno fatto per una innocente illusione non hanno avuto certo da rallegrarsi del trattamento che è stato loro riservato e sul quale è meglio sorvolare. I quadri degli insegnanti sono preziosi perché hanno bisogno di anni per la loro formazione: si richiedono all'insegnante doti e qualità diverse da quelle che può avere anche il più illustre professionista e un'esperienza che non si limita al teatro di posa, ma è anche esperienza di insegnamento che si conquista solo con una consuetudine con i giovani e con gli studi. Chi è stato a scuola sa che giudici severi e molto spesso giusti siano gli allievi; particolarmente quando si tratta di un Istituto di specializzazione che raccoglie giovani maturi spiritualmente e culturalmente, che sanno di volere e dovere raggiungere una piena capacità professionale. Per loro, e non hanno torto, la scuola si giudica dai maestri e dai mezzi di cui dispone.

Potrebbe credere taluno che questi articoli, pubblicati su *Cinema*, siano dettati da una reazione, che del resto sarebbe giustificatissima, a un caso personale: non è così. Ho risposto con questi scritti all'invito rivolto a suo tempo dalla rivista, mosso dal desiderio di difendere, chiarendola, un'opera svolta per tanti anni e da un sincero attaccamento a un'istituzione che ho visto nascere e svilupparsi e dare notevoli frutti e alla quale sono legati quindici anni, e dei più importanti, della mia vita. Non mi sentirei di concludere in altro modo quanto ho detto fin'ora che con le stesse parole con cui terminavo il citato articolo del 1937: «Per concludere, si può dire che questa iniziativa, se — come tutte le cose umane — non è esente da difetti, come iniziativa, per lo meno, è certamente ottima ed, infatti, ha già suscitato molto interessamento anche all'estero. I giovani italiani debbono essere grati allo stato italiano che ha loro offerto un organismo così importante di studio e di preparazione. Forse si potrà discutere degli uomini che sono preposti alla Direzione e all'insegnamento, ma essi danno

quello che possono, anche se non sempre riconosciuto, perché credono, al di sopra e al di fuori di ogni personalismo, alla bontà dell'Istituzione. Il motto di ciascuno col quale può terminare questo lungo scritto, potrebbe essere il seguente: "Quod potui feci: faciant meliora potentes"». E' un motto, oggi, ancor più valido; ed io voglio sperare che i "potentes" del momento dicendoci quello che hanno fatto e cosa intendono fare e in base a quali criteri, possano rassicurare quanti si interessano a questi problemi sulle sorti di un Istituto molto importante.

LUIGI CHIARINI

(1) Una storia documentata delle origini del C.S.C., della sua organizzazione e dei suoi risultati si può trovare nel volume di Luigi Freddi (*Il cinema*, L'Arnica, Roma, 1949, parte seconda) che era allora direttore generale della cinematografia. Umberto Barbaro si occupò particolarmente del problema della recitazione cinematografica e della sceneggiatura. Cfr. *L'attore cinematografico* in *Bianco e Nero*, maggio 1937; U. Barbaro e L. Chiarini: *L'arte dell'attore*, ripubblicato nel 1949 dalle edizioni di Bianco e Nero; U. Barbaro: *Film: soggetto e sceneggiatura*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1939. Francesco Pasinetti si è occupato in numerosi scritti di questi problemi: la sua *Storia del cinema*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1939, risponde a esigenze didattiche oltre che culturali. Cfr. ancora: Luigi Chiarini: *Cinque capitoli sul film*, Edizioni Italiane, Roma, 1941, particolarmente per quanto riguarda l'insegnamento della recitazione cinematografica. L. Chiarini e U. Barbaro: *I problemi del film*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1939. Tralascio qui di citare tutte le pubblicazioni che allora vennero fatte con intento didattico sulla tecnica, l'estetica e l'organizzazione del film, che ammontano a una dozzina nonché i numerosi scritti in proposito apparsi sulla rivista *Bianco e Nero*. Tutto ciò mostra che la scuola italiana di cinema nacque dallo spirito di organizzazione, dal lavoro e dallo studio di diversi anni e di molte persone, animati da ben altri ideali che quello di sedersi su una cattedra o su una poltrona.

(2) In *Bianco e Nero* n. 3, marzo 1937: *Didattica del cinema*, pp. 8-34.

(3) Cfr. i nn. 57-58-59.

(4) Una delle prime preoccupazioni, quando ritornai al Centro dopo la guerra, fu di porre riparo alle distruzioni e alle asportazioni compiute dai tedeschi. L'intelligente collaborazione dell'arch. Salvo D'Angelo e la generosa comprensione dell'Universalia permisero, nonostante la povertà dei mezzi, di costruire un teatro modello per la scuola e di dotarlo della più moderna attrezzatura. Fu anche possibile, in quel periodo, realizzare una «camera riverberante», che ha permesso importanti studi di acustica (cfr. C.S.C. Studi, ricerche e documentazioni, 1: G. Parolini: *Misure dei coefficienti di assorbimento del suono*, Bianco e Nero editore, Roma). Era in progetto, inoltre, una «camera assorbente» e in via di attrezzatura un laboratorio di ottica e sensitometria di cui si occupò fino a un certo momento l'ing. Mario Calzini sotto la guida del prof. Vasco Ronchi, direttore dell'Istituto nazionale di ottica di Firenze. Purtroppo la limitatezza, o meglio l'inadeguatezza, dei mezzi finanziari e la particolare situazione dell'Istituto, nonché le difficoltà di attuazione del piano ERP nel settore cinematografico, arrestarono questo programma e non si poté neppure attrezzare la sala per la sincronizzazione e il mixage e acquistare un truck sonoro.

(5) Attorno al Centro, anche nella ripresa del dopoguerra, si polarizzava la cultura cinematografica. Fu creata in collaborazione con l'Istituto di Psicologia e la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, una sezione italiana dell'Istituto internazionale di filmologia di Parigi, che tenne due importanti congressi internazionali e corsi annuali presso l'Università di Roma con l'appoggio delle Autorità accademiche, oggi praticamente inattiva per mancanza della consueta sovvenzione da parte del Centro. I corsi di filmologia inaugurati recentemente presso il Centro stesso dall'onorevole democristiano Pia Colini Lombardi e dal prof. Luigi Gedda, vice presidente dell'Azione Cattolica e presidente del Centro Cattolico Cinematografico, non hanno nulla a che vedere con la Sezione italiana di filmologia, il cui Comitato direttivo non è stato nemmeno interpellato.



Dal film Paisà, significativo rappresentante del cinema italiano della Liberazione: cinema che purtroppo, nell'odierna involuzione, si cerca di uccidere con la retorica e il conformismo.

Preludio a discorso eventuale

DA QUANTI equivoci, e quanto grandi, da quante sproporzioni fosse viziata l'attenzione che al cinematografo dedicammo una diecina d'anni addietro, possiamo accorgerci soltanto ora, quando la ripensiamo alla luce di una riflessione più matura, di una più attenta consapevolezza del fatto artistico, della sua necessaria lontananza da una partecipazione troppo aderente agli impulsi vitali, troppo condizionata da un "piacere", da una "passione" non pura-

La connaturale immediatezza del cinema è forse il suo dono più vistoso, quello che ne ha fatto un aspetto decisivo del mondo contemporaneo: uno di quei ritrovati che, nella memoria dei posteri, finiscono col segnare uno spartiacque nel corso della civiltà.

mente contemplativi, ancora stretti allo "interesse" o al "divertimento". Non si tratta di pronunziare una condanna del cinematografo, di respingerlo fra le cose impure e volgari, ché questo sarebbe davvero peccato di inintelligenza: si tratta di rendersi conto della sua vera indole, che solo in rare occasioni sopporta quelle valutazioni estetiche di cui fummo in molti a far spreco, in quell'età a tanti segni remota e come "preistorica" della nostra maturazione umana, ma che richiede uno sguardo più pertinente, una attenzione più affabile e meno pretenziosa. Patrebbe darsi, chi sa?, che alla fine il cinematografo ne uscisse rivalutato, per quello che esso è, non per il luogo che un tempo occupò in

un nostro orizzonte di cui l'insicurezza era pari alle ambizioni. Giudicare di ogni film, o del cinema così, in blocco, come si giudica della pittura o della poesia, ecco, mi pare davvero una impresa fuori proposito: come di chi volesse misurare le canzonette con lo stesso metro che impiega per la musica da camera, e si lasciasse andare ad elogi e condanne del tutto fuori chiave a proposito di un impiego dei suoni non come pura forma, svincolata da ogni aderenza alle sollecitazioni del vivere con i suoi minori e minimi sentimenti e risentimenti, ma come forma, appunto, che non vive per sé, che sussiste solo in funzione dei suoi contenuti vitali, della sua "utilità" a proposito di certe tendenze, di certe disposizioni la cui durata non resiste allo sfogliarsi del calendario se non nella misura in cui è fatta segno a speciali riguardi della memoria.

Credeamo un tempo che fosse uno "splendore" del cinema, una sua alta e quasi magica virtù quella sua "provocazione", la sua capacità di accendere un fremito negli spettatori, di immischiarli direttamente nella vicenda, « come Don Chisciotte », scrivemmo appunto, « quando salta sul teatrino di mastro Pietro e taglia a pezzi i mori che vorrebbero impedire a don Gaiferos la liberazione di Melisenda; come il tifoso che si avanza nel campo, se la squadra del suo cuore è minacciata dal giuoco pesante degli avversari, da un calcio di rigore ingiustamente concesso »: e forse non avremmo avuto torto, se quelle nostre affermazioni avessimo collocate non sull'inadatto terreno dell'arte, ma su quello, assai più redditizio, delle manifestazioni vitali, della comunicazione immediata: che è, appunto, il luogo appropriato del cinematografo (certo Charlot, certo von Stro-

heim, certo Clair, queste luminose eccezioni, questi subitanei spostamenti del linguaggio cinematografico dalla zona "comunicativa", "mercantile", all'altra della pura figurazione, non fanno altro se non confermare, per la loro stessa eccezionalità, per quel tanto che in essi c'è di "sproporzionato" rispetto allo "standard" cinematografico, la impossibilità di estendere al cinema nella sua totalità una immotivata pretesa di arte). Da qui, forse, dovrebbe cominciare un eventuale nuovo discorso sul cinematografo; da questa sua connaturale immediatezza, che se costituisce una rémora alle sue soluzioni d'arte, è forse il suo dono più vistoso, quello che ne ha fatto un aspetto fondamentale del mondo contemporaneo, uno di quei ritrovati, chi sa, che nella memoria dei posteri finiscono col segnare uno spartiacque nel corso della civiltà: può darsi che un giorno si assegni ai fratelli Lumière una parte identica a quella di Gutenberg, che si dica: prima del cinema — o: dopo il cinema — come oggi diciamo "prima della stampa", "dopo la stampa"...

Il paragone non è preso a caso, nessun ragionamento è possibile sul tema "cinematografo", ove non si assuma questo dato iniziale: che la cinematografia è, in primo luogo, un ritrovato meccanico, come la stampa con i caratteri mobili (del resto, certi film arcaici, a proposito dei quali sarebbe davvero azzardato parlar di arte, non hanno forse il prestigio degli incunaboli, un profumo che va molto al di là delle testimonianze di costume consegnate nei loro ingialliti fotogrammi?). E come sarebbe uno sproposito esercitar la critica letteraria su tutto quello che si stampa, per il solo fatto che la letteratura si affida, normalmente, alla carta stampata (e a nessuno viene in mente di condannare o esorcizzare i discorsi stampati che cadono al di fuori della letteratura, ma che hanno buone ragioni di stare al mondo, purché non ambiscano a una qualifica che non li riguarda...), così mi pare che il nostro antico errore sia consistito nel considerarla tutta o quasi la produzione cinematografica (che assolve in gran parte, più o meno degnamente, la funzione del giornalismo; o l'altra delle opere narrative, che una locuzione introdotta dal Croce ed universalmente accettata designa come "opere di intrattenimento", o, ancora, di quella che il Gramsci definisce "letteratura popolare") dall'angolo visuale del giudizio estetico. Col risultato, ce ne accorgiamo soltanto ora, di non renderci esattamente conto, una volta che ne facevamo un uso così lato, di quello che davvero fosse, come realtà acquisita o come semplice possibilità, una vera e propria "forma cinematografica", e cioè l'eventuale luogo cinematografico di un pensiero e di un sentimento che si dichiarano tutto in quella forma, e non rinviano ad alcuna realtà sita al di là da essa. Da qui, forse, dovrebbe partire la nostra ricerca, da un esame riguardante la possibilità, per le immagini in movimento, di costituirsi sede unica e insostituibile di una idea nel suo realizzarsi in quanto forma esistente, e insieme come luogo nel quale le apparenze del mondo lascian cadere la loro "materia", la loro fisicità, per istituire se stesse come realtà assoluta, e non come indice, o registrazione di un reale che le oltrepassi.

E' una questione che va affrontata con grande cautela, avendo cura che ogni asserzione sia rigidamente motivata e insieme possa trovare applicazione in una materia così agitata e disorganica qual'è a tutt'oggi, il cinematografo, per rintracciare in questa almeno la possibilità di un ordine, di una ragione operante; e nell'affrontarla bisognerebbe aver cura di scansare tutto quanto possa lasciar supporre genericità ed arbitrio. Controllare, volta per volta, le differenti reazioni della forma cinematografica così di fronte al pensiero, ai suoi contenuti mentali, come di fronte alla realtà naturale, al mondo che cade sotto i sensi, in quanto essa se ne impadronisca per raffigurarlo... Ma ad affrontare questi temi non basterebbe un "preludio", sarebbe un entrare nel vivo di un discorso per ora troppo oscuro e intricato. Basterà averli accennati, perché ognuno si renda conto

come, per la sua stessa indole, il cinematografo non offra alla critica estetica (non dilettesca) un punto di minore resistenza: ché anzi in esso si aggravigliano difficoltà che non si possono eludere con una frase, o nemmeno con l'elegante sgambetto dei giocolieri dell'ingegno. E bisognerà fare i conti con un dubbio che di continuo ci assilla, col timore che la posta del giuoco, qualora ne circoscriviamo l'interesse al solo argomento cinematografo, non compensi sul serio la fatica in esso impiegata: perché non ci si accorga, a un certo punto, di aver, come dicono, "pestata l'acqua nel mortaio", bisognerebbe aver preso in mano tutti i fili della questione: e questa è assai più complicata, nella sua trama, di quanto non credano quelli che in una qualsiasi "dottrina" pretendono di aver trovato la chiave capace di aprire tutte le porte.

ROSARIO ASSUNTO

CANNES, PRIMO TEMPO

LA SIGNORINA GIULIA TRA MOBBISTI E BARACCHESI

SAPPIAMO TUTTI che i festival sono incontri per serpenti (non voglio dire serpenti necessariamente velenosi): la consuetudine vuole che siano invitate moltissime persone, che spesso non hanno nulla in comune col cinema, e alle quali è imposto d'inghiottire enormi quantità di pellicola impressionata, condita di bicchierate, banchetti e gite. Ma tra questa gente molti sanno cos'è il cinema e cosa il cinema vuole. Il loro incontro è prezioso. Per la critica di quattro quinti del mondo è indispensabile, sapendo che quasi mai i nostri colleghi hanno potuto imparare il mestiere, acuire le loro facoltà, raggiungere i limiti umani dell'obiettività e dell'istinto, su film originali. So bene che facendo buon occhio

a cattiva sorte, qualcuno dirà che la parola non è necessaria al film. Posizione evidentemente superata e del resto falsa nei suoi postulati. Dinanzi alla dignità del verbo — sia pure adattato alle funzioni filmiche — l'esistenza del critico educato col film doppiato ricorda i critici musicali sordi che si potrebbero inviare nei concerti con la scusa che descriveranno perfettamente i movimenti dei suonatori. Il lato positivo, costruttivo dei festival è dunque tale da farci dimenticare il lato negativo. Il IV Festival di Cannes ha segnato anzi tutto un successo particolare degli organizzatori, che hanno saputo attirare sulla Croisette anche i film sovietici, ungheresi, cecoslovacchi, polacchi. Cina a parte, il mondo intero è

Ulf Palme e Anita Björk in Fröken Julie (« Signorina Giulia ») di Sjöberg: film svedese che ha ottenuto, con Miracolo a Milano di De Sica e Zavattini, il primo gran premio di Cannes.





Inquadratura tratta da *Mussorsky*, film sovietico a colori diretto da Grigory Róscial e che ha ottenuto il premio per la migliore scenografia.

stato dunque rappresentato a Cannes e ognuno di noi ha sentito che è piú serio l'incontro di Pudovkin e di De Sica di tutte le salivate del Palazzo Rosa. Aggiungo che la presenza del cinema sovietico è stata preziosa, anche se *Mussorsky* (regia di Grigory Róscial), nonostante la musica e il colore, è un film noioso, uggioso e ricco di sciovinismo.

La cronaca di Cannes comincia con un incidente: la proiezione mancata, per la serata inaugurale, di *Die Vier im Jeep* («Quattro in una jeep», Svizzera) di Leopold Lindtberg; la presenza nel film, di un soldato sovietico sempre pronto ad applicare la consegna, sembrò poco diplomatica al festival. Il film era d'altronde

mediocre, lungi dalle speranze che avevano aperto a Lindtberg le soglie del cinema. L'apertura fu dunque affidata a un film americano, *A Place in the Sun*, pallida versione di George Stevens di *An American Tragedy* di Theodore Dreiser. Montgomery Clift, come attore, si difese bene. Timida apparizione dei tedeschi con *Der fallende Stern* («La Stella cadente») di Harold Braun e infine prima sorpresa del Festival: *Fröken Julie* («Signorina Giulia») che Alf Sjöberg

ha costruito sulle antiche e usate tracce di Strindberg. Cinema, infine: immagini, montaggio, linguaggio. Sjöberg si serve di un'architettura così precisa, solenne e lirica che nessuno spettatore è stato perplesso o sorpreso di un'audacia eccezionale: evocando scene passate, per ricordare i piani, Sjöberg impiega il piano stesso dell'evocazione; in parole povere, non c'è né taglio, né dissolvenza. La coerenza della ripresa è tale che il personaggio d'un altro tempo

La manifestazione francese ha segnato un particolare successo degli organizzatori: sullo schermo del "Palais des Festivals" sono infatti apparsi anche i film sovietici, ungheresi, cecoslovacchi e polacchi.



introdotto nel presente della sequenza non disturba affatto. La fotografia di Göran Strindberg e l'interpretazione di Anita Björk danno al film quel tono inconfondibile dell'opera d'arte raggiunta. La Francia ha presentato un film commerciale di eccellente fattura, dovuto alle reminiscenze e alle ambizioni di Hervé Bromberger: *Identité judiciaire*. Ma la seconda rivelazione è *Los olvidados* («I dimenticati»), film messicano di Luis Buñuel. Il ritorno di Buñuel, sia pure con un film autorizzato dalla censura, non poteva essere indifferente. L'ex surrealista (dopo tutto perché ex?) di *Un chien andalou* non ha tradito nessuna delle sue promesse, sebbene abbia dovuto camuffarle di sogni. Buñuel non ha dun-

Da *Los olvidados* («I dimenticati»), film messicano di Luis Buñuel premiato per la regia.



Sopra: Harold Lloyd in *Mad Wednesday* di Preston Sturges. Sotto: Elizabeth Taylor e Montgomery Clift in *A Place the Sun*, di George Stevens e tratto da *An American Tragedy* di Dreiser.



Il premio per la migliore interpretazione maschile è andato all'inglese Michael Redgrave, che qui vedete, in primo piano, in una inquadratura del film *The Browning Version* di A. Asquith.



che potuto rendere razionali i suoi precetti onirici, ma si è ripiegato sul naturale sadismo del suo temperamento: le pupille sfondate, le facce schiacciate, la crudeltà animale, la libidine gratuita, l'anarchia sono per lui moneta consueta e corrente. Ma *Los olvidados* è pure altra cosa. La regia è priva di concessioni, serrata, dura.

I PREMI

Gran premio del Festival di Cannes per il miglior lungometraggio a soggetto: "ex aequo" a *Miracolo a Milano* di De Sica e Zavattini (Italia) e a *Fröken Julie* (« Signorina Giulia ») di Alf Sjöberg (Svezia).

Premio per la migliore regia: a Luis Buñuel per *Los olvidados* (« I dimenticati ») - (Messico).

Premio speciale: a *All About Eve* di J. L. Mankiewicz (U.S.A.).

Premio per la migliore attrice: a Bette Davis per *All About Eve* di Mankiewicz (U.S.A.).

Premio per il migliore attore: a Michael Redgrave per *The Browning Version* di Anthony Asquith (Gran Bretagna).

Premio per il miglior scenario: a Terence Rattigan per *The Browning Version* di A. Asquith (Gran Bretagna).

Premio per la migliore fotografia: a Luis Maria Beltran per *La balandra Isabel llego esta tarde* di Carlos Hugo Christensen (Venezuela).

Premio per la migliore scenografia: a Suvorov Veksier per *Mussorsky* di Grigory Roscial (U.R.S.S.).

Premio per la migliore musica: a Joseph Kosma per *Juliette ou la clé des songs* di Marcel Carné (Francia).

Premio per la migliore selezione: all'Italia (*Miracolo a Milano* di De Sica e Zavattini, *Il cammino della speranza* di Pietro Germi, *Napoli milionaria* di Eduardo de Filippo, *Il Cristo proibito* di Curzio Malaparte).

Premio "eccezionale per l'originalità della trasposizione cinematografica di un'opera lirica": a *Tales of Hoffmann* di Michael Powell e Emeric Pressburger (Gran Bretagna).

Gran premio per il miglior cortometraggio: a *Miroir de Hollande* di De Bert Haanstra (Olanda).

Premio per il miglior film scientifico e pedagogico: a *L'eruzione dell'Etna dell'Incom* (Italia).

Premio speciale per il cortometraggio: a *Vole est-ouest* (Polonia).

Premio speciale ai documentari sovietici.

Premio della critica (Fipresci: Federazione internazionale della stampa cinematografica): a *Miracolo a Milano* di De Sica e Zavattini (Italia) e a Luis Buñuel per l'insieme della sua carriera.

Primo contatto col cinema inglese, classico e compassato, d'Anthony Asquith in *The Browning Version*, storia pacata e misurata d'un maestro di scuola, scritta da Terence Rattigan e interpretata da Michael Redgrave, Jean Kent e Nigel Patrick con la consueta bravura. Il film molto atteso di Jacques Becker, *Edouard et Caroline* è piaciuto per i suoi aspetti formali, lo spirito della regia propriamente detta, la recitazione di Daniel Gélin e di Anne Vernon, lo scenario di Annette Wademant e dello stesso Becker. Meno osservato, ma più importante, è il tema che Becker ha magistralmente trattato: la satira spietata d'un mondo "snob" di fannulloni che si nascondono dietro un falso amore per l'arte. Taceremo per amor di pace della *Danza del Fuego*, film argentino di Daniel Tinayre (come taceremo dei film spagnoli). Simile destino merita *Mad Wednesday* (« Che mercoledì! », uno scempio Harold Lloyd che porta la firma di Preston Sturges e che vorrebbe continuare la vena comica che il

cinema americano sembra aver definitivamente perduta nel gusto dei luoghi comuni e delle situazioni d'un automatismo tagliato fuori da ogni slancio. Si direbbe che il caleidoscopio di George Orwell funzioni ormai a Hollywood.

Il primo tempo del Festival si chiude con la proiezione del primo film italiano (il primo avrebbe dovuto essere *Il cammino della speranza*, ma la copia giunse in ritardo): *Miracolo a Milano*. Limitandomi volutamente alla cronaca, dirò che in tutto il festival non si vide mai un'accoglienza tanto calda, commossa, profondamente convinta e unanime. Dieci minuti d'applausi sostenuti possono quasi sembrare incredibili se non fossero stati controllati. Pudovkin dichiarò che «*Miracolo a Milano* contiene tutta la forza del cinema muto»; Jean Cocteau affermò che «dopo Chaplin non si era vista un'opera di tale mole; se ne riparlerà tra vent'anni». Orson Welles tolse quasi la parola a René Clair (che vide il film a Parigi): il primo disse che *Miracolo a Milano* era opera essenziale, l'altro parlò d'una «regia magistrale». L'accordo tra il pubblico internazionale di Cannes e quattro uomini che hanno servito il cinema con realizzazioni indiscutibili può sorprendere. Ma eravamo in atmosfera di miracolo, e i miracoli della poesia non si discutono.

LO DUCA

(Nel prossimo numero pubblicheremo Cannes, secondo tempo, a firma G. Aristarco).



Il cinema francese è passato quasi sotto silenzio al festival di Cannes, dove Becker ha presentato il suo ultimo film *Edouard et Caroline*; interprete principale il bravissimo Daniel Gélin.

INCONTRI SULLA CROISSETTE

(SONO le 12 del 6 aprile 1951. Siamo al municipio di Cannes, ove il "maire" con pregevole opportunismo, ha invitato per un ricevimento — il solo che egli abbia dato in tale sede — la delegazione sovietica, composta da Semenov, viceministro della propaganda addetto al cinema, il regista Pudovkin e l'attore Cerkassov. André Maurois è invitato d'obbligo come presidente della giuria del Festival. Gli viene presentato Pudovkin che ha appena firmato la protesta della delegazione sovietica per la proiezione del film svizzero *Quattro su una jeep* di Lindtberg. Sono di fronte lo scrittore e il regista).

MAUROIS - (Affabile, internazionale, a Pudovkin). *Io non ravviso, signore, l'offesa al soldato sovietico da voi riscontrata nel film svizzero.*

PUDOVKIN - *Tutto è detto nella nostra lettera ufficiale. L'offesa c'è. E io sono risentito a nome del gran cuore del popolo sovietico.*

MAUROIS - *E' ben vero che nel film il soldato russo obbedisce, più che al suo senso di umanità, agli ordini ricevuti. Ma avrete notato che l'ameritano, a sua volta, è troppo individualista. Non obbedisce agli ordini, non solo, ma li discute, li contrasta. E' un anarchico. E l'inglese che lo coadiuva è un passivo. Non parliamo poi del francese che appare come una macchietta, una caricatura, un "troupièr" del buon vecchio tempo, un "tipo" del varietà.*

PUDOVKIN - *Vi garantisco, amico mio,*

PUDOVKIN E MAUROIS MALAPARTE E DUVIVIER

che, giudicando lo spirito animatore del film, vengono fuori le peggiori intenzioni circa la luce in cui è messo il nostro soldato delle Repubbliche Sovietiche. (La conversazione, per merito di un intruso, divaga).

MAUROIS - (Reinternazionalizza la conversazione parlando d'altro). *Anche io, sapete, comincio a fare del cinema. Sto scri-*

vendo un soggetto originale mentre un produttore sta realizzando un film tratto dal mio libro Climats.

PUDOVKIN - (Sorridente, inchinandosi, compiacendosi).

MAUROIS - *E voi, che film state girando?*

PUDOVKIN - *Dopo Jukovsky, sto studiando il soggetto per una nuova pellicola, una*



Cannes 1951. L'operatore G. R. Aldo, Suzanne Cloutier e Marcel Carné (con gli occhiali).



Cannes 1951, Pudovkin, Georges Sadoul e il delegato cecoslovacco A. M. Brousil a colloquio dopo la proiezione del film Mussorsky, di Roscial.

pellicola a colori. Che volete? Ormai non so più vedere il mondo in bianco e nero.

MAUROIS - Io penso con rammarico, invece, che il film in bianco e nero va a poco a poco scomparendo. Trovo che la convenzione cinematografica, quella specie di particolare rapporto fra l'immagine abituale di fotografia in movimento e l'occhio dello spettatore saranno mutati profondamente. È che la "convenzione" e quindi l'arte cinematografica, come fin qui sono state concepite, ne soffriranno.

PUDOVKIN - Io invece mi rallegro proprio di questo. È il punto sul quale mi baso.

Bisogna fare del nuovo, essere in continuo progresso.

MAUROIS - Voi siete un cineasta e io no. E' giusto che pensiate così.

PUDOVKIN - Vi dirò di più. Noi che siamo gli inventori del colore non solo non possiamo più vedere il mondo che a colori, ma presto non lo vedremo più che in rilievo. Poiché in Russia è quasi a punto l'invenzione del film in rilievo.

MAUROIS - (Stringe la mano a Pudovkin molto cordialmente).

(Sono le 12 del 15 aprile 1951. Siamo sulla terrazza dell'albergo Carlton, ove la delegazione americana offre un "cocktail" d'onore. Gran folla. Molte parole, molto champagne. Panini. "Hot-dogs". Julien Duvivier e Curzio Malaparte fanno la loro conoscenza. Sono di fronte la nuova recluta della regia e il vecchio "routinier" del cinema).

DUVIVIER - Sono molto curioso di vedere il vostro film.

MALAPARTE - E' un ardito tentativo. Pensate: non avevo mai visto una macchina da presa. Sapevo all'incirca che cosa era un obiettivo. Ho chiesto, da principio, consigli a tutti, anche agli operai, anche alla gente semplice che collaborava con me. Io, letterato, ho voluto parlare per immagini, trovare la mia sintassi cinematografica.

DUVIVIER - (Cortese). Interessante esperimento. Degno di studio. (Non chiede a Malaparte se farà un secondo film). Scriverete le vostre impressioni?

MALAPARTE - (Insiste). Ho voluto lanciare un messaggio agli uomini... (spiega le sue intenzioni, che Duvivier ha già letto sulla "pubblicità" abbondantemente diffusa). Non è semplice fare del cinema.

DUVIVIER - A chi lo dite! Tutto è sempre nuovo. L'esperienza passata non serve. Non serve neppure far vedere i propri "pezzi" o il film montato a degli esperti,

fidati amici di sempre. Ho fatto la prova proiettando un mio film inedito davanti a 500 persone. Sono 500 uomini e donne di ogni età, mille occhi, è vero, ma non sono il pubblico. Che vi dirà poi di no o di sì, non si sa perché. Vi dirà di no perché il titolo non va, gli attori non piacciono o le foto esposte fuori della sala non incontrano. Vi dirà di no, allorché paga ed entra, per mille motivi imponderabili e non valutabili, prima. E, dopo, quando il pubblico ha già detto di no, ricontrate gli amici fidati ai quali avevate chiesto consiglio. Dite loro: «Ma come? Non mi hai detto questo e quest'altro? Non mi hai fatto notare quel difetto che io non vedevo e che tutti hanno visto di primo acchito? Non hai rilevato quell'incongruenza?». «Sì, l'avevo notata, mio caro. Ma come potevo, allora, dirti delle parole così deprimenti?». Ecco tutto.

MALAPARTE - (Tace).

DUVIVIER - Il pubblico è l'ignoto. E voi stesso siete un pessimo giudice della vostra opera.

MALAPARTE - (Tace).

DUVIVIER - Uno scrittore può strappare, gettare la pagina non riuscita. Ha la salvezza del cestino. Il regista assai di rado è in grado di rigirare un "pezzo", quando lo giudica sbagliato. A me è accaduto solo in America di poterlo fare con larghezza. In Francia è ben altra cosa.

MALAPARTE - (Sorpreso). Perché? Io l'ho fatto più volte. Il mio produttore mi ha lasciato libero. Ho avuto la massima larghezza.

DUVIVIER - Beato voi! A noi del mestiere i produttori stringono i freni. Dobbiamo restare entro margini assai severi.

MALAPARTE - State lavorando, ora?

DUVIVIER - No. Dopo Sous le ciel de Paris, mi riposo. Mi stendo al sole, passeggiando, penso, guardo gli altri, prendo appunti.

MALAPARTE - Beato voi!

DUVIVIER - (Stringe la mano a Malaparte molto cordialmente).



Cannes 1951. Welles, intervenuto al festival come spettatore, nella terrazza del Carlton.

ANGELO NIZZA

Siamo proprio tutti mobbisti?

L'ACCUSA di maggior rilievo formulata da una parte della critica al film di Zavattini e De Sica *Miracolo a Milano*, mi pare stia tutta in quella domanda finale: «Ma dove vanno?» allorché i barboni si mettono a cavalcioni delle scope e scompaiono per il cielo. Ebbene io, con un po' più di sangue mobbista nelle vene di quanto non me ne senta, vi garantisco che porrei la stessa domanda: «Si può sapere dove vanno?». Perché infine, il fatto è che se ne vanno; ed io, che ci resto a fare io solo qui? Su chi eserciterò più il mio mobbismo, se i miei naturali subalterni mi piantano in asso, in mezzo a quella piazza, anzi su quel "sagrato" su cui si è posato tanto pianto e tante glorie patrie?

Ma rassicuratevi. Essi non se ne vanno. Non vanno in nessun luogo perché non vennero da nessun luogo.

Vennero di sotterra: da un assurdo, e se ne vanno per il cielo, verso un assurdo. Vennero come un assurdo, quindi non vennero; se ne vanno come un assurdo, quindi non se ne vanno. Rassicuratevi, sono essi stessi "un assurdo" che è l'"assurdo", chiave di ogni favola. Sono come il cervo che parla, per rispondere all'astuta volpe che gli rivolge la parola.

Anche quando maggiormente si appesantiscono di "ragioni" e di "sentimenti" umani per recitare la loro parte di consumatori di una certa fetta di verità sociale, restano fantasmi esangui. Anche Mobbi allora è un fantasma? Ma certo, anche Mobbi, anche i mobbisti sono fantasmi esangui, pure quando si appesantiscono di tutte le "ragioni" e "sentimenti" per recitare la loro parte di consumatori dell'altra fetta di verità sociale. In fondo, essi una favola son venuti a dirci, non mostriamogli i denti!

Dicevo, vengono di sotterra: Totò, il Buono, è l'unico (appunto perciò è buono) che spunta di sotto un cavolo; mentre i suoi compagni — cattivi e buoni mescolati insieme — essendo adulti, nascono sotto cavoli più grandi, di zinco e di latta. E poiché Mobbi, il leone della favola, ha portato loro via anche quell'assurda cavolaia, non gli rimane che andarsene in quel "nessunluogo".

Attenzione, quindi, caro Aristarco: tu che hai con tanto acume filologico smontata la favola per mostrarcene le interiora, attento a non farti arruolare nell'esercito dei Mobbi (che è in agguato fuori della favola, con il suo "genio ragionieri", col suo "genio pinzochere", col suo "genio propagandisti") per troppo amor di dialettica. Eppoi tu m'insegna che è vano, e oltre che vano pericoloso, spezzare il mito della favola e succhiare dentro ad una parte sola per sentire se ha sapore di "verità". Il "sapore di verità" di ogni favola è nella "morale", cioè in quel terzo termine, che deriva dall'urto dei due contrari, e che contiene i due termini dell'opposizione, superati. (Ne accenna con maestria Concetto Marchesi in *Rinascita* di febbraio).

Importante è capire in tempo se si sta dalla parte del cervo o dalla parte della volpe o del leone che lo sbranano. E una

volta sbranato il cervo, è inutile andare a cercare il cuore: a divorarselo ci ha pensato la volpe, che può motteggiare ora il re del deserto: «Smetti, smetti di cercare. Non aveva cuore, il cervo. Se ne avesse avuto non sarebbe venuto qui a farsi sbranare da te».

Te lo immagini, Aristarco mio, il critico di Esopo nell'atto di domandarsi: «O che storie sono queste? Com'è possibile che il cervo non avesse cuore; se a tutti risulta che nessun organismo può vivere senza quell'orologio in petto?». E' chiaro che la volpe mente; e noi dobbiamo, con la nostra credulità, aiutare la favola ad andare avanti verso la morale; prima, non aprendo gli occhi al cervo per trattenerlo nella sua stupida gita verso il leone; secondo, non avvertendo il leone che la volpe sta mangiandosi il cuore della sua

vittima, — perché così facendo fermeremmo due volte la favola sul limite dell'impossibile; che è l'unico clima in cui la favola possa esistere, — la prima volta mettendo in guardia il cervo; la seconda volta mettendo in guardia il leone. E allora addio favola!

Noi rischiamo altrettanto quando ci mettiamo a spulciare i barboni per vedere se hanno addosso — e per concludere che non ne hanno — quel che si dice "solidarietà di classe", "spirito organizzativo", "sacro sdegno per lo sfruttamento", "orientamento sindacale" eccetera. Sarebbe come pretendere che le bestie parlanti della favola antica avessero coscienza cristiana, perfetta conoscenza delle virtù teologali e buona pratica di tomistica e di patristica. Bravo! Non si sbranerebbero più e la favola non ci sarebbe; e la morale nemmeno, che è appunto ammaestramento dell'uomo.

Ma poi c'è sempre un dato irrazionale che muove la favola, un "errore", direi una dimenticanza, un'assenza di esperienza. Benché ammaestrata a non farlo, Cappuccetto Rosso attraversa il bosco, racconta

Da un'inquadratura di *Miracolo a Milano* di DeSica e Zavattini: il maggiore successo di Cannes.



tutto al lupo, si mette a far le corse con lui e gli dà l'agio di sbranare la nonna prima, e poi lei stessa.

Per giudicare la favola, e particolarmente una favola scottante che riguarda la nostra esistenza, basta porsi al disopra della favola stessa, in quella zona cioè tra cielo e terra, laddove inconsapevolmente alza gli occhi il bimbo a favola finita. E dobbiamo farci noi stessi bambini, allorché ci affidiamo alla favola per farci indicare la via della giustizia. Né troppo in alto, da non udire e non vedere, né troppo in basso, da udire troppo e veder troppo. Giacché ponendosi eccessivamente in alto ci si accontenta di aspettare fatalisticamente il "finisca come finisca"; e ponendosi eccessivamente in basso si sente troppo l'odore dell'uomo e delle sue miserie. Mentre la zona della favola è una sospensione in cui spazio e tempo non contano più, anche se in essa favola vi concorrono elementi — virtù e vizio — del costume reale. In quella "zona" aspiatale e atemporale siamo nei margini di sicurezza, dove proprio la favola voleva condurci per convincerci che Cappuccetto Rosso ha ragione a buttarsi per il bosco e a giocare col lupo; e fatti concludere con la "morale" della favola che sia reso bene al bene e male al male. Automaticamente la nostra simpatia andrà alla vittima, a colui che nella favola si è comportato scioccamente ed ha commesso più di un errore. Ecco, in sostanza, la ragione della "simpatia" che promuovono in noi i "barboni", anche quando sbagliano, anche quando cioè chiedono tube e pellicce invece che pane e lavoro. E sarebbe tanto facile con quella colomba! Ma ancora più facile sarebbe far sparire, grazie alla colomba, Mobbi e tutti i suoi Mobbisti (vedi che neologismo è venuto fuori, e con che forza!). Allora, addio favola; e tutto come prima! Ma lo sconcerto che ci danno i barboni è nel fatto che, legati agli appetiti più elementari o superflui, essi non capiscono che Totò (l'unico buono fra di loro) una volta salito sul tavolino dell'"impossibile" può procurare loro ogni bene. Essi non ne sono consci e s'affannano a chiedere, a chiedere: tutto vogliono, mentre possono ottenere proprio tutto; tutto più uno, che è l'uno appunto di questa come d'ogni favola: farli sparire cioè da questo regno, trascinandosi dietro tutti i loro errori, compreso qualcuno commesso dagli sceneggiatori, che fanno perdere e ritrovare troppe volte la colomba miracolosa, e danno troppe gambe a quegli spettri appaiati come carabinieri, i quali verso la fine arrestano anziché sospingere il carro della favola.

Anche tu, convieni con me Aristarco mio, sentivi, mentre scrivevi il tuo atto d'accusa, un gran bisogno di accettare la favola con tutti i suoi errori per essere più buono, più puro e per quanto possibile, meno mobbista di quanto vorrebbero che noi si fosse.

CARLO BERNARI

Nel pubblicare volentieri questa nota dello scrittore Carlo Bernari, desideriamo chiarire che non abbiamo mai scritto, a proposito di *Miracolo a Milano*, un "atto d'accusa", ma mosso al film di De Sica e Zavattini diversi e severi appunti nell'ambito di un discorso che ci sembrava, e ci sembra tuttora, motivato.

LUI A CANNES

Con questa nota il nostro Lo Duca risponde all'articolo di Curzio Malaparte, Io a Cannes, pubblicato da L'Europeo del 29 aprile.

LA TRADUZIONE dell'articolo di Curzio Malaparte è stata per i colleghi francesi un incredibile motivo d'ilarità. Purtroppo, senza saperlo, davo la chiave dei segreti di fabbricazione malapartista: mescolare qualche particolare autentico, due o tre parole in "lingua originale", una serie d'invenzioni sbalate (o di ambizioni sbagliate), un "io" insistente; e scodellare il tutto per il gonzo allibito. Tutto è buono per il mulino di Malaparte: il vecchio Abel Gance e la preghiera (sic) di Silvana Mangano. In tali storie c'è sempre un rinfresco offertogli, e una macchina altrui che prende Malaparte per accompagnarlo in qualche posto.

Malaparte parla di *Fröken Julie*, che non ha visto, di film giapponesi che non furono proiettati, di membri comunisti della giuria che non esistono che nella sua immaginazione; ha sentito con le sue orecchie altri membri della giuria obbiettare che l'Italia mussoliniana e malapartista ecc., dimenticando che l'Italia fu accolta già onorevolmente nel 1946, quando i comunisti c'erano e quando ancora si ricordavano le oneste inchieste di Malaparte. André Maurois, ebreo anglo-sassone di cultura, diventa « collaboratore ». Mette in ballo Germi, cui nessuno sognò mai di chiedere una fedina politica, ma mescolando la sua carta con la propria, Malaparte crea la desiderata confusione. Mette in discussione l'imparzialità dell'Unitalia Film (e non Anica), ma i film italiani affidatili ebbero esattamente lo stesso posto, lo stesso numero di manifesti, la stessa pubblicità. La proiezione del film di Germi fu rimandata tre volte, su domanda della società produttrice, e *Il Cristo proibito* prese il posto della serata che gli era destinata, sebbene non lo meritasse. Il criterio più giusto avrebbe dovuto dare l'ordine seguente: *Miracolo a Milano*, *Il cammino della speranza*, *Napoli milionaria*, *Il Cristo proibito*, Malaparte essendo l'ultimo venuto alla regia. Malaparte ha pure sentito l'accusa di repubblicano (quando quella di « enfant terrible » del fascismo e di galante poeta basta alle orecchie francesi). Ha sentito addirittura di Laurentiis annunciare sulla Croisette, con bieca furbizia, il film di De Filippo come opera di Vittorio De Sica (sic): che importano le smentite e i telegrammi furiosi del produttore contro l'invenzione di Malaparte? Il quale afferma inoltre che « il più grosso successo personale di tutto il Festival, come regista » è toccato a lui: bugia. E' pur vero che il "testimone" Malaparte « seduto sulla terrazza, dinanzi al mare », « domenica 22 », vedeva me e il mio eminente collega Cassuto fare i conti con l'aiuto della televisione, senza dubbio, visto che io ero già a Parigi e Cassuto a Roma. Perché dunque Malaparte non avrebbe visto e inteso quanto sopra?

La verità è diversa. Nessuno parlò di politica di fronte ai film occidentali, né noi né i francesi. Quanto a De Sica, Malaparte sa che l'autore di *Ladri di biciclette* ha un prestigio, all'estero, che l'Italia immagina appena, capace di metter d'accordo René Clair e Pudovkin. L'onestà intellettuale di Vittorio De Sica è come l'eleganza di Brummel: non se ne parla. E' Malaparte che ha creduto necessario, nell'opuscolo pubblicitario di *Il Cristo proibito*, giunto ventiquattrore prima della proiezione, d'illustrare le sue attività politiche con un romanzetto « ad hoc ». I francesi son creduloni per cortesia, ma non bisogna esagerare. Il film prese quindi l'andazzo d'un « alibi » e tutte le sue « fourberies » — comprese quelle di non tradurre nei sottotitoli le allusioni alla Russia — gli tagliarono l'erba sotto i piedi. Vittima vera non è stato il cinema italiano, che è ripartito con quattro premi, ma Raf Vallone. C'era *Il cammino della speranza*, ma fare il nome di Vallone significava segnalare *Il Cristo proibito* e i suoi alibi: Vallone fu sacrificato, nonostante il suo successo personale evidente. Malaparte dice: « Cosa conta il Messico, di fronte agli Stati Uniti e all'Inghilterra? ». Ora il Messico ha avuto il premio più ambito che lo spagnolo Luis Buñuel potesse ambire: il gran premio della regia. E la Svezia non è più possente del Messico. Si potrebbe dire che la magistrale realizzazione di Alf Sjöberg avrebbe dovuto dividere il premio con Buñuel. Ma ecco cosa avvenne: al terzo scrutinio, la giuria aveva sei voti per il film italiano e sei per il film svedese. « Votiamo ancora ». Ma Maurois ricordò il regolamento, che nel fuoco della discussione era stato dimenticato: non più di « trois tours ». I film spagnoli e argentini? La giuria ha dato prova di saggezza tacendo: avrebbe dovuto biasimare i film più insulsi del mondo. Ma ha premiato un film del Venezuela che lo meritava. Altra menzogna vera e propria: il Comitato di selezione non ha mai visto *La Cina liberata*. *All About Eve* fuori concorso? Già, con *Caçara*, film brasiliano, e *La Madonna de Lussemburgo*, senza contare i film sovietici; ma se il « rigor di termini » fosse stato applicato, *Il Cristo proibito*, giunto in ritardo, avrebbe dovuto essere pure « fuori concorso ». E' la risposta che ottenni a un ufficiosissimo progetto di protesta.

L'attacco personale di Malaparte non merita replica. La mia imparzialità è così nota che l'Association française de la critique de cinéma ha delegato, a me, italiano, poteri di cui non sono degno, ma che non sono stati ancora discussi. Malaparte voleva un premio, e non è vero che sia soddisfatto di quello dato all'insieme della selezione italiana (di cui fa parte anche De Sica, dimenticato da Malaparte). Ma se lui è soddisfatto « pienamente », nonostante le sue ambizioni, gli altri possono davvero essere soddisfatti; e con loro tutto il cinema italiano. Ma se il primo premio, o un premio magari per la musica, non è toccato a Malaparte, egli ha torto di attribuire alla mia « slealtà » tanta forza di persuasione. In materia di cinema ho qualche autorità; mi sentirei disonorato se confondessi cinema e politica, qualsiasi politica. Malaparte ha avuto torto di credere che, per sedurre i francesi, basti qualche bella frase, e il poco effetto del suo pistolotto nel *Marx* avrebbe dovuto servirgli da lezione. I francesi trovano un personaggio divertente durante una stagione, gli scoprono magari qualche « talent ». Ma, col loro confusionismo mondano, sospettano poi che il « talento » sia dello stesso conio dei « trenta denari ».

L. D.

IL QUADRUPLO GIUOCO DI JACQUES PRÉVERT

189 EDIZIONI della raccolta poetica *Paroles*; decine di film, fra cui alcuni dei più rappresentativi della scuola francese; una produzione che tocca ormai i campi più diversi: questi i dati sintetici del successo di Jacques Prévert. E la luce della celebrità ha rivelato l'esistenza, nel quadro della cultura francese contemporanea, di un "caso Prévert". I critici, infatti, chiamati a sistemare l'artista alla moda, si son trovati di fronte a problemi un po' diversi dal solito. Il problema, ad esempio, della ambivalenza artistica di Prévert: letteratura o cinema? Più importante la prima o il secondo? Essenzialmente letterato o uomo di cinema? La questione fu posta nei suoi termini da Nino Frank, in un articolo dal titolo *Jacques Prévert, poète*, pubblicato sul n. 143 di *L'Ecran Français* del 23 marzo 1948. « Ci si compiace, del resto molto giustamente, a stabilire delle frontiere nette fra l'arte letteraria e l'arte cinematografica. Ora il caso di Prévert è curioso: lo stile, che caratterizza i suoi scenari, è lo stesso che caratterizza la sua poesia e non esiste in lui la benché minima frontiera fra un'arte che si esprime attraverso la parola, e un'arte che si esprime attraverso l'immagine. Ci si può dunque domandare quale dei due preesista, se il Prévert poeta o il Prévert cineasta: la qual cosa costituisce un classico problema del genere di quello dell'uovo e della gallina ». E, con una serie di convincenti citazioni dai "poèmes", il Frank dimostrava come l'originalità di Prévert consista appunto nell'essere, al tempo stesso, un "jongleur de paroles" e un "in-

venteur d'images". Conclusione: Prévert è un "frontalier" che conduce il suo "doppio gioco" al limite fra poesia e cinema.

La risposta, sostanzialmente giusta, appare però piuttosto una constatazione che una spiegazione. A nostro avviso, si può

anche una "personalité strictement littéraire", che si è clamorosamente imposta, appunto, col successo di *Paroles*. Ora, se la prima non merita precisazioni ormai troppo ovvie, la seconda affermazione esige invece di essere controllata e chiarita

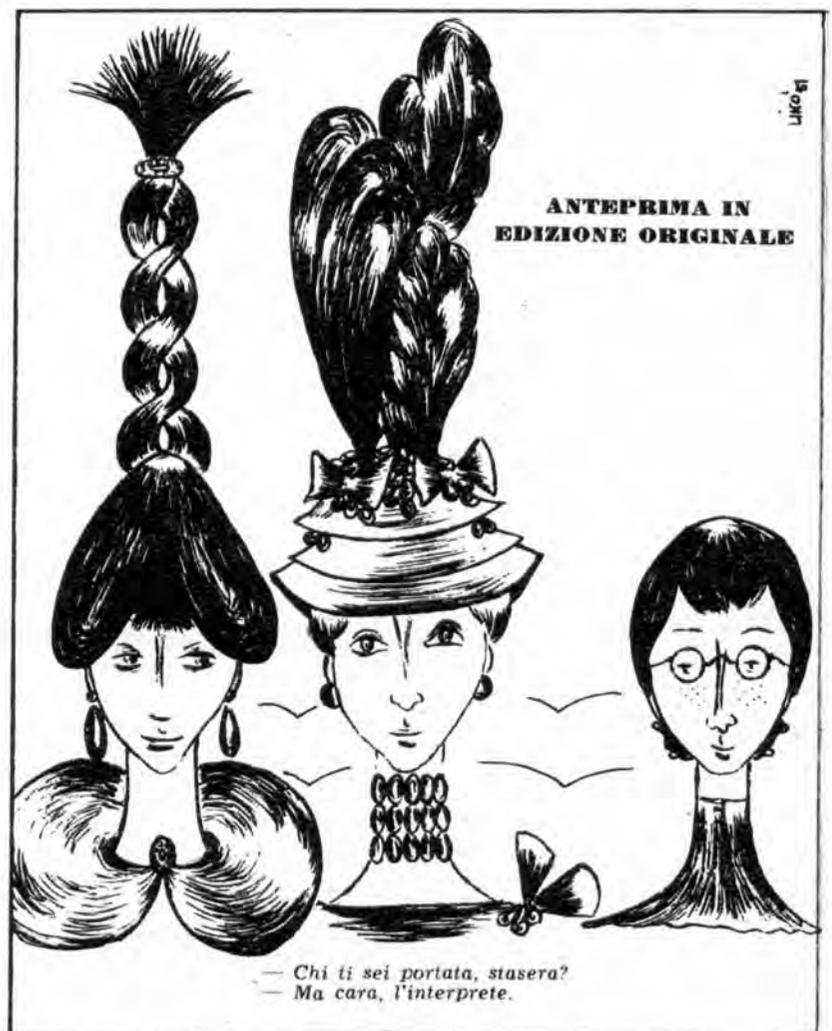
La giuria del premio « "Cinema"-Pasinetti », esaminati i 66 articoli, i 16 soggetti, le 4 sceneggiature e i 5 disegni ad essa pervenuti, entro i termini stabiliti dal bando di concorso, (1 gennaio-15 aprile 1951), ha riscontrato che i lavori concorrenti, pur non essendo nel complesso privi di qualità e affrontando a volte temi originali, mancano, nella trattazione, del rigore necessario. La giuria pertanto delibera di non assegnare il premio « "Cinema"-Pasinetti » 1951, e raccomanda alla rivista la pubblicazione di alcuni tra gli scritti più interessanti.

Il premio « "Cinema"-Pasinetti » viene rinnovato per l'anno 1952. Gli scritti concorrenti dovranno pervenire alla nostra redazione entro il 15 aprile, in triplice copia.

In seguito alla raccomandazione fatta dalla giuria, Cinema pubblica in questo numero l'articolo di Pier Luigi Gandini (Milano) intitolato Il quadruplo giuoco di Jacques Prévert, e due disegni di Lino Caiani (Monza).

andar oltre, considerando elementi che il Frank, forse di proposito, ha trascurato o ignorato. Egli parte infatti da due affermazioni. Prima: la poesia è un'arte che si esprime attraverso la parola; il cinema è un'arte che si esprime attraverso l'immagine. Seconda: Prévert, scenarista, ha

finì in fondo. In che senso Prévert ha una personalità letteraria? Può egli forse esser considerato poeta, nel senso di un uomo che, inizialmente e principalmente, "scrive" dei versi, fa della letteratura? Ci sembra di no. E cercheremo di esporre il nostro pensiero, procedendo non per inge-





gnose deduzioni dai testi, ma sulla base di precisi dati biografici.

Prévert, nato nel 1900, pubblica per la prima volta un "poème" nel 1930, su una rivista; pochi altri appaiono negli anni successivi, sempre su riviste. Si deve poi attendere fino al 1946, e cioè ad una data posteriore a buona parte dell'opera cinematografica, per trovare la prima raccolta letteraria, *Paroles*. Raccolta, si noti bene, cui l'autore consentì solo dopo lunghe insistenze, e che non fu compiuta da lui, ma da alcuni amici (1). Fino allora, e cominciando dal lontano 1921, anno in cui Prévert tornò da Istanbul, dove aveva prestato servizio militare, a Parigi, quale era stata la sua attività? Prévert innanzi tutto "parlava": le improvvisazioni gli sgorgavano dalla bocca e solo in seguito venivano scritte: il più delle volte da amici e da ammiratori. Ancora nel 1946 (e questo possiamo affermarlo per scienza diretta) le composizioni prevertiane correvano per i caffè e specialmente per gli "auberges de la jeunesse" su fogli dattiloscritti, spesso anche senza l'indicazione dell'autore. Dal '25 al '30, Jacques seguì, piuttosto che partecipare, il movimento surrealista. L'unico testo reso pubblico, in cui già si ravvisa lo stile dei "poèmes", è *Mort d'un monsieur*, incluso nel "pamphlet" contro Breton *Un cadavre*; ed esso segna appunto la rottura col surrealismo ufficiale. Si potrebbe quindi sostenere che Prévert accettò e mantenne a lungo nella pratica, con non frequente coerenza, il polemico rifiuto dei dadaisti e dei surrealisti alla "littérature", intesa come "professione dello scrivere" staccata dalla vita. La sua poesia rimase "vissuta"; cioè principalmente orale ed esprimendosi con forme caratteristiche. Tali forme risultano con evidenza da due testimonianze dirette, scelte fra le molte di amici, collaboratori ecc.: una è di Jean Rougeol (*Jacques ou la poésie telle qu'on la parle in L'Ecran Français* n. 65, settembre del '46); l'altra di Jean Paul Le Chanois (*De la rue Dauphine au studio in Ciné-Club* n. 4, gennaio del '49). « Prévert parlava. Parlava degli

autobus, dei cavalli, degli invisibili miracoli dove si costruiscono le giornate. Era molto semplice, solo una conversazione... Prévert parla, ed è una sorta di delirio. Egli crea associazioni di parole, concatenazioni di immagini che lo trasportano da un tema all'altro; e percorre così cammini interminabili. Un flusso incessante di allusioni lo conduce, attraverso giri sorprendenti, in lungo e in largo, in un mondo scintillante che è il suo dominio. Il tono del linguaggio è così popolare che mai, credo, un poeta si è inteso così direttamente con operai e bambini. E nessuna logica. Il pensiero di Prévert è puramente affettivo... Molti personaggi, di cui alcuni divenuti celebri (o che almeno credono di esserlo), sono sfilati in rue Dauphine. Quasi ogni sera vi si dava spettacolo. Il palcoscenico e la platea si confondevano nella camera, il fondo del corridoio e l'inizio della scala. Gli spettatori, a loro talento, diventavano attori, partecipavano all'azione, improvvisavano le parti. Gli spunti all'azione erano innumerevoli e gli spettacoli cominciavano quando se ne aveva voglia... Si sentiva battere alla porta. J. P. usciva misteriosamente. Lo si sentiva discutere o litigare, poi faceva entrare il guestafeste: era il medico di casa, un usciere, qualcuno che voleva togliere il gas, l'esercente che reclamava il pagamento, un generale che aveva sbagliato indirizzo, un artista celebre che pretendeva di interessarsi all'arte popolare, un cameriere che veniva a prendere gli ordini per un pranzo immaginario, un parente di provincia, il presidente del consiglio, Mussolini, Hitler, una piccola sorella dei poveri che chiedeva l'elemosina per la gran sorella dei ricchi ecc... Secondo che eravamo più o meno lanciati, lo "sketc" durava un'ora o due. Un'ora di discorsi insensati, di filastrocche senza né capo né coda, di dialoghi scintillanti, in cui si scatenava il genio poetico di Jacques Prévert. Pierre, dal canto suo, creava un personaggio lagrimoso, lugubre, inquieto, linfatico, riuscita fusione di Buster Keaton e di Harry Langdon. Nessuna stenografa ha mai raccolto questi "sketches", alcuni dei quali, per forza

comica o per dialogo, erano puri capolavori. Tuttavia Jacques cominciava a scrivere, sia nella sua stanza, sia negli angoli dei "bistros" vicini; e fu così che, per parecchie sere di seguito, egli ci diede in pasto delle scene di *L'affaire est dans le sac...* ».

Come si vede, influenze cinematografiche già si facevano sentire nella tecnica del monologo e del "gag" mimico-orale; ed è per tale via che Prévert giunse naturalmente al cinema (2). Da *L'affaire est dans le sac* in poi, si può ben dire che l'attività letteraria e quella cinematografica dell'artista di Saint-Germain-des-Près, procedano di pari passo. E di pari passo procede anche un'altra attività, quella teatrale. Infatti Prévert, dal '31 al '36, collaborò attivamente al gruppo "Octobre", cioè ad una formazione sorta sotto gli auspici della FTOF (Fédération des Théâtres Ouvriers de France), e di cui facevano parte diverse personalità, destinate a farsi un nome nel campo del teatro, del cinema e della letteratura. Basti citare Barrault, Allégret, Le Chanois, Morise, Baquet, Bussièrre, Prassinon, Decombe, Ferry, Itkine, Lou Bonin alias Loup Tchimoukoff, lo stesso Pierre Prévert ecc. Il gruppo si affermò, organizzando una serie di spettacoli teatrali, specie di "folies dramatiques" o "kermesses populaires", di ispirazione anticonformistica e anarchizzante, che venivano dati in baracche, sulle piazze, nelle fabbriche in sciopero ecc. fu uno dei migliori autori ed attori di questo teatro, tipicamente francese per il fondo moralistico e la "gouaillerie" tutta parigina; al punto che un testo, da lui scritto e interpretato, *La bataille de Fontenoy*, ottenne il premio al congresso dei teatri popolari di Mosca, dove tutto il gruppo era stato invitato e diede rappresentazioni. Ora, per quanto *La bataille de Fontenoy* non sia mai stata pubblicata, e restino solo poche

copie dattiloscritte in possesso di amici, testimonianze dirette confermano che essa era composta principalmente da monologhi, "sketches" e canzoni sceneggiate.

A questo punto, val la pena di ricordare che Prévert, oltre che uomo di teatro (ancora questo inverno, una sua "pièce" *Hécatombes*, concepita originalmente come film, avrebbe dovuto andare in scena in un teatro parigino), è anche autore di balletti (*Jean Baptiste* e *Le rendez-vous*, dal quale ultimo fu tratto *Les portes de la nuit*), nonché dei testi di numerose canzoni, diversi dei quali scritti per i film. Molti testi in verità non sono altro che "poèmes" adattati: uno dei più celebri, *La pêche à la baleine*, sceneggiato a varie riprese, anche recentemente, venne pure filmato, nel '35, in circostanze inverosimili, con l'interpretazione dello stesso Jacques. Se si aggiunga che egli compose, ai tempi non sempre floridi della sua "bohème", alcuni disegni animati per la pubblicità, e che recentemente è tornato al genere con gli artistici *La Bergère et le Ramoneur* e *Le petit soldat*, e, in un certo senso, anche coi libri *Le petit lion*, favola per bambini, e l'appena uscito *Bêtes*, illustrati ambedue da grandi fotografie di Ylla; nonché coi *Contes pour enfants pas sages*, ornati da infantili illustrazioni di Elsa Henriquez; e che infine, neppure il teatro di marionette lo ha lasciato indifferente (la compagnia "Farfadet" di Sim Schwartz e consorte, ha messo in scena quest'inverno una sua favola "Guignol"): se si considera tutto questo, si avrà un'idea, non solo della versatilità e inesauribilità dell'artista, ma anche della continua dialettica e staremmo per dire, interdipendenza che lega le varie manifestazioni della sua arte. E sarebbe senza dubbio possibile cogliere il processo unitario di sviluppo, per cui il monologo, la "trouvaillie", il "gag", il "tipo" o il "caractère", la favola e la visione cine-

matografica corrispondono, si interseca e interagiscono nelle opere di Prévert; e cui la tecnica nuova del cinema vitalizza vecchi, e men vecchi, miti letterari e teatrali, subendone di rimando la pesante suggestione; così da rispondere alle istanze di anarchismo sentimentale, che tende da un lato, all'oggettivismo verbalistico e visualistico, e dall'altro, all'"humour" intellettuale e fantastico. In altre parole, sarebbe possibile dimostrare la "necessità" di un simile stile in rapporto alla personalità prevertiana; e definire la coerenza artistica, o la "monotonia", di quest'ultima, attraverso le sue contraddizioni.

Concludendo, il problema della priorità del "jongleur de paroles" o dell'"inventeur d'images", del doppio, ed anzi triplo e quadruplo gioco, di Prévert, va, a nostro avviso, risolto storicamente. Questo improvvisatore-attore, che raccoglie da un lato l'atmosfera del teatro "boulevardier" e del "music-hall" (dalla canzone popolare alla "chanson réaliste", al monologo, al "gag") e che ha seguito la polemica surrealista (pur distaccandosi), questo artista è stato, fin dai suoi più giovani anni, fortemente attratto e impressionato dal cinema; e cioè, non a caso, dall'arte che può considerarsi l'erede naturale degli spettacoli popolari di altri tempi; « dalla commedia dell'arte, al circo e al "music-hall", attraverso la grande fiammata del melodramma ottocentesco », come giustamente scriveva il Pandolfi. Di più, Prévert ha trovato nel cinema uno dei suoi mezzi di espressione. Ecco perché il suo stile risulta necessariamente "composito", già "ab initio"; come i primi "poèmes" stanno a dimostrare.

PIER LUIGI GANDINI

(1) Justin Saget: Suite au virus, nella rubrica Billet doux - Combat, 19 Ottobre 1950. Léon-Gabriel Gros: "Paroles" di Prévert, nella rubrica Le témoin poétique - Cahiers du Sud, n. 280, 1946.

(2) Ciò che, a modo suo, sostiene anche il Frank: «...Con le sue qualità e i suoi difetti, il poeta J. P. era fatto per il cinema, non poteva non arrivarci e farsi onore... J. P. ...poeta e cineasta al tempo stesso...».

Alcuni film cui ha collaborato Jacques Prévert. 1) Les visiteurs du soir (1942) di Marcel Carné - 2) Lumière d'été (1943) di Jean Grémillon - 3) Le jour se lève (1939) di Carné - 4) La fleur de l'Age (1947) di Carné - 5) Les amants de Vérone (1950) di André Cayatte.





sinistra: Vittorio De Sica, il regista preferito da 307 studenti delle scuole medie. A destra: John Ford, che ha ottenuto il secondo posto.

2 IL CINEMA E IL PUBBLICO

CONFORMISMO E INCOERENZA NEGLI STUDENTI MEDI

NON NASCONDIAMO che, iniziando questa parte della nostra inchiesta rivolta ai giovani delle scuole medie superiori, attendevamo di riscontrare un maggiore interesse specifico per il cinema come fatto culturale, e una giustificazione delle preferenze che uscisse dal generico e dal sentito dire. Ma, salvo poche eccezioni, le 978 risposte ricevute non denunciano né una maturità estetica, né una certa originalità di giudizio. Il 64,2 % degli intervistati si reca al cinema da una a cinque volte la settimana, il 21,8 % ogni 10-15 giorni, contro l'11,6 % che va ogni mese e più, (una sola non frequenta le sale cinematografiche). E allora perché vanno al cinema? Per "svago, evasione dalla realtà quotidiana, riposo dopo gli studi"; solo pochissimi, anche tra i più accaniti frequentatori, considerano il cinema su un piano di cultura. E così ci troviamo di fronte a una strana contraddizione: posto che il film realistico non ha in sé motivi di "svago" comunemente inteso, posto che la maggioranza di questi giovani va al cinema per puro divertimento o passatempo, non è facilmente spiegabile la loro nettissima preferenza per i film che si avvicinano alla realtà: 546 hanno in fatti optato per questo "tipo" di film, contro 240 che amano la non-realtà, e 192 che non danno in merito una risposta precisa.

Vediamo allora di che realtà si tratti. Naturalmente non il "crudo realismo che mette in mostra gli aspetti più tristi della vita", ma un realismo falso, con motivi sentimentali e turistici. Si veda il caso del cinema italiano, al quale 246 giovani hanno dato l'approvazione incondizionata: la cifra può apparire alta, ma non sempre è motivata da chiari apprezzamenti. Infatti, mentre qualcuno ha mostrato di aver capito l'importanza estetica e sociale del "neorealismo", parecchi hanno agito suggestionati da un nazionalismo fuori luogo, la maggior parte poi ha dato la sua adesione alla nostra più recente produzione che affronta grossi problemi. 332, pur manifestando una certa attenzione al nostro cinema, hanno formulato contro di esso gravi riserve: spiace soprattutto a costoro l'ostentazione "delle miserie, degli stracci, dei barboni, dei ladri, delle prostitute", in

quanto offenderebbe la reputazione dell'Italia, come paese civile, presso il pubblico straniero; preferirebbero invece che i nostri film illustrassero, con accorte inquadrature, i "tramonti a Posillipo, la suggestiva visi dei Faraglioni di Capri, e i panorami alpini". Altro motivo che ha un credito abbastanza largo, è la presunta "povertà" del cinema italiano; mentre è noto che parecchi nostri film, anche non artistici, sono costati molti milioni di lire. Infine costoro deplorano l'esodo in massa dei nostri migliori attori (sic) per Hollywood, e l'impiego delle varie "miss" in parti di responsabilità.

tante questioni risolvendola in una storiellina umoristico-sentimentale. Su questa strada troviamo i 5 voti di Domani è un altro giorno (contro 4 negativi), e gli 8 di Cuori senza frontiera: indubbiamente queste pellicole hanno interessato per la presenza in esse di attori giovanissimi. Enzo Staiola ha determinato in parte il notevole successo di Ladri di biciclette (41 voti p., 13 negativi). La cifra può anche indurre a credere che il capolavoro di De Sica sia stato apprezzato nel suo effettivo valore. Non è così: solo quattro studenti hanno mostrato di aver capito l'importanza del

QUESTA seconda parte della nostra inchiesta è stata svolta tra 978 giovani e ragazze dai 16 ai 19 anni, studenti delle seguenti scuole di Milano: Liceo Carducci (governativo), Istituto De Amicis (parificato laico), Istituto Gonzaga (religioso), Scuola superiore femminile Manzoni (comunale), Istituto Orsoline di S. Carlo di via Borghetto (religioso), Istituto magistrale Regina Margherita (governativo), Istituto magistrale Tenca (governativo), Istituto tecnico Pietro Verri (governativo) e Istituto tecnico Mosè Bianchi (governativo) di Monza.

La prima parte dell'inchiesta, pubblicata nel n. sc., è stata svolta invece tra 1214 ragazzi e ragazze dai 10 ai 15 anni, studenti delle scuole: Arioli (avv. prof. comm.), Berchet (media gov.), Cavalieri (avv. prof. industr.), Colonna (media femm.), De Amicis (parificato laico).

324, poi, non avendo neppure quella vaga benevolenza cui si è accennato, insistono sui presunti difetti del nostro cinema, sottolineandone soprattutto l'eccessivo realismo, e manifestano una incondizionata avversione. I rimanenti 77, ignorano completamente questi film "che non li divertono".

Stabilito ciò, vediamo a quali film in particolare i giovani hanno dato i loro voti siano positivi che negativi: infatti è stato loro chiesto di indicare non soltanto il film preferito, ma anche quello che condannano. Domani è troppo tardi ha ottenuto ancora una volta una netta maggioranza di voti (125 positivi, contro 9 negativi); se è vero che l'opera ha interessato perché affronta un problema molto sentito, gran parte delle preferenze sono dovute all'impostazione sottilmente ipocrita, che enuncia un'impor-

film; tutti gli altri si sono limitati a dire che è "bello, umano, commovente, sentimentale". Le altre opere di De Sica non hanno ottenuto lo stesso successo: Sciuscià (2 voti p., 5 n.) "aveva il torto di presentare un gruppo di ragazzi che agivano in un clima troppo crudelmente reale"; Miracolo a Milano (6 voti p., 32 n.) ha irritato fortemente il campanilismo e il sentimento di classe degli interrogati, in quanto presenta aspetti negativi della vita cittadina, e ha come protagonista la miseria dei barboni. (La terra trema è stato citato solo con un voto negativo, perché "deprimente, falso e rissoso"). Al discorso su Ladri di biciclette, può essere allacciato quello sui film di Germi: i 9 voti di In nome della legge, e i 13 di Il cammino della speranza, tutti positivi, sono dovuti, più che agli in-



Da *The Fountainhead* («La fonte meravigliosa», 1949), film diretto da King Vidor e che purtroppo "realizza gli ideali" di molti studenti.

dubbi significati sociali, al finale legalitario del primo e a quello ottimistico e sentimentale del secondo. Il discorso sul realismo italiano si chiude con i film di Rossellini (Roma, città aperta, 3 p., 1 n.; Paisà, 1 p., 1 n.; Germania anno zero, 2 n.; Francesco giullare di Dio, 6 n.), di cui parleremo più avanti, e con il "caso" De Santis: Riso amaro, contro 6 voti p., ne ha avuti 24 n., motivati, questi, da un falso pudore per alcuni particolari erotici che il regista sfruttava ai fini di una polemica sociale. Citiamo anche gli 8 voti p. di Cielo sulla palude, per quel tanto di agiografico che la vicenda conteneva; i 6 n. di Fabiola per motivi esattamente opposti; i 5 n. di Cronaca di un amore, forse troppo nuovo nella tecnica e spietato nei sentimenti. Non mancano i nostalgici dei film patriottici e mielosi: un voto p. hanno avuto L'assedio dell'Alcazar, Scampolo e Miliardi che follia!

Quegli stessi film di Totò, che suscitano l'appassionato interesse degli spettatori più piccoli, sono oggetto di dileggio: 6 voti p. contro 109 n. La protesta è rivolta soprattutto al rilevante numero di film interpretati dal noto attore napoletano, che ripetono fino alla noia lo stesso umorismo e la stessa comicità; nonché a una più generale avversione per i film comici. Infatti quelli con i vari Macario, Scotti, Chiari hanno avuto complessivamente 26 voti n., nessuno positivo; quelli con Danny Kaye, 9 p. e 17 n.; quelli con Stanlio e Ollio, 5 n.; quelli con Pinotto, 12 n.; quelli con Red Skelton, 10 n.; quelli con Bob Hope, 3 n. Questa generale antipatia per il film comico deriva soprattutto da un certo "complesso di superiorità", che porta gli interrogati a rifiutare istintivamente ciò che magari era per loro motivo di divertimento fino a pochi anni prima. Si potrebbe spiegare così lo scarso interesse dimostrato anche per il film "western" (Ombre rosse, 2 p., 2 n.; L'amante indiana, 5 p.; I cavalieri del Nord-Ovest, 1 p., 5 n.; Il romantico avventuriero, 4 n. e Winchester 73, 1 p., 2 n.); per il film "gangster" (Giungla d'asfalto, 4 p., 4 n.; Città nuda, 1 p.; La forza bruta, 1 n.; I corsari della strada, 1 p.) e per i film rivista (31 p., 70 n.).

A quali film americani vanno le preferenze? Da una parte abbiamo i film in costume (Via col vento, benché abbia avuto un



Il film americano preferito: *Gone with the Wind* («Via col vento», 1939) di Victor Fleming.

"giro di visione" molto limitato, 66 p., 3 n.; L'ereditiera, 29 p., 9 n. — spiegati, questi ultimi, dall'orgogliosa rinuncia finale della protagonista; Orgoglio e pregiudizio, 15 p.; La voce nella tempesta, 13 p.; L'eterna armonia, 10 p.), preferiti — soprattutto dalle ragazze — per gli intrecci sentimentali, per il fascino che ispira l'ottocento romantico anglosassone, e, fattore non trascurabile, perché tutti questi film si valgono

di interpreti molto famosi, richiamando, nella fantasia dello spettatore, personaggi cari a tutta una letteratura appassionatamente triste; dall'altra i film di ambiente contemporaneo (I migliori anni della nostra vita, 22 p.; I fiori nella polvere, 23 p. [perché "pedagogico"]; Il cucciolo, 34 p.; La vita è meravigliosa, 16 p.; Per chi suona la campana, 13 p.; Accadde in settembre, 13 p., 6 n. [qualcuno ha capito che



Sopra: Laurence Olivier, l'attore preferito. A destra: Olivia De Havilland, che ha ottenuto il maggior numero di voti dopo Ingrid Bergman.

sotto i panorami di Capri, faceva capolino il latte-miele]; La signora Miniver, 7 p.; Io di salverò!, Anni verdi, La storia del dottor Wassell, Johnny Belinda, 9 p.). Anche questo gruppo di opere è piaciuto per gli stessi motivi già riferiti a proposito dei film in costume. Così le istanze umane di qualche opera di Wyler sono trascurate per un omaggio abbastanza conformista al dio dei buoni sentimenti. Il problema sociale interessa solo se impostato su dati assolutamente generici e risolto in chiave sentimentale. Di qui lo scarso interesse per i film sul problema razziale (Uomo bianco tu vivrai, 4 p. 1 n.; Pinky, la negra bianca, 1 p.; Odio, 1 p.), politico (Tutti gli uomini del re, 4 p. 3 n.) e per alcune opere polemiche e importanti (Monsieur Verdoux, 2 p. "per il dialogo attuale e intelligente"; Il traditore, 2 p., e Citizen Kane [Quarto potere], 1 n.). Vanno considerati a parte gli undici voti positivi di La fonte meravigliosa, preoccupante documento di una mentalità fascista: a giustificazione si sono avute risposte come "Realizza i miei idea-

l'accennata ostilità verso il genere poliziesco.

Manon ha colpito sfavorevolmente (13 p., 17 n.). C'è da notare anche, a proposito della produzione francese, la solita avversione al film comico (Occupati d'Amelia, 5 n.; Giorno di festa, 2 n.; Les casse-pieds, 1 n.); un voto n. è andato a Les enfants du Paradis (« Amanti perduti ») e due p. a Dio ha bisogno degli uomini, quantunque al momento della nostra inchiesta questo film non avesse ancora iniziato il "giro" normale. Il film francese che ha riscosso il maggior consenso è Giustizia è fatta (26 p.). Per la produzione delle altre nazioni si riscontrano soltanto due voti p. a Maclovio, e uno a La canzone della terra siberiana.

Alla domanda: "Quale regista preferite?", ben 170 disconoscono l'importanza, meglio, ignorano l'esistenza del regista. E gli altri? Un terzo circa delle risposte indicano una preferenza per Vittorio De Sica. Questo, per varie ragioni: anzitutto De Sica gode le massime simpatie fra i giovani che, in parte, gli attribuiscono anche la re-



Charles Spencer Chaplin in Monsieur Verdoux (1946): film fondamentale nella storia del cinema, ma che ha scusciato scarso interesse tra gli studenti di scuola media da noi intervistati.

li". Concludiamo l'argomento cinema americano citando il caso Orson Welles. Il suo Macbeth ha avuto 14 voti p. e 47 n. Lo stesso pubblico che accetta con un certo favore lo Shakespeare di Olivier, rifiuta invece quello di Welles, il quale mette in rilievo quel tanto di "barbaro" che c'è nel poeta inglese e sceglie, per di più, una delle opere meno note a questi giovani stupiti dal "buio" e dal "sangue". Invece Amleto (69 p., 3 n.) fa già parte delle loro conoscenze culturali, e contiene quel tanto di romantico che li attrae anche nei film in "crinolina"; mentre Enrico V indubbiamente più riuscito, povero di soluzioni sentimentali, ha avuto solo 14 voti p., 3 n. Cristo fra i muratori (8 p., 5 n.), non è stato apprezzato nel suo giusto valore, e, fatte poche eccezioni, ha suscitato una palese indifferenza per i problemi che imposta. Anche Il terzo uomo (8 p., 3 n.) ha raccolto pochi consensi, ma questa volta per

gia di Domani è troppo tardi (Moguy ha avuto solo 20 voti); in secondo luogo influiscono sentimenti campanilistici, infine abbiamo l'impressione che parecchi votanti abbiano scritto il suo nome per non voler confessare un'ignoranza che, a loro parere, li avrebbe umiliati: stupisce infatti che parecchi possano indicare De Sica come il regista preferito, e contemporaneamente esprimere un severo giudizio sul cinema italiano. E, continuando nella serie delle contraddizioni, perché 93 voti a John Ford, quando il "western" non piace? Perché 31 voti a Rossellini, quando i suoi film sono stati disprezzati o ignorati? Oltre ai dati già pubblicati a parte, sui quali riteniamo inutile diffonderci, segnaliamo i 17 voti per René Clair (Il silenzio è d'oro ha avuto 2 voti p.), i 4 per Dmytryk e per Chaplin, i 7 per Wyler, i 6 per Germi, i 3 per Cocteau, i 2 per Carné, Billy Wilder, De Santis e Mattoli; un solo voto hanno avuto

Alla domanda: « Quale regista preferite? », hanno risposto:

Vittorio De Sica	307
John Ford	93
Frank Capra	87
Laurence Olivier	83
Cecil B. De Mille	34
Orson Welles	32
Roberto Rossellini	31
Léonide Moguy	20

Alla domanda: « Quale attrice preferite? », hanno risposto:

Ingrid Bergman	274
Olivia De Havilland	93
Greer Garson	88
Elizabeth Taylor	32
Jeanne Crain	31
Katharine Hepburn	29
Jennifer Jones	26
Alida Valli	25
Anna Maria Pierangeli	25
Lana Turner	22
Anna Magnani	21

Alla domanda: « Quale attore preferite? », hanno risposto:

Laurence Olivier	198
Gary Cooper	141
Gregory Peck	112
Spencer Tracy	104
Orson Welles	49
Clark Gable	38
Raf Vallone	24
Totò	23
Van Johnson	22
Amedeo Nazzari	22

Alla domanda: « Citate un film che vi sia piaciuto? », hanno risposto:

Domani è troppo tardi	125
Amleto	69
Via col vento	66
Ladri di biciclette	41
Il cucciolo	34
L'ereditiera	29
Giustizia è fatta	26
Fiori nella polvere	23
I migliori anni della nostra vita	22
Cenerentola	20

Pabst, Visconti (regista "sensitivo"), Eisenstein (quello "non conformista" e "della prima maniera"?!), Autant-Lara, Renoir. Infine una nota buffa: 22 voti per Selznick, 3 per Rank e Ponti-De Laurentiis. Evidentemente molti confondono le funzioni del regista con quelle del produttore.

Le preferenze per gli attori non hanno bisogno di commenti. Ci limitiamo a notare il notevole séguito che hanno i più recenti attori italiani (24 voti per Raf Vallone, 15 per Gassmann, 5 per Girotti, 4 per Staiola); la scarsa popolarità dei più giovani attori americani (10 per Alan Ladd, 6 per Dana Andrews, 4 per Richard Widmark, 2 per Burt Lancaster e Robert Mitchum, 1 per Montgomery Clift) e, in genere, per quelli francesi (8 per Jean Marais, 3 per Gérard Philipe, 2 per Pierre Fresnay, 1 per Bar-raull, Blanchot, Jouvet e Gabin); la decadenza di molti "belli" dello schermo (19 voti per Tyrone Power, 15 per Robert Taylor, 9 per Charles Boyer); per finire segnaliamo i 3 voti per Charlot e i 2 per Erich von Stroheim (i cui sguardi "sono un poema"). Sulle attrici non c'è molto da dire: una cosa da notare è che gli 88 voti per Greer Garson provengono quasi tutti dalle ragazze; citiamo, poi, i 18 voti per Bette Davis, i 14 per Barbara Stanwyck, gli 11 per Greta Garbo, i 9 per Claudette Colbert, i 7 per Myrna Loy e Michèle Morgan, i 2 per Lea Padovani e Michèle Presle.

(2, continua) **A. PITTA e E. CAPRIOLO**

GLI ATTORI DELL'OSCAR ACCUSATI DI COMUNISMO

VI HO GIÀ' altra volta riferito che Larry Parks, il quale rivisse sullo schermo le vicende del cantante Al Jolson nei due film dedicati al defunto attore (The Jolson Story e Jolson Sings Again), ha dovuto recentemente confessare davanti al comitato per le attività antiamericane la sua passata adesione al partito comunista. Nei medesimi giorni, Hollywood assegnò gli annuali premi Oscar, attribuendo i due per la migliore interpretazione a Judy Holliday e a José Ferrer; ad una settimana di distanza dalla manifestazione, anche i due vincitori dell'Oscar sono stati formalmente accusati dal Comitato di appartenere o di simpatizzare per almeno una ventina di

José Ferrer e Judy Holliday hanno però negato di appartenere ad organizzazioni di sinistra - Frank Capra e William Wyler lasciano la Paramount nelle mani di Cecil B. De Mille. - Due fanti senza personalità in "Up Front"

organizzazioni comuniste o direttamente affiliate al partito comunista. Entrambi gli attori hanno negato la loro appartenenza a tali organizzazioni, e il Comitato, di conseguenza, non ha trovato di meglio che pubblicare un'ulteriore lista di nominativi sospetti, tra i quali figurano quelli di Charles Spencer Chaplin e di Albert Einstein (accusati entrambi di essere fra i sostenitori del Comitato per la pace indetto a New York due anni orsono).

Una notizia di notevole interesse giunge frattanto dalla Paramount. Frank Capra e George Stevens, i quali erano entrati nella Paramount all'inizio del 1948 insieme a William Wyler e a Samuel Briskin, onde realizzare una serie di produzioni indipendenti, hanno ora abbandonato la casa hollywoodiana. Capra aveva diretto precedentemente *It's a Wonderful Life* e *State of the Union*, e Stevens *I Remember Mama*; tutti questi film — come gli altri attualmente progettati — vennero realizzati dalla casa di produzione creata da Capra, Stevens, Wyler e Briskin: la Liberty Films. In base al nuovo contratto con la Paramount, firmato nel 1948, Capra avrebbe dovuto dirigere tre film e Stevens quattro. Dall'epoca dell'assorbimento della Liberty nella Paramount, Capra diresse *Riding High* e *Here Comes the Groom*, mentre Stevens realizzò *A Place in the Sun* e *Something to Live for*, mentre una terza produzione, *Shane*, stava per essere avviata. William Wyler, il terzo "partner" della Liberty, preparò per la Paramount *The Heiress*, *Sister Carrie* e *Detective Story*. La storia dei tre registi-produttori della Liberty Films è breve ma sintomatica. Sin dall'inizio della loro attività con la grande casa di Hollywood, essi dovettero lottare

contro i sistemi mercantili e le direttive di "economia ad ogni costo" ribadite dall'amministrazione della Paramount. Le difficoltà della Liberty si accrebbero quando *The Heiress* e *Riding High*, rispettivamente di Wyler e Capra, non si rivelarono successi di cassetta. Il trio, che sulla base delle passate esperienze, aveva messo in luce la propria volontà di realizzare opere di interesse culturale ed artistico, si trovò sempre maggiormente ostacolato. Solo dopo reiterati sforzi, Stevens riuscì a dirigere *A Place in the Sun*, tratto da *An American Tragedy* di Dreiser e già notevolmente diluito nella sostanza rispetto al lavoro letterario. In gennaio, Briskin, anch'egli venuto alla Paramount dalla Liberty, rassegnò le dimissioni da capo della produzione dello "studio". In febbraio, la Paramount annunciò che *The Trial*, di Capra, non sarebbe stato girato a causa dell'alto costo di produzione del film. In quell'occasione, Capra precisò che il costo del film era considerevolmente inferiore a quello di numerose altre produzioni Paramount del medesimo periodo. Nel mese successivo, fu annunciato che in seguito "a mutuo consenso" il contratto che legava Frank Capra alla casa era stato abrogato. Pochi giorni dopo, Stevens abbandonava a sua volta la casa, dichiarando testualmente che "la politica della Paramount stava per divenire una politica di standardizzazione, tale da non permettere la realizzazione di film di valore". Qui si ritiene, da più parti, che Wyler non tarderà a seguire l'esempio dei suoi antichi soci. Intanto, la Paramount continua a puntare con decisione sulle carte rappresentate da Cecil B. DeMille, abile e spettacolare confezionatore di film pseudo-storici di ampio respiro, da Bob Hope, da Alan Ladd e dal duo comico di Dean Martin e Jerry Lewis, che attualmente sta letteralmente trionfando in America. La man-



Eleanor Parker e Anthony Dexter nel film «biografico» Valentino; regia di Lewis Allen.

cata premiazione, in sede dei premi Oscar, di *Sunset Boulevard* e di *Gloria Swanson*, rappresenta un grave colpo per la Paramount. Sembrerà strano, ma già nelle alte sfere della casa si va rafforzando l'opinione che, dopo tutto, dato che il film e la sua protagonista non avevano ottenuto l'Oscar, non era proprio valsa la pena di intraprendere una produzione di prestigio di quel genere. Speriamo tuttavia che il premio assegnato al film dalla giuria del Festival di Punta del Este, gli onori ricevuti dall'Associazione dei corrispondenti esteri di Hollywood e le favorevoli reazioni dei pubblici europei facciano sentire la loro influenza favorevole sui dirigenti.

Inquadratura tratta da *Up Front*, film conformista su due fanti americani e diretto da Alexander Hall. In questo film, recentemente pubblicato, appare anche la nostra Marina Berté.



IL "GROUP THREE" CONTRO LA CRISI DEL FILM

Un certo numero di film europei è stato recentemente presentato a New York. Tra essi, Angelo di De Robertis (che in Italia è stato proiettato col titolo di Il mulatto) e Dieu a besoin des hommes di Delannoy — soprattutto quest'ultimo — hanno avuto una critica molto favorevole. Anche Tales of Hoffmann di Powell e Pressburger ha riportato un considerevole successo, dovuto in gran parte all'ambizioso tentativo dei due registi inglesi di trasportare sullo schermo un'opera lirica. Ecco ora qualche notizia sugli ultimi film di produzione americana. La Universal ha presentato Up Front, diretto da Alexander Hall, tratto dall'omonimo libro di Bill Mauldin, un intelligente scrittore e disegnatore che si è creato fama con i suoi "réportages" dai fronti di guerra (principalmente dall'Italia) e con le sue osservazioni argute e spregiudicate sul ritorno in patria dei reduci. Protagonisti del libro di Mauldin sono due soldati di fanteria, Willie e Joe, entrambi descritti attraverso vignette umoristiche e battute originalissime. Willie e Joe, brontoloni impenitenti, acerrimi nemici della jatica, della guerra, degli ufficiali, del rancio regolamentare e di tutte le tradizioni conformiste dell'esercito, ma ugualmente ligi al proprio dovere, erano diventati due personaggi carichi di una umanità a tratti amara e sconcertante, comunque attuale e sociologicamente motivata. Nel film, invece, la filosofia di Mauldin risulta completamente travisata. I due personaggi sono stati ridotti a due macchiette comiche, prive di significato e di personalità. Gli interpreti, Tom Ewell e David Wayne, danno risultati soddisfacenti, seppure anonimi. Quanto a Marina Berti, che compare nel film, essa interpreta un ruolo convenzionale e non all'altezza delle sue possibilità. Tra alcune settimane la Columbia lancerà, con grande clamore pubblicitario, l'atteso film sulla vita di Rodolfo Valentino, intitolato appunto Valentino, e diretto da Lewis Allen. Particolare interesse riveste il debutto del cosiddetto sosia del celebre attore, Anthony Dexter. Protagonista femminile è Eleanor Parker. Quasi contemporaneamente, la Columbia metterà in circolazione un breve film di montaggio, basato su scene di vecchi film e commentato da Mae Murray, che fu una nota "diva" del muto. Tra gli altri, compariranno in questo breve film Valentino, Riccardo Cortez, Conrad Nagel, Richard Barthelmess, Rod La Roque, Adolphe Menjou. Il cortometraggio sarà intitolato Heart Throbs of Yesterday (vale a dire Rubacuori di ieri). La nuova combinazione che fa capo al noto produttore Stanley Kramer (The Champion, Home of the Brave, The Men, Cyrano) è entrata in azione, con la preparazione dei contratti per Fred Zinnemann, Hugo Fregonese e Joseph H. Losey. Tale combinazione agirà per conto della Columbia. Kramer ha fatto alcune dichiarazioni ufficiali, nelle quali ribadisce la necessità di "esplorare nuovi campi" e in cui afferma che la casa che oggi più delle altre si fa promotrice di questa politica progressista è la Columbia Pictures. Ci auguriamo che il binomio Kramer-Columbia dia l'avvio a qualcosa di veramente positivo e concreto, e tale da poter finalmente aprire gli occhi alle altre case di Hollywood.

GIORGIO N. FENIN

ANCHE SE l'industria cinematografica britannica non ha affatto superato l'attuale fase critica e molti cineasti non hanno ripreso la loro attività, parecchi sono i sintomi di un miglioramento della situazione. Questo miglioramento è dovuto in parte all'intervento diretto del governo e in parte al fatto che alcuni cineasti si sono resi conto della necessità di impostare i film inglesi su di un piano più modesto, in modo che i costi di produzione vengano coperti dagli introiti del mercato interno. Il governo britannico ha approvato lo stanziamento di sei milioni di sterline per incrementare la produzione dei film a soggetto. Quattro milioni e mezzo ne sono già stati spesi per opere varie, prodotte in gran parte da Sir Alexander Korda. Di queste, alcune hanno avuto successo e

John Grierson e John Baxter hanno riunito, in questa nuova organizzazione, molti giovani che non erano riusciti ad imporsi nella regia di film normali.

buoni incassi. Altre, come Bonnie Prince Charlie, hanno ottenuto un successo minore sul mercato mondiale e ci vorrà qualche tempo prima che gli incassi possano eguagliare le spese di produzione. La "National Film Finance Corporation" (ente governativo per la produzione cinematografica) ha stabilito un programma in base al quale le società di noleggio anticiperanno parte del capitale necessario per i film da esse approvati, mentre da parte

sua si impegna a trovare il resto del capitale: ciò affinché quel milione e mezzo di sterline ancora disponibile sia usato nel modo migliore. Le due società in questione sono la "General Film Distributors" e la "Associated British Pictures Corporation". I registi possono proporre le proprie idee alle due società, e se esse vengono accettate ricevono la somma che ritengono necessaria per la produzione del film. E' probabile, tuttavia, che queste società di noleggio approvino soltanto le idee che corrispondono alla concezione che essi hanno di un buon film. Molto difficilmente accoglieranno di buon grado le idee e gli esperimenti originali, oppure i film in cui le parti non sono affidate ad attori di fama. Ma la "Film Finance Corporation" ha tenuto conto anche di questo fatto, ed ha compreso che i film britannici non potranno riacquistare prestigio nel mondo se non verranno incoraggiati i giovani a dar prova delle loro capacità creative. E' sorto perciò un nuovo ente di produzione noto sotto il nome di "Group Three". Ha per scopo la produzione di film di basso costo (intorno alle 30 mila sterline): la somma è anticipata dalla "Film Finance Corporation" e i tecnici accettano paghe ridotte e guadagni non immediati. Questi film avranno la lunghezza normale dei film a soggetto, ma — allo scopo di ridurre le spese eccedenti — verranno girati il meno possibile nei teatri di posa. Ciò non tanto per ridurre i costi, ma perché si ritiene che in questo modo i film saranno più spontanei e più vicini alla vita della nazione. Il "Group Three" è sotto il controllo di John Grierson e di John Baxter: due uomini di lunga e profonda esperienza cine-

Dirk Bogarde e Jean Kent in The Woman in Question («Donna nel fango») di Anthony Asquith.



matografica. Per questo nuovo lavoro, Grierson si è dimesso dalla carica di "controller" della "Films Division of the Central Office of Information" (l'ufficio della propaganda governativa). I tre anni trascorsi in questa carica non erano stati fortunati né fruttuosi per Grierson. Il carattere internazionale dell'opera da lui svolta in Canada, negli Stati Uniti e presso l'UNESCO a Parigi gli aveva impedito di trovarsi a suo agio in un ufficio statale che mirava a ristretti scopi di propaganda interna. Nello stesso tempo il Ministero del

John Baxter, che divide con Grierson la responsabilità di questa nuova e dinamica impresa, svolge attività registica sin dal 1933. Gran parte dei suoi film sono legati saldamente alla terra e alla vita del popolo. Alla sua prima "maniera" appartengono *Song of the Plough* e *Song of the Road*; alla seconda *Love on the Dole*, *The Common Touch* e *Let the People Sing*, tutti film assai lontani dall'atmosfera del West End di Londra e di netta tendenza popolare. Uno dei suoi film più ambiziosi fu *The Shipbuilders*, storia dei cantieri sulla

negli ultimi anni. Sir Michael Balcon ha presentato recentemente un nuovo film, *Pool of London*, emozionante vicenda poliziesca sullo sfondo del Tamigi. Seguirà una commedia, *The Lavender Hill Mob*, che narra la storia di un modesto funzionario di banca il quale trafuga un milione di sterline in lingotti d'oro e cerca di farli uscire dal paese sotto forma di riproduzioni della torre Eiffel da regalare come ricordi. Un'altra commedia, *The Man in the White Suit*, è attualmente in lavorazione agli « Ealing Studios »: narra di un giovane scienziato (Alec Guinness), che provoca gravi disordini quando afferma di aver fatto una invenzione sensazionale, quella di un tessuto che non si logora né va mai alla fine. Anche Alexander Mackendrick, il regista di *Whisky Galore!*, sta girando un film. Nell'Africa orientale è in lavorazione *No Vultures Fly*, la storia della lotta che gli uomini conducono per creare il parco nazionale del Kenia. Il film è girato in technicolor da Harry Watt, il regista di *Overlanders*.

Il più importante film britannico di imminente presentazione è *The Tales of Hoffmann*, versione in technicolor (diretta da Michael Powell) dell'omonima opera comica. La musica è diretta da Thomas Beecham. Fra gli interpreti troviamo Moira Shearer, Robert Helpman, Léonide Massine e la ballerina francese Ludmilla Tchérina. Powell ha impiegato in questo film la tecnica rivoluzionaria usata sperimentalmente nella sequenza del balletto di *Red Shoes*, e pare che abbia ottenuto risultati di eccezionale efficacia. La prima mondiale del film avrà luogo a New York, dove ancora si sta proiettando *Red Shoes*. Carol Reed sta ultimando *An Outcast of the Islands*, adattamento del romanzo di Conrad. Il film, interpretato da Wendy Hiller, Ralph Richardson, Trevor Howard e Robert Morley, è stato girato in parte a Ceylon nei luoghi dove si svolge l'azione. Un altro film, i cui esterni si stanno girando oltremare, è *Cry the Beloved Country*, adattato dal romanzo di Alan Paton, sulla situazione politica nel Sud Africa. Questo



Sopra: Frederick Ashton, Moira Shearer e Léonide Massine, in *Tales of Hoffmann*, film in technicolor scritto, prodotto e diretto da Michael Powell e Emeric Pressburger. A destra: Trevor Howard e Jean Simmons, interpreti di *The Clouded Yellow* («Cielo tempestoso») di R. Thomas.

Tesoro, che si ispirava a rigidi principi di economia, non gli permise di attuare i suoi programmi per una maggior conoscenza del film inglese all'estero. Grierson ritrova quindi se stesso nel nuovo incarico che ha vaste possibilità di sviluppo. Egli ha già accolto nel "Group Three" molti dei giovani che finora non erano riusciti ad imporsi nella produzione normale, (produzione che ha per scopo immediato il sicuro successo commerciale). Grierson ha dichiarato che nei suoi film darà grande rilievo alle vicende avventurose. Si girerà il più possibile all'aria aperta: una forma di romantica evasione dai teatri di posa. Bisognerà ritrovare — egli ha detto — l'innato "humour" di *Whisky Galore!*. Egli ritiene che siano necessari anche i film "molto teatrali": non imitazioni di opere di teatro, ma immagini di grande drammaticità, simili a quelle che si vedono sulla scena, quadri vivi.

Clyde. Recentemente si è dedicato ai film per l'infanzia. Le sue concezioni e la sua esperienza potrebbero fondersi efficacemente con quelle intellettualistiche di Grierson. Il presidente del nuovo ente è Michael Balcon, il produttore cinematografico che in Inghilterra ha maggiore esperienza ed ha riscosso i più sicuri successi. Questa nuova carica non intralcerà il suo controllo della produzione agli « Ealing Studios ». Si tratta semplicemente di una nuova responsabilità per questo uomo pieno di vigore, che più di qualsiasi altro in Gran Bretagna ha cercato umilmente di tener in vita la tradizione cinematografica del paese. I film che egli produce negli « Ealing Studios » hanno tutti questo carattere: uniscono il senso realistico della vita inglese ad un vivace senso umoristico. *Whisky Galore!*, *Kind Hearts and Coronets* e *Passport to Pimlico*, tutti film Ealing, sono proiettati con grande successo all'estero e appartengono alle opere inglesi che hanno avuto maggiori consensi



fatto ha già provocato qualche polemica, ed è probabile che le polemiche aumenteranno quando il film sarà proiettato. Fra gli altri film britannici in fase di realizzazione e di imminente presentazione non manca la varietà. *Flesh and Blood* è il titolo della versione cinematografica di *The Sleeping Clergyman* di James Bridie, brillante autore drammatico scozzese mancato improvvisamente qualche tempo fa. Il film è diretto da Anthony Kimmins, regista di *My Own Executioner* ed è interpretato da Richard Tood e Joan Greenwood. Fra i nuovi film ve ne sono altri due che interessano la Scozia: uno è l'adattamento di *Geordie*, la storia di un giovane scozzese che diventa un moderno Sansone. È diretto da Frank Launder e Sidney Gilliat, sceneggiatori e registi di parecchi film che ottennero successi internazionali. L'altra produzione scozzese è *Happy Go Lovely*, una vicenda a sfondo musicale che si svolge durante il festival internazionale di Edinburgo. Interpretano questo film, che sarà presentato molto presto, David Niven e la ballerina americana Vera Ellen. *The Magic Box* è la storia di William Freese-Greene, l'inglese che inventò il cinematografo, con Robert Donat protagonista e numerosi altri noti attori nelle parti di secondo piano. Questo film dovrebbe essere presentato in prima assoluta nel prossimo agosto al festival cinematografico di Edinburgo. Un altro importante film di interesse biografico è *Gilbert and Sullivan*, che Alexander Korda si accinge a produrre. Korda ha pure annunciato una versione del balletto di Ciaikovskij *La bella addormentata*, di cui sarà protagonista Margot Fonteyn, la prima ballerina del Sadlers Wells.

Parecchie case americane hanno espresso l'intenzione di girare film in Gran Bretagna. Il progetto più ambizioso è la nuova versione di *Robin Hood*, che Walt Disney girerà in technicolor. E — come il suo *Treasure Island* che ottenne tanto successo — non si tratterà di disegni animati ma di una vicenda con attori veri. Egli sta reclutando gli attori ed ha già annunciato che Robin Hood sarà Richard Todd, Joan Rice, una nuova scoperta, sarà Marion, Robert Newton sarà Friar Tuck e James Robertson Justice sarà il piccolo John. Se questo avrà anche solo metà del successo ottenuto ai suoi tempi dalla vecchia versione che della leggenda di Robin Hood fece Douglas Fairbanks molti spettatori saranno più che soddisfatti. E' tuttavia probabile che gran parte dei film britannici preferiranno seguire nel futuro le orme di *No Resting Place*, l'opera che Paul Rotha (sinora regista di documentari) ha appena finito di girare in Irlanda. La vicenda del film, che narra la storia di una famiglia di rozzi zingari i quali si considerano nemici della società, è stata adattata da un romanzo di Ian Niall, pieno di emozionanti avventure. Il film è stato girato in esterni con una spesa relativamente modesta. Dato il perdurare dell'attuale crisi cinematografica, è probabile che vedremo molti altri film del genere, fatti a buon mercato e girati in esterno. Se non altro avremo ottenuto un risultato: quello di avere dei film in cui non mancherà il realismo.

FORSYTH HARDY

ARTURO IL SEMPLICE



CON UN SALTO acrobatico dello spirito, facilitato dall'annosa domestichezza con l'arte, alla quale partecipò per trent'anni come assistente alle prove altrui, mio fratello Arturo già da molti anni nacque attore nella sublime spoliazza d'ogni artificio commediante. Cominciò, per un caso miracoloso, da dove gli altri arrivano. Arturo è, per natura, burlesco e motteggiatore; tutto egli volta in caricatura, parlando. E' amato perché prende poco sul serio ogni risentimento e, così, smonta ire e rancori. Come gioca nella vita, così, senza preoccupazioni, gioca sulla scena. I maestri dell'Ottocento non distinguevano l'attore drammatico dall'attore comico, perché l'artista doveva saper essere ambedue. Ma, due secoli prima, venivano distinte le nature dei rappresentanti predestinati al drammatico o al comico, giacché dominava il concetto della personificabilità, della quale i grandi temperamenti sono capaci. Ai nostri tempi la distinzione è tornata, per passione dell'autentico, e per disprezzo dell'artefatto. I ragionamenti di Rousseau nella lettera a d'Alembert, si riferiscono ad un "modo naturale", molto "costruito", che per noi non funziona più. Arturo è una via di mezzo tra il vero naturale brutto, cioè reale, e il vero naturale personificato, cioè imitato. La coscienza artistica sorveglia, senza opprimerli, i suoi moti psichici e materiali. Non suggerisce, non crea: in sé egli segue soltanto, e regola e misura, ciò che spontaneamente nasce. Questa è la conclusione alla quale giungono i grandi attori dopo anni e anni di lavoro. L'arte sua nacque dalle esplosioni di un convincimento estetico profondo, cioè dalla polemica con un attore che non riusciva a fare, con verità, una certa scena. Il regista Oreste Biancoli protestava e ripeteva la scena. Arturo faceva il fotografo. Erano le due, tutti avevano una grande fame e l'attore sbagliava sempre — Arturo, abusando dell'amicizia con il regista, intervenne a insegnare al comico ciò che doveva fare: "Qui dobbiamo andare a mangiare, vedi di capire! Devi fare così". E recitò lui la scena. Biancoli, entusiasta, concluse: "Adesso la parte la fai tu!". Arturo si schermì, rispondendo: "Io faccio il fotografo". Il regista insistette con l'energia prepotente dell'amicizia e Arturo

cedette. Da quel giorno ha partecipato a una cinquantina di film.

Mio fratello è, dunque, un attore nato proprio dalla polemica dell'"essere" vero, contro il "recitare" composto. Egli parteggiava per la prima forma giacché dal 1918 io combatto contro il metodo a favore dell'estro e il Teatro degli Indipendenti ha fatto recitare in maggioranza gente tolta dalla vita (poeti, pittori, architetti e camerieri) più che comici provenienti dall'arte. Questo, trent'anni dopo, scopriva il cinema italiano, giacché molti anni prima la verità precisa era penetrata nel cinema russo. Ma non è, certo, da confondere la civiltà artistica di Arturo, nato ed allevato nel mondo dell'arte (siamo figli d'arte: papà dirigeva la Cines dal 1910) con il rozzo primitivismo di un pastore incontrato da Genina. Arturo è un primitivo come pratica, ma soprattutto vuole essere un primitivo per convinzione estetica. Sembra ch'egli ottenga tanta semplicità dal disinteresse che porta al recitare in cinema, lui che fa un altro mestiere. Invece è il contrario; e questo ha stupito anche me. Nel vedere con lui certe fotografie di attori comici egli commentava ogni pezzo con notazioni sottilissime sulla natura del "ridicoloso" naturale, del manierato tradizionale comico, del buffo acquisito, del comico difettoso, del comico nascosto, del pagliaccesco confesso, del comico parodistico, del burlesco umano, dell'uomistico malizioso, del comico che ride di sé, del comico che si offende se gli ridono in faccia, del comico patito e di quello faceto. Ma al cinema la comicità non è sussidiata dal motteggio: non è per esso prodotta: al contrario riposa su se stessa, nella plastica e nella mimica, meglio che sulla parola. Questo limite impoverisce le risorse e confina in strettoie rigorose e primordiali la comicità. Si può pervenire alla comicità con l'arte coi mezzi artistici, sempre basati su un terreno naturale; ma il risultato saprà sempre d'artefatto. Arturo "che dal-

«Sono entusiasta di mio fratello perché è antiaccademia, antiscuola, antimestiere; fa l'attore per "giuoco", non per professione».

la verità non si diparte" senza aver mai letto il poema di Riccoboni, ha in spreghio i comici ostentati e cerca di non cadere "in ciò che d'esser finto è manifesto". Se la comicità è finta il pubblico ride, ma se il ridicolo è autentico ne resta colpito, e può persino commuoversene. Il suo è un gioco distinto, consapevole e inconsapevole ad un tempo, che non si può fare con le regole. Egli "sente" (non "sa"), per ogni gesto, dove finisce il ridicolo e dove comincia la buffoneria. Qui egli si arresta: è tutto gioco di mimica. Soltanto le maschere possono passare questo limite: ma Arturo vuol restare nell'umano e nel "vero semplice" essendo comico per natura, istru-

to dalle esperienze altrui. Per questo ricordiamo che è figlio d'arte, nato da famiglia artistica, fin da ragazzo dimorante in mezzo alle cose dell'arte, nell'ascoltare le prove e partecipare alle risoluzioni dei problemi tecnici dell'arte.

Arturo è il caso strano di un figlio d'arte ch'è, insieme, un dilettante e, come tale, vergine e sincero; mentre la polemica tra figli d'arte e dilettanti nega ai primi la sincerità, accusandoli di tutto mestiere. La vecchia questione, se si debba mutar l'arte in natura, o mutar la natura in arte venne risolto, nell'antico sotto la prima legge, nel moderno sotto la seconda. La novità del realismo sarebbe questa. Gli sciuscià di De Sica compiono la loro natura in arte, guidati da Vittorio; e lo stesso fa Arturo guidato dal suo antico sapere mimico, che risale al 1911, quando papà dirigeva la Cines e faceva le scene comiche finali con fracasso di piatti e bicchieri in frantumi. Il "vero semplice" fu una definizione ottocentesca che voleva significare la imitazione onesta ed umile della natura; ma fatta sempre con mezzi imitativi, perché trattavasi d'arte di imitazione. Fu un concetto di Aristotele, mal tradotto dal greco, la formula "l'arte è imitazione". L'arte è esattamente il contrario: la natura è una cosa, l'arte è l'opposto. L'attore che fa bene, inventa o quasi, quando parla. Il virtuoso che amministra gli effetti resta sempre il burocrate dei pensieri altrui e delle altrui parole. Questo "vero semplice" deve essere da noi inteso non come la copia più fedele e più modesta della realtà umana, ma come la realtà stessa eletta ad arte: la natura cangiata in arte, quella che gli ottocenteschi aborrissero, pretendendo che tutto provenisse dalla finzione (e il pubblico non si sarebbe mai accorto della falsità, essendo, per loro, "il gentile orbetto". Nessuno sospettò mai d'esser cretino, reputando cretino il pubblico). Gli antichi pretendevano di raggiungere la naturalezza imitandola ed era assurdo nei termini. Fintanto si fa non si è. Senz'arte si è, con l'arte si contraffà. Stanislavskij scrive a proposito di Cecov: « non si tratta di imitare, nel rappresentare Cecov: bisogna essere, vivere, esistere ». Ma questo non si fa con l'artificio, che sarà sempre la base dell'arte nelle scuole, giacché l'istinto, la sensibilità, la poesia, non si insegnano. Ed ecco che la cosa è facile per chi è, difficile per chi ci fa. Per chi è, è facile entrare nel drammatico ed è uno scherzo fare il comico. Alfredo Kerr, il grande critico tedesco, fondava la speranza della resistenza e sopravvivenza del teatro davanti al cinema, sul ritorno dell' "arte giuoco sincero". Difatti non si dice imitare, in altre lingue, ma "play", "spielen", "jouer". In latino le recite stesse erano "joca". Noi ci siamo perduti dietro le accademie solenni, le scuole che, complicando le cose, ottenebrano le menti, ottendono la sensibilità. Nel comico, vale più un attore vergine, che uno ammaestrato.

Io sono entusiasta di Arturo non perché mio fratello, ma perché è antiaccademia, antiscuola, antimestiere; fa per giuoco, non fa per professione.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA



IL CAPPELLO A TRE PUNTE

Il cappello a tre punte (1934) di Mario Camerini differisce profondamente dal testo a cui il nostro regista si è ispirato, *El sombrero de tres picos* dello spagnolo Pedro de Alarcón. Non perché la storia del film si svolga a Napoli, quella del libro in Spagna; ma per la maggiore o minore veridicità di questi luoghi. Cioè, perché la storia del film si svolge in una Napoli vera, mentre quella del libro si svolge in una Spagna generica, nebulosa, anonima, che potrebbe essere qualsiasi altro imprecisato paese del mondo. I richiami dell'Alarcón al periodo storico napoleonico, e le relazioni che l'autore stabilisce fra questo e i protagonisti della sua novella, sono l'elemento accidentale, privo di contenuto funzionale, che non può spiegare niente, né dei protagonisti né della loro storia. Sono una brutta e vuota imitazione di un esempio illustre, e — del resto — di alto valore decorativo: la peste del *Decamerone*. Scrittore di debole coscienza ideologica, di tipo umanitario, Alarcón non può forse neanche presentare la sua operetta come un'oasi, una parentesi serena e idillica, trovata framezzo ai rivolgimenti europei del tempo. Al contrario, il valore storicistico del film di Camerini, raggiunto per avere il regista stabilito, stilisticamente, concreti legami interiori con lo spirito popolare dell'epoca, risulta genuino e spontaneo, come quello che scaturisce e si manifesta in quanto motivo centrale, intimo, e non in quanto sovrastruttura alla quale si cerchi di conformare forzatamente (o, altrimenti, allontanarsene, considerandola mero pretesto introduttivo) l'ossatura stessa dell'opera. Risulta a questo punto inesatta l'affermazione del Pietrangeli che, nel film di Camerini, «gli apparenti limiti del costume e dell'ispirazione letteraria» siano «superati d'impeto nella scoperta, tra gli elementi della favola e l'ambientazione spagnolesca di una Napoli del Settecento, d'una realtà italiana profonda e immutabile» (*Panoramique sur le cinéma italien*, in *La Revue du Cinéma*, n. 13, maggio 1948; trad. it. in *Cinema italiano sonoro*, Livorno, 1950). Invece di aiutare ad intendere il film, una tale formulazione critica confonde le idee, perché fa credere che Camerini abbia superato i presunti limiti di *Il cappello a tre punte*, scoprendo una realtà immutabile (mentre noi sappiamo benissimo che le scoperte di questo genere hanno, prima o dopo, ucciso, come germi parassiti, le opere poetiche o scientifiche che su di esse si basavano). In questo modo, Camerini non avrebbe superato un bel nulla dei limiti costituiti dal costume (?) e dall'ispirazione letteraria. La «scoperta di una realtà italiana immutabile» (e italiana vuol dire storica e psicologica) lo avrebbe definitivamente consegnato nelle mani della letteratura, che è «la consapevolezza che si ha dell'aspetto estetico dell'opera nostra e degli obblighi che ne derivano per noi quando parliamo o scriviamo» (cfr. Mario Fubini, *Arte, linguaggio, letteratura in Belfagor*, 1948, n. 3, 4). Definizione, questa, che esclude ogni compiuto valore contenutistico e formale dall'opera di lettera-

tura, e che mostra come ad essa non sia concessa la possibilità di perfetta enunciazione e caratterizzazione dei suoi elementi strutturali, destinati, più o meno, alla penombra dell'anonimità storica e psicologica. In codesta condizione di "letteratura", Camerini sarebbe pervenuto attraverso la ricerca e l'eventuale scoperta (ma si può scoprire solo ciò che esiste!) della realtà *immutabile*, incondizionata, che lo avrebbe allontanato da quel fecondo contatto operato volta per volta con il complesso del folclore, al quale, in ultima analisi, ha abbondantemente attinto. E qui è chiaro a tutti che anche gli aspetti folcloristici sono soggetti a continue variazioni e mutamenti, sulla scia degli accadimenti storici, e somigliano ognuno al volto della propria epoca. Basta penetrare con lo sguardo al di là della superficie "magica" del folclore. Ma i limiti, ai quali accennava Pietrangeli (se pure esistono; l'ispirazione può essere limitata quanto si vuole; ma l'opera, di fronte alla quale ci troviamo, ha trascorso la condizione dell'ispirazione primitiva), scompaiono per un motivo del tutto opposto a quello da lui addotto, e cioè perché *Il cappello a tre punte*, si immerge in una sua precisa e circostanziata realtà, non immutabile, ma colta in un momento del suo divenire, della sua storia, acquistandone una ben definita fisionomia.

Da quanto si è detto finora, risulta dunque che piuttosto a *El sombrero de tres picos* si addice la definizione fubiana. Alarcón non si propone infatti di affrontare e risolvere problemi umani e di linguaggio: solo descrittivi, rappresentativi. L'assenza di un tema, inteso come motivo umano sostanziale, articolantesi nelle situazioni e nei personaggi, trova lo scrittore spagnolo incapace a sostituirvi qualche altra cosa che non sia una narrazione meccanica di fatti. Neanche Camerini è preoccupato da problemi umani, ma sente fortemente le esigenze di uno stile che gli sgorga fluido, mosso e vivace, come il contenuto narrativo dell'opera che qui riesce felicemente a identificarsi con il suo proprio "pathos". Sbarrata — anche per la natura del regista (questo è l'unico limite che Camerini si sia onestamente riconosciuto e imposto) — la strada dell'interpretazione umana, "totale", del periodo storico nel quale *Il cappello a tre punte* è ambientato, Camerini ha saputo comunque rivolgersi altrove. E qui ci sembra di non potere ancora tacciarlo di "edonismo". Il suo stile, a ben guardare, non è campato in aria, ma è il modo immediato in cui si traduce la gioiosa intuizione di una realtà dello spirito popolare; intuizione che, così come vive nel film, e in forza dell'indifferenza che nutre verso ogni altra possibile sfera di influenza, chiameremmo volentieri "estremizzata". L'atteggiamento spirituale di Camerini (secondo il quale egli procede creativamente "in tono minore") si è reso necessario, allorché il

Regia: Mario Camerini - Soggetto: tratto da *El sombrero de tres picos* di Pedro de Alarcón - Sceneggiatura: Ercole Patti, Ivo Perilli - Fotografia: Alberto Fusi - Scenografia: Pietro Filippone - Costumi: Gino Sensani - Interpreti principali: Leda Gloria, Eduardo De Filippo, Peppino De Filippo, Enrico Viansino - Produzione: Lido Film, 1934.



regista, abbandonato il mondo della totalità storico-umana, ha dovuto rivolgersi verso quello della totalità farsesca, che proviene direttamente dal teatro dialettale e dalla tradizione nazionale del genere buffo. Una volta impegnatosi, egli ha eseguito unicamente in questo senso le sue ulteriori ricerche stilistiche. Disumanizzato nel significato più comune della parola, *Il cappello a tre punte* ne esce fuori arricchito e umanizzato per un altro verso, e tutt'altro che trascurabile. Intanto, questa prestabilita metamorfosi strutturale influisce direttamente sullo stile, conferendogli caratteri suoi propri. Riprova, questa, che lo stile è anche un fatto di contenuto, o, perlomeno, di derivazione, di determinazione contenutistica.

Risultato evidente della suddetta "estremizzazione" in senso farsesco è l'uniforme atmosfera da bassorilievo in cui si muovono tutti i personaggi, se di personaggi si può parlare. Infatti, una distinzione fra personaggi centrali e personaggi secondari è possibile solo tenendo conto della loro influenza sullo svolgimento dell'azione, cioè di un fattore non strettamente determinante ai fini del valore artistico. Si potrebbe dire senz'altro che, in *Il cappello a tre punte*, non vi sono personaggi, se con questo termine intendiamo la sintesi a cui aspirano, il microcosmo dal quale partono e nel quale tornano tutti gli elementi e le situazioni com-



positive, la chiave che ne chiarisce la funzione e l'azione; ma piuttosto personificazioni particolari, figure bene abbozzate e unificate, sulla scorta di una trama narrativa e sentimentale "sui generis". L'unificazione dei contenuti comici di ognuna di queste figure, risulta atto esterno, a voler procedere e giudicare con il solito metro della valutazione del sentimento in quanto motivo umano-estetico calato nei personaggi, che si evolve secondo i modi umani di svolgimento, cioè secondo rapporti, azioni e reazioni. Il governatore, Garduña, il mugnaio Luca e Donna Carmela, più che determinarlo nelle sue forme particolari, subiscono il sentimento complessivo dell'opera; che è poi un sentimento personale del regista che lo ha portato a ricreare uno stile pregnante, dopo averne vissuto i momenti nella storia di una tradizione popolare regionale ben localizzata. E' così spiegato il carattere marionettistico dei personaggi: i quali però non scendono affatto al rango di ruote o denti di un meccanismo, tanto perfetta è la loro funzione e il loro scambievole rapporto edonistico di equilibrio. Nello stesso tempo, viene ulteriormente a giustificarsi, acquistando una sua poetica funzionalità, l'impostazione "estremista" del film, che — come si è detto — è proprio il risultato di una ricerca eseguita esclusivamente nell'ambito di uno spirito popolare omogeneo, nel quale è immersa tutta l'opera, senza salvezza per nulla e per nessuno. Al posto della dileguantesi umanizzazione della sua opera, Camerini — come dicevo in principio — sa però instaurare, con tenacia straordinaria, una organicità intellettualistica. Questo nuovo organismo poetico-edonistico si sostiene dal principio alla fine su un solido contrappunto visivo-ritmico-sonoro, che è poi quello da cui scaturisce la comicità del film. Esso trova i suoi punti più alti (dopo quel che s'è detto, potrebbero definirsi punti-personaggio) nelle sequenze della fiera e del mulino.

Nel 1934, *Il cappello a tre punte* poteva forse indicare una strada: ma nessuno seguì l'amena divagazione di Camerini, il quale, con quel film, non pronunciava certo alcun messaggio,

neanche indiretto. Perché, in fondo, il suo orizzonte rimane chiuso entro un'idealistica atmosfera piccolo-borghese (cfr. Giulio Cesare Castello: *Una pentologia piccolo-borghese*, in *Cinema*, n. s., n. 31). E vien quasi da dubitare che le ricerche cameriniane nel campo dell'arte, affondino le radici in un'esigenza "di scuola", tanto che poi qualcuno potesse, assimilandone i risultati, trarne qualche vantaggio. Esse rimangono astratte, frutto di una necessità troppo personale, per attingere, anche dalla via più lunga, ad una durevolezza non effimera, oltre il loro tempo.

FERDINANDO ROCCO



FILM DI QUESTI GIORNI

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

PERSIANE CHIUSE

Regia: Luigi Comencini - Soggetto: Massimo Mida, Gianni Puccini, Sergio Sollima - Fotografia: Arturo Gallea - Scenografia: Luigi Ricci - Musica: Carlo Rustichelli - Interpreti: Massimo Girotti (Roberto), Eleonora Rossi (Sandra), Giulietta Masina (Pippo), Renato Baldini (Primavera), Liliana Gerace (Lucia), Antonio Nicotra - Produttore: Luigi Rovere - Produzione: Rovere Film - Lux Film, 1951.

PERSIANE CHIUSE, come è noto, avrebbe dovuto rappresentare la prima fatica registica di Gianni Puccini, un cineasta che aveva collaborato, in qualità di sceneggiatore e di aiuto-regista, ad alcuni notevoli film italiani degli ultimi anni di guerra e del dopoguerra, e che proveniva dalla scuola di *Cinema* vecchia serie. Lo stesso Puccini collaborò alla sceneggiatura di questo *Persiane chiuse* dopo averne scritto il soggetto. Alcuni giorni dopo l'inizio della lavorazione del film, Puccini rinunciò, per vari motivi, all'impresa, e il produttore Luigi Rovere diede l'incarico di portare a termine le riprese, appena cominciate, al regista Luigi Comencini. Questi aveva realizzato un certo numero di interessanti documentari, poi era passato alla regia di film a soggetto, dirigendo un non spregevole *Proibito rubare* e il banale *L'imperatore di Capri*, con Totò interprete. Indubbiamente, il trovarsi di fronte a una sceneggiatura e ad un soggetto già ultimati da altri, e concepiti entro i limiti di diverse posizioni culturali e di una diversa sensibilità, non deve aver giovato al Comencini regista, né deve avergli permesso di esporre il proprio modo di vedere con piena libertà d'ispirazione e di espressione. A ciò si aggiunga — onde giustificare in parte la posizione di svantaggio da cui muove il film fin dalle sue premesse — la scabrosa e delicata configurazione dell'argomento trattato, e la conseguente vulnerabilità agli interventi della censura, che più d'una volta costrinsero autore e produttore a modificare sostanzialmente, a opera ormai avviata, la struttura della narrazione e l'impostazione tematica del soggetto.

Persiane chiuse è un film dignitoso, ove se ne considerino la fattura tecnica e la consistenza esteriore del racconto. Ma è un film mancato, se si tiene conto del contenuto umano e sociologico e della debolezza psicologica dei personaggi. Al centro della vicenda è la prostituzione: il "problema del giorno", come avvertono anche le frasi pubblicitarie che accompagnano il lancio del film. Ma nonostante l'impegno di inquadrare il fenomeno della prostituzione da un punto di vista problematico, sociologicamente impegnativo, gli autori hanno limitato la loro indagine al tentativo — non sempre riuscito — di costruire un'atmosfera fumosa e artificiale e di ricorrere a soluzioni caratteristi-

che dei film avventurosi. Avventurosa, del resto, e non tale da far supporre approfonditi sviluppi tematici, è anche la trama. Essa narra di una ragazza di onesti principi, fidanzata a un onesto e integro professionista, la quale apprende che sua sorella (da anni allontanata da casa) esercita il mestiere della prostituta e si accinge a rintracciarla onde redimerla. Nel corso delle ricerche, che raggiungono punte di elevata drammaticità e momenti di serio pericolo per entrambe le sorelle, Renata la protagonista, s'imbatte in figure losche e improbabili, s'addentra in luoghi equivoci e misteriosi, viene coinvolta in ricatti, minacce e delitti. Alla fine ritrova la sorella e la riconduce a casa. Pur con questa vicenda convenzionale e intrisa di luoghi comuni, si sarebbe potuto suggerire

rosi e con drammi sensazionali quanto artificiosi, ci introducono in ambienti che della loro equivocità fanno a tal punto un'insegna, da perdere in attendibilità quello che acquistano in effetti esteriori. C'è molto fumo e molto mistero, nei locali e nei vicoli di *Persiane chiuse*; ci sono molti individui che farebbero invidia alle più fornite galere. Ma che cosa sta all'origine di quel mistero, e chi sta dietro a quegli individui? Il film non lo dice. E non dice nemmeno in che modo le prostitute possano rinunciare al loro infamante mestiere e crearsi delle condizioni attuabili di vita in altri campi d'attività. Dice soltanto che una prostituta possiede una sorella piena d'energia e di ottimismo. A questa prostituta è concesso rifarsi una vita, in seno a una famiglia benestante e accanto a parenti che la perdonano. Ma come devono comportarsi le altre?

Abbiamo accennato ad alcuni motivi che possono aver ostacolato gli autori nel procedere in tale direzione. Ciò non toglie che questi gravi appunti andassero fatti, e che pur con le limitazioni contingenti descritte si potesse andare molto più oltre, proporre soluzioni molto più concrete. Rimane da osservare che spesso al film fa



Eleonora Rossi, Antonio Nicotra (uno degli interpreti di *Sciuscià di De Sica*) e la brava Giulietta Masina in una inquadratura tratta dal film *Persiane chiuse*; la regia è di Luigi Comencini.

momenti interessanti del fenomeno preso in esame. Era però necessario che gli autori soffermassero particolarmente la loro attenzione su due aspetti del problema: da un lato, su un'indagine seria e umanamente valida del mondo della prostituzione, degli ambienti e dei personaggi che attorno a essa gravitano e che di essa vivono; dall'altro, sull'esistenza di effettive possibilità di riabilitazione da parte delle prostitute, e sulla realistica dimostrazione di queste possibilità. Comencini e gli sceneggiatori non hanno saputo cogliere alcuno di questi due aspetti del fenomeno. In luogo di un'indagine obiettiva dei complessi e oscuri retroscena che si nascondono dietro le quinte di quel mondo, essi ci fanno fare la conoscenza con intrighi clamo-

difetto una convincente indagine psicologica dei personaggi, e che solo in alcune scene isolate (tra cui, abbastanza efficace, quella che si svolge nel locale notturno in occasione delle minacce effettuate da un gruppo di malviventi a Pippo, la cantante che aiuta Renata a rintracciare sua sorella) tale indagine raggiunge risultati accettabili. Quanto all'interpretazione, essa non va oltre i limiti di un corretto mestiere in Massimo Girotti e in Eleonora Rossi. Migliore invece ci è parsa Giulietta Masina, che incarna con sensibilità il personaggio di una canzonettista mezza cinica e mezza sentimentale. Interessante, infine, ma atteso a prove più convincenti, l'apporto di una esordiente: Liliana Gerace.

MISCELLANEA

Il tema della prostituzione, e la possibilità per le "donne perdute" di ravvedersi, vengono affrontati, forse ancor più alla lontana, in un film tedesco proveniente dagli "studi" della Germania occidentale: *Martina* (« Sola col mio peccato », 1950). Le protagoniste sono una giovane dottoressa e sua sorella, dalla prima creduta morta durante un bombardamento aereo. In realtà essa conduceva vita disonesta, assumendo una posizione di sfiducia e di cinismo nei confronti della vita. La dottoressa, assoggettandola a un trattamento psicanalitico — e qui sta la maggiore debolezza del film rispetto a quello di Comencini, in questa interpretazione ancor più individualistica e patologica del problema di quanto non lo fosse in *Persiane chiuse* — riesce a ricondurla ad una esistenza dignitosa e integra. Il film è diretto da Arthur Maria Rabenalt, un regista che predilige i toni intimisti ma che li rende più pesanti ricorrendo a soluzioni tecniche che rivelano le sue passate esperienze espressionistiche. Tratto da un artificioso soggetto di Franco Angelini è il film italiano *Sangue sul sa-*

grato (1951), che reca la firma di Goffredo Alessandrini ma che in realtà è stato da quest'ultimo realizzato solo in parte, a cagione di un incidente automobilistico che gli impedì di proseguire il lavoro. L'opera venne ultimata dal suo collaboratore, Michele Nesci. Il film narra la storia di un delitto, preceduto dalla seduzione di una ragazza: l'assassinato è il parroco di un villaggio dell'Umbria. Se tale vicenda viene condotta con intenzioni retoriche e con mano pesante, altrettanto retorica e pesante è la descrizione del paesaggio: dell'Umbria, gli autori hanno colto soltanto gli aspetti esteriori, macchiettistici, senza interpretare con sincerità i sentimenti delle popolazioni del luogo. Due film americani recentemente proiettati, entrambi rivelanti intendimenti spettacolari, posseggono alcuni elementi d'interesse. *Nobody Lives Forever* (« Una luce nell'ombra », 1946) di Jean Negulesco, basato su un soggetto di W. R. Burnett, autore di opere significative che hanno dato origine a taluni dei migliori film "gangster" americani (tra cui *Scarface*, *Little Caesar*, *The Whole Town is Talking*,

Asphalt Jungle), alterna fasi drammatiche con fasi umoristiche. Tratta di un fuori legge che si pone alle calcagna di una ricca vedova per impadronirsi del danaro di costei, ma che interrompe il lavoro quando s'innamora della donna. La prima parte del film, che descrive con vivacità i preparativi del "gangster" per circuire la vedova, contiene alcuni momenti psicologicamente riusciti. Nel finale, l'opera si colora di tinte moralistiche e forzatamente sentimentali. John Garfield e Geraldine Fitzgerald ne sono gli interpreti. *Holiday Affair* (« Tu partirai con me », 1949) rientra invece nell'ambito dei film comico-sentimentali, descrivendo le incertezze di una giovane donna, vedova pure lei, nella scelta del marito. La vicenda si svolge quasi esclusivamente fra quattro personaggi (la donna, suo figlio seiennese, e i due candidati al matrimonio) ed entro quattro mura (l'appartamento della ragazza). Talvolta il film consegue buoni risultati nel tratteggiare i caratteri dei personaggi. Regista è Don Hartman.

VICE

RETROPRIME

NO MAN'S LAND di Victor Trivas, al « Circolo del Cinema Francesco Pasinetti » di Modena, il 26 marzo 1951.

NON A caso, tra il 1929 e il 1933, il cinema si interessò in modo particolare al tema della pace. Le crisi molteplici, economiche e politiche, che si susseguivano dopo l'esplosione del « crack » di Wall Street, esigevano anche dal cinema una presa di posizione, una risposta nuova. Fu così che, dopo centinaia di film militaristi e bellicisti, apparvero sugli schermi opere inconsuete e originali, le quali prendevano posizione contro la guerra, e per la pace. Milestone con *All Quiet on the Western Front* negli Stati Uniti, Pabst con *Westfront 1918* in Germania, si pronunciarono in questo senso, anche se talvolta in modo limitato o confuso. Assai più logico e conseguente fu Victor Trivas, che di Pabst era stato assistente, e che con *No Man's Land* (conosciuto anche coi titoli *War is Hell*, *Niemensland*, *La zone de la mort*) creò uno dei film pacifisti più precisi ed efficaci di questo periodo.

No Man's Land è nato, siccome chiarisce il "cast", « da un'idea di Leonhard Frank ». Ciò è sufficiente a situarne l'origine, poiché è noto che Frank fu, assieme a Heinrich Mann e a Johannes R. Becher, tra i pochi scrittori tedeschi che, nel 1914, presero posizione contro la guerra imperialista, ed è altresì noto che egli, coi suoi romanzi *Rauberbande* e *Ochsenfurter Männerquartett*, ebbe incisivi accenti polemicamente contro la vecchia società tedesca, e rivendicò per l'uomo una vita nuova e migliore. « L'idea » di Frank, derivata dal conflitto '14-18, è estremamente semplice: poiché è assodato che le moderne guerre imperialiste nascono nell'interesse di minoranze che vi hanno il loro tornaconto, mentre chi concretamente queste guerre fa, la gente semplice, non vi ha interesse alcuno, è sufficiente che questa stessa semplice gente possa incontrarsi, possa parlare: capirà allora la vera natura del conflitto, e saprà escogitare una soluzione adeguata alla propria giusta causa. Questa posizione di Frank è approfondita e sviluppata realisticamente da Trivas e dai suoi collaboratori fino alle conseguenze più sottili ed esatte. È evidente che *No Man's Land* si diversifica dagli altri film pacifisti del periodo '29-'33 per l'originalità e l'ampiezza della sua impostazione e della sua soluzione. Esso non si limita a denunciare gli orrori della guerra, a protestare sentimentalmente contro il massacro; non si limita a definire la guerra imperialista come immorale, assurda e bestiale; *No Man's Land* precisa le cause del conflitto, indica la soluzione. Nel cinema



di quegli anni, una simile chiarezza d'idee si trovava solo in *Frammenti di un impero* di Ermler e in *Sobborgi* di Barnet.

No Man's Land è la storia di cinque uomini — un operaio francese, un falegname tedesco, un intellettuale inglese, un sarto ebreo e un attore negro — i quali si trovano, dopo una battaglia, in un blockhouse, isolati, e sottoposti al fuoco delle rispettive artiglierie. Questi uomini, di cui il film aveva precedentemente tratteggiato la vita « civile » e le aspirazioni, il carattere e la psicologia, ora possono parlarsi: e scoprono che nulla li spinge a sgozzarsi. L'urto delle varie posizioni iniziali, la discussione, il chiarimento, costituiscono la parte centrale del film; dalla quale proromperà il finale: i cinque uomini riprendono le armi, ed escono in campo aperto; abbattono i reticolati, e avanzano. Viene la didascalia di chiusura, che è, semplicemente, « la paix ». Questo finale richiama spontaneamente nel parallelo con quelli, di assai diverso carattere, dei film di Milestone e Pabst. In *Westfront 1918*, per esempio, dopo la

battaglia-macello, il regista porta la sua « camera » in quell'atroce ospedale da campo ove brucia, martoriata, un'umanità che si incontra solo nella morte: in Pabst, la fratellanza nasce solo al limite estremo, oltre il quale v'è unicamente la morte. E la didascalia di chiusura è rivelatrice e tipica: « Ende? ». Par quasi che Trivas sia anche in polemica con questo interrogativo sfiduciato, allorché appone a suggello di *No Man's Land* la propria soluzione, affermativa e fiduciosa. Con quale slancio i suoi protagonisti fanno a pezzi i reticolati che vorrebbero dividerli! E' lo stile stesso dell'opera, focoso e tumultuoso, allorché la situazione, acuitasi, si afferma; e con lo stesso calore umano, e la stessa intelligenza, di cui è altrettanto dotato nei momenti di lirica stasi e patetica sospensione (e un'analisi particolareggiata del film dimostrerebbe proprio quant'esso debba la sua forma interessante e compiuta alla generosa intelligenza e all'umano sentimento del tema essenziale e dei suoi sviluppi chiari).

GLAUCO VIAZZI

I CORTOMETRAGGI

BENCHE' siano centinaia i cortometraggi che circolano sui nostri schermi, quali regolarmente abbinati ai film normali, quali scelti a capriccio dall'esercente (cui l'attuale regolamentazione dà la possibilità di spadroneggiare, ricattare, sforbicare, ed acquistare direttamente, magari, i documentari peggiori, che costano meno e gli consentono, allo stesso tempo, maggiori guadagni) non si può dire, nondimeno, che sia la produzione più decorosa e impegnata ad essere incanalata nelle sale dello spettacolo. Individuare i documentari più meritevoli è un compito assai arduo. Come orientarsi in questa giungla di celluloidi, che dà all'Italia un indiscusso primato numerico, non qualitativo? La mancanza d'indicazioni pubblicitarie, per di più, costringe l'imperterrito ricercatore di perle del documentario cinematografico a rimettersi al caso. Non sempre l'esperimento è fortunato, e dopo aver visitato vanamente tre o quattro esercizi il bilancio rimane, quasi sempre, in passivo. Un aiuto, in questo senso, potrebbero fornirlo le riviste tecniche, cominciando, intanto, a indicare i documentari abbinati ai lungometraggi: ciò, oltre tutto, darebbe anche al pubblico la possibilità di un riferimento e di un controllo che, fino ad oggi, lo spettatore qualsiasi non riesce a compiere.

La statistica dei documentari proiettati, buoni o riprovevoli che siano, dà una grande percentuale di film che traggono spunto dal tema eterno di Roma. I pini e le fontane, i giardini e i cortili, i palazzi e le chiese, le mura e i

« castelli », le passeggiate e le vie, le cupole e le colonne, le piazze e gli stili, il barocco e il romanico, le porte e le tombe, i chiostri e le finestre, le bizzarrie e le dimore, le acque e le accademie, i « sampietrini » e gli « svizzeri », i pellegrini e i gatti, il Caffè Greco e il ghetto, Montecitorio e lo zoo, di Roma, danno ormai all'Urbe il privilegio d'una documentazione per lo schermo così fitta e tenace da consigliare, perlomeno, un po' di discrezione per l'avvenire.

Non si tratta, dopo tutto, di documentari che si proiettano solo nella capitale, e che l'« amor loci » grida o tollera; e il pubblico ha il diritto di reclamare che « non esiste soltanto Roma ». Una certa giustizia distributiva allargherebbe i motivi del documentario turistico e sul paesaggio, che presenta anch'esso, nondimeno, i suoi inconvenienti; i quali sono dati dalla facilità e dalla frettolosità di cineasti che investono le vie, le campagne, i complessi urbanistici, come farebbero una serie di cartoline destinate al commercio. Il documentario turistico migliore non è quello che segue gli itinerari consigliati dalle guide, ma quello che va a inquisire, a indagare, a scoprire, e che è così felice nella scelta da invitare lo spettatore a un dato paesaggio finora ignorato, ad una città non ancora visitata. Non si dovrebbe riprendere Ravello o Stresa o Monte Cavo per la mera simpatia suscitata da un luogo confortevole, ma l'interesse turistico dovrebbe sempre accoppiarsi a quello umano.

Il documentario sul paesaggio deve proporre

al pubblico temi suggestivi, rivelandogli aspetti nuovi o pochi noti delle regioni, ponendo l'accento sulle risorse naturali, sulla trasformazione economica e sociale, sul folklore: in questo senso L'avvenire sull'altipiano, in cui si presenta il rinnovamento della Sila, o L'eruzione dell'Etna, dove il ferranicoacolor documenta il novantesimo risveglio del vulcano, non si scostano da tale principio. I boschi calabresi di pini e di abeti danno eccellente materia alla fotografia di Belloni, che non raggiunge gli effetti ottenuti da Montuori nella sequenza iniziale di Patto col diavolo di Chiarini, ma resta plastica e succosa. L'eruzione dell'Etna, nel quadro della puntata settimanale di una rivista di attualità, raggiunge pienamente il suo scopo giornalistico, costituendosi anche in logica e costruita narrazione drammatica. Lo stile di questi documentari, chiari e tendenti ad una enunciazione immediata, senza pause, ha talvolta difetti che non è raro riscontrare nella produzione Incom: la quale pare insensibile a riconoscere ciò che è enfatico e retorico, e per giunta riempie con disinvoltura di « parole » la bocca dell'annunciatore: cosicché puoi sentire (come è il caso di L'avvenire sull'altipiano) che il lavoro sulla Sila è un « combattimento col sottosuolo », che il cemento delle dighe « è dosato come in una farmacia per giganti », e che « questa è la sala del trono nella reggia dell'energia ». Gli inglesi, che credono che i film come Antonio e Cleopatra e Gli ultimi giorni di Pompei « piacciono tanto agli italiani » riterranno anche che un commento parlato siffatto sia preferito dal nostro pubblico: eppure, mai come ora, dopo la lezione del film neorealista, nel nostro paese si è tanto amata la semplicità.

MARIO VERDONE

JOHN HOWARD LAWSON: « Teoria e tecnica della sceneggiatura ». Roma, Bianco e nero editore, 1951. L. 1900.

I CONTRIBUTI più seri e sostanziali che la saggistica statunitense abbia offerto agli studi sul cinema si devono — è pacifico — a quella corrente di sinistra che, nell'ambito dell'attività produttiva, è stata presa di mira da parte del Comitato per le attività antiamericane.

John Howard Lawson, fece parte del « gruppo dei dieci » cineasti condannati in seguito al rifiuto di fare dichiarazioni circa la loro appartenenza eventuale ad un partito politico di sinistra. Il « gruppo », tanto per intenderci, di Dmytryk. Il Lawson, che ha ora sistemato in un denso volume il risultato delle sue esperienze pratiche, ha posto da tempo la sua penna al servizio del cinema, in qualità di scenarista, dopo averla posta al servizio del teatro. Anche quest'ultima (cronologicamente anteriore, però) attività fu caratterizzata da eguale orientamento. Nel movimento, significativo e riccamente operante, che tentò un indirizzo di sinistra decisa nel teatro americano tra le due guerre, Lawson occupò un posto di rilievo, e di tale sua operosità rimane il ricordo, sopra tutto, di *Processional* (1925). Poi, il cinema lo assorbì sempre più. Ma nel teorizzare la materia della sua attività, Lawson non si è dimenticato della propria qualità di autore drammatico. Il volume originario infatti, è diviso in due parti, una dedicata alla tecnica del « playwriting », cioè della drammaturgia, l'altra alla tecnica dello « screenwriting », cioè della sceneggiatura. Ed è un peccato che la seconda delle due trattazioni debba venirci presentata avulsa dalla prima, con la quale è ben strettamente collegata. Un possibile equivoco da chiarire subito è questo: non si tratta, naturalmente, di un « manuale del perfetto sceneggiatore », quale i molti dilettanti, ricchi di buon volere e sprovvisti di cultura che assimilano le « piccole poste » dei periodici specializzati, auspicano spesso; non si tratta di una raccolta più o meno organica di precetti, assolutamente proposti, come la ricetta infallibile per scrivere uno scenario; non si tratta di una saggezza apoditticamente imposta, ma di principi, induttivamente ricavati dall'esercizio di una concreta attività in un determinato settore della produzione cinematografica. E' ben chiaro che John Howard Lawson non ha nulla da spartire con Seton Margrave. Che l'autore di questo libro

LIBRORUM

non sia amico delle astrazioni sterili è del resto dimostrato anzi tutto dal fatto che egli ha ritenuto opportuno premettere ai suoi ragionamenti sulla tecnica della sceneggiatura un sintetico « excursus » sulla storia del cinema americano, il quale valesse di introduzione a certi concetti da lui ribattuti nel corso della sua trattazione. Tale sintesi è sotto più aspetti valida ed è sostanzialmente riconducibile a quella, citata e più ampia, del Jacobs. Rispetto alla quale ha il vantaggio di proseguire il discorso, oltre la parentesi della guerra, fino ad oggi, ad un momento, cioè, cruciale nella storia dello schermo statunitense. La crisi di questo, crisi di idee, crisi di contrasto con una realtà troppo cautamente affrontata, è dal Lawson denunciata con una notevole evidenza. Certo, il polemico contenutismo del Lawson non lo salva dall'incorrere in spiacevoli deviazioni: nel suo discorso vanno a finire su uno stesso piano *Crossfire* e *Gentlemen's Agreement* solo perché ambedue affrontano il problema del razzismo con lodevoli intenzioni. E al Lawson poco sembra importare che ben diversa sia non soltanto la resa espressiva, ma anche il coraggio delle singole narrazioni. Il Lawson è ancora schiavo di certi principi paralizzanti, tipici di certa critica contenutistica: alludo per esempio a quello che postula l'esigenza di un cinema costruttivo e quindi ottimistico. Certo però otto volte su dieci la sua critica coglie il segno, in quanto denuncia nelle opere considerate una mancanza di coraggio nel concludere, una mancanza di volontà di condurre fino in fondo le indagini affrontate, un « patologismo » gratuito e sterile di dubbia natura e di facile effetto.

I capitoli sulla struttura del film hanno, anzi tutto, è evidente, il merito di porre l'accento sulla funzione dello sceneggiatore, una funzione, che — in un primo momento trascurata, sia pure, come osserva in sede storica il Lawson — è presto divenuta fondamentale in un cinema, quale quello statunitense, dove il film, inteso quasi sempre come prodotto industriale, sfugge per gran parte alla influenza diretta del regista, troppo spesso considerato un mero esecutore. Sorprende piuttosto notare come l'autore non abbia esitato ad alternare ad esempi del tutto probanti, quali possono esser quelli di *The Grapes of Wrath* di Ford o, su

altro piano, quelli di *It Happened a Night*, altri esempi più correnti, tolti da una produzione di serie, che non si vede bene che interesse abbia potuto rivestire per il Lawson, al di fuori di una gretta considerazione contenutistica o di una superficiale convenienza espositiva. Questo si avverte per scrupolo e per equa severità nei confronti di uno scrittore tanto acuto. Il quale dice cose assai fini sulle caratteristiche del racconto cinematografico, illustrandone la parentela con l'azione drammatica e specialmente con la narrazione letteraria (a quest'ultimo proposito sarebbe utile un confronto con un notevole volume di Claude-Edmonde Magny, *La technique du roman contemporain*, il quale analizza con fecondi risultati gli scambi reciproci che si sono determinati tra cinema e narrativa, con particolare riguardo all'influenza di quello su questa; evidentemente certi problemi sono nell'aria). La funzione dell'elemento visivo e di quello sonoro, il concetto di ritmo e quello di unità narrativa sono illustrati dal Lawson con densa indagine, anche se non è naturalmente possibile condividere ogni sua singola affermazione o esempio. Uno dei concetti fondamentali dall'autore dimostrati è quello della necessità di creare, intorno ai personaggi, un ambiente, e di stabilire un rapporto tra questo e quelli. Qui il contenutismo del Lawson si incontra con una autentica esigenza espressiva di un mezzo che ha ormai da tempo superata la sua fase di crescita e di sperimentale formalismo.

L'analisi che il Lawson fa, infine, dei vari aspetti della stesura del racconto filmico è interessante e di massima sottoscrivibile: traliccio narrativo, introduzione espositiva, progressione, scena di rigore, acme drammatico, creazione del personaggio corrispondono ad altrettante effettive necessità di un racconto valido. Sul piano tecnico professionale l'esperienza drammatico-cinematografica di Lawson si rivela fertile di insegnamenti. Sul piano concettuale alcuni limiti della sua trattazione sono venuti indicandoli in queste note; una più meditata ricerca ne fa Fernaldo Di Giammatteo, esemplare traduttore, in una sua solida introduzione al volume, alla quale conviene rimandare. Il presentatore conclude giustamente col ricordare quel significato totale dell'opera d'arte, che non può a nessun patto venir mascherato dal significato sociale o da quello tecnico, come le pagine del Lawson potrebbero talvolta far temere.

GIULIO CESARE CASTELLO

CIRCOLI DEL CINEMA

JORIS IVENS IN ITALIA

INVITATO dalla Federazione italiana dei circoli del cinema è giunto in Italia il 13 aprile il grande documentarista olandese Joris Ivens per presentare personalmente in alcuni circoli una selezione delle sue opere più famose, molto note in Italia sinora soltanto per fama e non per conoscenza diretta, se si vuol eccettuare qualche rara proiezione, avvenuta anni fa, di una copia, mutila e incompleta di Zuiderzee (titolo improprio del film Nuova terra) e la presentazione di una edizione ridotta di Power and the Land (« Elettricità rurale ») in una copia in 16 mm. Numerose personalità del mondo cinematografico, tra cui Alessandro Blasetti, Aldo Vergano, Giuseppe De Santis, Carla del Poggio, Luciano Emmer, Michelangelo Antonioni, Fernando Cerchio, Luigi Chiarini, Alberto Lattuada, Umberto Barbaro, Sergio Grieco, Gianni Puccini, Basilio Franchina, Cito Maselli, giornalisti e personalità della cultura, hanno partecipato ad un ricevimento offerto dalla F.I.C.C. in onore di Ivens, Virgilio Tosi, presentando brevemente l'illustre ospite, gli ha porto il saluto di tutti i circoli del cinema italiani, che conoscono in Joris Ivens non soltanto il famoso regista ma anche il fondatore appassionato del primo cineclub olandese, la « Film Liga » di Amsterdam. I suoi rapporti con il movimento dei circoli del cinema non furono occasionali: dalla « Film Liga » egli trasse lo slancio per iniziare la sua attività di realizzatore, alla « Film Liga » appartenne il privilegio di visionare i suoi primi

IL 15 APRILE i due circoli del cinema di Firenze, il Cine Club "Primi Piani" e il Circolo fiorentino di cultura cinematografica hanno organizzato una manifestazione comune in occasione della venuta di Joris Ivens e della presentazione di alcuni suoi film e all'uopo hanno preso accordi per disporre di una sala cinematografica atta a contenere i soci dei due Circoli riuniti. A seguito di spiacevoli incidenti verificatisi, Virgilio Tosi, segretario generale della F.I.C.C. e Luigi Gori di Firenze, membro del Consiglio direttivo della F.I.C.C., hanno dichiarato:

« Costatando che il Cine Club "Primi Piani" e il Circolo fiorentino di cultura cinematografica, ambedue federati,

avendo organizzato in collaborazione una manifestazione culturale privata riservata ai loro soci e ad un ristrettissimo numero di invitati, particolarmente autorità, manifestazione dedicata al noto documentarista Joris Ivens, invitato personalmente a presentare i seguenti suoi film: Il ponte (1928), Branding (1929), Zuiderzee (« La nuova terra », 1933), Borinage (1932) Spanish Hearth (1937), considerati classici nella storia dell'arte cinematografica,

avendo i due circoli affittato a tale fine, e per benevola concessione del proprietario, il cinema Edison di Firenze per una mattinata eccezionale, extra-orario normale di detto cinema,

avendo il questore di Firenze rifiutato di concedere la relativa autorizzazione affermando che locali pubblici non possono essere concessi per manifestazioni private, pur riconoscendo ai Circoli del cinema il diritto di visionare film senza visto di censura nelle loro sedi sociali,

constatato che la maggior parte dei circoli del cinema italiani svolgono la loro attività privata in locali di pubblico spettacolo in giorni ed ore non adibite a pubbliche manifestazioni, in stridente contrasto con le decisioni del questore di Firenze,

constatato che manifestazioni del genere sono state organizzate e pacificamente attuate in ogni parte d'Italia da altri circoli della F.I.C.C.,

constatato che il questore di Firenze ha interpretato le relative disposizioni di legge nella maniera più restrittiva e in contrasto con la prassi finora seguita in materia di manifestazioni cinematografiche dei Circoli del cinema e in opposizione alle libertà fondamentali sancite dalla Carta Costituzionale della Repubblica italiana,

constatato che un simile atteggiamento oltre a diminuire il prestigio nazionale di fronte a un

film, di discuterli, di renderli celebri. Ad un altro circolo del cinema, il « Club de l'écran » di Bruxelles, va il merito di avergli richiesto di girare Borinage, una delle sue opere fondamentali. Oggi, Ivens vede nel grande sviluppo che i circoli del cinema hanno avuto, da ristretta associazione di intellettuali a movimento che tende sempre più a riunire larghi strati di pubblico cosciente e critico, una grande forza positiva al servizio del miglioramento del cinema. Virgilio Tosi ha concluso ringraziando Joris Ivens di aver accettato l'invito della F.I.C.C. di venire in Italia ed auspicando che si attui il desiderio di molti di veder presto realizzato un suo film sul nostro Paese. Aldo Vergano ha rivolto ad Ivens parole di saluto a nome di tutti i cineasti presenti, nonché a nome di Rossellini, De Sica e Zavattini che non avevano potuto intervenire. Nel corso della riuscita manifestazione sono state proiettate una parte di Nuova terra (1933) e una parte di Terra di Spagna (1937) che sono state accolte con molti applausi. Ivens ha quindi risposto a numerose domande rivoltegli dai presenti sulla sua attività passata e futura, sul suo metodo di lavoro. Dopo aver parlato delle possibilità di inserire elementi drammatici in film documentari, dell'assoluto dovere per il documentarista di non distaccarsi dalla realtà, della necessità di restare "timidi" con la macchina da presa di fronte alla realtà stessa per non trasformarla, deformarla, trasfigurarla, Ivens ha preannunciato che il suo prossimo film costituirà la sua prima esperienza con il colore (Afgacolor) e sarà un lungometraggio che trarrà spunto dal Festival mondiale della gioventù che si svolgerà a Berlino nel prossimo agosto.

Anche dalle colonne di Cinema giungano a Joris Ivens il saluto e l'augurio di tutti gli amici del buon cinema che sono, in Italia, molto numerosi.

V. T.



Il grande documentarista olandese Joris Ivens, giunto in Italia per presentare ai circoli del cinema alcune delle sue opere più importanti.

Gli incidenti avranno probabilmente una eco parlamentare a seguito di una interpellanza che il senatore indipendente Saponi ha annunciato di voler presentare. Il fatto è tanto più spiacevole in quanto, proprio in presenza di un illustre ospite straniero, si è vista una sala cinematografica nel centro della città, bloccata da agenti di P. S. mentre alcune centinaia di persone sostavano all'esterno in attesa di una revoca dell'ingiusto provvedimento. La manifestazione ha avuto ugualmente luogo, nella serata dello stesso giorno, nella abituale sala di proiezione del Cine club « Primi Piani » ma ha dovuto essere ripetuta altre due volte il giorno successivo, data la limitata capienza. Joris Ivens è stato presentato dall'arch. Aristo Ciruzzi e dal prof. Panfilo Colaprete. Al celebre documentarista sono state offerte le tessere federali di socio onorario dei due circoli fiorentini. Il giorno 17 aprile, a Livorno, Joris Ivens, presentato da Panfilo Colaprete, è stato accolto con molto calore dai numerosi soci del circolo locale che hanno tributato un grande successo ai suoi film.

Nel comunicato della Cineteca Italiana pubblicato nel n. 60 della nostra rivista, al paragrafo b., non va letto: « tale lista deve essere compilata e per tempo comunicata dalla F.I.A.F. alla Fed. Int. C.C. »; bensì: « tale lista essere stata compilata e per tempo comunicata dalla F.I.A.F. alla Fed. Int. C.C. ».



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

ENZO PLATANIA (Milano). - Tut-
l'altro che confuse, le tue doman-
de. E' una bella soddisfazione pes-
care nel sacco della posta (un sac-
co straordinariamente gremito di
lettere, di questi tempi) un foglio
con osservazioni e domande sempre
intelligenti. Perdonami se non pos-
so dedicare a te lo spazio di cui
altri hanno beneficato nei numeri
scorsi: incautamente — un mese o
un mese e mezzo fa — ho detto ai
lettori « Scrivete pure quanto vi
pare ». E ora sto stramazando sotto
il volume dei loro messaggi. « Può un
critico dirigere un film? » tu doman-
di. « Sarà abile per la conoscenza
dei problemi del cinema in senso
estetico? ». Ti rispondo: « Sì », in
via di massima, citando il caso di
Carné, di Balázs, di Chiarini, di De
Santis (per non dimenticare Bar-
baro, Lattuada, Comencini e altri
nostri). Ma tempo appunto — come
tu fai rilevare — che l'eccesso di
autosorveglianza vieti loro quel
« volo » che l'ispirazione potrebbe
suggerire. Si dà sovente il caso di
mediocri registi (vedi Mastrocin-
que) che sanno criticare con suffi-
ciente serenità e con onesto crite-
rio. Vi sono anche — alludo al ci-
nema americano — registi di mi-
sero rilievo che diventando produt-
tori sanno dare l'avvio a film eccel-
lenti e tengono a battesimo registi
di talento. Personalmente non ve-
drei regista un Aristarco, un Casi-
raghi, un Pietro Bianchi. (E spero
che i succitati colleghi non mi do-
mandino il perché). Del resto ne-
pure loro, credo, ambiscono di diri-
gere un film. Vuoi un esempio? non
so fino a che punto io sia conside-
rato « critico », ma che abbia una
rubrica è un fatto. Ora, avendo to
confessato a Pietro Bianchi che la
mia vera ambizione non era il gior-
nalismo e tanto meno la critica,
vidi il « Pietrino » sbottare in una
risata. E per una sera fui la vit-
tima — silenziosa — delle sue so-
nore ironie. Altro quesito da te pro-
posto. « Il neorealismo e le ragioni
della sua nascita ». Mi domandi:
« E' sorto da una particolare e con-
tingente condizione ambientale o è
stato il frutto, la catarsi di un tri-
ste periodo di asserimento e di in-
tolleranza artistica al quale si era
improntato il regime? ». Credo che
la seconda ipotesi sia quella più
plausibile: i nostri registi uscirono
dalle strette del conformismo e si
misero al lavoro quando il mondo,
la loro situazione, lo stato d'Italia,
tutto quanto li circondava, chiede-
vano d'essere raccontati.

DOMENICO ACCONCI (Lucca). -
La critica sui quotidiani è di solito
fondata sulla recensione destinata
al lettore prettolo. Quindi, per
esigenze squisitamente editoriali,

deve essere « informativa ». Però al
posto tuo non sarei così drastico
nello scindere il lato appunto in-
formativo da quello educativo; si
possono agevolmente conciliare i
due aspetti. Sono contrario alla
pubblicazione della recensione
quando il film è già fuori circuito
di programmazione; ciò è ammissi-
bile sulle riviste riservate ad appas-
sionati, o su pubblicazioni di varia
cultura; però tali discorsi devono
interessare anche chi non ha visto
il film. Sul quotidiano, scusa la crudez-
za, la recensione deve assumere
le proporzioni di un magnifico « ser-
vizio pubblico ». Ho letto le tue
critiche: sono buone, attente ed
esaurienti. Bandirei tuttavia, in se-
de di quotidiano, quel tanto di
linguaggio interno (« filmografia »,
« movimenti di macchina » ecc.)
specie all'inizio dell'articolo. La re-
censione di L'amante indiana mi
lascia supporre che dell'inconve-
niente denunciato ti sia reso conto
anche tu e che sia quindi corso ai
ripari. Complimenti per la buona
opera che conduci in favore del
vero cinema. E ti auguro tanti
lettori entusiasti.

SIRIO GIANNINI (Querceta). -
Bello il racconto e quasi bella la
sceneggiatura. Ora che anche l'Ita-
lia — come l'Inghilterra — si mette
sulla strada dei cortometraggi a
soggetto destinati a comporre tri-
logie o tetralogie (vedi Lo Zibaldone,
progetto di Blasetti) penso
che il tuo Morte di Mosè potrebbe
trovare una sensibile trasposizione
cinematografica. Tengo a tua dispo-
sizione il dattiloscritto (so quanto
terribile sia battere personalmente
a macchina i lavori da inviare in
lettera) e attendo disposizioni.
Vorrei suggerirti di inviare il ma-
noscritto a Blasetti, via Lazio 9,
Roma, precisando, nella lettera di
presentazione, che hai spedito per
consiglio di Cinema.

LUCIANO RISO (S. Maria La
Fede, 5 - Napoli). - Va bene, pro-
vedo immediatamente. Il suddetto
Luciano Riso — cari lettori di Ci-
nema — vuoi dedicarsi al cinema
e realizzare, come regista suppon-
go, dei film. Chiedo perciò a quanti
leggono queste righe, di inviare al
suo indirizzo qualsiasi soggetto da
loro ideato. Egli desidera — precauzi-
ionalmente — che i lavori rispon-
dano ai seguenti requisiti: 1) nes-
sun riferimento a fatti politici; 2)
si preferisce il soggetto che ri-
chiede il minor numero di perso-
naggi; 3) nessun impiego di dialetti
nel dialogo; 4) esclusivo riferimen-
to del soggetto al XX secolo. Ho
detto e mi ritiro. Auguri per l'in-
iziativa.

GORDIO (Senza indirizzo). - Fa-
rò delle ricerche per avere i dati

completi di due dei tre film citati.
Per Let Us Live è bene che tu sap-
pia che è apparso in Italia prima
della guerra col titolo Lasciateci
vivere. L'ha diretto John Brahm e
l'hanno interpretato, oltre al Fon-
da, Maureen O'Sullivan, Ralph Bel-
lamy, Alan Baxter, Stanley Ridges
(che è morto recentemente) e Henry
Kolker. Il produttore del film (gi-
rato nel 1939) era William Perlberg,
colui che oggi dà carta bianca al
regista George Seaton. Il soggetto
era tratto da un romanzo di Joseph
Dinneen, sceneggiato da Anthony
Veiller e Allen Rivkin, con la foto-
grafia di Lucien Ballard, le scene
di Lionel Banks, i costumi di Kal-
loch e le musiche di Karol Ra-
thaus. Distribuito dalla Columbia.
Vuoi notizie recenti di Henry Fon-
da; bene, posso dirti che è tornato
a Hollywood dove sta interpretando
un film tratto da Mister Roberts,
la commedia di Thomas Heggen e
Joshua Logan, dal Fonda stesso
presentata per la prima volta sui
palcoscenici di New York e recitata
con successo per ben due anni. Si
tratta di un lavoro teatrale ricavato
(come sovente accade in America)
da un libro di successo di Heggen
(oggi defunto) intitolato appunto
Mister Roberts. E' ambientato su
un « cargo » della Marina ameri-
cana, in tempo di guerra. Su que-
sta calma nave-trasporto, chiamata
« Reluctant » si agita, in attesa di
grandi eventi, il Primo Tenente Ro-
berts, cioè il Mister Roberts del ti-
tolo. Quel che succede in seguito
te lo dirà il film, se qualche attore
italiano prima della proiezione non
intenderà seguire le orme teatrali
di Fonda (e di Tyrone Power che
ha recitato la commedia a Londra)
presentando la « pièce » nel nostro
paese. Altri progetti in vista? Sì,
uno. E mi pare interessante. Si
tratta di un film, con Fonda e
Betty Davis, che dovrebbe essere
iniziato quanto prima, intitolato
Appointment in Samarra. Il ro-
manzo — dal quale il film è tratto
— è forse l'opera migliore di John
O'Hara, un interessante scrittore
nordamericano. Il libro è apparso
in Italia, ma in una detestabile tra-
duzione, e prima di raccomandarlo
aspetto che qualche casa editrice
si decida a sfornarlo degna-
mente. Fonda ha stabilito nel
Connecticut la sua dimora, a poche
ore (diciamo due) da New York.
S'è sposato — dopo il suicidio della
sua seconda moglie — con la gio-
vanissima Suzanne Blanchard del
« bel mondo » di New York. (Chie-
do scusa ai lettori per quel tanto
di divistico che affiora in questa
risposta a Gordio, ma penso che
Fonda — attore di magnifica statura
artistica — giustifichi lo strappo).

PLINIUS (Senza indirizzo). - Gli
operatori dei due film di De Robert-
tis da te citati sono tanti, e forse
neppure il regista li conosce. I bri-
ni di documentario inseriti fanno
parte di riprese dal vero ed è ma-
teriale la cui paternità non è facil-
mente controllabile. Puoi risolvere
i tuoi dubbi in una sola maniera:
scomodando De Robertis medesimo.
Manda pure a noi la lettera; pro-
vederemo ad inoltrarla. Per il sun-
to: non so a quale pubblico tu
l'abbia destinato, e quindi non pos-
so dirti se le omissioni siano gravi
o meno. Tutto è relativo al « tipo »
di lettore, si sa. Mi sembra un po'
confuso, come compendio, e tra le
lacune più allarmanti v'è l'omis-
sione di un qualsiasi cenno a Luca
Comerio.

PETRIN (Catania). - Impossibile.
GIOVANNI FERRO (Savona). -
Quasi sotto tutti i punti di vista
mi trovi concorde nel ritenere Le
diavole au corps un bel film. Ma
non posso ora dedicare altro spazio
ad un'opera di cui s'è parlato tanto
nei primi numeri di Cinema, nuova

serie (e adesso siamo già al n. 61!).
Per il leit-motiv non ho notizia
di alcun disco, mi dispiace. Il com-
positore è René Cloerec.

EUGENIO LISSI (Savona). - Del
Feher, nonostante mesi di attesa e
di ricerche, nessuna nuova. Vuoi
che rivolgiamo un appello ai lettori,
confortati dal fatto che altre volte
hanno risposto prontamente e con
competenza? Ecco: l'amico Lissi
vuole sapere, tramite la « Diligen-
za », che ne è stato di Friederich
Feher, dopo la partenza per Holly-
wood (sino all'epoca del soggiorno
in Inghilterra ha dati sufficienti).
Inoltre desidera notizie di Magda
Sonta che di Feher è stata la compa-
gna nei film e forse nella vita.
Grazie a tutti.

PIETRO TASSARA (Roma). -
Perché non chiedi notizie alla sede
della Warner Bros. e in particolare
alla signora Boni, a nome nostro?
Il film il grande amore è stato pro-
dotto da quella Casa.

ANNA MARIA DONDI (Modena). -
Ti cerco una bella foto di Pasi-
netti. Ma dammi un po' di tempo!

FRANCO FONTANINI (Pietrasanta). -
I tuoi ragionamenti sulla funzio-
nalità mi sembrano intelligenti.
Formuli domande, avanzi risposte
e ti poni su un piano di costante
coerenza. Forse è vero « Non si può
esigere una dimostrazione matema-
tica del suo svolgimento da un'ope-
ra d'arte ». E' quanto vado dicendo
ad alcuni amici; ma purtroppo al
fondo di certa critica sta un equi-
voco, anzi una confusione. La con-
fusione tra « attendibilità » elemen-
to applicabile soprattutto ai film
già) e « credibilità » (criterio per
stabilire la portata dei personaggi
di un film e, conseguentemente, la
validità stessa dell'opera su un pia-
no estetico). Si direbbe persino che
con la ricerca della « attendibilità »
(ostinata indagine da parte di cer-
ta critica) il filisteismo, la facilon-
ria, l'improvvisazione dei mentori
dell'ultima ora registrino una vit-
toria. Di questo passo si tocca la
funzione del consulente, del mili-
tante — ad esempio — chiamato per
stabilire se i nastri delle decorazioni
debbano essere applicati a de-
stra anziché a sinistra, e così via.

PABGA (Gorizia). - No, no asso-
lutamente.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

DANIELE BONFADINI (Viale Regina
Giovanna 35, Milano). - Com-
pera i numeri di Cinema, vecchia
serie dal 175 in poi.

GIUSEPPE TODERI (Via F. Lan-
dini 10, Firenze). - Cede: Bianco e
Nero, anno 1949, nn. 1, 2, 3, 4, 5,
6; e Sequenze, quaderno secondo.

SALVATORE LETA (Via Ecce
Homo 239, Ragusa). - Dice di voler
vendere al miglior offerente (« Ecce
Homo »!), oppure cederebbe contro
una buona macchina fotografica o
altro, due film muti, realizzati —
secondo supposizioni del Leta —
tra il 1913 e il 1920. Le due misteriose
opere sono composte di: quat-
tro parti il primo film, otto il se-
condo. Stato della pellicola: eccel-
lente per il primo film; mediocre
per il secondo.

CARTEGGIO (Casella Postale 129,
Torino). - Sa il Cielo cosa si na-
sconde dietro questo pseudonimo!
Bene, l'amico vorrebbe avere i Cin-
que capitoli sul film di Chiarini in
cambio di tre libri che garantisce
in ottimo stato: il film sonoro di
Bragaglia; Osservazioni sul cinema
di Rosario Angotti; Hollywood, vi-
sione che incanta di Umberto Co-
lombini.

GIANCARLO MARTELLI (Mar-
morta, Prov. Bologna). - Cede, al
miglior offerente, Cinema, vecchia
serie dal n. 1 al n. 160, rilegati in
8 volumi e dal n. 161 al 170 in fa-
scicoli sciolti.

Tecnologia del cinema in rilievo

(Continuazione dal n. 60)

Anaglifi

IL PRINCIPIO degli anaglifi è semplice; le sue possibilità tecniche derivano dall'uso del colore, il quale in questo sistema è fattore indispensabile per la realizzazione visiva del rilievo. L'anaglifo è uno stereogramma nel quale le due immagini sono in bianco e nero — e in questo caso vengono proiettate attraverso due filtri di due colori complementari, generalmente in rosso e verde — oppure sono direttamente stampate a colori, l'uno in rosso e l'altro in verde — e allora se ne esegue la proiezione diretta. Queste immagini, che in ogni caso appaiono colorate sullo schermo, devono essere viste a mezzo di occhiali a filtri colorati. Se l'immagine presa dal punto di vista sinistro è rossa e l'altra verde, il filtro davanti all'occhio sinistro deve essere verde e quello dell'occhio destro rosso, cioè i filtri di visione devono avere i colori complementari dei filtri di presa e di proiezione. Infatti l'immagine di un colore puro scompare allorché è vista attraverso un filtro dello stesso colore ed è invece perfettamente visibile in nero se osservata con un filtro di colore complementare. Ne deriva che per far vedere all'occhio sinistro solo l'immagine sinistra (che è in rosso) occorre usare un filtro verde, attraverso il quale l'immagine viene percepita di color nero, mentre l'immagine in verde resta invisibile; analogamente l'occhio destro, attraverso il filtro rosso, vedrà in nero l'immagine verde che gli corrisponde e non vedrà invece l'immagine rossa. In tal modo col semplice uso di due serie di immagini, prese da due punti di vista, e di un occhiale bicolore che limita la visione di ciascun occhio all'immagine che gli corrisponde, è possibile ricostruire gli elementi fisico-fisiologici che permettono all'individuo la visione in rilievo delle immagini così percepite. Nulla si oppone perché le due immagini, anziché essere separate, siano proiettate l'una sull'altra sullo stesso schermo. La visione senza gli occhiali è impossibile perché le immagini appaiono affette da parallasse, confuse nei contorni e nei colori, prive di dettaglio e talvolta anche di forme.

Gli anaglifi presentano diversi inconvenienti:

1) Stancano rapidamente la vista; le immagini dovrebbero essere viste in nero, ma in pratica, non appena varia la tonalità delle tinte, si manifestano delle frangie colorate e le stesse immagini appaiono talora verdi e talora rosse; anzi, giocando proprio sulle differenze di tonalità dei colori usati, è possibile ottenere la visione di immagini colorate in rilievo.

2) La vista viene sforzata perché spesso un occhio vede un colore diverso da quello percepito dall'altro.

3) Diviene impossibile una proiezione regolare di film a colori.

Louis Lumière nel 1937-38 ottenne con questo sistema buoni risultati, senza stancare la vista e con immagini esenti di colorazione, mediante la scelta razionale dei due colori. In ogni caso il sistema ad anaglifi non ha mai raggiunto diffusione commerciale.

Occhiali con schermi polarizzati

Il principio di funzionamento di questo processo è identico a quello degli anaglifi; ai due colori complementari vengono sostituiti due fasci di luce tra loro polarizzati ad angolo retto. Premettiamo un breve cenno sulla polarizzazione della luce. Una sorgente di luce non polarizzata può essere concepita come un complesso di fasci luminosi propagantesi in tutte le direzioni. Ogni fascio luminoso non polarizzato è costituito da vibrazioni luminose che si manifestano secondo infinite di-

rezioni situate tutte su piani perpendicolari alla direzione di propagazione della luce stessa (vedi fig. 1). Quando queste vibrazioni avvengono secondo un'unica direzione si dice

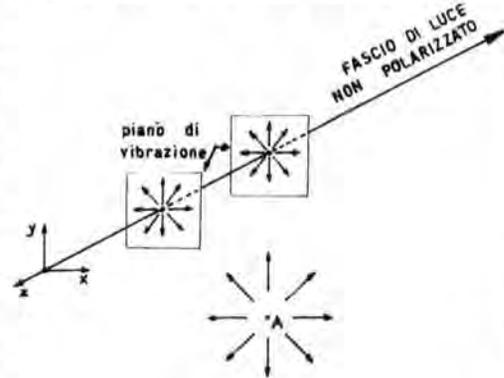


FIG. 1

che la luce è polarizzata secondo quella direzione (asse di polarizzazione).

Gli schermi e i filtri polarizzatori vengono usati appunto per ottenere questo risultato; essi fanno passare solo i raggi che vibrano secondo la propria direzione caratteristica di transito e, di conseguenza, polarizzano ogni luce normale che li attraversa, (vedi fig. 2). Se si usano due filtri polarizzatori in

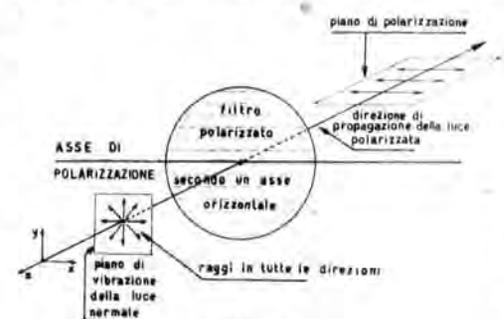


FIG. 2

serie, la quantità di luce polarizzata che attraversa il secondo filtro dipende dalla posizione degli assi di polarizzazione (vedi figura 3).

I) Filtri con assi di polarizzazione paral-

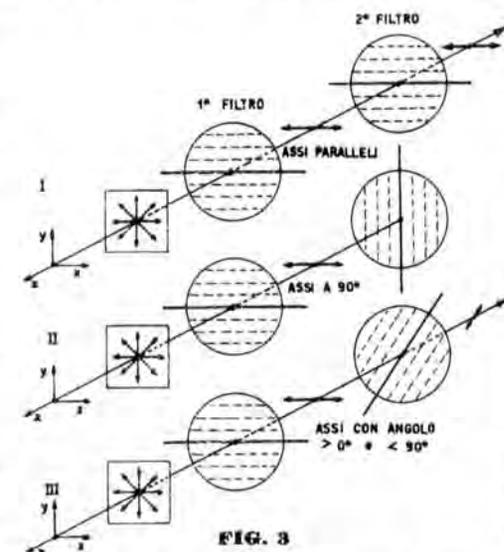


FIG. 3

leli (angolo 0°); la luce polarizzata passata per intero come se il secondo filtro non esistesse.

II) Filtri con assi di polarizzazione perpendicolari (angolo 90°): nessun passaggio di

luce attraverso il secondo filtro.

III) Filtri con assi formanti un angolo diverso da quelli già considerati: la quantità di luce che passa attraverso il secondo filtro varia da zero al valore completo col variare dell'angolo da 90° a 0°.

Usando luce polarizzata opportunamente e adatti occhiali a superfici polarizzate è possibile ottenere la visione stereoscopica delle immagini. In cabina di proiezione si usano due proiettori, connessi assieme elettricamente, ciascuno dei quali proietta una delle due immagini della coppia di stereogrammi. Ciascun obiettivo di proiezione è provvisto di un filtro di polarizzazione; quello a sinistra rispetto alla verticale, quello a destra ha, a sua volta, l'asse inclinato di 45° a destra sempre rispetto alla verticale. In tal modo i due assi risultano tra loro a 90° e disposti all'incirca secondo le diagonali del formato dello schermo. La luce che colpisce lo schermo deve restare polarizzata; a tale scopo si usano in questi sistemi schermi metallizzati che non distruggono la polarizzazione. È da rilevare tuttavia che gli schermi metallizzati presentano il difetto di essere luminosi se l'immagine è osservata da punti prossimi all'asse di proiezione, e di avere luminosità decrescente per visione laterale. I due stereogrammi sono proiettati contemporaneamente su un unico schermo; le due immagini risultano sovrapposte sullo stesso quadro. Ogni spettatore osserva la proiezione attraverso occhiali costituiti da due filtri polarizzati a 45° a sinistra (quello per l'occhio destro rispetto alla verticale, in modo del tutto identico a quello usato per la proiezione). Ne deriva che l'occhio sinistro vede perfettamente l'immagine polarizzata secondo l'asse del suo filtro e non vede l'altra che è polarizzata a 90° rispetto al suo asse; analogamente avviene per l'occhio destro. Poiché in definitiva ciascun occhio finisce col vedere una sola immagine, quella cioè che gli è destinata, l'osservatore ha il senso del rilievo nell'immagine vista sullo schermo. Allo scopo di evitare i difetti di luminosità dello schermo in Russia è stata adottata la soluzione di proiettare dalla parte posteriore su uno schermo trasparente.

Film autopolarizzato sistema americano Vectograph

Il sistema di cinematografia tridimensionale basato sull'utilizzazione delle luci polarizzate ha avuto un grande impulso in America ad opera della Polaroid Corp. tanto che sembra ormai conveniente chiamare questo procedimento con l'appellativo di « americano » in contrapposto al procedimento a trame che, avendo avuto maggior impulso di studi ed esperienze in Francia, verrà denominato « francese ». La Polaroid, durante l'ultima guerra, aveva sviluppato questo metodo per la necessità dell'esercito e della marina americana. Dopo la guerra la stessa Polaroid Corp. ha messo a punto il sistema.

Il film Vectograph ad effetto tridimensionale è costituito da un'unica pellicola che può essere passata in un normale proiettore. Questo film porta due immagini, ciascuna su un lato del supporto, e viene usata una « polarizzazione circolare » che permette allo spettatore di percepire il rilievo qualunque sia l'inclinazione della sua testa. La pellicola è essa stessa polarizzata, e perciò non sono necessari in proiezione filtri polarizzatori. Poiché le due immagini dello stereogramma occupano le due facce dello stesso fotogramma, vengono superate, e migliorate le condizioni di lavoro dei vari sistemi proposti successivamente per semplificare il sistema teorico prima illustrato. Tra gli altri ricorderemo il sistema nel quale, per adottare una sola pellicola ed un solo proiettore, i vari stereogrammi erano situati l'uno appresso all'altro e proiettati alternativamente attraverso un filtro polarizzatore rotante il quale si spostava di 90° per ogni passaggio di fotogramma.

(continua)

PAOLO UCCELLO



Mona Freeman nel film Dear Wife di Richard Haydn. La Freeman si rivelò, con una piccola parte, in Double Indemnity («La fiamma del peccato», 1944) di Billy Wilder.