

# CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO  
LIRE **67**

NUOVA SERIE - 1 AGOSTO 1951

Roma, luglio

Caro Baracco,

L'intervista pubblicata su Cinema, n. 64 sotto il titolo Che cosa pensano del pubblico, rispecchia più o meno il mio pensiero, salvo qualche inesattezza anche tipografica. Un punto però vorrei rettificare, e cioè la risposta alla domanda: « Tiene lei conto del giudizio della critica? ». La mia risposta sarebbe stata la seguente: « Non penso alla critica. Seguo i miei principi, io. I critici si distinguono per varietà e contraddittorietà di opinioni. Se dovessi seguire la critica, non farei più niente ».

Non posso aver risposto in un modo così sommario e, scusami, sciocco — anche se per caso il giorno dell'intervista, ma non mi pare — qualche critico mi avesse irritato. Innanzi tutto quel « seguo i miei principi, io », con quell' "io" presuntuoso fra una virgola e un punto, non appartiene alla mia maniera di parlare. Poi, la "critica" non è una persona, di cui si possa dare un giudizio unico e indifferenziato. La critica non è altro che l'insieme dei critici, e cioè tanti, buoni e cattivi. Ora, non v'ha dubbio che fra i critici vi siano molti dilettanti, presuntuosi, ambiziosi, delusi ecc. — pei quali la parola "critica" assume il valore idiomatico di "trovare i difetti". Per costoro, la recensione di un'opera si riduce alla ricerca di un'affermazione della propria personalità di critico, e questo scopo raggiungono, in genere, con la programmatica demolizione dell'opera stessa, o anche talvolta con artificiose apologie a puro scopo polemico.

E questo è il caso limite. Ma anche la critica più autorevole — per prestigio di firme e importanza di sede — va soggetta sovente a sconcertanti smarrimenti. Seguendo a esempio la sorte dei nostri film all'estero, ci siamo trovati sovente di fronte a giudizi che danno veramente il senso della confusione delle lingue. Film di terzo ordine esaltati come capolavori e talvolta, che è peggio, dalla stessa penna e nella stessa pagina messi a confronto, alla pari, coi vari grandi film prodotti nel nostro paese in questi ultimi anni. Non sta a me citare esempi. Ma uno studio documentato sulla critica francese, a esempio, nei riguardi del nostro cinema dopo la guerra, sarebbe estremamente istruttivo e anche umoristico — e darebbe chiaro il senso di quanto pesino in questo campo la moda, lo snobismo intellettuale e la distrazione. Ma ugualmente non c'è dubbio che vi siano fra i critici persone prudenti e bene informate, sensibili e oneste, acute e responsabili, con la mente sgombra da pregiudizi teorici e con l'animo privo di passioni particolari. Persone, infine, che esercitano la loro professione con quel minimo di umiltà che, come non dovrebbe mai abbandonare coloro che "fanno", a maggior ragione dovrebbe essere il costante abito mentale di coloro che giudicano ciò che gli altri hanno fatto. Ora, come potrei non curarmi del giudizio di siffatte persone? Come potrei non ricercarlo invece, meditarlo e, magari, trarne insegnamento? Sarebbe come affermare che non mi interessa il giudizio delle persone intelligenti.

Questo, fin troppo ovvio, è il mio pensiero. E se altro è potuto apparire al mio intervistatore, certo fu a causa della fretta di un nervoso colloquio, in piedi, al banco di un caffè vicino alla stazione, in un'affannosa pausa, tra un'inquadratura e l'altra, del mio ultimo film.

Grazie.

**PIETRO GERMI**

Maddaloni, luglio

Caro « Cinema »,

a Napoli una buona parte di lavoratori del cinema rischia di finire disoccupata in seguito alla decisione di cessazione di ogni attività da parte della « Sud-Film » e della « Melody Film ». Tale decisione sarebbe stata presa in seguito al complesso di giudizi negativi espressi dai comitati nei confronti del film napoletano. Tutti sappiamo che queste case si preoccupano di sfornare giganteschi "mattoni" e che ignorano completamente qualsiasi vera possibilità di ispirazione di una città così calda di umanità e così ricca, quindi,

# LETTERE

di una problematica cinematograficamente esprimibile. Ora io domando: stabilito che non è valida la negatività di giudizi critici a determinare la cessazione di ogni attività produttrice, ma che un tale fatto dovrebbe costituire stimolo a una produzione qualitativamente migliore, che cosa si può e si deve fare, in un caso simile? E' bene, pertanto, che tutti gli esponenti della cultura e del pensiero napoletani, siano accanto ai lavoratori minacciati da una decisione che è un equivoco. Cordialmente.

**SALVATORE CARDILLO**

Roma, luglio

Caro « Cinema »,

ho letto con molto interesse i due articoli di Guido Bezzola sullo sfondo culturale del cinema italiano e li ho apprezzati soprattutto per la novità del tema e per le considerazioni che si riferiscono ai vari registi. In particolare trovo interessante la riduzione del mondo morale e poetico di De Sica ai suoi reali termini. Mi era parso, tuttavia, che un'analisi sullo sfondo culturale del cinema italiano dovesse essere una rassegna del mondo ideologico e morale dei nostri registi migliori e poi di ciò che di comune, sempre dal punto di vista ideologico e morale, vi è in essi, tale da costituire quella scuola chiamata neorealista. Mi era parso cioè che si dovesse analizzare la concezione del mondo dei nostri migliori autori del cinema. Anche se non vi è sempre una concezione del mondo organica e determinata nei nostri registi, vi sono tuttavia gli elementi di una concezione del mondo. E mi pare che, in generale, questa analisi è stata appena abbozzata.

Ma è sulla conclusione del secondo articolo che vorrei fermarmi più in particolare, perché mi pare che essa pecchi di una certa inversione di valori. Il Bezzola, dopo aver detto che il cinema italiano, pur vantando numerose opere egregie, attende ancora il suo Dante e che i registi corrono il pericolo di affrontare temi superiori alle loro forze, conclude dicendo che la nostra cultura non ha dato al nostro cinema neppure una parte di quel che avrebbe potuto dare. Qui vi sarebbe da chiarire innanzitutto in che senso il Bezzola ha adoperato il termine "cultura" e noi possiamo intenderlo in primo luogo

## IL CINEMA, OGGI



come il complesso dei sentimenti e delle idee che circolano in tutto il patrimonio intellettuale italiano da Dante a Moravia, inteso questo patrimonio come qualcosa di schematico, di freddo, di morto, e come complesso di nozioni imbalsamate che stanno lì come un tesoro di cui ci si possa appropriare quando si vuole. E mi pare che il concetto di cultura, inteso in questo senso non significhi gran che e che esso sia rifiutato proprio dagli uomini di cultura. Inteso così e ammesso che esso significhi qualcosa, ci si dovrebbe domandare quanto di questo patrimonio circola nel nostro cinema, cioè fino a quale punto il cinema, a esempio, ha espresso il mondo di Dante o di Leopardi. Ma Leopardi e Dante sono reinterpretati secondo le esigenze di ogni epoca storica della nostra società e sono vivi, cioè esprimono ancora qualcosa di attuale, nella misura in cui riescono a rispondere a esigenze della nostra società contemporanea. Diciamo subito che, allora, la domanda da porre è un'altra, ci si deve domandare cioè fino a quale punto il cinema italiano attuale riesce a esprimere esigenze nazionali-popolari della società italiana moderna. Quindi, si capisce subito la insufficienza del concetto di cultura inteso in quel primo senso, perché essa non è mai qualcosa di imbalsamato in determinati scaffali e pronta all'uso che se ne vuol fare.

Il significato del termine « cultura » sta nel complesso dei sentimenti, delle idee, cioè la concezione del mondo che circola in modo vivo in tutti gli uomini di cultura italiani di questo periodo storico; e in quel complesso circolano in modo dialettico anche le interpretazioni del mondo morale e ideologico della nostra cultura del passato, così come esse interpretazioni sono oggi sentite dagli uomini di pensiero attuali secondo le esigenze di questo periodo storico. E quel mondo morale e ideologico degli uomini di cultura del passato fa parte della cultura di questo periodo, solo per ciò che riesce ancora a soddisfare esigenze vive della società moderna; tutto il resto non è cultura viva, ma solo nozioni morte. E' la cultura in questo senso che occorre mettere in relazione col cinema italiano attuale. Or bene, a me pare che, nella misura in cui questo fattore è riuscito a riflettere le esigenze vive, nazionali popolari, della società italiana attuale, esso è espresso nel cinema. Anzi ci sarebbe da porre questa domanda: « E' riuscita la nostra cultura attuale a riflettere quelle esigenze vive o non è rimasta essa e ancora in gran parte, accademica, di evasione, retorica? A me pare che proprio il nostro miglior cinema è riuscito a superare quella cultura, è riuscito esso a dare indicazioni al resto della nostra cultura, è riuscito cioè a porsi all'avanguardia del pensiero italiano, iniziando una rivoluzione ideologica e morale che solo più tardi ha cominciato a riflettersi negli altri rami della nostra cultura, specie nella critica e nella pittura. Il cinema, come arte nuova, ha potuto meglio sentire, da noi, quelle esigenze della società italiana attuale, prima perché ha avuto fra i suoi autori degli uomini sensibili che hanno affondato le armi della loro fantasia nel vivo della realtà nazionale e hanno sentito in sé una partecipazione umana scevra di ogni retorica letteraria: poi perché esso, meno degli altri rami della cultura, è stato impigliato fra le pastoie di una tradizione intellettuale aulica e accademica. Quando potrà accadere la stessa cosa nella nostra letteratura, i cui prodotti attuali non riescono ad essere veramente e profondamente attuali, contemporanei, tali da riflettere temi largamente umani e nazionali? »

Concludendo, voglio dire che le ultime parole del Bezzola stanno a significare che forse egli intendeva il termine « cultura » nel primo senso, il quale come dicevo sopra, non è giusto, anzi non ha significato. Mentre inteso nel secondo senso bisogna convincersi che il nostro cinema migliore merita la più alta considerazione, appunto perché ha potuto compiere quello che il resto della nostra cultura sta compiendo solo ora e timidamente.

**ARMANDO BORRELLI**

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO  
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie  
Volume VI

FASCICOLO 67

Anno IV - 1  
Agosto 1951

Questo fascicolo contiene:

|   |                      |
|---|----------------------|
| Lettere . . . . .   | Seconda di copertina |
| Cinema-gira . . . . .   | 26                   |
| PIO BALDELLI  |                      |
| Letture del personaggio (II) . . . . .  | 29                   |
| CALLISTO COSULICH   |                      |
| Gli anni difficili nel cinema italiano . . . . .  | 32                   |
| LUIGI CHIARINI  |                      |
| Pane al pane . . . . .  | 35                   |
| G. GUIDI e L. MALERBA   |                      |
| Che cosa pensano del pubblico (Inchiesta. Ri-<br>sposte di Zampa, Comencini e Marcellini) . . . . . | 37                   |
| GUIDO GEROSA  |                      |
| La falsa città d'oro del giovane hideriano . . . . .  | 38                   |
| DOMENICO MECCOLI  |                      |
| Le bandiere più importanti dei film . . . . .   | 42                   |
| FORSYTH HARDY   |                      |
| La corda sugli spettatori . . . . .   | 43                   |
| GIORGIO N. FENIN  |                      |
| Occorre vigilare sugli accordi italo-americani . . . . .  | 45                   |
| O. D. F.  |                      |
| Venezia . . . . .   | 46                   |
| MASSIMO MIDA  |                      |
| I registi: Mark Donskoi . . . . .   | 47                   |
| ERNESTO QUADRONE  |                      |
| Retrospective: Il "Mudundu" di Dreyer uc-<br>ciso dalla malaria . . . . .                           | 49                   |
| VICE  |                      |
| Film di questi giorni . . . . .   | 52                   |
| MARIO VERDONE   |                      |
| I cortometraggi . . . . .   | 53                   |
| ***   |                      |
| Circoli del cinema . . . . .  | 54                   |
| R. GIANI e F. ROCCO   |                      |
| Biblioteca . . . . .  | 54                   |
| IL POSTIGLIONE  |                      |
| La diligenza . . . . .  | 56                   |

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1  
Tel. 573.850-500.63 - 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 - AB-  
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: La messicana Maria Felix in "Incantesimo tragico", di M. Sequi.



Maria Fiore e Vincenzo Musolino in Due soldi di speranza; questo film di R. Castellani, in avanzata fase di lavorazione, andrà forse a Venezia.

# CINEMA GIRA

## ITALIA

### Sono terminate le riprese...

... dei seguenti film: Sette ore di guai (Golden - Humanitas), registi Metz e Marchesi, interpreti Totò, Isa Barzizza, Giulietta Masina, Carlo Campanini, Eduardo Passarelli, Galeazzo Benti, Mario Castellani, Arturo Bragaglia, Gildo Bocci, Gisella Monaldi, Clelia Matania, Guido Celano; Nel vortice della metropoli (Pro Film Cinematografici), regista Mario Bonnard, interpreti Charles Vanel, Eleonora Rossi-Drago, Jacques Sernas, Antonella Lualdi, Paolo Panelli, Harry Feist, Erno Crisa, Dina Sassoli; Destino (Eva Film), regista Enzo Di Gianni, interpreti Eva Nova, Mario Vitale, Renato Valente, Loris Gizzi; La vendetta del corsaro (Athena Cinematografica), regista Primo Zeglio, interpreti Maria Montez, Jean Pierre Aumont, Milly Vitale, Franca Marzi, Roberto Rizzo, Paul Muller, Enrico Glori, Mario Castellani, Sara Urtzi, Sidney Gordon, Nico De Nigris, John Myhers; Robinson Crusoe (Alfa Cinematografica), regista Jeff Musso, interpreti Georges Marchal, Mauro Sambucini, Amedeo Trilli.

### Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Achtung! Banditi! (C.S.P.C.), regista Carlo Lizzani, interpreti Andrea Checchi, Gina Lollobrigida, Lamberto Maggiorani, Vittorio Duse, Maria Laura Rocca, Franco Bologna, G. Taffarelli; Camicie rosse (P.G.F.), regista Goffredo Alessandrini, interpreti Anna Magnani, Raf Vallone, Serge Reggiani, Michel Auclair, Alain Cuny, Carlo Ninchi, Gino Leirini, Enzo Coppola; Due soldi di speranza (Ghenzi-Universal

cine), regista Mario Castellani, interpreti attori non professionisti: Vincenzo Musolino e Maria Fiore; Le due verità (Villani - Carretta), regista Antonio Leon Viola, interpreti Michel Simon, Michel Auclair, Anna Maria Ferrero, Lilli Drago; Anna (Ponti - De Laurentiis - Lux), regista Alberto Lattuada, interpreti Silvana Mangano, Raf Vallone, Vittorio Gassmann, Gaby Morlay, Jacques Duménil, Patrizia Mangano e Natascia Mangano; Umberto D. (Amato-Rizzoli), regista Vittorio De Sica, interpreti attori non professionisti: Carlo Battisti e Maria Pia Casilio; Caruso: leggenda di una voce (Malenotti - Asso Film), regista Giacomo Gentilomo, interpreti Ermanno Randi, Gina Lollobrigida, Carlo Sposito, Maria De Tasnady, Carlo Campanini, Luigi Pavese, Franca Tamantini, Maurizio Di Nardo, Romano Lauriengo, Nerio Bernardi, Lamberto Picasso e Mario Del Monaco (la "voce" di Caruso); Auguri e figli maschi (Schermi Associati - EDIC), regista Giorgio Simonelli, interpreti Delia Scala, Carlo Croccolo, Maria Grazia Francia, Maria Frau, Aroldo Trieri, Ugo Tognazzi, Enrico Luzi, Virgilio Riento, Frank Colson; Vortice (Megale Film), regista Anton Giulio Majano, interpreti Gianna Maria Canale, Marcello Mastroianni, Marco Vicario, Aldo Nicodemi, Leda Gloria, Umberto Spadaro, Carlo Croccolo, Lia Billi; O.K. Nerone! (Niccolò Theodoli - I.C.S.), regista Mario Soldati, interpreti Walter Chiari, Gino Cervi, Silvana Pampanini, Carlo Campanini, Jackie Frost; Roma-Parigi-Roma (D.F.D. - Lux), regista Luigi Zampa, interpreti Aldo Fabrizi, Peppino De

Filippo, Tino Scotti, Vera Nandi, Sophie Desmarets, Julien Carette, Gino Leirini, Nando Bruno, Ernesto Almirante, Giovanna Ralli, Geraldina Parrinello; Core 'ngrato (Manenti Film), regista Guido Brignone, interpreti Carla Del Poggio, Frank Latimore, Gabriele Ferzetti, Tina Latanzi, Olinto Cristina, Carletto Sposito, Nino Pavese, Olga Solbelli; Suor Teresa (Colamomici-Montesi), regista Aldo Vergano, interpreti Lea Padovani, Luigi Tosi, Sandro Ruffini, Paolo Stoppa, Luigi Pavese; Missione speciale (Colamomici-Montesi), regista Max Neufeld, interpreti Nino Taranto, Carlo Croccolo, Virginia Belmont, Lilia Landi, Virgilio Riento; Accidenti alle tasse (Ponti-De Laurentiis), regista Mario Mattoli, interpreti Riccardo Billi, Alberto Sorrentino, Mario Riva, Guglielmo Inglese, Gisella Sofia; Amor non ho!... però... però... (Excelsa Film), regista Giorgio Bianchi, interpreti Renato Rascel, Gina Lollobrigida, Aroldo Trieri, Guglielmo Barnabò, Franca Marzi, Nyta Dover; Messalina (Gallone-Filsonor), regista Carmine Gallone, interpreti principali: Maria Felix, Georges Marchal, Jean Tissier, Carlo Ninchi, Delia Scala; Cameriera bella presenza offresi... (Cines), regista Giorgio Pastina, interpreti Elsa Merlini, Aldo Fabrizi, Vittorio De Sica, Eduardo e Titina De Filippo, Gino Cervi, Giulietta Masina, Paolo Stoppa, Alberto Sordi; Bellissima (Salvo D'Angelo - CEI - Incom), regista Luchino Visconti, interpreti Anna Magnani, Gastone Rezzelli, Concetta Apicella, Walter Chiari, Titina De Filippo, Linda Sini, con la partecipazione di Maria Montez,

Alessandro Blasetti, Amedeo Nazzari, Silvana Pampanini, Massimo Girotti e di altri attori e registi; The Crimson Pirate (Norma Production - Warner Bros; in esterni a Ischia), regista Robert Siodmak, protagonista Burt Lancaster; Il bel Tevere d'oro (Società Italiana Film), regista D. A. Hamza, interpreti Isa Barzizza, Giuseppe Porelli, Luigi Cimara, Franco Coop, con la partecipazione di Dado Ruspoli, Biagine de Fawes, Mario Caracciolo di Melito, Uberto Serlupi, Claudia Manganella, Nicoletta Giunti, Paolo Notarbartolo di Villarosa, Piccio Gnoli, Fabrizio D'Ecrivain, Raimondo Moncada, Guido Cavalcanti, Rossana Di Napoli ed altri esponenti dell'aristocrazia; I figli di nessuno (Labor-Titanus), regista Raffaele Matarazzo, interpreti Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson, Françoise Rosay, Enrica Dyrell, Folco Lulli; When in Rome (M.G.M.: in esterni a Genova e a Roma), regista Clarence Brown, interpreti Van Johnson, Paul Douglas, Charles Fawcett, Dino Nardi, Enzo Fiermonte, Dean Owen, Joseph Calleja, Carlo Rizza, Piero Pastore, Adriano Ambrogi; La fortuna nel gioco (Junge Film Union; in esterni a San Remo), regista George Jacoby, interpreti Marika Rokk, Peter Pasetti, Elisabeth Markus, Dort Kreyler (a colori).

### L'esposizione...

...cinematografica e fotografica, che si svolgerà a Torino nel quadro del Salone Internazionale della Tecnica, sarà ospitata nei locali del "Teatro Nuovo" di «Torino-Esposizioni» al Valentino: essa comprenderà una «Settimana cinematografica internazionale» e proiezioni quotidiane di documentari scelti fra quelli partecipanti alla Mostra di Venezia. Sul palcoscenico del teatro verrà inoltre allestito un teatro di posa, per effettuare una prima selezione fra i concorrenti dell'Italia del Nord ai corsi del Centro sperimentale di cinematografia. L'Istituto Luce installerà impianti per lo sviluppo e la stampa delle pellicole, mentre una mostra del disegno animato, dalle origini ai nostri giorni, sarà allestita in un ridotto del teatro: tale preziosa raccolta di documenti viene portata in Italia per la prima volta da Henri Langlois, della Cinémathèque Française. L'associazione fotografica subalpina, in collaborazione con l'Associazione fotografica italiana organizzerà la Mostra della fotografia, allo scopo di illustrare le varie tendenze della stampa fotografica con i più svariati sistemi.

### Un documentario...

...intitolato Delta Padano, è stato recentemente condotto a termine da Florestano Vancini: nel film, lungo circa ottocento metri, agiscono solo persone dei luoghi dove esso è stato girato, e il suo soggetto si basa interamente sulla vita che si svolge in quelle località. L'operatore è Antonio Sturla, e il commento musicale, costituito essenzialmente da cori raccolti sul posto, è stato rimaneggiato da Benedetto Ghiglia.

### Una commemorazione...

...di Luigi Calamatta, uno dei maggiori incisori europei dell'Ottocento, si è tenuta a Civitavecchia, città natale dell'artista, in occasione del centocinquantesimo anniversario della sua nascita. In tale occasione è stato proiettato il documentario Calamatta

Una calligrafica inquadratura tratta da Juliette ou la clé des songes, il recente film di Marcel Carné che ha ottenuto, al Festival internazionale di Cannes un premio di "consolazione": quello della scenografia.





Mentre la rivista sta andando in macchina, giunge la notizia della morte del documentarista americano Robert Flaherty, avvenuta il 23 luglio a Dummerston nel Vermont (U.S.A.). Pubblicheremo nel prossimo numero, un «ricordo» del grande regista scomparso.

maestro del bulino, di Vittorio Castagnola, prodotto dalla Phoenix, che illustra l'opera dell'artista e spiega la tecnica dell'incisione. Alla manifestazione hanno partecipato le autorità cittadine e personalità della cultura, fra cui gli artisti Bartolini e Maccari.

## FRANCIA

### Un Festival...

...interamente riservato ai film in formato ridotto (8 mm., 9,5 e 16 mm.) avrà luogo a Cannes: la manifestazione, che prenderà il titolo di « Festival international du film d'amateur » si svolgerà dall'8 all'11 settembre.

### Julien Duvivier...

...si è incontrato recentemente a Parigi con Giovanni Guareschi, per prendere gli ultimi accordi circa la prossima riduzione cinematografica del Don Camillo: il film verrà con ogni probabilità girato nei luoghi stessi del libro, e cioè in un villaggio qualunque della « Bassa » in provincia di Parma, sulle rive del Po, e sarà interpretato quasi interamente da attori non professionisti, scelti fra la popolazione locale. Solo per i due protagonisti, infatti, il parroco Don Camillo, e il sindaco Peppone, Duvivier intenderebbe servirsi di due noti attori francesi.

### Il secondo...

...Referendum cinematografico di Vichy ha assegnato il premio per il miglior film straniero a Domani è troppo tardi di Léonide Moguy, e al danese Il calvario di un fanciullo di Alice O'Frederiks. Ma femme est formidable di André Hunebelle, ha invece ottenuto il premio per il miglior film francese. Sono stati assegnati inoltre i « Celestins » per i migliori attori: a Paul Reichardt e Ilse-Lin Larsen, protagonisti del film danese premiato, e a Fernand Gravey e Sophie Desmarets, protagonisti del miglior film francese. Sei menzioni speciali sono andate al film di pro-

duzione anglo-americana Pandora and the Flying Dutchman di Albert Lewin, mentre altre diciassette coppe e medaglie sono state complessivamente distribuite.

## GRAN BRETAGNA

### A Cambridge...

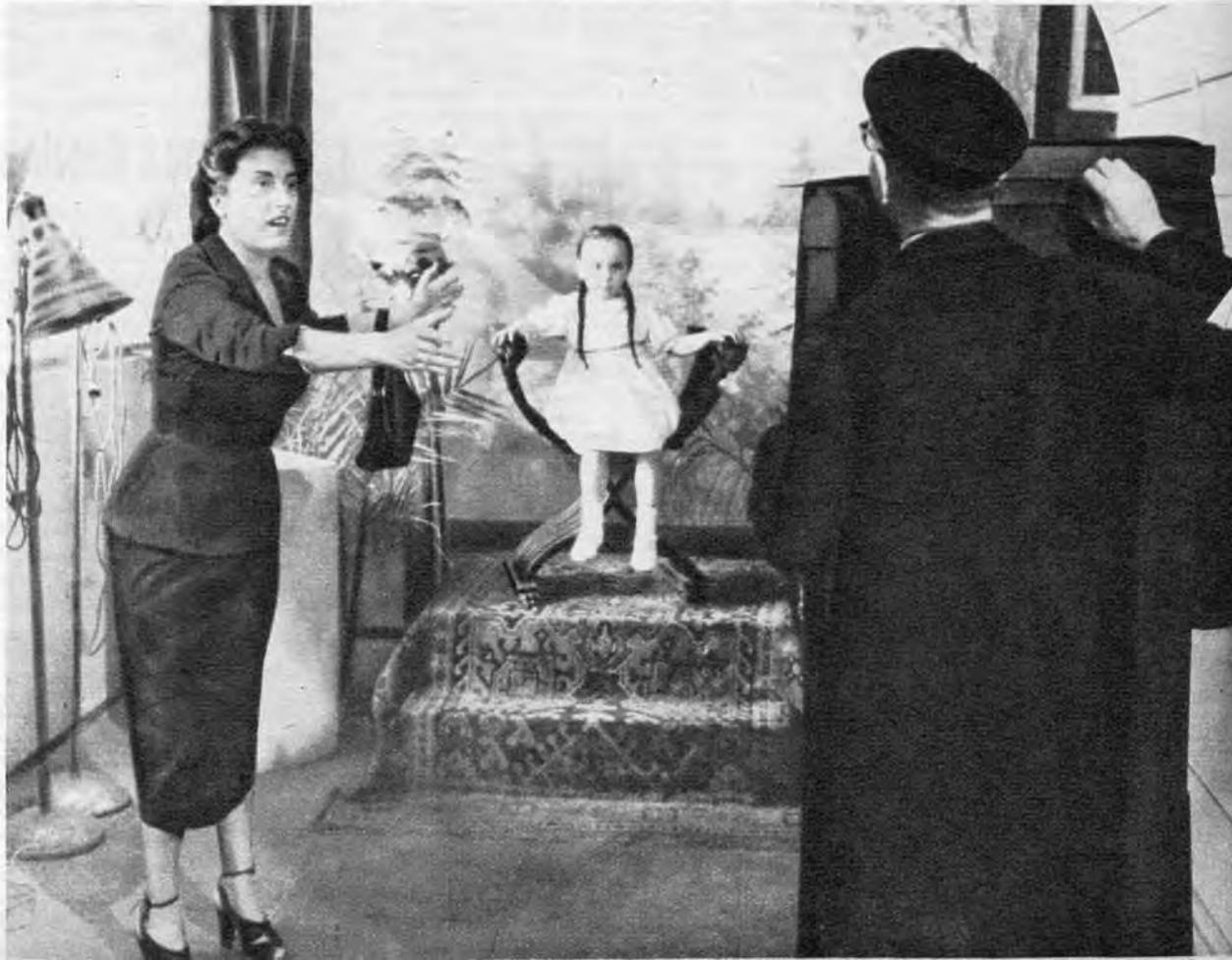
...si è svolto dal 12 al 17 luglio il Congresso della F.I.A.F. (Fédération Internationale des Archives du Film), al quale hanno partecipato delegati di tutte le più importanti cineteche del mondo, fra cui Ernest Lindgren, della National Film Library di Londra; Iris Barry, della Film Library del Museum of Modern Art di New York; Henri Langlois della Cinéma-thèque Française di Parigi, e delegati delle cineteche dell'Austria, del Belgio, del Brasile, della Danimarca, dell'Italia, della Jugoslavia, dell'Olanda, della Svizzera, dell'Unione Sovietica, dell'Uruguay. In rappresentanza delle cineteche d'Italia hanno partecipato al congresso, che era organizzato dal British Film Institute, Luigi Roggnoni e Gianni Comencini della Cineteca Italiana di Milano, e Fausto Montesanti della Cineteca Nazionale istituita presso il Centro Sperimentale di Cinematografia. Sempre a Cambridge, nello stesso periodo, si è svolto il Congresso della federazione internazionale dei film clubs e delle accademie, al quale hanno partecipato fra gli altri G. W. Pabst, per l'Austria, Alexandre Arnoux per la Francia, e per l'Italia Ermanno Contini e Giorgio Pinci.

### Proseguono...

...con grande successo di pubblico gli spettacoli del « Telekinema » al Festival of Britain. Il programma giornaliero comprende alcune proiezioni televisive (in genere interviste a personalità presenti in quel momento al Festival), che illustrano, fra l'altro, gli impianti televisivi del lo-



Sopra: Luchino Visconti, il nostro regista più singolare, mentre dirige Bellissima, film di ambiente cinematografico. Sotto: Anna Magnani e Arturo Bragaglia in una delle prime inquadrature girate in interno.





A sinistra: Eleonora Rossi-Drago, che sta interpretando Verginità di De Mitri. A destra: volto espressivo della debuttante Caterina Arvat.

cale, e un gruppo di film stereoscopici, programma curato per il British Film Institute da Raymond Spottiswoode, il cui vivo interesse per il cinema in rilievo è testimoniato dal capitolo interamente dedicato all'argomento nel suo nuovo libro *Film and Its Techniques*, e dalle opere alle quali attualmente lavora, *The Theory of Stereoscopic Transmission*, scritta in collaborazione col fratello N. L. Spottiswoode, e *The Stereocinema*, con illustrazioni in rilievo di Norman McLaren. I film a tre dimensioni che vengono attualmente proiettati al Telecinema sono i seguenti: *Now is the Time* e *Around is Around*, due disegni animati astratti in technicolor, del canadese Norman McLaren; *A Solid Explanation*, in bianco e nero, della Pathé film, che comprende alcune riprese al giardino zoologico, fatte a scopo dimostrativo; e infine *The Distant Thames*, in technicolor, costituito da una serie di riprese in esterno, aventi anch'esse carattere del tutto sperimentale. Gli spettatori sono muniti di occhiali.

#### U.S.A.

Il successo...

...di *Sunset Boulevard* ha evidentemente ispirato gli autori e soprattutto i produttori di un film apparso in America in questi ultimi giorni: *The Hollywood Story*, il cui soggetto si impernia sulla risoluzione di un intricato dramma poliziesco intorno a un misterioso delitto avvenuto venti anni fa nella capitale del cinema ame-

ricano. Richard Conte, nel ruolo di un giovane produttore, Henry Hull nel ruolo di un vecchio sceneggiatore, e la « newcomer » Julia Adams, sono i protagonisti di questo film, buona parte del quale è stata girata per le strade di Hollywood e nei teatri di posa; ma la più grossa curiosità del film è costituita indubbiamente dalle più o meno brevi « apparizioni » di numerose stars del passato, fra le quali sono: Francis X. Bushman, Betty Blythe, William Farnum, Helen Gibson, Arlene Pretty, Cleo Ridgely, Dorothy Vernon, Esmo Lincoln (il primo « Tarzan »), Stuart Holmes, Hank Mann, Babe Kane e « Baby » Marie Osborn.

#### Elliot Roosevelt...

...ha annunciato la costituzione di una nuova società, la « Roosevelt Enterprises Inc. », la quale oltre a proporsi un'attività radiofonica e televisiva ha in programma la produzione di film non aventi caratteri e scopi commerciali, come, per iniziare, tutta una serie di una cinquantina di cortometraggi in formato ridotto, a colori, intitolata *Once Upon a Time* da realizzarsi con pupazzi animati, e i cui soggetti saranno costituiti dalle più note fiabe di tutto il mondo. A quanto viene annunciato, la signora Roosevelt scriverà il testo di tali film, i quali verranno doppiati in cinque lingue.

#### U. R. S. S.

E' in preparazione...

...un film a disegni animati a colori

tratto dal racconto di Cehov, Kash-tanka. Ne saranno autori i due più famosi artisti del cartone animato in Russia, L. Amalrik e V. Polkovnikov, che hanno recentemente condotto a termine con la collaborazione del soggetto G. Koltunov, il film (sempre a disegni animati a colori) *La montagna alta*, tratto dal racconto di V. Bianca.

E' terminata...

...la lavorazione di un altro film: a disegni animati, prodotto sempre presso lo stabilimento « Soiuzmultfilm »: si tratta de *La cicogna gialla* il cui soggetto è tratto dall'omonima favola popolare cinese, sulla leggendaria figura di un poeta popolare. L'autore del film è L. Atamanov.

## CONGRESSO A VENEZIA DEI CINECLUB UNIVERSITARI

LA DIREZIONE del CUCMI, in relazione al progetto, presentato alla presidenza della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, di convocare un Congresso di delegati dei circoli cinematografici universitari, da tenersi a Venezia, durante il periodo della XII Mostra, allo scopo precipuo di stabilire un collegamento tra le varie iniziative e poter giungere a una chiarificazione e a una soluzione del problema delle relazioni tra cinema e università, invita tutte le Organizzazioni cinematografiche universitarie a entrare immediatamente in contatto con il « Circolo Universitario Cinematografico Milanese », onde avere, nel più breve tempo possibile, un'esatta e completa documentazione sulle varie organizzazioni, specialmente in riguardo alla loro struttura ed al loro funzionamento.

A questo scopo è necessario che le singole Organizzazioni facciano pervenire alla « Direzione del CUCMI, via della Passione, 12, Milano », una particolareggiata relazione circa i seguenti punti:

a) costituzione e struttura organizzativa, specificando se e in quale misura l'attività dell'organizzazione è rivolta agli studenti universitari;

b) rapporti con le autorità accademiche e con gli organismi rappresentativi studenteschi;

c) attività svolta fino a questo momento.

Sarebbe inoltre opportuno che, unitamente alla suddetta relazione, venisse specificato il numero dei soci che ogni organizzazione intenderebbe inviare al progettato Congresso.

## LETTURA DEL PERSONAGGIO

## II

Non diversamente, nella delineazione dei "contenuti", Charlot e Verdoux vanno ricomposti sulla base dell'unico Chaplin. E' antagonista la morale di Charlot di quella di Verdoux? Alla base del mondo morale di Chaplin si colloca uno slancio mortificato, un'inquietudine, un impasto di acredine e di tenerezza straziante; l'una, l'acredine, si gonfia talora fino a un orgoglio o presunzione forsennata, imperterrita, impietosa; l'altra, la tenerezza, può rompere fino all'esibizione sentimentale. Ma quando l'impasto riesce, e la materia diversa fonde, l'effetto è straordinario; allora la narrazione si sdipana sulle linee di una intelligenza e prontezza di osservazione fulminee, e di un'inventiva formidabile, leggera, irruente. Comunque, alla base, c'è acredine e tenerezza, "cattiveria", gentilezza e mitezza felpata, alterigia e indulgenza: in Charlot e in Verdoux. Con una carica e direzione diversa, naturalmente (tra Charlot e Verdoux c'è la "febbre dell'oro"; la depressione economica del '29; la guerra di Spagna; la persecuzione razzista; la seconda guerra mondiale; l'odierna restaurazione conformistica, l'insoddisfazione per la conclusione del conflitto, il senso della precarietà dell'esistenza individuale. Ormai la coincidenza storicistica tra Chaplin e la cronologia della società americana è strettissima. *La febbre dell'oro* nasce in un clima euforico, da "boom". Quando il ciclo di ripresa economica si sarà esaurito, e la produzione sarà diventata sovrapproduzione, e quindi crisi, allora nascerà, nell'attimo della frattura, *Le luci della città*; e poi, nel pieno della tragedia, *Tempi moderni*). Ma l'itinerario di Chaplin — anche se, procedendo da una intenzione vagamente sociale a un'intenzione politica, penetra più addentro nella solitudine e nell'impeto della vendetta — in sostanza non devia. Perché, per portare un esempio, anche in *Monsieur Verdoux*, c'è il sogno, l'idillio: un angolo del mondo in pace, la casa, il recinto pel giardino, la moglie, il bimbo (l'illuminazione qui è sfumata, come si addice alla favola di Chaplin). Ma, si dirà, è un sogno questo con una tragica conclusione, e subito l'idillio precipita nella catastrofe. Sia pure. Ma non appariva già tragica e amara la conclusione del sogno nel *The Kid*? La sequenza del sogno inizia con la descrizione di un'atmosfera serena. Ma che vita beata, che paradiso è questo in cui si spara ferendo invariabilmente l'innocente e l'inerte? E inoltre: nel paradiso di Charlie, il vetraio ambulante, dimorano anche i diavoli, anzi sono proprio i diavoli a signoreggiarvi l'esistenza intessendo trame

diaboliche contro le quali non servono a niente quegli angoli con un camicione bianco e ali finte. Perché, in definitiva, il regista Chaplin congeda Charlot? Ce lo dice lui stesso, con ragioni semplici, esaurienti. C'è, anzitutto, una evidente ragione di logica, di accorto buonsenso: « Sino a quando mi produrrò nella parte di Charlot, non posso parlare. Se mi mettessi a parlare il mio comportamento dovrebbe essere completamente diverso. Sin dalla prima parola, il mio consueto profilo cesserebbe di assomigliare a quello universalmente noto, incarnazione di gioie e di dispiaceri, che è tanto comprensibile agli spettatori di tutto il mondo sia dell'America che della Europa, e persino di qualche località etiopica. Nel cinema parlato io debbo creare un tipo d'americano o d'inglese, o di cittadino di un qualsiasi altro determinato paese. E' per questo ch'io mi astengo per ora dal girare film parlati. Semplicemente, io non posso parlare nella mia parte solita. Questo annullerebbe il mio ventennale lavoro per creare un "tipo". Se vorrò rappresentare una parte "parlata", bisognerà modificare la maschera da me creata. Allora potrò parlare ». Ecco, se mai, una riprova del fatto che l'autore *domina* intelligentemente il suo personaggio. In secondo luogo Chaplin, che non è un oggetto o una cosa, ha una storia, uno sviluppo. Scrive nel '28: « Il personaggio da me interpretato è mutato. E' divenuto più tragico e più triste; un po' più organico! Esso si è sbarazzato degli atteggiamenti buffi: è divenuto un po' più razionale... Muterò io l'aspetto esteriore di Charlot? Non posso rispondere. Se lo farò, il mutamento sarà completo ». Ragioni semplici ed esaurienti, maturate lentamente, consapevolmente; non dunque una deviazione sconsiderata e temeraria; neppure risulta obnubilata la consueta chiarezza di Chaplin. Chaplin è sempre un po' fuori della realtà del presente, nel senso che la sua visione della realtà e del mondo si configura continuamente secondo la speciale forzatura nihilista (il sentimentalismo di Charlot — si è osservato giustamente — è popolare ma è anche borghese: Charlot è l'eroe del "lumpen proletariat"). Sul suo schermo spicca, sempre, una traccia di sovraeccitazione. La sua "bontà" si afferma e si nega ad un tempo. Ha bisogno di porsi come bersaglio, di caricarsi sulle fragili spalle tutta la crudeltà, tutto il male del mondo per poi potersi contrapporre al mondo più facilmente, più vistosamente, più pateticamente trionfale. A Chaplin piace fare il Cristo, la vittima. Un Cristo mai mansueto però, né umile, né pacifico. Vittima, che non porge tuttavia l'altra guancia: anzi, inferisce contro

l'avversario; lo svuota e ridicolizza; lo dipinge grossolano (il "bestione"); gli nega la figura d'uomo. E ciò in ogni punto della sua fatica di regista: comincia col ferro di cavallo nascosto nel guanto da pugile; la testa del poliziotto serrata nella lanterna del lampione; il calcetto sparato di nascosto e non visto contro un inerte; l'orologio smontato al povero disperato. Fa le viste di essere addolorato, o divertito, poi si volta improvvisamente e lascia andare un calcio o un'altra botta su colui che lo compatisce e la guarda: poi scappa. Adopera spilloni per bucare gli avversari, sigari accesi per bruciar loro la carne, "cheving-gum" per far cadere una grassa, mazzarelli da macellaio per intontire. Versa acqua bollente sui suoi inseguitori, arrota le guardie con l'auto, si diverte a segnare tacche nel fucile per ogni aeroplano abbattuto. In *Charlot all'autodromo* morde il naso a un vicino troppo curioso. Getta l'avversario su uno specchio d'acqua, ben sapendo che non sa nuotare; con un calcio sullo stomaco stende su un canapé un bimbo che lo importuna. Il Male, che è la realtà nel mondo di questo regista, prende così una consistenza abnorme e vacua, ma stabile, definitiva; il mondo ha ciò che si merita: ecco un'acre conclusione. Chaplin non vuole affatto persuadere al bene, non è "messaggero" di alcuna redenzione; non esorta (quando lo tenta, non va oltre una mediocre oratoria); il Bene non cresce in Babilonia (la società organizzata, turbolenta e assurda); ma questa miserabile, orrenda Babilonia (questa "civiltà meccanica", com'egli dice) vale poi la non volgare pianta del bene? Che rimane dunque all'infuori della solitudine?

Charlot è frutto di questo umore sarcastico, di questa mitezza felpata, e vivezza e foga infantile. Per i suoi protagonisti e per le situazioni comiche dei suoi film Chaplin sfrutta il materiale che la *vita* gli offre: « In definitiva, sia per un negoziante, che per un albergatore, un editore o un attore, alla base di ogni successo non c'è che la conoscenza della natura umana ». E più oltre: « Qualche semplice verità sul carattere dell'uomo ». L'elemento su cui, già in partenza, si basa, più che su ogni altra, è il *ridicolo*. La dignità del potere è messa in ridicolo perché, ribadirà più volte, « noi siamo particolarmente soddisfatti quando vediamo le disavventure di un poliziotto, così come noi esultiamo di fronte al crollo di ogni presunta incrollabile grandezza » (*La figura e l'arte di Charlie Chaplin*, Torino, Einaudi, 1950, pagina 214). Una delle fonti della *bontà* di Chaplin va individuata, ancora, nella minuziosa verifica di alcune proprietà della



In questa pagina e nella seguente: immagini tratte da *Monsieur Verdoux* (1946) di Chaplin.



natura umana. E' una ricerca "utilitaria" quella di Chaplin, se così può dirsi. Mira all'effetto (non plateale, naturalmente), al pubblico, Chaplin. Il pubblico prova soddisfazione nel vedere ridicolizzata la ricchezza e il lusso. « Il pubblico » e bisogna anzitutto rendersi conto di questa verità « rimane particolarmente soddisfatto quando ai ricconi capitano disavventure di ogni genere. Questo dimostra che nove decimi degli spettatori sono poveri e dentro di sé invidiano la ricchezza del decimo più favorito dalla sorte » (pag. 179). Una buona parte della bontà chapliniana è fatta di prontissima e razionale deduzione. Nel 1918, a ventinove anni, Chaplin ha già fissato un tema dominante: la spietata osservazione del ridicolo. A coloro che gli chiedono in che modo ha inventato il suo genere: « Esso rappresenta » risponde « la sintesi di quello che ho osservato a Londra ». A Londra nota i piccoli inglesi con baffetti neri, calzoni attillati e canna d'India in mano: nasce Charlot. Charlot raduna in sé una personalità sociale miserevolmente abbattuta, ostinata, per ingenuo orgoglio, a ricoprirsì degli abiti, divenuti onerosi, di una classe irraggiungibile, e una personalità umana superiore alla sua degradazione, tutta cuore e sensibilità, spinta talora fino alla abnegazione. I suoi effetti comici provengono dal vario intrecciarsi di queste due figure: Charlot può mangiare l'erba appena strappata dal piede di un albero ma non dimenticarsi di salarla né di forbirsi la bocca. E la sua doppia vita si fonde, su di un piano sentimentale, nel

sogno: sogni di levità infantile, linde case, abitazioni semplici e modeste, mense sobriamente e propriamente imbandite, affetti genuini; aureole di pace in cui l'uomo dalla prefettizia sbrindellata evade e trova riposo. Anche ad un'altra conclusione lo guida la sua prontezza di osservazione: lo straordinario effetto del *contrasto*. Charlot è agile e leggero. « Se qualcuno mi attacca, deve di norma essere un giovanotto membruto e, grazie al contrasto con la mia persona poco appariscente, le simpatie del

**Quando le immagini le più lontane e diverse, i personaggi più dissimili, nascono con lo stesso suggello come se fossero un'immagine e un protagonista solo, l'opera d'arte è veramente grande e profondamente unitaria.**

pubblico sono tutte per me, ed io cerco sempre di contrapporre alla comicità della situazione la serietà dei miei atteggiamenti ». Ma badate a come documenta questa conclusione o deduzione che dir si voglia: « Tutti sanno che le simpatie delle folle sono immancabilmente dalla parte del debole e dell'offeso. Sfruttando questa simpatia verso il più debole, io cerco sempre di metterla ancor più in rilievo, e assumo un aspetto malaticcio, una fisionomia sofferente e un fare timoroso ». Ed ecco, in virtù di questa altissima prontezza mimetica, la



stupenda invenzione di Charlot, "debole" e "offeso" (1).

L'esperienza di un lettore ha spesso dovuto constatare di fronte alla storia di un poeta che certi momenti e motivi diversi sono difficilmente riconducibili ad unità e che spesso l'esigenza di riconoscimento della personalità porta a sforzarli in un disegno di dubbia autenticità. Ma per Chaplin l'unità si ricomponde senza veruna sforzata. Quando si scende al punto essenziale in cui tutto si trasforma da esperienza vitale o letteraria in elementi di disegno artistico, di costruzione poetica noi dobbiamo ricongiungere nell'unità di Chaplin i vari momenti della sua opera per reagire alla confusione che ingenera il tentativo di contrapporli, a quell'atteggiamento critico che eleva un motivo ad unico motivo veramente chapliniano e degrada a motivi di insufficienza tutti quei film che a quel motivo non aderiscono. Questo infatti è un punto dolente del problema chapliniano: chi giunge alle ultime opere dopo la visione dei grandi film di Charlot si trova disorientato di fronte a così evidente diversità e questa impressione si cambia facilmente in giudizio comparativo ed in svalutazione dei nuovi film considerati come deviazioni dal motivo trionfante della poesia di Charlot. E poiché non si approfondisce di solito se non episodicamente e psicologicamente la situazione dell'ultimo Chaplin, è facile assumere la posizione del ciclo di Charlot come l'unica posizione veramente chapliniana ed ogni divergenza di tono,



come innaccimento e turbamento d'ispirazione. La poesia di Chaplin è più che il "personaggio-Charlot"; anche in questo caso la descrizione psicologica va decongestionata: lo sforzo giusto sta nel portarsi dalla parte non del personaggio (quasi che questi avesse un'autonomia fisica, fosse cioè in carne ed ossa) ma dalla parte del poeta, che costruisce i personaggi come note e colori. E una colorazione unitaria permea Charlot, Hinkel, Verdoux. E questo è il segno dell'arte grande e profondamente unitaria « quando le immagini le più lontane e diverse, i personaggi più dissimili

nascono con lo stesso suggello come se fossero un'immagine e un protagonista solo ».

**PIO BALDELLI**

(1) Ed è una riprova della "natura" antimetafisica di Chaplin. (Nel '26 scrive, a proposito di un film su Cristo, che egli intenderebbe girare: « Vorrei rappresentare io stesso la parte del protagonista. Naturalmente, non penso di interpretare Cristo come il tradizionale, scialbo personaggio di uomo-dio. Dovrebbe essere un personaggio limpido, dotato di tutte le qualità umane ». In *Monsieur Verdoux*, Chaplin mette in campo Dio; non per implorare tuttavia, o discutere, bensì per "congedare" Dio, esaltando la propria indifferenza. Che è, in fondo, l'unico aspetto caustico della bestemmia.





A sinistra: il «qualunquismo rivistaiolo» si è spostato, con i suoi comici, sullo schermo; tipici in questo senso rimangono alcuni film di Macario, che qui vedete in Come persi la guerra di Carlo Borghese. A destra: dal pacifista e superficiale Cuori senza frontiere di Zampa.

# GLI ANNI DIFFICILI NEL CINEMA ITALIANO

QUESTO nostro discorso, che esamina un lato finora non abbastanza discusso del cinema italiano del dopoguerra, farà arricciare il naso a parecchi lettori, li insospettirà quasi si trovassero di fronte ad una nota strettamente politica, capitata per caso in una rivista che fa della "politica cinematografica", ma non della politica vera e propria. E' inevitabile che così accada, anche se così non è, anche se ciò che andiamo scrivendo non è strettamente politico o, al più, possa apparire tale soltanto agli occhi di coloro che si limitano a considerare il cinema entro i limiti dettati, per così dire, dalla verde collana "Medusa". Reduci da una educazione scolastica, passata senza quasi scalfirli, avvezzi a considerare la cultura come il corollario delle vacanze estive e dei minuti notturni che precedono il sonno, costoro, nella loro presunta larghezza di vedute, non s'accorgono di limitare un'arte, forse tutte le arti, entro mezzo secolo di letteratura romantica, quasi che in esso si condensasse la totalità dell'arte e della cultura viva, si estinguesse la loro storia. Ne fanno fede i referendum promossi fra i soci dei circoli del cinema, che finora, nella loro maggioranza, sono stati le palestre di tale pubblico (1). Li troviamo in testa dei film come *Brief Encounter* e *Le corbeau*: bellissimo il primo, discutibile il secondo, ambedue comunque riducibili nei limiti anzidetti, e non vi troviamo altri come *La terra trema*, *Vredens Dag*, *Ciapaiev*: che, in un modo o nell'altro, allargano quei confini, corrispondendo a diversi e più ampi moti e momenti culturali. Presso costoro non hanno diritto di asilo i film come *Francis*, che corrisponde — o almeno tenta di farlo — alle antiche favole, ove gli animali parlano per dettare una morale agli uomini; non lo trovano i poemi epici quali *Ciapaiev* anonimo come una canzone di gesta — nulla infatti ci dice il nome dei fratelli Vasiliev — o i trattati ideologici come *Il grande cittadino* (2), che, sempre prendendo per paragone certa editoria, richiamano alla mente la collana di

**A sei anni di distanza dall'uscita di Roma, città aperta è lecito domandarsi: tutte le volte che i nostri film si sono riferiti direttamente alla vita politica del nostro paese, come lo hanno fatto? E con quale coscienza?**

"saggi" pubblicata da Einaudi. Lo stesso film comico è guardato con aria di degnazione. E tutto questo, indipendentemente dal valore artistico delle singole opere, tralasciando cioè di controllare, se i diversi motivi siano o no realizzati in forma compiuta. Eppure non v'è ragione di rifiutare "a priori", in un film, l'indagine delle reazioni psicologiche dei partecipanti, po-

niamo, a un consiglio di fabbrica, specie quando si accetta ad occhi chiusi la ripetizione continua delle reazioni psicologiche dettate da altri motivi, che non siano politici: sentimentali, per esempio.

Ecco perché non vediamo la ragione di rifiutare l'esame di un particolare aspetto del cinema italiano, dei suoi rapporti diretti con la lotta politica, del giudizio che esso ha dato e dà sul gioco delle parti, della sua maturità "politica" insomma, per dirla con un termine che può anche sembrare antipatico. A sei anni di distanza dall'uscita di *Roma, città aperta* ci è lecito domandare: tutte le volte che il cinema italiano ha dovuto riferirsi direttamente alla vita politica del nostro paese, come lo ha fatto? E con quale coscienza? E' un magro bilancio quello che si presenta ai nostri occhi, niente affatto consolante, benché l'argomento avesse dovuto avvincere soggettisti e registi, generalmente così pronti e sensibili a carpire l'intimo significato di ogni avvenimento della nostra vita presente, che non sia quella politica o che lo sia soltanto in via indiretta. Quel poco che possiamo ritenere deriva dal teatro di rivista, che in un primo tempo sembrò avere una sorta di esclusività sul tema, e di quel teatro porta i limiti e i vizi. Dalla fine della guerra in poi comici, "soubret-

Da Anni difficili: film di Zampa che non rappresenta ancora l'eroe positivo, colui che ai tre verbi mussoliniani (credere, obbedire, combattere) sostituisce un quarto e unico verbo: opporsi.



tes", macchiettisti di ogni levatura non hanno mai cessato di portare alla ribalta i problemi quotidiani che via via si sono affacciati, le barzellette sul fascismo, le contraddizioni dell' antifascismo, immergendo il tutto in una melma amorfa di "verità" spicciole, dalla "borsa nera" alla prostituzione. Dietro alla critica, che sotto certi aspetti poteva ritenersi necessaria, si son fatte purtroppo largo la sfiducia verso i partiti, l'ironia, talvolta velenosa, verso le istituzioni democratiche, tutto quello cioè che passò dietro lo scudo protettore del fenomeno qualunquista. Il qualunquismo rivistaiolo si è spostato coi suoi comici sullo schermo e tipici in questo senso sono rimasti alcuni film di Macario, diretti da Carlo Borghesio: *Come persi la guerra*, *L'eroe della strada* e *Come scopersi l'America*; c'è stato in un secondo tempo un *Vogliamoci bene!* (di Paolo W. Tamburella), il cui titolo dice già tutto: "volersi male" è, per quel film, il gioco politico dei partiti. Sono state queste, della vita politica, le trattazioni più semplicistiche, permeate di pericoloso buonsenso; sono stati questi, gli esempi peggiori offerti dal cinema italiano, capaci tutt'al più d'incantare i candidi membri americani della giuria per il Golden Laurel di Oliver Selznick (3). Tali esempi, quantunque insignificanti, sono riusciti pertanto a inquinare la sostanza politica di *Anni difficili* e di *Napoli milionaria*, vale a dire dei due unici film che hanno trattato l'argomento in una forma più civile, seppur discutibile.

Sul film di Zampa si è scritto molto e in maniere opposte e contraddittorie. Dall'unanime esecrazione delle sinistre e delle destre, si passò alla difesa a spada tratta del film da parte delle prime, mentre i critici "di centro" — intendendo con questo termine specialmente coloro che antepongono alla semplice discussione sul contenuto la critica dei valori stilistici — nella loro grande maggioranza gli affibbiarono l'epiteto di "qualunquista". Oggi tralasciando le urla incomposte della minoranza fascista, la discussione in sostanza verte su due aggettivi: qualunquista e antifascista. Orbene, noi ci permettiamo di dissentire dalla definizione, per così dire, centrista. Qualunquismo significa in questo



Sopra e sotto: Eduardo De Filippo e Totò in *Napoli milionaria*; film diretto dallo stesso Eduardo e che, contrariamente alla omonima commedia da cui è tratto, insiste direttamente su alcuni e ben determinati fatti politici italiani, e contiene una certa critica al fascismo.



caso una certa superficialità di giudizio politico, una ricerca di falsa obiettività, che si risolve nel barcamenarsi fra diverse e, talvolta, opposte posizioni. Tale accusa troverebbe una convalida nell'opera successiva del regista romano, che spesso ha sciupato temi magnifici, mancando o evitando di approfondirli in maniera adeguata. Si pensi al pacifista *Cuori senza frontiere* (l'unico, non lo si dimentichi, a deprecare che una "linea bianca", detta altrimenti "sipario di ferro", attraversi il centro dell'Europa), ove la mancanza di un più preciso studio delle condizioni locali (un villaggio di confine tra Italia e Jugoslavia), una sceneggiatura affrettata e un dialogo che abbonda di frasi come "Quel che è tuo è mio e quel che è mio è mio", rischiano di compromettere irrimediabilmente la sua portata. Si pensi ancora al fatto che le sequenze più felici, Zampa, da qualche tempo, le fabbrica nelle case di malaffare, ove egli è solito scoprire i suoi "onorevoli". E' chiaro quindi che di fronte a queste conferme, l'accusa



Lauro Gazzolo, Nando Bruno e Arturo Bragaglia in *Vogliamo bene!* Per questo film, anonimamente diretto da Paolo W. Tamburella, «volersi male», sarebbe il giuoco politico dei nostri partiti.

di "qualunquismo" fatta ad *Anni difficili* potrebbe apparire quanto mai indovinata. Eppure, forse suo malgrado, *Anni difficili* è qualcosa di più di un semplice film qualunque, magari costruito più abilmente degli altri. Troppa eco, del resto, ha suscitato e continua a suscitare in Italia e all'estero, perché lo si possa liquidare con un aggettivo, quand'anche usato nel suo significato più blando. Infatti, guardato nel suo complesso, evitando certi particolari che possono risultare errati o contraddittori, questa "cavalcata" su vent'anni di vita nazionale ha il pregio non indifferente di essere una coraggiosa, realistica confessione della nostra immaturità politica, dello smarrimento di un paese di recente composizione, proiettato in un posto di grave responsabilità internazionale, senza aver risolto alcuno dei suoi assilli interni, con parecchie delle sue regioni che ancora attendono il compiersi delle realizzazioni sociali dell'ottantanove. Automaticamente *Anni difficili* giunge a criticare anche quei film, che di questa immaturità sono lo specchio più evidente, e si mette quindi al di sopra di essi. In quanto al suo finale, tanto discusso, pensiamo che oggi, anno 1951 dalla nascita di Nostro Signore, nessuno possa fare a meno di inchinarsi alla sua evidenza, sia nel campo politico, sia in quello della "cultura ufficiale" e, più precisamente, degli spacciatori di "cultura ufficiale".

*Napoli milionaria* si colloca su un altro piano. Con questo film, Eduardo De Filippo ritorna al cinema, dopo un primo e infelice tentativo di sette anni fa: *Non mi muovo*. Questa volta però Eduardo "s'è mosso": il nostro commediografo che, per avere approfondito una situazione regionale s'è rapidamente portato su un piano di valore internazionale, comprende l'importanza culturale e artistica del cinematografo in modo tale, da avere già espresso l'intenzione di dedicarsi con maggiore continuità. Pur con tutti i suoi difetti, si vede subito che *Napoli milionaria* film, non è la fotografia fedele di *Napoli milionaria* commedia. Di qui la sua particolare vivezza, che va oltre le modifiche, le interpolazioni, le dilatazioni che Eduardo ha fatto subire al testo di partenza; la descrizione dell'ambiente e dei personaggi si mantiene su quel piano di civiltà che ha dato ad Eduardo, autore di

teatro, la sua meritata fama. I personaggi e l'ambiente sono descritti con un amore e con un sentimento che precludono la via al sentimentalismo e al facile folclore: basterebbe ricordare il modo feroce con cui Amalia aggredisce la figlia, quando questa le annuncia che di notte era solita portare a casa l'amante americano e, soprattutto, la tragica, impietosa verità psicologica del ritorno di Gennaro, il pezzo più bello del film: Gennaro che si sente estraneo di fronte ai familiari e alla casa rimessi a nuovo, Gennaro che racconta le sue terribili sciagure a gente che non le vuol sentire. Sono queste, con il secondo episodio di *Paisà*, le pagine migliori che il cinema italiano del dopoguerra abbia dedicato a Napoli, dalle quali risulta una Napoli vista nella sua complessità di pregi e di vizi, dove il "fare fessi" può anche divenire espressione di una profonda, antica civiltà, un'arma pacifica, ricca di valori persino morali. Ma il film, al contrario della commedia, insiste direttamente anche su certi fatti politici. Ed è naturale quindi, data la superiore statura dell'autore, che certi argomenti acquistino una forza, un risalto, da cui *Anni difficili* era rimasto lontano. La critica al fascismo, sebbene più contenuta, diviene qui più precisa ed efficace: mostrare le autorità fasciste che obbligano gli abitanti dei "bassi" a rinchiudersi nelle loro tane, pur di lasciare i vicoli sgombri e magari "puliti", invece di abatterli e preoccuparsi di costruire, a quegli infelici, altre dimore, a fornire loro aria, sole e salute, individua assai meglio il trucco del preteso socialismo fascista, l'ironia del mussoliniano "andare verso il popolo", che non l'esilarante visione dei federali in gara sul "percorso di guerra", particolare follia di superficie, per sua natura vistosa e quindi l'immediata suggestione per il regista, ma incapace nello stesso tempo di penetrare entro la superficie del fascismo, nella sua stessa sostanza. Eduardo però, che aveva finito la sua commedia mettendo sulle labbra di Gennaro una battuta piena di fiducia ("Ha da passa' 'a nuttata"), sente, nel 1950, che lo stesso finale non avrebbe più senso, non corrisponderebbe più a un dato reale; deve quindi in qualche modo dire che "la nottata continua". Per dire questo è obbligato ad impostare il problema della pace e, di conseguenza, ad accostarsi diretta-

mente alla politica perseguita in cinque anni dal nostro Governo, che della pace deve rendersi garante di fronte ai milioni di Gennari, che nei bassi di Santa Lucia, nei "carruggi" genovesi, nei quartieri popolari di tutta Italia la esigono. Ed è su questo punto purtroppo che il film si smarrisce, imbocca la via del qualunquismo: qui, date le premesse, più nefasta del solito, perdendosi a cogliere i lati apparentemente comici della lotta politica e non accorgendosi così di mettere sullo stesso piano l'oggi con lo ieri, mentre è vera una cosa diversa: è vero che, se oggi molti problemi sono ancora quelli di ieri, nell'Italia, nel Mezzogiorno, persino, "qualcosa è cambiato". Meraviglia che un artista sensibile, un uomo di vasta cultura come Eduardo, non abbia avvertito il pericolo cui andava incontro, non abbia preferito chiudere il film su quel cappello da prete, ultimo ospite dell'attaccapanni, simbolo che avrebbe espresso un dato di fatto, permettendo delle illazioni, ma, sia detto tra noi, non offendendo nessuno. *Napoli milionaria* quindi, nonostante le felici premesse, non sfugge alla regola che sembra pesare sul nostro cinema.

Scarsa consapevolezza politica dei nostri registi? Difficoltà o, addirittura, impossibilità pratica di dire il vero? Un po' l'una ragione e un po' l'altra. E' sintomatico infatti come tutti questi film, pur con le loro debolezze, riescono immancabilmente a provocare la reazione di qualche deputato o senatore, che vi ravvisa l'insulto verso la sua città o regione, e che tradisce così la stessa mentalità ipocrita delle autorità fasciste, messa in luce dal film di Eduardo. Il cinema politico e quello storico restano ancora da fare. Poco tempo fa' Renzo Renzi sentiva la necessità di rovesciare le considerazioni correnti su certe "patrie glorie", con l'aiuto del film storico, che finora non ha saputo liberarsi, tranne pochissimi casi, della retorica melodrammatica; oggi il nostro pensiero corre a fatti, a biografie più recenti: a Giolitti, a Gramsci — pensate a un film sulla sua vita in due episodi: *L'Ordine nuovo* e *Il carcere* —, a Gobetti, fino a Pintor, al "Nuovo Risorgimento", ai problemi politici di questi ultimi anni. Il cinema col suo enorme potere di convincimento, potrebbe divenire, se in mani consapevoli e oneste, uno strumento ineguagliabile di chiarificazione della storia patria, di discussione dei nostri pressanti problemi. Le mani, è indubbio, ci sono; tutto sta a dare loro i mezzi e a lasciarle lavorare.

CALLISTO COSULICH

(1) Si potrà obiettare che esiste un altro pubblico, quello popolare, il quale non ha queste preferenze. D'accordo; ma si tratta di un pubblico che, per un cumulo di circostanze, non ha ancora idee proprie ben radicate, e si lascia più facilmente guidare da chi si è assunto questo compito. E' significativo a proposito, che parte della critica, parte dei circoli del cinema, tenda oggi a rivolgersi in prevalenza verso questa sorta di terra vergine verso questo "materiale" umano più malleabile dal lato culturale.

(2) E' il più importante film del regista sovietico, Friedrich Ermler. Girato in due parti, la prima nel 1937, la seconda nel '39, traccia il profilo di un capo bolscevico ideale, attraverso una serie di densi dialoghi, ora politici, ora addirittura filosofici.

(3) *Vogliamo bene!* era compreso nella rosa dei film italiani, candidati al premio Selznick, che fu poi vinto da un altro film a modo suo italiano: *Donne senza nome* di Geza Radványi.

# PANE AL PANE...

## Manca l'ispirazione?

SI DIREBBE che da qualche tempo a questa parte al cinema sia venuta a mancare l'ispirazione. Si vedono, è vero, di tanto in tanto buoni film, ma, salvo casi rarissimi, si tratta quasi sempre di lavori che possono definirsi riusciti come una torta alla crema perché gli ingredienti sono buoni e ottimamente cucinati: un soggetto piacevole, sapientemente sceneggiato e dialogato, una bella interpretazione, una fotografia smagliante, un montaggio scrupoloso al fotogramma e una musica di prim'ordine. Sono film che la critica tecnicistica può illustrare nei singoli valori, film dei quali anzi si può spiegare tutto per la semplice ragione che è possibile smontarli pezzo per pezzo, come ogni cosa ben costruita, e rimontarli, poi, con la stessa facilità senza che resti fuori quella piccola rotella che non si sa a che serva e dove vada messa e senza la quale, però, il meccanismo non funziona più: voglio dire l'arte. Così, nel migliore dei casi, lo spettacolo cinematografico, quando non annoia o addirittura non indispetta, impegna la nostra attenzione per un'ora e mezza, lasciando alla fine soddisfatto chi voleva far arrivare l'ora d'andare a cena oppure a letto — e di più oggi non chiede la massa dei frequentatori delle sale di cinema, — ma con un certo disagio quei pochi che affrontano la molestia del buio e del chiuso, della pubblicità e dell'ingresso continuato, della ressa e dell'aria viziata, solo di rado e quando sperano che il film non farà loro rimpiangere una nutriente lettura, un concerto, una visita a una galleria, una passeggiata in campagna, un paio

d'ore di ozio. Indubbiamente fra tutte le manifestazioni artistiche il film è quella che scivola con più facilità nel mestiere: a parte pochissime eccezioni, i registi cinematografici hanno un magnifico avvenire... dietro di loro. I primi film che costituivano delle ottime promesse restano sempre i migliori e col passare degli anni vanno ad arricchire le cineteche e sono oggetto di proiezioni per specializzati, alle quali magari assistono gli autori, che han lasciato la macchina americana al posteggio, con un lucido rimpianto negli occhi per la perdita giovinezza e forse un pizzico di rimorso nel cuore per i film che stanno girando, pie-

## DI LUIGI CHIARINI

gati dalla mefistofelica forza dei produttori. La pubblicità che fa tanto chiasso attorno agli uomini di cinema, se riesce a stordirli non è detto che sempre ne ottunda la coscienza. Manca l'ispirazione: quello "stato di grazia" da cui nasce l'arte, per cui si ripete il miracolo della creazione e in virtù del quale lo spettatore si sente sollevato dal contingente, liberato dal pratico e dal meccanico e potenziato nei suoi valori morali; si sente uomo fra uomini ed è come se si svegliasse dal sogno del suo quotidiano "annaspere", dalla dispersiva evasione di un operare affannoso e automatico e ora vedesse le cose, gli esseri, il mondo non più come ombre, ma nella loro concreta spirituale realtà, prendendo veramente coscienza della vita. Manca l'ispirazione: quello "stato di grazia" che nasce da una conqui-

stata libertà verso se stessi e verso gli altri, che non si può né imporre né imporsi, che vanisce ad ogni più piccola sollecitazione. Sì, il film in quanto arte, sta per essere strangolato dal danaro e dalla politica.

## Retrospective e incerti

LE CINETECHE sono delle ottime e utilissime istituzioni che dovrebbero venire appoggiate e aidate dallo Stato in misura assai più larga di ora, magari con certe garanzie in modo da farne dei veri strumenti della cultura cinematografica e non soltanto un mezzo per manifestazioni di curiosità snobistica o di trastullo per la filologia «erudita» dei giovani critici di primo canto. A tutt'oggi, per esempio, manca al privato studioso la possibilità di vedere, analizzare film che lo interessano e farsene ricavare una documentazione fotografica; manca la possibilità al grande pubblico dei Circoli del cinema di prendere conoscenza di tutti i film depositati nelle cineteche. Le difficoltà, lo si sa bene, son di varia natura: giuridica, economica e politica. Le prime due, forse, facilmente superabili; la terza, purtroppo, addirittura insormontabile tenuto conto dell'attuale settarismo che si spinge fino nell'innocuo campo delle visioni dei vecchi film. Anni addietro, come scriveva Bontempelli, i pittori di nature morte erano dei privilegiati perché nessuno poteva loro imporre di dipingere dei cocomeri fascisti; oggi non dico che ciò possa accadere — in teoria ognuno può fare quello che vuole —, ma è certo, almeno per il cinema, che se per avventura i cocomeri non fossero graditi molti passerebbero spontaneamente a qualche frutto un poco più ortodosso, rimanendo magari sempre nella famiglia delle cucurbitacee. E così che solo alcuni circoli hanno avuto il privilegio delle retrospective. Queste mostre sono molto importanti e da un pezzo in qua vengono organizzate in maniera lodevole e non

Da Il Cristo proibito: un film magniloquente quanto falso, che non potrà certo tramandare ai posteri la nostra odierna vita spirituale.





La Bosè in Parigi è sempre Parigi; diretto da Emmer, questo film è apparso a Knokke-Le Zoute durante la manifestazione dedicata al cinema.

mancano nemmeno di programmi ragionati criticamente e ricchi di documentazione bibliografica e filmografica. Ma, come in tutte le cose, non mancano neppure gli incerti: ho l'impressione, infatti, che l'entusiasmo degli organizzatori e dei compilatori di codeste mostre e relativi cataloghi, li faccia andare oltre il segno e prendere per buoni vecchi film che tutto al più hanno un mero interesse di curiosità. Fa un certo effetto, per esempio, leggere nel fascio edito dalla Cineteca di Milano in occasione dell'ultima di queste retrospettive, che Ma l'amor mio non muore! è il film «...più significativo di quel periodo felice della nostra cinematografia, perché ci tramanda, con l'evidenza dell'immagine viva, che un libro o una pittura non potranno mai raggiungere, i caratteri della vita intellettuale del tempo, tutta pervasa dal misticismo estetizzante della letteratura dannunziana...». Viva, l'immagine del film, perché si muove? Ma è la vitalità e il movimento della coda di una lucertola troncata dal corpo della bestiola! E se quel brutto film che è Ma l'amor mio non muore! dovesse documentare la vita intellettuale dell'epoca più delle opere letterarie e pittoriche, più delle autentiche opere d'arte, staremmo freschi! Come dire che la nostra vita spirituale di oggi sarebbe tramandata ai posteri mettiamo da Il Cristo proibito. L'entusiasmo non si arresta a queste orripilanti dichiarazioni: nello stesso pezzo si può leggere che Lyda Borelli recita «in una maniera sobria (sic!) umana, efficacissima». Il che, poi, sarebbe in contrasto con quanto detto prima a meno che l'autore dello scritto non consideri lo stile di D'Annunzio «sobrio, umano, efficacissimo». Le retrospettive e così le cineteche sono una bellissima cosa, ma non vorremmo che gli organizzatori, raffinati filologi e cultori

della storia del cinema, pensassero che i film sono come il vino: invecchiando diventano buoni. E' il caso di dire: sangue d'un poeta! non esageriamo.

### Il cinema per i ragazzi

E' MOLTO malinconico, anche per un umorista, assistere al comico spettacolo che enti, associazioni, istituti, pubblicazioni, danno si può dire quotidianamente col prendere nobili quanto inutili iniziative per difendere dal cinema la gioventù. Penso a quel pazzo che da un lato si divertiva a rompere i vetri di casa e dall'altro si lamentava perché le correnti d'aria gli facevano prendere il raffreddore. Infatti, mentre ferve la santa crociata, si seguitano a produrre e importare a centinaia i film più immorali e mediocri, che con la loro scipitaggine riuscirebbero a far rincretinare anche un bue. Se qualcuno, però, si arrischia a osservare che il male è uno solo e che il rimedio può venire unicamente dal considerare il film come un'espressione d'arte, allora apriti cielo! dàgli all'idealista, al formalista, al degenerato che non si preoccupa del lato morale del film e del suo contenuto sociale ed educativo. In fondo questi zelatori del moralismo non hanno poi tutti i torti: se una saggia legislazione cinematografica riuscisse a ottenere la produzione e l'importazione di film dignitosi artisticamente, di film, dunque, seri, seriamente concepiti e realizzati con senso di responsabilità, questi signori che cosa farebbero? Come potrebbero accamparsi nel vario e accidentato terreno della filmologia, che non ha nulla a che vedere con le loro crociate? Forse la loro paura è esagerata: l'Italia è un paese dove le cattedre non si negano a

nessuno; specie ora che i sigari toscani sono cattivi e le croci di cavaliere abolite.

### Postilla

AVEVO appena terminato il pezzo che precede, di tono scherzoso, ma dettato da un'insofferenza verso la impostazione sbagliata che generalmente si dà al problema del cinema e i giovani, quando mi è capitato sotto gli occhi un articolo in proposito di Padre Agostino Gemelli (Vita e pensiero, giugno, 1951). E' uno scritto che dovrebbero leggere e meditare tutte le ottime persone di cui si è discusso, ma soprattutto coloro che hanno la responsabilità, diciamo così, del mercato cinematografico. Padre Gemelli con l'autorità che gli è propria, dopo una indagine psicologica e sociologica, condotta con aculezza e documentazione, arriva a una conclusione a me cara e che ebbi a sostenere tempo addietro e in una conferenza alla Casa della cultura di Roma e in uno scritto apparso su Filmcritica (n. 3 del 1951). «In una parola, scrive Padre Gemelli, il problema dei film per i ragazzi è il problema dei film per gli adulti, e cioè dei film per tutti; o si guarisce radicalmente il malanno per tutti rendendo la vita impossibile ai produttori di film che speculano sulla disonestà; e il film diventerà sempre più strumento ed espressione a un tempo della civiltà del nostro tempo; o questo non siamo capaci di fare e allora il film corromperà non solo giovani e ragazzi, ma anche gli adulti». Fa piacere leggere parole così chiare e decise; fa piacere veder considerato il cinema come un fatto artistico e culturale da un uomo la cui dottrina non può essere certo tacciata di attingere alle sorgenti "diaboliche" della filosofia contemporanea.

**LUIGI CHIARINI**

Abbiamo rivolto a Zampa, Comencini e Marcellini le seguenti domande:

- 1) Che cosa pensa del pubblico in generale?
- 2) Crede che la maggioranza degli spettatori sia in grado di apprezzare i film intelligenti?
- 3) Ha individuato una categoria di spettatori che preferisce i suoi film?
- 4) Tiene conto più del giudizio del pubblico o di quello della critica?
- 5) Quale è il suo film che ha avuto maggior successo di pubblico, e quale lei ritiene il migliore artisticamente?

1) Io credo che il pubblico sia avvertito più di quanto molti non facciano finta di credere. Basti vedere il successo che film come *Ombre rosse* e *Ladri di biciclette*, per citare due film diversissimi fra loro, hanno riscosso. Ci sono, sì, film che si rivolgono a una cerchia più ristretta, ma se l'artista si esprime in una forma comprensibile, universale, umana, il pubblico lo segue, mentre non segue gli esercizi calligrafici.

2) Il pubblico capisce i buoni film. Che il pubblico sia stupido è una scusa comoda se il film va male; esso sente istintivamente i difetti come istintivamente avverte il buono, anche se non giunge a spiegarsene le ragioni.

3) Non potrei dirlo di preciso. Ma in ge-

nerale ho individuato un certo pubblico che si irrita ai miei film. Poiché in quasi tutti mi sono trovato, per esigenze di narrazione e di ambientazione, a dover toccare determinati tasti, parte tanto del pubblico che della critica, sia di destra che di sinistra in entrambi i casi, mi hanno rivolto rimproveri e accuse di settarismo, dimostrando così, sia l'uno che l'altra, di giudicare le manifestazioni d'arte secondo il loro proprio settarismo. Anche a proposito del mio ultimo film, *Cuori senza frontiere*, proiettato a Milano, tanto un pubblico di destra che di sinistra mi hanno accusato di partigianeria, di qualunquismo e altro, come se io vedessi la cosa da un punto di vista particolare. A me interessa soltanto esprimere le cose, le persone, e i fatti in senso umano e non settario.

4) Non me ne preoccupo. Quando mi si propone di fare un film, cerco un soggetto che mi piaccia, e poi lo realizzo cercando di risolverlo come lo sento.

5) Anni difficili in Italia e *Vivere in pace all'estero* sono stati i film più apprezzati dal pubblico e quelli che io stesso ritengo i migliori miei.

LUIGI ZAMPA

1) Considero il pubblico come parte integrante di quella forma moderna di spettacolo che è il cinematografo; dare un giudizio sul pubblico in generale è molto difficile. Penso che si possa solo fare il para-



# CHE COSA PENSANO DEL PUBBLICO

(Inchiesta di Guidarino Guidi e Luigi Malerba)



gone di due pubblici diversi (di città e di campagna, oppure di due nazioni diverse). In se stesso e in generale, il pubblico non è né buono né cattivo, né intelligente né stupido, è necessario. Questa mia affermazione non sarà condivisa da coloro che ritengono il cinema un'arte. Per me il cinema è un'arte applicata (come oggi l'architettura, a esempio) e pertanto non può prescindere dallo scopo per cui esiste, e cioè essere compresa dal pubblico al quale si rivolge. Il film per me non è un'opera a sé stante (come la letteratura, che si rivolge al pubblico di tutti i tempi e non esige una comprensione immediata) ma un dialogo col pubblico, e in questo contatto col pubblico contemporaneo esaurisce la sua funzione. (Cionondimeno è importante conservare i vecchi film, anzi proprio per questo: sono la più immediata testimonianza del gusto di un'epoca!).

3) In generale, no. Voglio dire che molte volte, troppe volte oggi, l'intelligenza si riveste di un linguaggio che presuppone una cultura ignota alla maggioranza del pubblico. Tali film finiscono per essere apprezzati solo da una minoranza esigua e sono secondo me dei film sbagliati. Con questo non voglio affatto dire che si debba ricorrere alla via più facile per arrivare al pubblico: fare cioè dei film poco o affatto intelligenti. Bisogna essere intelligenti ed essere capiti. Al lume dell'esperienza odier-

na parrebbe impossibile; *Charlot* e altri dimostrano il contrario.

3) Sino ad oggi i miei film sono stati degli esperimenti. Non avendo io ancora stabilito con i film realizzati un mio genere, non posso aver individuato un pubblico che li preferisce.

4) Di entrambi.

5) Persiane chiuse, che solo in parte è mio poiché ne ho curato solo la regia, è il « mio » film che ha avuto maggior successo di pubblico; *Proibito rubare* quello che preferisco, malgrado tutti i suoi difetti, non ultimo quello di non aver saputo riscuotere un successo di pubblico.

LUIGI COMENCINI

1) Devo dirlo veramente? Idiota, ma umano.

2) Se intelligente è il film costruito con sforzo, ma senza l'apporto di una vera ispirazione, è evidente che la maggioranza degli spettatori non può apprezzarlo, ma se il segno dell'intelligenza è dato da una ispirazione genuina, dalla semplicità, il pubblico, che sente istintivamente, lo apprezza. Cristo proibito a esempio, pur rappresentando lo sforzo di una brillante intelligenza, è un film che non è stato apprezzato affatto dal pubblico, appunto perché lo sforzo è troppo ostentato.

3) Il pubblico dei « westerns » che è il vero pubblico, poi.

4) Effettivamente io non tengo conto della critica.

5) *Pastor Angelicus* e poi *Sentinelle di bronzo* hanno avuto il maggior successo di pubblico. Per me il mio film migliore è *Los novios de la muerte*.

ROMOLO MARCELLINI



Dal film *Hitlerjunge Quex* (« Il giovane hitleriano », 1933) di Hans Steinhoff, macchinosa e retorica storia che contiene molti degli elementi negativi legati alla nascita del nazismo.

# LA FALSA CITTÀ D'ORO DEL GIOVANE HITLERIANO

« LA GERMANIA deve avere un nuovo Potemkin ». Da queste parole di Goebbels, pronunciate nel 1935 ad un Congresso internazionale di cinematografia, fu riconosciuta e approvata una tendenza che già urgeva segretamente negli animi dei cineasti tedeschi, e doveva essere la predominante del cinema nazista. Nella nazione tedesca era allora viva quell'inclinazione ch'è propria dei paesi decaduti: frugare affannosamente nei ricordi del passato, cercare di appigliarsi all'antichità, alle origini, per soffocare l'angosciosa visione del presente. La grande, diabolica trovata del nazismo fu di far credere al mediocre borghesucco tedesco — osserva Ilya Ehrenburg — di essere un tedesco antico, cinto di pelli ferine: un magnifico barbaro, un guerriero, un superuomo. Questo ritorno alle origini può avere un significato soltanto se la decadenza è estrinseca, dovuta più ad un complesso di fatti esteriori che a un disfacimento di energie morali e, per passare dalla realtà storica alla realtà artistica, io stesso ho avuto occasione di osservare come René Clair, dopo una decadenza dovuta a ragioni esteriori, fittizie — l'inquietudine per gli eventi prossimi, l'esilio, — con il ritorno alle origini abbia potuto creare il poema di una civiltà, di una cultura e di una tradizione poetica. Il disastro militare e politico del 1918 aveva disfatto la vita morale della Germania: ed i risultati di questo disfacimento si videro in fenomeni come la disoccupazione, il dilagare dell'immoralità, la prostituzione, le sanguinose lotte civili, la tortuosa politica, l'affermarsi di teorie come quella razzista. Fenomeni che sono largamente osservati nell'opera dei "realisti" del cinema tedesco, primo fra tutti Pabst. In questa generale decadenza, il ritorno alle origini, propagandato dalla retorica nazista, generò una smisurata e oratoria commemorazione

zione di antichi fasti, una farragine di macchinosi poemi storici, un pullulare di opere prive di un sentimento o di una vita interiore.

Fin dal 1934 registi e sceneggiatori tedeschi si propongono di portare sullo schermo personaggi ed eventi della storia patria: e si scervellano per trovare la materia degna di un poema epico. I fasti della storia prussiana hanno per lo più il sopravvento: Hans Steinhoff dirige nel 1935 *Der alte und der junge König*, storia di Federico Guglielmo I e di Federico II di Prussia; Veit Harlan realizza *Der grosse König* (« Il grande Re », 1941), epopea della guerra dei Sette Anni; Liebeneiner costruisce un freddo quanto massiccio *Bismarck* (1940); alcuni mestieranti, sugli stessi temi, compongono film dozzinali, che solo gli schedatori oggi ricordano. Anche la storia più vicina, sempre con l'intento di mantenersi nella scia del glorioso cinema sovietico, vien fatta assurgere a epopea: ancora Steinhoff dà *Ohm Krüger* (1941) e *Hitlerjunge Quex* (« Il giovane hitleriano », 1933). Le esaltazioni di storia recente, non meno macchinose di quelle della passata, poggiavano su figure care alla mitologia nazista: quali Horst Wessel. Chi realmente sia stato Horst Wessel, lo si può comprendere da questa drammatica pagina di Ilya Ehrenburg, che ci riporta in un clima direi pabstiano: « I frequentatori di case malfamate nei pressi di Alexander-Platz conoscevano bene Horst Wessel, per tre volte famoso: come mantenuto, come patriota e come poeta. Per la gente di Alexander Platz non vi sono mestieri spregevoli. Horst Wessel era amico di una prostituta che si chiamava, secondo alcuni, Luzzi, secondo altri, Mizzi. Queste ragazze dai molti sorrisi hanno altrettanti nomi, Luzzi o Mizzi lavorava a

meraviglia e amava il coraggioso Horst. Lo amava non soltanto per la tenerezza e l'ardore che egli profondeva nei suoi amplessi, ma anche perché la difendeva dalle rivali, dagli altri mantenuti e dai noiosi poliziotti. Wessel aveva la rivoltella e sapeva sparare. Vantava di aver disteso al suolo, nella sua breve carriera, parecchi comunisti. Era capo di un reparto di "stürmer", i poliziotti gli dimostravano amicizia e le varie Mizzi o Luzzi erano con lui al sicuro. Horst Wessel aveva portato anche lui un tempo il berrettino colorato e aveva gridato: « Hurrà ». Appartenente a una rispettabile famiglia — suo padre era un pastore protestante — si era anche lui annoiato con i suoi coetanei della banalità della vita e aveva anelato al rischio, allo straordinario, al successo, pronto a barattare l'impiego di cassiere o commesso con una Luzzi ed un revolver. Ma era rimasto un poeta incorreggibile. Egli viveva ottimamente: mangiava salsicce con krauti, sparava sui comunisti e componeva canzoni di guerra. Ma il "vecchio Dio tedesco" — quello del pastore Wessel — famoso per il suo cattivo carattere, come non aveva permesso a Wessel padre di castigare a dovere l'Inghilterra, così non ha permesso a Wessel figlio di godere a lungo della sua bucolica felicità. Una volta che Horst Wessel era presso l'amata, entrò nella camera Ali Heger. Questi era uno studente serio e intransigente, che non ammetteva il dilettantismo nell'arte di sfruttare le donne. Wessel aveva violato l'etica professionale, e Heger tranquillamente lo accoppò ».

Tra i molti che si dedicarono alle macchine storiche, il più dotato apparve Veit Harlan che molti considerarono a torto un grande poeta. Lo stesso Willy Forst (che nell'espressione del suo mondo viennese, lieve, superficiale, operettistico, alla Lubitsch, raggiunse risultati ben più concreti dell'autore di *Der grosse König*), gli invidiava la sua abilità nel descrivere e la capacità di comporre le inquadrature. E infatti Veit Harlan fu prevalentemente un tecnico, un artigiano, uno scaltrito conoscitore del mestiere; ma non ebbe sentimento, fantasia ed estro di poeta. I suoi film sono drammi farraginosi, con situazioni il più delle volte prolisse e che lasciano freddo lo spettatore, con una ostentata magniloquenza. Hans Steinhoff e gli altri furono per lo più degli imitatori: imitarono Eisenstein, imitarono Harlan, imitarono Trenker. E se talora qualche spunto di poesia balenava nel loro ciarpame, subito veniva soffocato dalla retorica e dal cattivo gusto. In tutta la produzione del periodo si riscontra anche una tendenza a temi risonanti, filosofici, teologici, spirituali, psicologici e sociali. Così *Jugend* (1938), di Veit Harlan, affronta un soggetto analogo a quello della gidiana *Symphonie pastorale*: « Anuchen, fanciulla illegittima e orfana, vive in una parrocchia della Pomerania, tra il vecchio curato Hoppe, suo zio, e il vicario di costui, l'abate von Schigorski. Il curato è pieno di saggezza, di sorridente bonarietà, di comprensione e di indulgenza per i falli degli uomini. L'abate, venuto al sacerdozio contro la sua volontà, è una specie di puritano intransigente, che si difende dalle gioie e dai desideri che lo tentano e che la sua condizione lo obbliga a respingere. Anuchen è una fanciulla piena

di vita: essa lo turba. L'abate si rimprovera la propria tendenza al peccato. Per erigere una barriera tra sé e Anuchen e tenerla malgrado tutto sotto la sua influenza, egli la invita con tutte le sue forze a entrare in convento "per riscattare la colpa di sua madre". A primavera sopraggiunge Hans, il giovane cugino di Anuchen, e con lui il mondo della realtà, della carne e del sangue. Anuchen si sente attratta dal giovane. L'abate lo comprende. Egli lotta invano. La ragazza si concede ad Hans. Il segreto dei due amanti viene divulgato. Il vecchio curato, incline al perdono, si accinge a salvare tutto quanto, perché è convinto che si può santificare la legge naturale e che Dio non vuole la perdita del peccatore. Dapprima si rivolge ad Hans. Nel frattempo il vicario terrorizza Anuchen sotto l'idea della sua colpa... Anuchen corre a gettarsi nell'acqua. Davanti al suo cadavere, il vecchio curato perdona Hans e scaglia la sua maledizione contro il vicario». In questo film si può scorgere

**In una generale decadenza dei valori spirituali, i nazisti sfruttarono nei loro film gli elementi sessuali, erotici; fabbricarono personaggi magniloquenti basando la visione del mondo sulla discutibile teoria del superuomo.**

il rimorso e gli scrupoli di gente la cui religione è poco sentita e solo esteriormente praticata. Leni Riefenstahl nei suoi "documentari" cerca d'interpretare la psicologia delle masse e l'antico mito dell'atleta, importantissimo nell'epoca dei superuomini; Uccicki s'indugia a studiare l'amor di madre; Liebeneiner con *Ich klage an* (1941) tratta un problema di viva attualità: si può

uccidere una persona amata per non vederla soffrire? Ma anche questa scelta di temi elevati è in fondo testimonianza di ignoranza dei propri limiti, di vana presunzione: ché di questi film ambiziosi e risonanti, neppure uno appartiene alla storia dell'arte. L'unica dote che salvi taluni di quei film magniloquenti e sbagliati, è allora la fresca vena di sensualità che circola in essi. Poesia sensuale, beninteso, e non poesia amorosa, ché l'amore è ben altra cosa del senso, e lo si trova, nella sua forza religiosa e cosmica, nei film di Pabst e Murnau, non certo in quelli di Veit Harlan o Steinhoff o von Baky o von Collande. Eppure in questi film l'afflato sensuale, i richiami carnali, le mollezze dell'amore sono descritti con una certa vivacità di tinte e di colori. In *Der grosse König* l'amore della contadinella Luisa e del sergente Treskow, narrato con una vena impressionistica, infonde calore al racconto e toni nuovi di malinconia, di pensosa umanità, di incanto sensuale. L'incontro tra i due giovani, con il conseguente dialogo (« Ehi, ragazza, vieni ad aiutarmi, c'è un ferito! » - « Oh, ma è grave! » - « Aiutami a lasciarlo » - « Non ho niente che possa servire da benda. Ma potremo servirvi di questa » [indica la bandiera] - « Ma cosa dici? La bandiera per poco gli costava la vita ed ora tu... Come ti chiami? » - « Luisa » - « Ora, tu, Luisa, la vuoi strappare. Tieni, fasciolo con questa benda che ho presa a un morto » - « E' forse meglio rubare la benda a un morto che usare una bandiera lacerata? » - « Non dire sciocchezze. Finché abbiamo la bandiera, c'è ancora qualcosa in cui credere. Ma tu non puoi capire questo, sei troppo giovane. Sei una bella figliola, però. Perché non sei andata via? » - « I soldati mi hanno chiesto il carro da portar via. Lo riporteranno fra un momento » - « Credi davvero che lo riporteranno? » - « Ma io devo raggiungere i miei genitori, mio fratello. Oh Dio, che

cosa terribile è la guerra! »), è indubbiamente la cosa più bella del film. La poesia sensuale è presente in tutte le opere di Harlan, dal citato *Jugend* (in cui il richiamo carnale è il "leit-motif" della vicenda) a *Die goldene Stadt* (« La città d'oro, 1942), che è il trionfo di un mondo sensuale e istintivo. I molti film su Mozart (i più importanti quelli di Forst e Hartl) si muovono nella stessa sfera di descrittiva erotica, e così pure il *Rembrandt* (1942) di Steinhoff, che conta audaci inquadrature e descrizioni libere di procaci modelle e di amanti del grande pittore fiammingo. Soprattutto una figura — quella della donna di Rembrandt, che muore di parto — è mirabilmente intuita, nella sua naturalità e nel suo amore sensuale: la sequenza della sua fine ha un alto valore emotivo. E c'è anche in *Rembrandt*, una particolare voluttà del crepuscolo, il senso della caducità della vita e delle sofferenze umane, di fronte al piacere signore di tutte le cose. *Auf Wiedersehen Franziska* (« Arrivederci, Francesca », 1941), di Helmut Käutner, in molti momenti (anche qui il "primo incontro", il ballo sfrenato tra il giornalista e la danzatrice negra, allorché egli sa che Francesca gli ha dato un bambino, il ritorno definitivo di lui, stanco della vita agitata di "reporter" e di dover sempre salutare l'amante con quell'ipotetico e triste « Arrivederci, Francesca », e quindi la nuova partenza per la guerra, con il sorriso stanco di Francesca) evoca una malinconica atmosfera sensuale, la quale si avverte soprattutto nella sequenza del giornalista e del compagno che pensano alla vita di casa: lui sogna i baci e gli amplessi e le carezze passate, sospira quel mondo sereno e pacifico, e l'amico gli dice di non pensarci, che si tratta di stupidi sentimentalismi. Solo quando, falcato dalla mitraglia, sta per morire, confessa che anch'egli aveva una tremenda nostalgia di quella vita: la quale nostalgia dissimulava solo per sembrare un essere

Da *Olympia* (1936-38): questo documentario, diretto da Leni Riefenstahl, si basa sulla teoria del superuomo nazista, cioè su uno pseudo mito.





superiore. E l'altro ritorna a Francesca: per poco, questa volta contro sua volontà, ché dovrà partire per la guerra. Arrivederci ancora Francesca. Quest'opera è una delle meno retoriche e più sentite del cinema nazista. Non che ci sia un serio sentimento dell'amore, nel film di Käutner, ma la vena sensuale vi è fresca e diffusa. Così pure nel successivo *Romanze in moll* (« La collana di perle », 1943). A questo orientamento del cinema tedesco si affianca una produzione un po' libertina e scollacciata: alla quale appartengono film come *Das Bad auf der Tenne* (« Il bagno nel fienile », 1942) di Volker von Collande, e *Münchhausen* (« Il barone di Münchhausen », 1942-1943), di von Baky, piuttosto ardito e piccante: si veda l'harem del sultano, con le favorite nude intente al bagno mattutino.

lori: e gli amori sensuali di Harlan, le immaginose e superbe figure di donne dello Steinhoff, il profumo peccaminoso di Käutner in cui parole mozze, pensieri accennati, musiche subito tronche fanno sentire i pensieri amorosi in tutta la loro compostità, le descrizioni libertine di von Baky e von Collande, pur nella loro apparente ricchezza e varietà, sono fantasie mediocri e anguste

di fronte alle grandi creazioni della poesia e del genio. Che può mai, a esempio, la chiassosa e smagliante descrizione della "città d'oro" di fronte alla Parigi degli innamorati, che fa piangere Madeleine, in *Le silence est d'or*? E gli incontri di Francesca con il suo uomo, quegli incontri struggenti e pieni di sensualità sia pur malinconica, di fronte a certi incontri degli amanti carneiani, in *Quai des brumes* od in *Le jour se lève*? Tutta la "poesia" sensuale tedesca di quel periodo non raggiunge la profonda sensualità presente in un brano del pur mediocre *La Marie du port*, allorché Maria guarda il mare e il volo dei gabbiani e le barche lontane e pensa a Châtelard. Nei registi tedeschi di quest'epoca, c'è anche una certa tendenza agli elementi affettuosi: soprattutto in Liebeneiner. *Ich klage an* vuole essere l'esaltazione dell'amor coniugale, e *Bismarck*, oltre che una macchina storica e un nuovo esempio di poesia sensuale (si veda il "colorismo" con cui è descritta la reggia di Napoleone III),



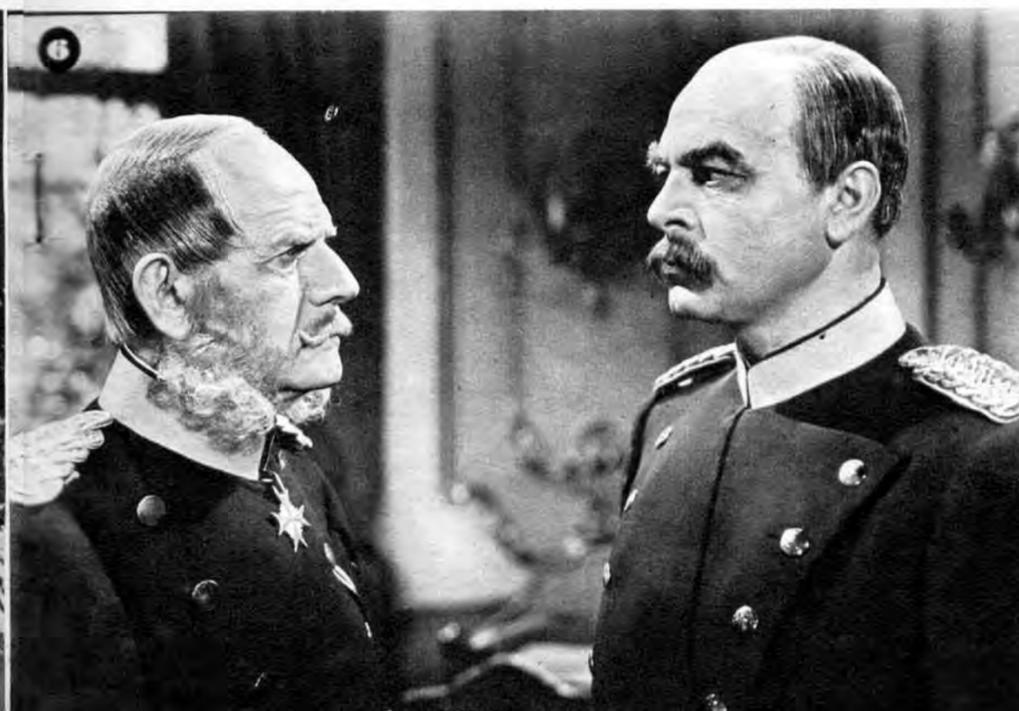
l'esaltazione dell'amor paterno. La figura di Maria, figliuola dello statista, è tratteggiata con la delicatezza del Liebeneiner migliore, quello "leggero" e "frivolo"; e felice è il tratto quando la fanciulla dà questa ingenua spiegazione del viaggio a Parigi, concretato da Bismarck per incontrarsi con Napoleone: « Oh, papà! Sognavo tanto di andare a Biarritz. Sono certa che lo hai fatto per me ». Nello stesso periodo, fiorisce anche la tendenza comica. Non è il comico profondo, umano, "umoristico" di un Chaplin o di un Clair, ma un comico superficiale, giocoso, scherzoso, buffonesco. Spesso nasce da temi erotici: e la sensualità diventa oggetto di scherno, di riso, di deformazioni ironiche, ma di quell'ironia un po' pesante ed ottusa che cova nello spirito dell'uomo medio tedesco. Il film più tipico di questa ironia è *Capriccio* (1938), di Karl Ritter, ossia « l'avventura di Madelone, orfana giovane, ricca e carina del XVIII secolo, educata come un maschio e tirata fuori dal suo convento alla vigilia

di un matrimonio coatto con un ridicolo perfetto, la quale non esita a cambiare i suoi abiti con quelli di un paggio e lo caccia in sua vece nel letto nuziale e poi, decisa a passare per un Don Giovanni, frequenta taverne e bordelli in gioiosa compagnia per mantenere la finzione e provoca ovunque scandali e infine con nuove piroette se la cava da un processo in Corte d'Assise ». Si dice che casi simili siano realmente accaduti; comunque, chi ha visto *Gone with the Heart* (« La volpe », 1950), può farsi una idea del film di Ritter: inconsapevolmente nel film di Powell e Pressburger, intenzionalmente in quello tedesco, si appaiono la più crassa sensualità con un romanticismo di cattivo gusto, l'osceno con una ironia pesante ed ottusa, simbolismi e modi narrativi ingenui con una esperta e sogghignante conoscenza dei lati meno poetici della vita. Su un piano diverso dei molti film erotico-buffoneschi di quegli anni, va posto il comico più fine di Willy Forst.

GUIDO GEROSA

Film documenti di un'epoca. 1) Paul Dahlke e Marianne Hoppe in *Romanze in moll* (« La collana di perle », 1943) di Helmut Käutner. - 2) Hans Söhnker e la Hoppe in *Auf Wiedersehen Franziska* (« Arrivederci, Francesca », 1941) dello stesso regista. - 3) Da *Die golden Stadt* (« La città d'oro », 1942) di Veit Harlan. - 4) Da *Münchhausen* (« Il barone di Münchhausen », 1942-43) di von Baky. - 5) Kurt Meisel e Kristina Söderbaum in *Der grosse König* (« Il grande re », 1941) di Harlan. - 6) Paul Hartmann e Friedrich Kayssler in *Bismarck* (1940) di Wolfgang Liebeneiner. - 7) Da *Ohm Krüger* (1941) di Hans Steinhoff.

Come accade sempre nella poesia sensuale di tutti i tempi, un ruolo di prima importanza lo occupa in questi film il paesaggio, inteso come partecipe e complice del godimento amoroso dei personaggi. Paesaggio devastato dalla guerra, sofferente, cornice di un amore primitivo in *Die grosse König*; lievemente esotico e profumato in *Auf Wiedersehen Franziska*; carico di pittura nelle fugaci escursioni paesaggistiche di *Rembrandt*; irreale e scherzoso nel *Münchhausen*; animato di una panica sensualità in *Die Geierwally* (« Wally dell'avvoltoio », 1940). Questo film di Steinhoff ha un valore proprio per i suoi paesaggi sensuali, che trovano una rispondenza nel cuore agitato e infiammato della protagonista, nel tormento che agita le sue membra prima ancora che la sua anima: montagne, ruscelli, sentieri, boschi, nubi, partecipano intensamente al piacere ed al dolore di Wally, e particolarmente la sequenza delle "vergini defunte" ha un alto valore di suggestione. Ma *Die Geierwally*, come tutta la poesia sensuale tedesca, è opera scarsa di una vera umanità e perciò limitata come significato. "Poesia", infatti, questa del cinema nazista, sporadica, frammentaria, di tono sommesso e di esili voci pur nella sua smagliante attrattiva di co-



# LE BANDIERE PIÙ IMPORTANTI DEI FILM

A DISPOSIZIONE della giuria dell' "Internationale Filmfestspiele" di Berlino, svoltosi dal 6 al 17 giugno, c'erano quindici premi: primo, secondo e terzo premio, tante statuine raffiguranti l'orso rampante della città, per ognuna delle seguenti categorie: film drammatici, commedie e grotteschi, film gialli e avventurosi, film musicali, documentari di lungo metraggio. V'erano inoltre in palio due premi assegnati per referendum dal pubblico, diplomi, premi per i manifesti, premi per i documentari e i cortometraggi. Di che accontentare tutti, insomma. Eppure non tutti furono contenti. I messicani, per esempio, che si videro assegnato un solo premio, e non per un film ma per un manifesto, quello di *Muchachas de Uniforme*; e, lì per lì, Malaparte che non andò alla premiazione perché tardi si rese conto che il premio speciale assegnato a lui per *Il Cristo proibito* e a Delannoy per *Dieu a besoin des hommes* metteva questi due film "au dessous de la mèche". Del resto, è difficile credere che i premi siano stati attribuiti con criterio esclusivamente artistico. Il fatto di aver premiato *Quatre dans une jeep* di Lindtberg davanti a *Il cammino della speranza* di Germi e a *The Browning Version* di Asquith, ne può essere una prova. Né era presumibile che l'animo dei membri della giuria, per quanto obbiettivi, non risentisse umanamente della particolare situazione di Berlino e della Germania. Tutto sommato,

la premiazione ha avuto un valore molto relativo e, in fondo, simbolico. Il Filmfestspiele — fu subito evidente, arrivati a Berlino — non ha avuto un vero e proprio valore di competizione artistica. Poche erano, almeno per noi, le novità assolute. I film migliori si erano già trovati a competere fra loro a Cannes o addirittura alla Mostra di Venezia dell'anno scorso. Non ci sentiamo quindi di fare della manifestazione un esame di carattere artistico, né d'altre, fra le novità assolute, abbiamo trovato alcunché di così particolare valore da essere segnalato e trattato diffusamente.

Con speciale interesse abbiamo seguito la presentazione dei quattro film tedeschi (occidentali) in programma: *Talent zum Glück* di Helmut Weiss, con Olga Tschschowa, *Das gestohlene Jahr* di Wilfried Frass, con Ewald Balser ed Elisabeth Höbarth, *Das seltsame Leben des Herrn Bruggs* di Erich Engel, con Gustav Knuth, *Dr. Holl* di Rolf Hansen, con Dieter Borsche. L'abbiamo seguita con interesse perché è raro vedere film tedeschi sugli schermi italiani e volevamo renderci conto se in quei film, selezionati per un festival, c'era qualcosa che lasciasse intravedere un indirizzo, un qualche brivido di novità. Siamo stati delusi. Molto più interessante, suggestivo e profondo avevamo trovato un altro film tedesco visto privatamente a Roma poco prima di partire per Berlino: *Die*

*Sünderin*, di Willy Forst. Quei quattro film, quale più quale meno, per quanto tecnicamente buoni e ben recitati, ci son sembrati facili e ingenui, troppo facili e troppo ingenui, e, in definitiva, vecchi nello schema, nello spirito e nella forma. La riprova l'abbiamo avuta in altri film tedeschi visti qua e là nei cinematografi di Berlino, e leggendo le trame dei film in lavorazione. (Parliamo sempre della produzione della Germania occidentale). Ma il pubblico era contento: contento di non pensare, contento di seguire piane storioline sentimentali o commedie di facile umorismo, contento dei suoi vecchi attori, tutti al lavoro, salvo i morti, da Hans Albers a Lil Dagover, da Gustav Fröhlich a Jenny Jugo, da Carola Höhn a Willy Fritsch. Non che manchino elementi per una produzione più profonda e attuale, di valore internazionale, da Helmut Käutner a R. A. Stemmle, da Harald Braun a Günter Neumann, da Willy Forst a Wolfgang Liebeneiner e ad alcuni giovani che non hanno ancora avuto né modo né possibilità di farsi luce; ma il pubblico che, col suo caparbio desiderio di vedere film tedeschi, ha in fondo il merito di avere imposto la ripresa della produzione cinematografica, non vuol sentire parlare di problemi, vuole anzi estraniarsi dalla realtà in cui vive, oggi meno dura di cinque anni fa, ma pur sempre dura, con truppe straniere in casa, limitata libertà politica, difficoltà economiche, divisione della

Attrici e attori che lavorano nella Germania occidentale. A sinistra: Margot Hielscher in un film di Meisel. A destra: Gustav Knuth in *Das seltsame Leben des Herrn Bruggs*, film diretto da Erich Engel e presentato al recente, e di scarso rilievo, festival internazionale di Berlino



Nazione in due corpi distinti e guidati da opposte ideologie. Dove tutto ciò si sente di più è a Berlino Ovest, cioè nella parte occidentale della città sottoposta al controllo della Gran Bretagna, degli Stati Uniti e della Francia: « isola della libertà e dell'indipendenza » l'ha chiamata il borgomastro Ernst Reuter all'inaugurazione del Filmfestspiele.

Chiusa com'è in zona sovietica, Berlino Ovest vive una vita effimera, propagandistica, di fronte a Berlino Est e alla Germania comunista. E' la permanente esposizione di un modo di vita dimostrato mediante cento manifestazioni di carattere artistico, mondano e sportivo. Solo così si può comprendere un festival cinematografico internazionale a Berlino: un'assemblea della cinematografia del mondo occidentale; un pretesto di più per invogliare gli abitanti di Berlino Est e della zona sovietica della Germania a venire in Berlino Ovest (tanto è vero che a costoro sono stati fatti sconti speciali sui prezzi dei biglietti al Titania-Palast e al Waldbühne, gigantesco anfiteatro di ventimila posti dove si sono svolti gli spettacoli la sera del sabato e della domenica). Nei giorni del festival la Germania comunista celebrava l'amicizia cino-tedesca, grandi bandiere della Repubblica Popolare Tedesca, della Cina e degli altri paesi comunisti sventolavano da per tutto in Berlino Est. Berlino Ovest si coprì di bandiere delle 21 Nazioni partecipanti al Filmfestspiele.

**DOMENICO MECCOLI**



Sopra: Irasema Dilián e Marga Lopez in Muchachas de uniforme, mediocre rifacimento messicano del noto film della Sagan; regia di A. B. Crevenna. Sotto: da The Tales of Hoffmann.

## LETTERA DALLA GRAN BRETAGNA

# LA CORDA SUGLI SPETTATORI

IL CINEMA è uno dei più importanti fattori di successo del festival della Gran Bretagna. La « prima » di Tales of Hoffmann, versione in technicolor dell'omonima opera lirica, interpretata da una schiera di cantanti e di danzatori di fama internazionale, è l'avvenimento del giorno. Il film ha sollevato grandi discussioni, ma tutti sono d'accordo nell'ammettere che è senza precedenti fra quelli finora prodotti. Altra attrattiva del festival è quella dei film stereoscopici, proiettati appositamente per il « Telekinema » alla South Bank Exhibition di Londra. Questi film, pur non essendo una novità assoluta, rappresentano qualcosa di eccezionale e di degno di nota. Sia il film tratto dall'opera come quello stereoscopico usano il mezzo cinematografico in modo anticonvenzionale, con fantasia. The Tales of Hoffmann è quasi sempre splendido e sgargiante: un ricco accostamento di musica e di canto, di colore e di movimento, quale è dato ottenere soltanto sullo schermo. Questa deliziosa fantasmagoria, che a volte sembra voler rompere i confini dello schermo e rovesciarsi sulla platea, riesce senza dubbio affascinante. E' un'opera di notevole coraggio e di rara immaginazione, un genere di film che incontriamo una volta ogni cinquant'anni. Non credo, tuttavia, che con The Tales of Hoffmann Michael Powell ed Emeric Pressburger siano riusciti a dar vita ad una nuova forma cine-

matografica. Lo scopo era quello di giungere alla fusione di opera lirica e film, onde comporre uno spettacolo musicale che superasse le convenzioni narrative cui il cinema normalmente soggiace. Per dare alla macchina da presa quella scioltezza di movimenti che le spetta di diritto, essi impiegano nelle parti principali alcuni ballerini ai quali vengono prestate le voci dei cantanti. Il risultato non è felice: i ballerini non possono dar prova della loro valentia, e quando cantano ottengono effetti quanto mai impropri. Vi sarebbero molte altre critiche da fare al film, ma la più importante è questa riserva di principio. L'opera lirica — quell'opera statica che conosciamo sulla scena — è materia poco malleabile per il cinema, che del movimento fa una necessità assoluta; nell'opera, viceversa, predomina l'elemento musicale, che finisce per esercitare una irresistibile attrazione sul cineasta, a tal punto da fargli dimenticare che ne possono nascere conseguenze sgradevoli. Temo che l'esperimento di narrare una vicenda sotto forma di balletto e di sovrapporvi la musica ed il canto non risolva il dilemma. Se questa fosse la via giusta, l'ultima risposta rimarrebbe, infatti, a Walt Disney. Il fatto che ci si renda conto dell'esistenza di questo dilemma non diminuisce tuttavia il godimento immediato che il film produce. Il prologo, che si svolge all'Opera di Norimberga e nella cosiddetta « Cucina di Lute-





Dal film in technicolor *The Tales of Hoffmann*, diretto nel '51 da Powell ed Emeric Pressburger.

ro », comprende lo splendido balletto della libellula, interpretato da Moira Shearer. E' analogo a quello di *The Red Shoes* (« Scarpette rosse », 1947), anzi migliore, perché minori sono le intenzioni riposte nel movimento dei ballerini, e vi è quindi una maggiore aderenza alla poesia genuina che dai movimenti scaturisce.

Dopo avere assistito allo spettacolo e aver visto nella ballerina la personificazione dei suoi amori passati, Hoffmann torna alla taverna e comincia a raccontare. Primo racconto è quello di Olimpia, la bambola, che è scambiata dal giovane Hoffmann per una ragazza vera, di cui egli si innamora. Moira Shearer è Olimpia, Coppélius è interpretato da Robert Helpmann e Spalanzini da Leonide Massine. Questo è l'episodio che maggiormente risponde ai requisiti richiesti dal prologo. I ballerini si muovono liberamente in un mondo di fantasia; neppure quando cantano sono impacciati. La scena, soffusa di una luce dorata, è affascinante. Il movimento sciolto e vivace dei fantocci sullo sfondo rivela una notevole abilità nella composizione di scene vaporose e fiabesche. Ritengo che il finale, (lo smembramento della bambola, in cui si vede la testa di Moira Shearer in terra, come se fosse stata staccata dal corpo) non sia molto felice. L'effetto riesce comunque assai emotivo. Il racconto di Olimpia è, di tutto il film, l'episodio più efficace. Da questo punto comincia la parabola discendente. Il secondo racconto porta Hoffmann nella Venezia rinascimentale: la sua avventura con la cortigiana Giulietta è trattata con qualche pesantezza, con molti riferimenti simbolici all'immagine che si perde riflettendosi nello specchio. Giulietta è la ballerina francese Ludmilla Tcherina, che in-

dossa — in modo non proprio attraente — una attillata maglia nera con nastri verdi. Non ricordo che compia più d'un paio di passi di danza. In questo episodio prevale il canto, il ritmo va rallentando e la « magia » vivissima nelle sequenze precedenti comincia ad attenuarsi. La parabola discendente continua nel terzo racconto. Siamo in un'isola della Grecia. Il padre di Antonia ha proibito alla figlia di cantare perché essa, insieme alla disposizione per il canto, ha ereditato dalla madre una malattia di petto. Il personaggio di Antonia è interpretato da Ann Ayars, la quale — insieme a Robert Rounseville, che è Hoffmann — è l'unico personaggio che canta e balla la propria parte. Per quanto nelle sequenze precedenti sia stata notata la discordanza che provocava la voce estranea prestata al ballerino, non si può dire che qui la fusione di canto e ballo in una sola persona sia di grande aiuto al film. Anche le scenografie e i colori sono poco felici in questo racconto, e l'occhio — che in quelli precedenti aveva trovato deliziose le idee scenografiche di Hein Heckroth — prova un'istintiva repulsione per quegli sfondi crudi e quei toni spiacevoli.

Qualcosa del carattere primitivo si ritrova quando l'azione del film si sposta nuovamente nell'ambiente del prologo. Robert Rounseville è sempre efficace nella parte di Hoffmann e la sua voce tenorile riesce gradita all'orecchio. E' difficile formulare un giudizio sulle altre voci: quando entrano in scena ballerini del valore di un Massine o di un Helpmann non si riesce a prestare molta attenzione alle voci strane e innaturali che sono state loro attribuite. Di tutti gli interpreti la più infelice è senza dubbio Pamela Brown, che — nei panni di Nicklaus, il ragazzo — en-

tra ed esce con un aspetto confuso e sgo-mento. Questa impressione di smarrimento si fa ancor maggiore quando il personaggio « canta », con la voce di Monica Sinclair. Peccato che il film termini a questo modo: l'impressione che se ne ricava non è quella « magica » dei passaggi iniziali, ma quella del terzo episodio, in cui l'ispirazione si può dire non esista. Tuttavia, a ripensarci dopo, tornano a prevalere nella memoria le impressioni ricevute all'inizio, e ciò consente di formulare con maggior esattezza un giudizio generale sul film. Non sono in grado di giudicare il valore dell'esecuzione musicale; posso soltanto dire che quando vidi il film vi fu uno scrosciante applauso all'indirizzo di Sir Thomas Beecham, direttore della Royal Philharmonic Orchestra che appare un momento sullo schermo alla fine del film. « Non accade spesso nella vita di udire suonare in questo modo »: ecco un giudizio sulla sua interpretazione musicale di Offenbach.

Ho detto che — quando si assiste a *The Tales of Hoffmann* — a volte sembra che la scena rompa i suoi limiti per rovesciarsi sulla platea. Questa sensazione è ancora più forte in un altro cinema londinese: il «Telekinema», alla «South Bank Exhibition». In questo locale, il programma è composto in parte di spettacoli televisivi; su schermo di grandezza normale e in parte di film stereoscopici. Alcuni anni prima della guerra furono fatti esperimenti di stereoscopia cinematografica. Per assistervi occorre munirsi di occhiali speciali. I film che si vedono oggi al «Telekinema» hanno lo stesso carattere sperimentale che avevano quelli di allora, con la differenza che intendono sfruttare la stereoscopia a scopo fantastico, umoristico o pittoresco. Uno di essi, per esempio, è destinato a provocare le reazioni comiche nel pubblico. Una palla legata a una fune viene fatta oscillare da un'estremità all'altra dello schermo in direzione della macchina da presa (ossia del pubblico) e poi gettata in modo che sembra cadere fra gli spettatori. Ancora: si vede un recipiente di vetro pieno di pesci: il pubblico ha l'impressione che i pesci nuotino sulla sua testa. O pure vediamo allo zoo un'otaria che salta in acqua, e noi ci facciamo indietro per evitare gli spruzzi. Queste ed altre idee suggeriscono in modo ameno quali saranno le possibilità di sviluppo della televisione. Assai più interessante è però uno dei film sperimentali a colori di Norman McLaren, in cui vengono usate forme e figure assai bizzarre. In molti dei film precedenti lo scopo di McLaren era stato quello di sbalordire il pubblico con successioni di linee e punti che si alternavano velocemente. Qui egli impiega invece una musica lenta e ipnotizzante mentre le figure si contorcono e ruotano intorno a se stesse. La stereoscopia le fa sembrare sospese a mezz'aria ed il movimento (in avanti, indietro ed anche da un lato all'altro dello schermo), accresce la suggestione. McLaren è un artista di talento che — a Londra e nel Canada — ha saputo dare un'impronta peculiare e inconfondibile a tutte le sue opere, sin dalla epoca in cui lavorava alla «School of Art» di Glasgow. Egli si rende chiaramente conto che l'uso della stereoscopia è un mezzo per far fruttare nel miglior modo e senza compromessi le proprie idee.

FORSYTH HARDY

# OCCORRE VIGILARE SUGLI ACCORDI ITALO-AMERICANI

**Riso amaro e Fabiola si inseriscono di prepotenza nelle settimanali classifiche dei film che incassano di più. - L'ultima opera di Wilder ottiene successo**

I LETTORI di questa rivista sono certo al corrente della situazione riguardante l'accordo firmato lo scorso maggio fra i rappresentanti delle industrie cinematografiche italiana e nordamericana. In base a esso, come è noto, il Governo italiano s'impegna a sbloccare il 37 e mezzo per cento dei fondi ricavati dalla proiezione di pellicole americane in Italia. Il restante 62 e mezzo per cento sarà impiegato per finanziare la creazione e il funzionamento di una compagnia in New York, incaricata di distribuire e curare il lancio di film italiani in America. I produttori italiani dovranno rimborsare, a loro volta, la Motion Picture Export Association e la Society of Motion Pictures Independent Producers, creatrici della nuova compagnia, mediante i dollari incassati con la proiezione di film italiani negli Stati Uniti. Il resto dei fondi dovrebbe venire usato per la produzione o la co-produzione di film in Italia. In tal guisa le compagnie americane potranno adoperare i loro fondi per realizzare pellicole a Cinecittà, oppure avvalersi di un sistema di co-produzione con capitali parzialmente italiani. E' importante osservare che le due suddette compagnie (la M.P.E.A. e la S.M.P.I.P.) hanno acconsentito a limitare l'afflusso di film americani in Italia, fissando la cifra totale in 225 film all'anno (contro un massimo di 500 film nel 1948). L'accordo sarà valido per due anni fiscali. In base a una clausola, poi, è stato stabilito che i distributori americani acquisteranno film italiani "marginali" o di seconda scelta, con i loro crediti congelati, effettuando il pagamento in lire anziché in dollari. Tali film dovranno affrontare il mercato U.S.A. da soli, senza cioè l'appoggio della nuova compagnia di New York. Ognuna delle parti può vantare, in un certo senso, di aver riportato un successo. Ma una notevole perplessità deriva dal fatto che la qualifica di film "marginale" verrà demandata a funzionari del Ministero italiano del Commercio Estero, all'Italcambi e al Consiglio dei Ministri. In tal modo, se un cervello di burocrate classificherà *Luci del varietà* o *Miracolo a Milano* tra i film di seconda scelta, il film dovrà, ripeto, affrontare il mercato americano senza alcun appoggio — con evidente danno sia degli americani che nostro. Occorre pertanto che la stampa specializzata italiana si mantenga vigile sugli ulteriori sviluppi. Un altro aspetto di notevoli prospettive, negli accordi testé entrati in vigore, è rappresentato dalla limitazione nel numero di film americani aperti al mercato italiano. E' sperabile che gli S. U. si decidano a inviare prodotti di qualità; essi sarebbero i primi a ricavarne un utile immediato. L'Italia, come è noto, rappresenta per Hollywood il secondo grande mercato di assorbimento per le sue pellicole. Hollywood ha notato con apprensione che il cinema italiano è in grado di realizzare

venti o trenta film di valore ogni anno, su una produzione di novanta o cento. L'America, dal canto suo, produce annualmente circa quattrocento film, di cui solo dieci o dodici possono essere considerati superiori alla media, due o al massimo tre eccellenti. In questa preoccupante disparità quantitativa — ma anche qualitativa — i responsabili del cinema americano si vedranno prima o poi costretti ad agire. Già la stampa comincia a far sentir la sua voce e il "box office" pronuncia con crescente regolarità, verdetti contrari alle produzioni hollywoodiane. I film italiani (*Riso amaro* e, ora, *Fabiola* in testa) s'inseriscono di prepotenza nelle settimanali classifiche dei film che incassano di più. In queste condizioni, non è chi non veda la favorevole situazione della nostra cinematografia. Speriamo che a Roma se ne sappia approfittare con tempestività. Continuano intanto a Londra i colloqui fra i rappresentanti di Hollywood e quelli del Board of Trade britannico, allo scopo di rinnovare il "patto" cinematografico anglo-americano. Hol-

lywood pretende di ritirare tutti gli incassi ricavati dalla proiezione di suoi film. Da parte sua, Wilfred Eady del Ministero del Tesoro britannico, ha proposto che l'aumento dei prezzi d'ingresso venga suddiviso fra noleggiatori, produttori inglesi e tasse. Ciò equivarrebbe, da parte americana, a finanziare o meglio a sussidiare i cugini britannici. Sembra, in base alle ultime notizie pervenute dalla capitale inglese, che il piano Eady, nonostante la resistenza americana, sarà accettato, anche allo scopo di non compromettere la sorte delle produzioni hollywoodiane in Inghilterra.

Billy Wilder è finalmente apparso a Broadway col suo attesissimo *Ace in the Hole*. Il film è notevole, degno di essere considerato uno dei più riusciti dell'anno. Esso narra una tetra e cinica vicenda avvenute come protagonista un giornalista fallito ma senza scrupoli, costretto a vivere in una umiliante mediocrità in un paese semisperduto del New Mexico. Convinto di intravedere eccezionali possibilità giornalistiche



Da *Riso amaro*, il film di De Santis che sta ottenendo un grande successo negli U. S. A

nell'agonia di un uomo sepolto vivo in una cava indiana, il reporter, servendosi anche della complicità della moglie dello sciagurato, e di quella di uno sceriffo venale, organizza una serie di "servizi" sensazionali, prolungando deliberatamente la permanenza dell'uomo nella grotta, e causando l'arrivo nella cittadina di una turba di migliaia di turisti assetati di notizie sensazionali sul caso. Alla fine, l'uomo rinchiuso nella cava soccombe, i curiosi se ne vanno, l'interesse del pubblico viene rivolto altrove. Prima di morire sotto la pugnolata infertagli dalla moglie del disgraziato, il giornalista ha compreso la gravità della tragedia che la sua assenza di scrupoli e il suo insensato arrivismo di fallito hanno provocato. Wilder ha diretto il film con abilità, raggiungendo effetti di fortissima caratterizzazione nel descrivere la personalità del protagonista e nel delineare la frenesia di notizie e di colpi di scena che pervade la massa di gente accorsa nel paese da ogni parte degli Stati Uniti. Kirk Douglas dona, nella parte del giornalista, un nuovo sag-

gio della sua bravura. Altri film di un certo interesse sono *Sirocco* di Richard Thorpe, con Humphrey Bogart, basato sulla criminosa attività di un gruppo di contrabbandieri agenti in Siria nel 1925; *Hard Fast and Beautiful*, di Ida Lupino, in cui sono descritte le ambizioni di una madre che cerca di sfruttare i talenti tennistici della figlia per raggiungere la ricchezza. Dopo *Not Wanted* e *Outrage*, film per vari aspetti superiori alla media, l'ultimo film dell'attrice riconferma l'interesse dell'autrice per osservazioni umane e psicologiche. Si annuncia che George Seaton e José Ferrer hanno deciso di realizzare *Stalag 17* che attualmente trionfa sui palcoscenici di Broadway. Jerry Wald e Norman Krasna hanno intenzione di girare le *Memorie di Casanova*, probabilmente in Europa. Il successore del grande Ivan Mosjukin non è stato ancora trovato. Pare che alcune scene del film saranno realizzate a Venezia, a Firenze e a Nizza, col concorso di tecnici e comparse del luogo.

**GIORGIO N. FENIN**



Bogart in *Sirocco*; film di Richard Thorpe sulla criminosa attività di alcuni contrabbandieri.

## VENEZIA

L'IMMINENTE inaugurazione della XII Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, ha dato il via a notizie più o meno ufficiali e a un'abbondante dose di « si dice ». Tra questi ultimi, ne riferiamo uno, quello che ci sembra il più interessante. Si dice che dalla selezione americana sia stata tolta una delle opere più notevoli: cioè l'ultimo film di Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* («Un tram chiamato desiderio»), tratto dall'omonimo dramma di Tennessee Williams, rappresentato più volte anche sulle scene italiane. Secondo una comunicazione dell'A.N.S.A., infatti, il M.P.A.A. (Motion Picture Association of America) avrebbe comunicato alla Direzione della Mostra che il film di Kazan non sarà presente a Venezia a causa della sua « immoralità », che potrebbe indurre spettatori e critici a formarsi un'idea totalmente sbagliata della vita di oggi negli Stati Uniti. Non commentiamo la notizia, ma ci auguriamo che essa venga smentita.

Quanto alla partecipazione dell'Unione Sovietica e degli altri paesi orientali non si sa ancora nulla di preciso: ci auguriamo, nell'interesse della Mostra, che tale partecipazione — che già contribuì a sollevare l'importanza del Festival di Cannes — non venga a mancare. Non tutte le nazioni aderenti hanno a tutt'oggi comunicato ufficialmente i titoli dei film. Secondo alcune agenzie stampa, gli Stati Uniti saranno presenti al Lido con *Ace in the Hole* di Billy Wilder, *Fourteen Hours* di Henry Hathaway, *A Streetcar Named Desire* di Elia Kazan (ma vedi sopra), un film della M.G.M. di cui si ignora il nome, *Alice in Wonderland* di Walt Disney, *The River* di Jean Renoir, *The Medium* di Giancarlo Menotti, *La Gran Bretagna* parteciperà con: *No Resting Place* di Paul Rotha, *Murder in the Cathedral* di Hoellering, *The Lavender Hill Mob* di Charles Crichton, e *White Corridors* di produzione Rank. La Germania occidentale sarà a Venezia con *Das Doppelte Lottchen*, con *Lockende Gefahr* e con il film recentemente diretto dal neo-regista Peter Lorre: *Der Verlorene*. La Francia ha notificato, per il momento, il titolo di un solo film, riservandosi di comunicare in seguito gli altri: *Le journal d'un curé de campagne* di Bresson. Il Brasile annuncia la presentazione di un'opera di Cavalcanti: *Terra* è sempre terra. Saranno inoltre presenti pellicole provenienti dall'Argentina, dalla Spagna, dal Giappone, dalla Danimarca, dalla Svizzera, da Israele, dalla Jugoslavia sia con film a lungometraggio che con documentari.

E l'Italia? Finora nulla di preciso e di definitivo. Si sa solamente che il 14 di luglio scadeva il termine per la presentazione delle pellicole italiane alla Commissione selezionatrice (così composta: Nicola De Pirro, direttore generale dello spettacolo; Annibale Scicluna Sorge, ispettore generale per la cinematografia; Antonio Petrucci, direttore della Mostra di Venezia; Italo Gemini; per gli esercenti; Eitel Monaco per i produttori; Franco Pennotti per i distributori; Fabrizio Dentice, Domenico Meccoli e Lorenzo Quaglietti per i giornalisti cinematografici). Forse sarà presente *Due soldi di speranza* di Renato Castellani; forse *Achtung! Banditi!* di Carlo Lizzani; forse un film di L. De Mitri (*Verginità*). Ma siamo, per ora, nel dominio dei « forse » e dei « pare ».

**O. D. F.**

## MARK DONSKOI

MARK Donskoi appartiene a quella generazione di registi sovietici che giunse nei teatri di posa nel momento in cui la scuola di Eisenstein, Pudovkin e Dovzenko lamentava i primi segni di esaurimento e di decadenza. L'eredità dei grandi creatori del cinema muto era un peso e uno sprone che faceva sentire la responsabilità del proprio compito: il rinnovamento non poteva risolversi altro che su un piano di larga autonomia di linguaggio e di approfondimento tematico. Al di là dei problemi più strettamente tecnici, era necessaria quindi un'indagine profonda della evoluzione sociale e ideologica del paese. Erano infatti oramai lontani i tempi della infiammata rivoluzione, erano ormai sfumate le ombre dell'epopea del 1917: gli uomini, abbandonati gli atteggiamenti eroici, apparivano

legati alla quotidiana e dura conquista di una nuova comunità. E mentre Eisenstein e Pudovkin evadevano il problema affrontando personaggi e figure storiche, ai nuovi registi fu riservato il compito e l'impegno di portare il realismo di *La corazzata Potemkin* e di *La madre* sui binari che poggiassero non più sul lievito rivoluzionario, ma sul lavoro e sull'edificazione pacifica del popolo.

Compito, come si è potuto constatare, oltremodo difficile. Tuttora il cinema sovietico appare gravato di questa responsabilità, e il trapasso non ci ha offerto sempre risultati positivi. Fra i registi più interessanti della nuova scuola è da mettere senz'altro Mark Donskoi, il più costante nel rendimento e il più individuabile come stile

narrativo. Donskoi giunse al cinematografo ricco di multiformi esperienze di vita. Quando gli fu affidata la regia del suo primo film (in collaborazione con Averbak), contava appena 25 anni, aveva terminato la facoltà di legge nell'Università di Crimea, era stato un appassionato sportivo, un arbitro di partite internazionali di calcio, un musicista, uno scrittore. Poco prima del suo debutto sullo schermo, fu pubblicato un suo volume di racconti intitolato *I detenuti*. Donskoi superò lodevolmente la prima prova e dimostrò una notevole adattabilità al nuovo mezzo espressivo, sulla scia, com'è logico, del miglior cinema sovietico, che in quegli anni poteva contare sullo straordinario apporto dei "grandi" Eisenstein, Pudovkin, ecc. Il secondo film di Donskoi, *Il prezzo dell'uomo*, fu portato a termine in breve tempo e risale al 1929. In seguito Donskoi girò altri due film muti: *La sponda altrui* e *Il fuoco*, dedicati, come i precedenti, al problema della gioventù. Quando la nuova scoperta del sonoro rivoluzionò le leggi espressive del cinema, in collaborazione con Legoscin, allargò il suo campo d'indagine, e analizzò lo sviluppo culturale di una minoranza nazionale, e precisamente del popolo Mazi del Volga. Questo film si intitola *Il canto della felicità*. E' tuttavia soltanto quando Donskoi, dopo molti anni di lavoro, portò a termine la famosa trilogia su Massimo Gorki (1938-1940) che ottenne il vero, grande successo. Con i tre film su Gorki, Donskoi si rivelò regista dalla sensibilità accesa e vibrante, non solo attenta ai pregi poetici della materia (del resto perfettamente assimilati nel linguaggio autonomo delle immagini) ma altresì capace di tradurre sullo schermo i valori complessivi e lo spirito dello "journal" gorkiano. La frammentarietà degli episodi non deve trarre in inganno: infatti è il terzo film, *Le mie università*, che chiarisce e lega quei fatti e quegli incontri che in *L'infanzia* e in *Fra la gente* possono sembrare arbitrari o "letterari". Le "università" di Gorki sono infatti le rive del fiume dove il ragazzo ha la sua prima rivelazione sociale, i salotti frequentati dai rivoluzionari, le botteghe e le fabbriche dove i miseri operai venivano sfruttati dai padroni avidi, le piazze cittadine dove il giovane Gorki aveva scoperto i primi fermenti della rivoluzione. E' in questa opera impegnativa che Donskoi dimostra le sue notevoli capacità nel costruire i personaggi e inserirli in climi del tutto evidenti e rappresentativi. Egli sceglie i suoi attori con grande cura, rilevandoli anche dal teatro, e li dirige efficacemente e sobriamente. Donskoi utilizza largamente nei suoi film i bambini, la cui psicologia egli felicemente sa mettere in evidenza. Basti qui ricordare *L'infanzia di Gorki*, *Arcobaleno* e *Gli indomiti*, dove fanciulli di diversa età appaiono e si muovono in modo niente affatto convenzionale: si potrebbe facilmente osservare quanto i bambini di Donskoi sono veri al confronto di quelli americani. In questo egli ha dimostrato una sensibilità molto vicina ai nostri De Sica e Rossellini.

Dopo l'affermazione della trilogia su Gorki, e dopo un film dedicato al popolo Ciukci dell'Artico (*I romantici*) Donskoi dirige un film tratto dal romanzo di Nicola Ostrowski *Come fu temprato l'acciaio*



Mark Donskoi.



Sopra: da *Selskaia ucitel'niza* («L'educazione dei sentimenti», 1947). Sotto: da una inquadratura tratta da un altro film di Donskoi apparso sugli schermi italiani: *Raduga* («Arcobaleno», '44).



(1941). Il film rientra nel novero di quelle opere che ebbero una funzione precisa nel momento in cui tutta l'Unione Sovietica era impegnata nel conflitto con la Germania hitleriana. Ma anche a contatto con temi scottanti e urgenti, Donskoi si fa riconoscere, le sue opere appaiono guidate e mosse da una meccanica interna, da una visione approfondita del mondo che gli circola intorno, e non si discosta mai da un insegnamento, e da una necessità "realistica". In lui fermentano positivamente tutti gli insegnamenti del cinema sovietico nei suoi momenti più fulgidi, ma ci appare il più sensibile ai problemi vivi di cui il popolo è protagonista. Per questa sua qualità è forse il regista che ha saputo con più acume interpretare le sofferenze della guerra e soprattutto dell'occupazione tedesca in *Arcobaleno* e ne *Gli indomiti*. Sono, questi, due film crudi e disperati, rappresentativi di un'epopea, illustrata con un linguaggio scarno ed essenziale da Donskoi, partecipe più delle tragedie piccole della guerra che dei grandi eroismi della prima

linea. Egli ci descrive le battaglie che si svolgono nelle retrovie, le sofferenze dei bambini e delle donne, dei partigiani in lotta con gli occupanti nazisti. Non si possono facilmente dimenticare i bambini di *Arcobaleno* (nella scena, soprattutto, in cui i piccoli battono con i piedini la terra dove è seppellito un fratellino), la famiglia di *Gli indomiti*, il massacro degli ebrei, la cattura della piccola bimba ebrea nello stesso film. Dopo la guerra, Donskoi dirige *L'educazione dei sentimenti* (1947), un film di ampio respiro in cui il regista tenta un affresco storico centrato sulla vita di una maestra. L'evoluzione dei rapporti umani nel trapasso dalla vecchia società zarista alla nuova società sovietica è il tema vivificante della narrazione che Donskoi approfondisce con il suo modo particolare di narrare, teso, come sempre, a dar risalto alle situazioni psicologiche e agli stati d'animo corrispondenti a climi e ad atmosfere colorate d'un significativo tono poetico. Recentemente ha diretto *Alitet se ne va sulle montagne*, tratto da un romanzo di T. Semushkin, e ambientato in quello che di solito viene chiamato «Faz-East» so-

#### FILMOGRAFIA

- 1927: **Gisn** (*La vita*) [cortometraggio]. - 1928: **V Bolshom Gorode** (*In una grande città*), in collaborazione con M. Averbach. - 1929: **Zena Celoveka** (*Il prezzo dell'uomo*) in collaborazione con M. Averbach. - 1930: **Ciushoi Bereg** (*La sponda altrui*). - 1931: **Ogon** (*Il fuoco*). - 1934: **Pesnia o Sciastie** (*Il canto della felicità*) in collaborazione con V. Liego-shin. - 1935: cura il doppiaggio russo del film americano *L'uomo invisibile*. - 1938: **Dietstvo Gorkovo** (*L'infanzia di Gorki*). - 1939: **V. Liudiakh** (*Tra la gente*). - 1940: **Moi Universitet'** (*Le mie università*). - 1941: **Maiak** (*Il faro*) [cine-novella]; **Kak Sakalialas stal** (*Come fu temprato l'acciaio*); **Romantiki** (*I romantici*). - 1944: **Raduga** (*Arcobaleno*). - 1945: **Nepokozennie** (*Gli indomiti*). - 1947: **Selskaia ucitel'niza** (*L'educazione dei sentimenti*). - 1950: **Alitet Ukhodit V. Gori** (*Alitet se ne va sulle montagne*).

vietico. Donskoi è oggi uno dei registi più interessanti del cinema del suo paese. Il suo lirismo, soffuso di elementi umani e sentimentali, predilige le introspezioni psicologiche. In ogni modo Donskoi, per questa particolare sensibilità e per il suo modo di narrare scarno e vibrante, teso continuamente a ridurre ogni valore formale, ci autorizza a definirlo come il più "occidentale" dei registi russi. D'altra parte la sua classicità va ricercata nella sua appartenenza alla tradizione del miglior cinema sovietico, che egli particolarmente ricorda nell'abilità di "sentire" il ritmo dell'immagine e nell'usare funzionalmente musica e sonoro. In questo senso, e per la freschezza del suo stile narrativo, la sua opera appare significativa e importante nel processo evolutivo ultimo di tutto il cinema mondiale.

MASSIMO MIDA



Dal film *Nepokozennie* («*Gli indomiti*», '45)



# IL "MUDUNDU" DI DREYER UCCISO DALLA MALARIA

NESSUN biografo di Carl Theodor Dreyer, ancora oggi sa — per quanto mi consta — dove e perché in una certa epoca, il regista danese si sia rifugiato, sottraendosi, e non per breve tempo (anzi, per alcuni mesi) alla vigilante curiosità del mondo cinematografico. Qualcuno aveva persino inventato la storiella che egli era stato visto fra i passeggeri di un bastimento diretto in India; altri, più fantasiosi, ispirandosi a questa favola e coll'intenzione di convalidarla, soggiunsero, passati alcuni mesi, che era stato identificato fra i pellegrini di una carovana nel Tibet. Da quel tempo lontano la zona d'ombra che C. T. Dreyer aveva lasciato alle sue spalle, non è stata dissipata. In un'intervista che il regista concesse a Copenaghen, circa due anni fa a Franco Altavilla per *La Stampa*, rilevai come egli non avesse neppure accennato al periodo di cui sto parlando, e ho attribuito tale silenzio alla volontà di rinnegare quella misteriosa parentesi. E mi venne il desiderio di aggiungere allo scritto di Altavilla una precisazione. Súbito non ne feci nulla: mi era parso, ripensandoci, di compiere un gesto arbitrario. Avrei seguito a tacere se non mi fosse sorto il sospetto che Dreyer attendesse ch'io ne parlassi per primo, quasi per dirmi: « Se vuole parlarne lei, che ne sa quanto ne so io, faccia pure. Se sarà poi il caso, ne parlerò anch'io ». A ogni modo, se questi brevi e incompiuti cenni gli capiteranno sotto gli occhi, il signor Dreyer li accolga come l'espressione della deferente amicizia che gli ho sempre conservato.

Nel 1936, di ritorno da una spedizione di caccia grossa in Africa, dove ero stato inviato da *La Stampa*, ero così entusiasta di quanto avevo visto che mi ero proposto di ritornarci per girare un documentario. Il mio entusiasmo, e quel po' di esperienza che mi ero fatto, convinsero prima di tutto il mio giornale, e quindi un gruppo di amici torinesi a finanziare l'impresa che ebbe inizio a Londra nell'ufficio di Toepflitz jr. Questi, però, poco persuaso di quanto avevo detto, mi spedì — munito di una gentilissima lettera — a Parigi, presso un produttore russo bianco, di cui mi sia concesso tacere il nome. L'ufficio di quel signore, situato in un palazzo di Rue de la Boetie, vicinissimo all'Etoile, in uno dei piú bei quartieri di Parigi, era tutto di legno chiaro con pannelli rivestiti di stupendo marocchino rosso: persino l'enorme scrivania semicircolare, che protendeva il suo arco sino a invadere un buon terzo della camera di cui occupava un'intera parete, era rivestita di pelle scarlatta. Dietro quell'immensa barriera falcata, colui che allora si autodesignava come (e forse lo era) il direttore della cinematografia francese, mi ricevette in piedi, con le spalle bene appoggiate al muro e le mani in tasca. Nell'identica posizione ebbi in seguito a vederlo ogni volta che mi recai da lui. Era quasi un naturale

e caratteristico atteggiamento di difesa, avevo pensato, senza neppure dubitare che in realtà quel signore avesse molte cose di cui temere e da cui difendersi. D'altronde la sua vita privata non mi riguardava o per lo meno non mi riguardava ancora. Su una seggiola, stava accasciata una donna meravigliosa. In seguito, poi, per anni ho veduto la sua fotografia riprodotta sulle copertine delle grandi riviste americane, con questa dicitura: « Attenzione! Non è Greta Garbo, ma Lady Abdy ». Si era presentata a quel produttore, suo compatriota come mi aveva raccontato, per "fare del cinema", ma il "patron" l'aveva bocciata inesorabilmente. Lady Abdy, vera dama dell'aristocrazia per aver sposato un autentico lord, era almeno venticinque centimetri piú alta del ragionevole per poter "en-

trare tutta quanta nello schermo". In quello stesso ufficio di Rue de la Boetie c'era anche Carl Theodor Dreyer. Era inquadrato nella finestra di fondo, e la luce che veniva di fuori, rosa e nera, com'è la luce di Parigi al tramonto, gli illuminava i capelli biondissimi e leggeri. Teneva, come poi notai essere sua abitudine, la testa leggermente abbassata e lo sguardo dei suoi occhi azzurri incontrava l'arco delle sopracciglia dello stesso colore dei capelli, un po' piú chiare. Aveva la mascella volitiva e dura, ma una bocca gentile di cui in quel momento egli spingeva in avanti le labbra, come fanno i bambini imbronciati. Il resto del viso si addolciva nel mento piuttosto rotondo in evidente contrasto con le altre caratteristiche. La pelle, che aveva bianchissima, gli si arrossava così facilmente che in lui qualsiasi emozione e contrarietà non poteva rimanere celata. Dreyer, come in seguito ebbi a sperimentare, era di una gentilezza estrema. Non sono mai riuscito, a esempio, lui presente, ad accendermi la sigaretta senza ch'egli premurosamente non mi prevenisse col fiammifero già acceso. Ciò non toglie che volesse e abbia sempre



1936: Ernesto Quadrone e Dreyer in Somalia.

voluto soddisfare i suoi desideri. Pretendeva anche l'impossibile, ma sempre sorridendo, con grande dolcezza. Per questo e per altri indizi che palesavano la sua inflessibilità, non mi sono mai spiegato la accondiscendenza che dimostrava verso il russo, se non pensando alla riconoscenza che forse gli doveva per averlo di colpo portato alla celebrità con *La passion de Jeanne d'Arc*, di cui era stato il produttore. Quando Dreyer si staccò dalla luce per venirmi incontro, lo fece con un sorriso così gentile, con una cordialità così sincera che fui subito conquistato. In presenza di quel piccolo ma paralizzante uditorio spiegai, quasi tutto d'un fiato, il motivo della mia visita, raccontai le mie avventure, parlai del fascino di quelle terre e affermai il mio proposito di ritornarci a girare un film. Ero tanto preso dalla narrazione da non accorgermi neppure che il russo non prestava alcun interesse alle mie parole. Avevo sbagliato l'inizio del colloquio: infatti quando tra un leone e un selvaggio, un fiume e una foresta, cominciai a insinuare maliziosamente i nomi di alcuni finanziatori, il "patron" di colpo divenne più africanista di me. Due ore dopo salutandomi e affidandomi al signor Dreyer perché mi accompagnasse, non seppe nascondere il suo entusiasmo.

« Consideri l'affare fatto e ritorni domani », mi disse,

« Ma io », provai a dire, « questa sera riparto per Torino ».

« Neppure per idea. Lei non partirà finché non si sia messo d'accordo col signor

Dreyer sullo scenario e su tutto il resto... ».

Dubitando che volessi, o che dovessi ritornare per ragioni economiche, quel signore mise furtivamente ma in modo che io vedessi bene, nelle mani di Dreyer alcuni biglietti da cento, evidentemente « perché mi facesse divertire ». Avevo apprezzato il pensiero, ma non la strana offerta e tanto meno il gesto con cui era stata accompagnata. Nessuno di noi due, né Dreyer né io, avevamo voglia di vedere Parigi: sopra ogni altro pensiero era balzato subito quello del lavoro imminente. Ricordo solo di una visita fatta alla signora Dreyer e ai suoi bambini, che il regista idolatrava. E rammento ancora la seconda stretta di mano che all'atto della partenza mi dette il russo, accompagnandola con una strizzatina d'occhio.

« Fra alcuni giorni le mando a Torino il signor Dreyer. Poi verrò anch'io! ».

Quella strizzatina non mi era piaciuta: mi era parsa, più che una presa di contatto diretto, una specie di invito a una complicità di cui sarei stato uno dei contraenti. Dreyer in tali faccende non c'entrava. Anche di questo mi sono accorto in seguito: fuori del suo lavoro, il regista non era uomo di questo mondo. Quando lo compresi e tentai di spiegarglielo cessarono i nostri buoni rapporti, ma questo accadde molto tempo dopo. Il signor C. T. Dreyer, come inteso, dopo alcuni giorni venne a Torino e allora mi scomparve dalla memoria persino la figura fisica del russo bianco. Il nostro lavoro iniziò subito, e

da quel momento il regista non ha più perso un attimo di tempo. Sembrava entrato in un ingranaggio di cui fosse vittima e padrone. Il resto non esisteva. I quattrini per lui non avevano alcun valore; non contavano che quelli da mandare alla famiglia di cui si era impegnato d'occuparsi il russo. Il soggetto del film non esisteva. In tutto e per tutto strizzavamo fra le mani voltandolo e rivoltandolo, un raccontino che mutava ogni qual volta ne parlavamo. Cominciava invece a esserci il "clima". In Dreyer mi era subito piaciuto il modo d'interrogare, di approfondire, di entrare nel vivo di ogni cosa che io gli dicessi sull'Africa. "Curiosava" tra quello che sapevo, come volesse far suo l'intero continente: annotava ogni mia risposta alle sue infinite domande, le scriveva su piccoli pezzettini di carta che poi rivedeva e studiava, per ricominciare da capo l'interrogatorio su un particolare che non aveva afferrato bene, su una frase, su una parola, un colore, un suono, il tono di una voce che non gli avesse sufficientemente

**Nel 1936 C. Th. Dreyer fece parte di una spedizione africana diretta da Ernesto Quadrone; ma presto, prostrato dal clima e dalla fatica, il regista danese dovette rinunciare a Mudundu. Il film fu portato a termine dal Quadrone.**



descritto, o con una precisione soltanto approssimativa. Quei pezzettini di carta, in seguito, si sono moltiplicati, decuplicati, centuplicati. Eravamo ancora a Torino, ma in realtà vivevamo già in Africa. Esempio. Dreyer cercava un "tipo" da portare con noi, un uomo della strada, uno che non avesse mai fatto l'attore, ma che possedesse le qualità per diventarlo. Una sera, girando da un teatro all'altro, Dreyer, ne trovò uno che finalmente « faceva al caso suo » e voleva impegnarlo, immediatamente. Lo scovò tra il pubblico che gremiva l'Alfieri. Ma quel gentilissimo signore rifiutò l'offerta fattagli, prima tramite l'avvocato Gianni Castagneto, poi a lui direttamente. Era appena ritornato dal Congo ove aveva abitato per una ventina d'anni. Era tornato per riposarsi. Fra più di un migliaio di persone, da ritenersi tutte ragionevolmente di Torino, il regista, con una sola occhiata, aveva individuato quello che sarebbe stato l'ideale come primo attore per un film africano. Quando fummo per partire Dreyer conosceva quel tratto di Somalia compreso fra Mogadiscio e Kisimaio, tra l'Uebi Scebeli e il Giuba come lo conoscevo io. Conosceva e, non solamente di nome, certi alberi che si era fatto descrivere dalle radici alle foglie e, tra i rami dei quali, avrebbe nascosto i "ribelli"; conosceva un certo "harisc" (capanna di forma rettangolare) fin nelle dimensioni, e nella sua mente l'aveva già designata quale futura prigione; conosceva il lebbrosario di Gelib situato su un isolotto del Giuba e da cui avrebbe fatto evadere per breve tempo

←  
In questa pagina e in quella seguente: immagini tratte da Mudundu, il film iniziato in Somalia da Dreyer e terminato da E. Quadrone

una cinquantina di contagiati; conosceva una certa fanciulla, una "gheber", (vergine) di quindici anni che avrebbe chiamata Fay e con la quale aveva stabilito preventivamente, durante una specie di "conferenza stampa", che nessun altro, all'infuori di lui, le avrebbe parlato. « Per la formazione "artistica" di Fay — egli diceva — occorre un solo insegnante, che sappia darle un solo indirizzo, imporle una sola volontà: la mia ». Era giusto, ma scomodo. Quelli però che hanno lavorato con lui, che hanno imparato come si concepisce un film e se ne prepara la nascita, non possono esimersi dall'essergliene grati finché della sua intransigenza, del suo metodo, della sua inflessibile disciplina. Fra l'altro era di una puntualità implacabile. Ho assistito a una scena piuttosto movimentata e durante la quale con un'occhiata, un solo gesto perentorio fece staccare dalle labbra di un nostro collaboratore ritardatario la tazza di caffè che gli era stata frettolosamente portata dal "boy", proprio nel momento in cui l'autista aveva innestato la marcia per partire da Kisimaio verso l'interno, in un viaggio esplorativo. Il disgraziato che già se l'era portata alla bocca, quando sentì lo sguardo acuto di Dreyer posarsi su di lui, la rimise immediatamente fra le mani tremanti del "boy" e scomparve saltando accanto all'autista. Dopo un fugace incontro con il russo, che era venuto a Torino a intascare il compenso dovuto a Dreyer, e la somma per lo scenario che a Parigi, secondo la sua affermazione, stavano febbrilmente preparando due specialisti e per il materiale tecnico, non lo rividi più. E non lo rividero neppure i finanziatori che si erano fidati di lui. A quel tempo alcune delle regioni africane che avevamo stabilito di raggiungere non erano senza pericoli. Di tutto l'apparato organizzativo che avevo visto in Rue de la Beotie, non rividi più che un povero piccolo uomo vestito di nero e con un logoro tubino in testa, nell'atto di saltare fra le rotaie di smistamento del porto di Genova, alcuni minuti prima che il nostro bastimento salpasse le àncore. Veniva a portarci quel poco o nulla che ci mandavano da Parigi: una vecchia macchina da presa e un cavalletto sgangherato. Nient'altro. Con questo equipaggiamento avremmo dovuto portare via dalla Somalia trenta o quarantamila metri di pellicola per il nostro film che sarebbe stato girato da attori diversi in varie lingue: l'italiano, il francese e forse anche l'inglese. La macchina da presa, ripeto, fu l'unico apporto che diede il russo alla combinazione finanziaria Torino-Parigi. La vecchia *Debty* — come poi abbiamo saputo al nostro ritorno — era stata sottratta dal "patron" ad un povero attore cinematografico caduto ammalato e ricoverato all'ospedale e perciò nell'assoluta impossibilità di difendere ciò che rappresentava l'unico suo capitale: l'avvenire, dunque, e forse la fortuna. Sotto tali, e tutt'altro che lieti, auspici, iniziò il viaggio e l'avventura.

A tutte queste traversie, però, C. T. Dreyer era e si mantenne sempre e completamente estraneo. I suoi pezzettini di carta che, fin dal primo giorno del viaggio sostituirono fra noi la normale conversazione e abolirono ogni discussione, furono e restarono il suo mirabile mondo creativo

(Continua in terza di copertina)



# FILM DI QUESTI GIORNI

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

## RIPRESE

IL PERIODO estivo coincide, solitamente, con la "ripresa" di film che in passato ebbero successo commerciale. Tra le riedizioni di queste ultime settimane, sono da segnalare tre film impegnativi realizzati nel primo decennio del sonoro, appartenenti tutti tre, pur entro limiti diversi, a un genere storico e sociologico. Essi sono: *I Am A Fugitive From A Chain Gang* («Io sono un evaso», 1932) di Mervyn Le Roy, *G-Men* («La pattuglia dei senza paura», 1935) di William Keighley, e *The Petrified Forest* («La foresta pietrificata», 1936) di Archie Mayo. È interessante notare, innanzitutto, come la casa produttrice di queste opere sia la medesima: la Warner Brothers. Vent'anni fa, e nel periodo che va all'incirca dall'avvento del sonoro alla fine del secondo conflitto mondiale, la Warner occupava un posto di rilievo tra i "major studios" hollywoodiani. Dai suoi teatri di posa uscivano, con una certa frequenza, film di significato culturale e di considerevole impegno artistico, superiori comunque a quella che era la media della produzione appartenente alle altre case di Hollywood.

*I Am A Fugitive From A Chain Gang* è uno dei pochi film sonori americani dei quali si possa dire, senza tema di smentite e indipendentemente dal giudizio definitivo che all'opera si vuole dare, che i vent'anni o quasi trascorsi dall'epoca di realizzazione non fanno sentire il loro peso. Le storie del

cinema, generalmente, citano con un certo rilievo quest'opera, mettendone in risalto gli aspetti di condanna del sistema carcerario e la forza onde è condotta, in più punti, la narrazione. A noi sembra, invece, che l'apporto di *I Am A Fugitive From A Chain Gang* a una chiarificazione storica e critica della società contemporanea americana vada molto oltre la sua denuncia dell'inumano trattamento inflitto in talune carceri ai detenuti. Tale denuncia indubbiamente esiste, ed è tratteggiata con efficacia. Ma essa non è, come in altre opere di analogo argomento (ad es. *The Big House* di George Hill, che risale al medesimo anno) fine a se stessa: non si risolve in una presa di posizione contro i carcerieri, o contro certi carcerieri. Qui, la denuncia sociale investe settori assai più vasti della vita pubblica americana. E nemmeno si risolve, come altri ebbero ad osservare, nella descrizione polemica di un errore giudiziario (realmente verificatosi). Essa va oltre, e riflette con insolita chiarezza (insolita, s'intende, per il film americano legato al grande capitale finanziario, come è il caso della Warner) la corruzione esistente in tutto quanto il funzionamento della pubblica amministrazione nello Stato della Georgia. Senza esaminare particolarmente i vari aspetti di questa ampia denuncia, diremo che l'impressione dello spettatore, nell'apprendere come i governanti dello Stato amministrino la giustizia, a prescindere da quelle che possono essere le reazioni al trattamento inferto ai carcerati, è un'impressione di completo di-

sfacimento morale e sociale. Un disfacimento che ha le sue origini e affonda le sue radici in un terreno che non è reso marcio dalla sola e semplice "cattiveria" di questo o quel direttore di carcere, o dall'errore di valutazione di un giudice. Mervyn Le Roy basò la propria opera su un fatto realmente avvenuto, e descritto dall'interessato (Robert F. Burns) in un libro di memorie. La forza del film, però, e lo dissero i critici dell'epoca, non consisteva soltanto nella forza del soggetto, ma traeva maggiore consistenza dalla precisa e vigorosa realizzazione di Le Roy e dei due sceneggiatori (Sheridan Gibney e Brown Holmes). Un soggetto di minore violenza, sia drammatica che sociale, sta alla base di *The Petrified Forest*. L'omonimo dramma di Robert E. Sherwood derivava il suo interesse da un certo numero di considerazioni di indole morale e filosofica messe in bocca ai suoi personaggi. Una filosofia astratta non legata alla realtà, ma contenente i germi di una esatta interpretazione di alcuni fenomeni sociali. Archie Mayo ha conservato intatta la filosofia del lavoro d'origine, e ha mantenuto il film nei suoi limiti teatrali. E' però riuscito a creare una atmosfera di sospensione e di fatalità che nel dramma mancava. Quegli esterni visibilmente costruiti in studio, quel deserto dipinto su fondali, delimitano senza possibilità di equivoci la portata della vicenda, mettendo in evidenza lo stato di desolazione sia materiale che morale di quel deserto "pietrificato" e staccato da ogni contatto col mondo. Alla creazione di questa atmosfera contribuiscono in misura non indifferente gli interpreti che recitano teatralmente ma con singolare aderenza ai rispettivi personaggi. Ottima Bette Davis; ottimo Leslie Howard; ma certamente superiore a costoro è Humphrey Bogart, qui alla prima interpretazione significativa della sua carriera (il medesimo personaggio, quello del gangster, egli lo interpretò per molti mesi anche sulla scena). Più debole l'impostazione storica di *G-Men*, i cui pregi sono essenzialmente tecnici e narrativi (il film di Keighley rientra più degli altri due in schemi convenzionali, di buon artigianato). Lo stile dell'opera ricorda, esteriormente, quello di *Scarface* (idem, 1932) di Howard Hawks, o quello di *Little Caesar* (1930) di Le Roy. Ma il contenuto è diverso: mentre *Scarface* e *Little Caesar* (e *I Am A Fugitive From A Chain Gang*, che però ricorre a uno stile meno spiccio e a un montaggio meno breve) erano l'indagine di una società e di alcuni personaggi negativi in essa coinvolti, *G-Men* è solo pubblicità (non sempre abile) di un corpo di polizia addestrato a sparare e ad ammazzare "senza pietà".

Potrà interessare anche il confronto tra il valore e l'apporto degli interpreti principali. Se il James Cagney di *G-Men* atteggia la sua interpretazione a una dinamica di maniera, il Bogart di *The Petrified Forest* e soprattutto il Paul Muni di *I Am A Fugitive From A Chain Gang* tentano una caratterizzazione interiore del personaggio. Paul Muni, qui, si è liberato degli atteggiamenti retorici che appesantivano taluni brani di *Scarface*. Il suo primo piano finale, quando alla domanda dell'amica che desidera sapere in che modo egli viva, risponde «Rubo!», è tra le inquadrature più forti del cinema americano 1930-1940.

VICE

La Davis, Howard e Humphrey Bogart in *The Petrified Forest* (1936) diretto da Archie Mayo.



# I CORTOMETRAGGI

**BIMBI** che aspettano di Vittorio Carpi-  
gnano, eseguito con un preciso fine di propa-  
ganda — nell'intento di invitare a un inter-  
essamento più concreto per l'infanzia che vi-  
ve nelle baracche della periferia di una grande  
città — piace per la umanità sincera, per  
il realismo visivo e spirituale, con cui era  
stato concepito e diretto. Venne poi un altro  
cortometraggio realizzato — forse con più  
freddezza — per conto di una organizzazione  
di assistenza, intitolato Oggi, non domani, do-  
ve si sensibilizzavano i genitori ai problemi  
della psicologia del fanciullo, e dove si indi-  
cava una necessità che dovrebbe essere più  
chiara a padri e madri: il controllo psichico  
eseguito oggi, perché non si debbano soffrire  
le conseguenze domani, e possibile attraverso  
speciali consultori già costituiti in alcune città  
da un ente nazionale per la protezione del fan-  
ciullo. In Oggi, non domani la preoccupazione  
scientifica, dato l'assunto del documentario, è  
più evidente; in Bimbi che aspettano Carpi-  
gnano ha maggiori possibilità, per buona parte  
dei film, di costruire e descrivere, di abboz-  
zare caratteri e scenette, in cui il fanciullo,  
ora arguto, ora generoso, ora indisciplinato,  
ora commiserevole, è il vero protagonista. Con  
Sicilia barocca, successivo a tali film, Vitto-  
rio Carpiagnano ha libero il campo per una  
completa distensione del proprio temperamen-  
to lirico, sollecito all'invenzione, amante del pi-  
toresco, tecnicamente attrezzato e, anzi, con-  
sumato. Si veda la sequenza iniziale di que-  
sto documentario, in cui le statue di Villa  
Palagonia (a Bagheria, Palermo), e il cielo  
dalle nuvole fluttuanti, l'architettura esube-  
rante e piena di luce, gli forniscono elementi  
per un montaggio brillante, la cui arditezza  
si risolve in una agile ma sempre composta  
serie di poetiche « stanze », dove non man-  
cano d'apparire anche Orlandi e Rinaldi di  
pietra, e suonatori, e filosofi, e mostri, siano  
anch'essi scolpiti, situati sui cornicioni delle  
ville, o stiano più semplicemente nei canestri  
e nei carretti di venditori di pupazzi di zuc-  
chero. Sculture e riproduzioni che sono come  
sintesi della Sicilia, vista nell'epoca del baroc-  
co, e che ne esprimono il carattere espansivo.

Sicilia barocca fa parte di un gruppo di  
documentari della Phoenix in cui si dedica un  
intero ciclo alla Sicilia, come l'Istituto LUCE  
ne ha dedicato uno alla Sardegna, e varie  
produttrici — abbiamo già visto — alla Pu-  
glia o ad altre regioni: criterio da approvare,  
dopo l'esagerato sfruttamento delle risorse  
romane. Il gruppo siciliano comprende anche  
Sicilia arabo-normanna di Tomei, ricordato in  
una precedente nota; Sicilia ellenica di Ma-  
nera, in cui un ritmo più moderato, una ade-  
renza ai classici monumenti, ammutoliti da  
tanti secoli, fa riscontro all'ardore espansivo  
di Barocca, che è ancora attuale; Passione a  
Isnello di Fasano, dove viene ripresa la tra-  
dizione della « Casazza »; Terra di Pirandello  
di Tomei, che è un viaggio ai luoghi, ai tipi,  
alle fonti umane, si direbbe, dell'opera dello  
scrittore di Agrigento. Qui, nel segno soprav-  
vissuto di ciò che per Luigi Pirandello fu  
ispirazione, l'evocazione ha tutto il sapore del-  
l'autenticità; ed anche un « barone » che sbuca  
da una porta pare appellarsi al dizionario  
fantastico dell'artista. L'immagine, cui non  
manca che una maggiore penetrazione — d'al-  
tronde pressoché impossibile nel rapporto fra  
trecento metri di pellicola e un'opera monu-  
mentale di novelle, romanzi, commedie — e il  
parlato che attinge sequenza per sequenza ai  
testi pirandelliani, vi richiamano alla « giara »  
e ai « giganti della montagna », ai protagoni-  
sti delle « novelle per un anno » ed ai perso-  
naggi del drammaturgo. Fasano, che ha rea-  
lizzato tra i film a soggetto un modesto e poco  
noto O. K. John (1947), il quale svolge quasi  
lo stesso tema di E' accaduto in Europa (1947),  
si è già fatto notare tra i documentaristi per  
un cortometraggio dedicato ai giovani ciechi  
— Camminare con gli altri — il cui realismo  
non si fa ricordare senza un sentimento di  
commozione, motivato dal tema, già in sé pie-  
toso. Passione a Isnello è la documentazione  
in film di una tradizionale sacra rappresen-  
tazione, che risale a prima della famosa Pas-  
sione di Oberammergau, il cui soggetto non

restò estraneo anche alla storia del cinema  
primitivo. La rappresentazione si svolge nel  
paese di Isnello (Madonie) in succinte sceno-  
grafie approntate, come « luoghi deputati »,  
nelle vie, nelle piazze, nell'aperta campagna,  
dove gli attori si soffermano per interpretare  
episodi della vita di Cristo. Anticamente la  
rappresentazione nasceva attorno ad una « ca-  
supola » o « casazza » e il popolo distinse la  
tradizione per « Casazza », nome che le resta  
ancor oggi. Attraverso il montaggio, il Fasano  
ha cercato di ottenere un « crescendo » che è  
quello stesso della rappresentazione, e nel  
raggiungere l'acme drammatico le immagini  
salgono ad una maggiore partecipazione spiri-  
tuale, mentre prima si erano mantenute in  
una documentazione dove non poteva essere  
soppresso un tal quale giudizio, benché stac-  
cato: il giudizio dello spettatore coltivato da  
vanti ad una ingenua espressione popolare.

Il giardino delle Esperidi di Vittorio Carpi-  
gnano, è dedicato ad una delle maggiori ri-  
sorse naturali dell'isola: gli agrumi. E' tempo  
che i nostri documentari tecnici acquistino  
una fisionomia, un carattere, uno stile; che  
abbandonino una ripresa meccanica e senza  
partecipazione umana, che è più opera di fo-  
tografia animata che di regia propriamente  
detta, e facciano appello all'invenzione, si  
valgano coscientemente del linguaggio proprio  
dei film, « trattino creativamente l'attualità »  
infine, secondo l'insegnamento di John Grier-  
son, che è vivo e valido. Questa assenza di  
fantasia e di apporto creativo nei film tec-  
nici abbiamo lamentato in altre occasioni; ma  
Carpiagnano ci avverte nella sequenza iniziale  
di Giardino delle Esperidi, e in altri passaggi  
del suo documentario, che una generalizzazio-  
ne non sarebbe giustificata. L'insegnamento  
del documentario inglese, che nel film sul la-  
voro ha molto da dire alla produzione docu-  
mentaristica di tutto il mondo, qui appare ac-  
cettata, con soluzioni tutte italiane: e i ragazzi  
che urlano ai passeggeri di una macchina in  
corsa la bontà dei loro aranci, dei loro « pomi  
d'oro », per lasciare poi il posto alla voce di  
una maestra che insegna ai propri allievi le  
origini e le caratteristiche del frutto, intro-  
ducono, nel ritmo più agile, nella forma più  
disinvolta, ad una « lezione sugli aranci ».

**MARIO VERDONE**

Sopra: da Passione a Isnello di U. Fasano. Sotto: da Sicilia arabo-normanna di Giuliano Tomei.





Ginette Leclerc e Raimu in *La femme du boulanger* («La moglie del fornaio», 1938): interessante film diretto da Marcel Pagnol e presentato con successo al Circolo del Cinema di Livorno.

## CIRCOLI DEL CINEMA

**LIVORNO** - Il Circolo del Cinema ha presentato nei mesi di aprile, maggio e giugno: L'impareggiabile Goodfrey, Micurin, Zuiderzee, Borinage, Terra di Spagna, Il ponte, I frangenti, I primi anni, Ventesimo secolo, La grande illusione, Monsieur Verdoux, N. U. (di Antonioni), La moglie del fornaio di Pagnol, Piccole volpi, Concerto nel parco (di Cerchio) Film and Reality (di Cavalcanti), Sirena, Donne e mode nel tempo.

**MILANO** - La Sezione cinema del Centro culturale Pirelli ha proiettato negli ultimi mesi: Quattro passi fra le nuvole (presentazione Mario Milani); Antoine et Antoinette (presentazione Mario Milani); E' primavera... (presentazione Mario Milani); Il silenzio è d'oro (presentazione Mario Milani); Dumbo l'elefante volante; Picasso (presentazione Silvestro Severgnini); Il traditore (presentazione Mario Milani); Pigmaliione (presentazione Roberto Reborà); La Passione secondo S. Matteo; La grande illusione (presentazione Mario Milani); Colonna Traiana; Nasce il Romantico; Il monte della Verna; Giotto; La valle mistica; Carpaccio; Giudizio universale; Michelangelo da Caravaggio; Il cammino della speranza; Enrico V (presentazione Guido Aristarco). La stessa sezione cinema ha presentato un gruppo di film in formato ridotto: La perla, La croce di fuoco, Il massacro di Fort Apache, Odio implacabile e I cavalieri del Texas.

**REGGIO CALABRIA** - Il Circolo del Cinema «Sequenze» ha recentemente presentato una «Rassegna del documentario sovietico» comprendente La vita nella foresta, Caccia alle balene, Alle sorgenti della verità, Nelle sabbie dell'Asia Centrale, Mosca socialista. Essi vedono di nuovo, Fabbrica del grano, Storia di un anello, Elbrus, Urali, Sul sentiero degli animali, Lungo il Volga, La Bucovina del nord, Tagichistan. La vita delle api. Sono stati inoltre presentati: Le roman de Renart di Starewicht, The Cure di Chaplin, Panico di Duvivier e Uomini sul fondo di De Robertis.

L'ATTIVITA' della Cineteca Italiana è notevolmente aumentata durante la stagione culturale 1950-51, sia per il lavoro di archivio,

sia per quello di diffusione di importanti opere appartenenti alla storia del cinema. Oltre ottantamila metri di negativi originali (per la massima parte di film del vecchio cinema italiano muto) sono stati reperiti e salvati dalla distruzione. Anche il lavoro di stampa e contro tipo ha avuto quest'anno uno sviluppo maggiore, talché diversi capolavori del cinema hanno potuto essere contro tipati e messi a disposizione di circoli e associazioni culturali cinematografiche; tra essi Il vampiro di Carl Th. Dreyer, Golem di Paul Wegener, L'uomo che ride di Paul Leni, Il milione di René Clair, Les bas-fonds di Jean Renoir, ecc. I passaggi effettuati dai film della Cineteca Italiana presso un totale di 24 associazioni culturali cinematografiche, dal novembre 1950 al giugno 1951, assommano a 182. A questi vanno aggiunte 23 proiezioni effettuate presso gli «Amici della Cineteca Italiana».

Inoltre la Cineteca Italiana ha organizzato, nei mesi di maggio e giugno, la sua III Mostra retrospettiva del cinema di questo dopoguerra a Roma, a Milano e a Bologna con un successo di pubblico e di stampa e un interesse mai sino ad ora riscontrati. In seno alla Nona Triennale di Milano è stata anche allestita una Mostra della scenografia nel cinema italiano (1905-1950) con documenti fotografici, bozzetti originali, autografi, ecc. ed è stata organizzata una Rassegna retrospettiva dei film di avanguardia, nel mese di luglio, costituita da otto proiezioni nel corso delle quali sono stati presentati alcuni tra i più importanti documenti del cinema d'avanguardia e alcuni film che all'avanguardia si possono allacciare per l'ambientazione e i mezzi espressivi.

Nel prossimo settembre, pure in seno alla IX Triennale di Milano, verrà effettuato un Convegno sul cinema e le arti figurative promosso dalla Cineteca Italiana e dal «Comité international pour cinéma et les arts figuratifs», sotto gli auspici della Direzione generale delle Belle Arti e della Direzione generale dello Spettacolo. Nel corso di questo convegno verranno effettuate alcune proiezioni di film documentari e d'arte ed un programma dedicato a selezioni antologiche del vecchio cinema italiano, presentate dalla Cineteca Italiana.

### STAMPA IN PENOMBRA

LE EDIZIONI di «Bianco e Nero», nella collana a carattere popolare di prossima inaugurazione, annunciano un volumetto dedicato alla critica cinematografica, una specie di «guida» (per dirla con parola non impegnativa) del progresso compiuto dalla stampa, dal giornalismo, dalla letteratura riguardo al cinema. La mia scheda intende nel suo poco limitarsi a un tempo che scade all'avvio della nostra crisi, cioè verso il 1940-1941. Mi richiamo intanto ai nn. della vecchia serie di Cinema, 81 e 82, poi ai successivi 89 e 90, dove attraverso gli articoli di Tito A. Spagnol «Facciamo un film - Ricordi di produzione 1921», e Cronache di 30 anni fa: «La Vita Cinematografica», si riassumevano a sufficienza i caratteri e il costume del cinema italiano «anni d'oro» secondo amiamo sempre indicare quel periodo famoso della «scatola chiusa» prima dell'intervento (moderno) dell'America. Poiché La Vita Cinematografica era un periodico che si occupava di cinematografo (la parola più lunga è stata poi soppiantata da quella più breve di «cinema»): spero che il Migliorini trovi modo di dedicarle una «voce» in qualche suo dizionario, una «voce» che si occupi della storia e della fortuna dei due termini, si capisce; poiché... eccetera, rivolgo dunque l'attenzione a quel che chiamo progresso giornalistico del cinema, o meglio, progresso cineletterario. Cioè la fortuna del cinema alleato alla carta. Ma le mie schede non arrivano al «fumetto».

Non c'è giornale o pubblicazione oggi tra noi che non comporti una rubrica dedicata alla cinematografia. Non è stato molto facile arrivare a questo punto: il cinema fino a qualche anno addietro è stato considerato troppo spesso un gioco da ragazzi, da «scapigliati». Ho davanti una copia di In Penombra (anno II, numero 8, 15 agosto 1919). In Penombra era una rassegna cinematografica tra il sì e il no, ma tendente al cinema; e pubblicava rapporti e cronache di vita industriale-cinematografica, fotografie di «divi» e di «stelle», tavole pubblicitarie di case editrici, biografie di «prime attrici». Il gusto del dopoguerra immediato appare nella sua pienezza, un gusto che oggi può sembrarci lontanissimo e impossibile. A quei tempi — «tempi d'oro della cinematografia italiana» come spesso, troppo spesso sentiamo ripetere — l'Italia vantava un mondo cinematografico ricco e importante; specialmente a Torino si produceva e vendeva a scatola chiusa; e avendo il cinema (quale industria) superato il gusto particolare di speciale spettacolo, quasi attrazione da fiera e da baraccone, il suo sviluppo si era imposto alla stampa giornaliera e periodica attraverso la pubblicità, nello stesso tempo che conquistava i mercati. Poi, mentre aumentava in Italia l'interesse degli scrittori per il cinema, le grandi società produttrici perdevano terreno, si riducevano al fallimento. Storia abbastanza nota. E in fondo questo c'entra poco col tema, volto più alla stampa che al processo del costume cineletterario. Cito perciò a memoria qualche vecchia pubblicazione oggi dimenticata, alla quale credo onesto risalire per poter giungere ai fasti di Cinema, Bianco e Nero e Intercine. Ecco alcuni titoli: La Vita Cinematografica (di-

## BIBLIOTECA

retta da « Veritas », A. A. A. Cavallaro); Il Tirso al Cinematografo (diretto da Gabriellino d'Annunzio); In Penombra (diretto da Tomaso Monicelli). Il Sor Capanna (quindicinale, si stampava a Roma verso il 1918-19).

Alle origini, il cinema riscosse simpatie e consensi di intellettuali, di giovani; fra costoro si può ricordare Gabriele d'Annunzio, Goffredo Bellonci, S. A. Luciani, Luigi Pirandello, Arnaldo Frateili, Guido Gozzano, Corrado Alvaro, Massimo Bontempelli, e venendo giù con gli anni anche Gotta, Fracchia, Betti e Pavolini, Napolitano e Dabini si sono interessati di cinema e di questioni cinematografiche, curando sia problemi critici estetici come di produzione. Fra il 1927 e il 1930 Mario Gromo, direttore della Casa editrice Ribet, dette il via a una nuova leva di scrittori giovani appassionati del cinema e interessati ai suoi sviluppi. In quell'epoca la produzione italiana languiva, sorgevano a vuoto problemi per una rinascita della nostra industria. Ogni giornale invitava i cineasti a fare sul serio. Erano vivi gli argomenti di indole storica estetica, con variazioni ampie, con commenti già tendenti ad una affermazione dello spirito cinematografico. Pigliavano valore frasi oggi comuni quale « grammatica del montaggio », « sintassi cinematografica », si citava Canudo e Delluc e Paul Adam. Fra tutti i periodici di quei tempi, L'Italia Letteraria anzi La Fiera Letteraria fu quello che più tenne fede al cinema, avvalendosi di volta in volta della tendenza filosofica di Nicola Chiaromonte, di quella moralistica di Alberto Consiglio, di quella politica di Ruggero Orlando e di quella tecnica e storica di Francesco Pasinetti. Passata « la letteraria » a Ghelardini, Umberto Barbaro curò una speciale pagina alla quale collaborarono belle firme di fama mondiale fra cui Balázs, Pudovkin e Arnheim. Solaria dedicava un suo numero al cinema, le riviste pullularono di scritti cinematografici, dalla leva di Gromo nascevano alcuni critici che più tardi avrebbero fatto bel tempo e pioggia sui grandi quotidiani nostri. Anche L'Italiano di Leo Longanesi dedicava un numero speciale al cinema, e Le Edizioni d'Italia stampavano libri sul montaggio, sulla tecnica del cinema, nelle vetrine pigliavano posto libretti di indole cinematografica, memorie ricordi studi, la libreria Hoepli diventava editrice di Cinema e a poca distanza il Centro Sperimentale di Cinematografia iniziava la pubblicazione di Bianco e Nero, Pasinetti pubblicava la sua « storia » (finita di stampare nel maggio 1939, anno XVII, come si legge all'ultima pagina). Uscivano anche gli studi sull'« attore » di Luigi Chiarini e Umberto Barbaro (1939) nelle medesime edizioni di « Bianco e Nero », e il tema era ripreso nei nn. 7-8 della rivista omonima (che aveva per sottotitolo: « Quaderni mensili del Centro Sperimentale di Cinematografia »), e nel n. 1 del 1941, gennaio, quinto anno della rivista, che aveva per sottotitolo « Rassegna di arte critica e tecnica del film », ed era edita dalla casa Edizioni Italiane Roma per il Centro Sperimentale di Cinematografia. Ritengo che sull'« attore » il materiale raccolto da Bar-

baro e da Chiarini per Bianco e Nero (fascicoli e volumi, fra i quali uno di Vsevolod I. Pudovkin: L'attore nel film) fosse per quell'epoca massimamente esauriente.

La « scheda » in parola mi interessa credo per qualcosa che sulla stampa cinematografica pubblicai su Cinema (non ne ho i numeri però), e per un articolo lungo che pubblicai a pezzi prima sul n. 9 (settembre 1940) del Frontespizio di Firenze diretto da Bargellini, Papini, Soffici: Stampa e cinema (pag. 621 a pag. 524); successivamente sul n. 6 dell'anno quinto (giugno 1941) di Bianco e Nero: Stampa e cinema da (pag. 63 a pag. 82) dove tentavo anche una esigua bibliografia italiana del cinema.

**RENATO GIANI**

**EVELINA TARRONI: « Filmologia pedagogica », Milano, Anonima Edizioni Viola, 1950.**

NELLA discussione sul film didattico, che si è accesa in questi ultimi tempi, un posto importante spetta al volumetto *Filmologia pedagogica* di Evelina Tarroni, che l'autrice ha fatto precedere da una nota su *Il problema del film didattico* (Bianco e Nero, aprile 1948). Riconosciuta l'importanza degli studi filmologici, la Tarroni si propone di occuparsi della filmologia da un punto di vista pedagogico: compito quanto mai arduo, specialmente in tempi in cui il cinema è ancora ai ferri corti con la cosiddetta cultura ufficiale da un lato, e campo di avventure mercantilizistiche dall'altro. Allo scopo di mostrare l'efficacia che il mezzo filmico può avere nella sua applicazione pedagogica, e addirittura la necessità della sua introduzione nella scuola, ella traccia un breve e chiaro profilo dell'evoluzione del pensiero educativo dal Rousseau al Dewey. Attraverso Pestalozzi, Herbart, Froebel si fa strada l'idea dell'importanza dei sussidi audio-visivi, come elementi fondamentali del metodo intuitivo. Ciò che il fanciullo apprende su ogni oggetto che gli viene descritto, è semplicemente l'imma-

gine che egli riesce a formarsene dentro di sé. E' facile quindi riscontrare l'esistenza di un punto di contatto fra il linguaggio filmico e le più recenti esigenze pedagogiche. Ma perché ciò sia possibile, non basta limitarsi a considerare il carattere raffigurativo del mezzo filmico: occorre penetrare più a fondo nella sua essenza. Sorge così la necessità di studiarlo da un punto di vista tecnico, e di distinguerlo, nel suo impiego didattico, dal cinema inteso come arte: secondo la Tarroni, è proprio questa persistente confusione nel modo di intendere il film, quella che non ne ha finora consentito un esame spassionato, ai fini di un'eventuale utilizzazione pedagogica. Infatti l'analisi « filologica » degli elementi strutturali del film non può non rivelare una profonda analogia con il processo spirituale dell'apprendimento. Si comprende allora il significato che l'autrice annette alla sua affermazione che la tecnica è l'unica cosa importante, quando si deve vedere « entro quali limiti e in quale misura, il film può essere adoperato a scopo pedagogico », cioè « se il cinema può divenire nella scuola una nuova tecnica del conoscere »: una tecnica, naturalmente, che non va mai disgiunta dallo studio delle reazioni psicologiche suscitate nello spettatore.

Nei due capitoli centrali della sua operetta (*Valore pedagogico del mezzo filmico e Limiti e critiche al valore pedagogico del film*), la Tarroni, valendosi della conoscenza di teorici come Balázs, Spottiswoode, Rotha, affronta il problema della definizione scientifica del valore del linguaggio cinematografico in rapporto alle finalità specifiche della pedagogia. Il pensiero dell'autrice si rivela volta per volta, polemicamente, in opposizione alle critiche che vengono mosse da chi nega la possibilità di un cinema pedagogico. Le obiezioni più comuni contro l'uso educativo del mezzo filmico riguardano il suo carattere emotivo (tale da ostacolare la formazione di giudizi logici e morali), il suo potere di « agganciamento » delle facoltà intuitive dello spettatore, e la soggettività della rappresentazione filmica. Fra gli argomenti con i quali la Tarroni ribatte le sud-

**FERDINANDO ROCCO**

(Continua in terza di copertina)

Il produttore Ronald Neame e Laurence Olivier durante la lavorazione di *The Magic Box*, film diretto da John Boulting e sulla vita del pioniere del cinema inglese: William Friese-Greene.





# LA DILIGENZA

## CORRISPONDENZA COI LETTORI

UMBERTO SBARDELLOTTI (Feltre). - Vittorio De Sica abita a Roma, in via Barnaba Oriani 8A. Pure a Roma puoi indirizzare la posta per Roberta Rossellini (presso Ponti-De Laurentiis Produzioni, via 24 Maggio, 14); per Luchino Visconti (via Salaria, 366); per Pietro Germi (via Palermo, 49). A René Clair puoi mandare presso Wald and Krasna Productions, RKO Studios, 780 Gower Street, Hollywood. A John Ford: presso Republic Pictures, Argosy Productions, 4024 Radford Avenue, North Hollywood. Frank Capra, presso Liberty Pictures, Paramount Studios, 5451 Marathon Street, Hollywood. A Charles Chaplin, 1085 Summit Drive, Beverly Hills (California). Per Jean Renoir, manda a Cinema; e noi faremo inoltrare la lettera (così pure per Carl Th. Dreyer). Laurence Olivier: presso J. Arthur Rank Organisation Ltd., 38 South Street, London W.1, England. Jean Delannoy: presso Unifrance Film, 77 Ave des Champs Elysées, Paris (VIII). H. G. Clouzot: idem. Marcel Carné: presso Productions Sacha Gordiné, 19 rue Spontini, Paris. Julien Duvivier, presso Regina Productions, 44 Champs Elysées, Paris. John Huston: presso M.G.M. Studios, Culver City, California.

GIOVANNI ADINOLFI (Cava de' Tirreni). - Leggiti L'arte del film (edizioni Bompiani). La Redazione sta cercando un posto, nella rubrica lettere, per il tuo scritto.

TINCO COLANI (Napoli). - Quel libro che era in preparazione non è ancora stato terminato; mi si dice che l'autore abbia avuto nel frattempo impegni di una certa gravità. Sull'argomento non conosco opere. Dei film che mi hai elencato penso che « Sterminateci senza pietà » sia il migliore. Era interpretato da Bruce Cabot, Cesar Romero e Rochelle Hudson. Per il resto, leggerai quanto prima un lungo articolo.

UGO NESPOLO (Pavullo). - Cecil B. De Mille ha diretto The Kings of Kings nel 1927, «ma ricordati che il regista — in quell'anno — non era più alle prime armi. Nel 1912 egli aveva messo per la prima volta la sua firma a un film. Nel 1915 ha realizzato quello stupendo Forlunato che non lascia affatto presagire in De Mille una tendenza al grossolano, al colossale-insulso che egli in seguito manifesterà. Il protagonista di « Il re dei re » era H. B. Warner (se non vado errato); il quale è ricomparso di recente sullo schermo nella parte di H. B. Warner, cioè, di se stesso, nella sequenza del bridge in casa di Gloria Swanson in Sunset Boulevard

(« Viale del Tramonto »). Non occorrono titoli di studio per essere regista — secondo la logica — basta l'intelligenza (e talvolta — stando agli esempi — neppure questa è necessaria, quando il senso del cinema è prepotente). Comunque so che al Centro Sperimentale di Cinematografia esigono una laurea dagli aspiranti registi. La colonna sonora di Gone with the Wind (Via col vento) porta la firma di Max Steiner e in molti punti è un'amabile ricicatura di motivi musicali del Vecchio Sud. Ci vorrebbe un anno di lavoro alla moviola per scindere motivo per motivo e poi dirti se esistono in commercio dischi con quelle musiche incise.

NOVELLA CASADEI (Meldola). - Vorrei avere comprensione; ma non vorrei passare per maleducato. Quindi il naso nel calderone del Premio Pasinetti non ce lo metto e tu resti delusa. Pazienza, amica mia, pazienza.

SANDRO TESTONI (Como). - Sì, per i titoli dei film di Joseph L. Mankiewicz la citazione è giusta. Dragonwyck è preciso. Somewhere in the Night pure: apparve da noi col titolo « Il bandito senza nome », con un John Hodiak particolarmente bravo, una Nancy Guild molto sensibile (perché non lavora più?) e un Fritz Körner non inferiore al Fritz Körner dei tempi belli, cioè di « Fortunale sulla scogliera ». « Il fuggitivo » è Escape. Ignoro il titolo della canzone che Ingrid Bergman canta in Arch of Triumph (« Arco di trionfo ») e neppure lo voglio sapere. Immagino che uendola, l'attrice stessa se ne rammaricherebbe: perché le farebbe tornare alla mente una delle più sbaldate imprese della sua vita, cioè l'interpretazione (con compartecipazione, poco redditizia, anzi in perdita) di un film che è costato 5 milioni di dollari e non ha segnato alcun progresso né per i protagonisti, né per il regista Milestone, né per il produttore.

« Perché nel film Warner Bros C'è sempre un domani di Delmer Daves il commento musicale è appannaggio del signor Carlo Innocenti? » tu domandi. Perché da anni ormai le case di distribuzione fanno strappi di questo genere togliendo al film la colonna originale sonora americana e offrendo il compito della sostituzione a Innocenti. E se non è Innocenti, è Fiorda. Non toccherebbe a noi protestare, ma ai musicisti americani, autori del commento originale. Di Innocenti, se non sbaglio, sono già pieni i documentari; lo riconosco anche senza vedere i titoli di testa dei cortometraggi, per via di una frase

musicale che gli è estremamente cara e dalla quale egli esita a separarsi. Affetto, suppongo. « C'è sempre un domani » reca il titolo originale di Pride of the Marines (1945); l'autore delle musiche nella versione originale è Franz Waxman. Cinema non ha affatto sottovalutato My Foolish Heart (Questo mio jolle cuore). Semplicemente, al critico — in quei giorni indisposto — era sfuggita la proiezione del lavoro di Mark Robson. Se però tu avessi letto attentamente queste colonne ti sarei accorto che più di una volta (anzi, più di dieci volte) io ho toccato quel tasto, mettendo in valore il film che ritengo veramente notevole (anche a dispetto di certe smancerie di pessima marca Goldwyn). Il film è prodotto da Samuel Goldwyn, con un soggetto tratto da una novella di J. D. Salinger (pubblicata nientemeno che sullo snob e gelido « The New Yorker »); la sceneggiatura è di Julius e Philip Epstein, i calvi fratelli-scenaristi reclutati in coppia da Goldwyn. Fotografia: Lee Garmes. Quanto agli attori, penso che tu già li conosca: Dana Andrews (nella parte di Walt Dreiser); Susan Hayward (Eloise Winters); Kent Smith (Lew Wengler); Lois Wheeler (Mary Jane); i genitori della Hayward sono Jessie Royce Landis e il bravissimo Robert Keith. La piccola figlia della Hayward è Gigi Perrau.

PIMPERNEL (Torino). - Ma sì, amico mio, sarai Pimpernel per questa rubrica, un bel Pimpernel che ama sparare boutades e spera nell'effetto. L'hanno avuto infatti. Mi mandì un soggetto perché pensi che lo conosca « un mucchio di tipi che si occupano di film e cose del genere », i quali si gettano « come cani rabbiosi ed affamati su qualsiasi cosa che abbia lontanamente l'aspetto di un'idea »; e il tuo soggetto — così tu dici — ha un'idea « non più idiota di un'altra, anche se è poco originale ». E insisti: « Ho un maledetto bisogno di denaro e qualunque somma, da cinquanta lire in su mi farebbe comodo ». Te ne offro sessanta e un biglietto per un film di Mastrocinque. E conserverò, di tutto il soggetto, la frase conclusiva: « Tutto finisce in un gran ballo ». Potrebbe servire a un film rivista.

PIETRO IMPERIA (Palermo). - Ti posso dare i dati di Un colpo di pistola: prod. Lux, 1942; regia: Renato Castellani; soggetto tratto da un racconto di Puskin; sceneggiatura: Mario Bonjantini, Renato Castellani, Corrado Pavolini, Mario Soldati. Scenografia: Nicola Benois, Gastone Medin. Arredamento: Gino Brosio. Costumi: Maria De Matteis e Nicola Benois. Fotografia: Massimo Terzano. Musica: Vincenzo Tommasini. Interpreti: Fosco Giachetti, Antonio Centa, Assia Noris, Rubi D'Alma, Mimi Dugini, Renato Cialente. Il cielo è rosso è una produzione Acta Film, distribuito dalla G.D.B.

NERIO TEBANO (Taranto). - Ti ringrazio per la segnalazione di « Non desiderare la donna d'altri » di Kanin. Lo andrò a vedere. E' vero quanto dici a proposito di « Io sono un evaso »; merita un esame. Hai torto quando parli di una mia defezione di fronte ai risultati della « cooperazione produttiva ».

Anche se l'esperimento di Achtung, banditi! risulterà felice e pieno di promesse io non mi considero ancora abbastanza convinto per aderire a iniziative del genere. Contro la legge — certo — ha delle cose molto buone. E pure io dissenso dal « Vice » di Cinema che s'è sbrigitto in poche righe. Ma penso l'abbia fatto solo perché molti altri film premevano e lo spazio era imitato; assolviamolo, dunque. Cosa ti salta in testa di citare John Ford a proposito di De Mitrì! (a proposito di Angelo tra la folla).

Al «Premio Pasinetti» io sono estremo.

CARLO PITTORE (Senza indirizzo). - Manda pure se credi, ma non aspettarti grandi cose. La crisi dei soggetti è soprattutto crisi di coscienza nei registi. Il mondo è sottoposto, la bomba H è alle porte e la guerra non è esclusa. Un soggetto oggi deve rispondere a certe esigenze che non possono essere formulate sulla carta e rese schematiche ad uso degli scrittori, ma che pure esistono e si fanno sentire. Ovviamente, così dicendo, non alludo ai registi dei film di Crocco o della Pamparini: per loro ogni soggetto che condensi sesso e mancanza di carattere fa buon brodo e il pubblico corre a sorbirlo. Gli altri cercano una verità del tempo presente (concediamo loro d'essere in buona fede, s'intende). Così Geremi studia il problema della delinquenza, non del 1945, ma del 1951; così Visconti, di fronte alla figura di una madre che vuole piazzare la sua disadorna bimbetta nel mondo del cinema, crea Bellissima; così De Sica pensa all'odissea del pensionato e fa nascere Umberto D. E anche Zampa, pur scegliendo un soggetto in apparenza allegro, ha la sua parola da dire. Una parola per il 1951. Ecco perché c'è la crisi di soggetti: occorre saper trovare le idee, farle diventare azione cinematografica e non dimenticare le esigenze del pubblico, che è quello che permette al cinema di vivere e quindi chiede la sua parte. Ti par poco?

LEO FARALLI (Napoli). - Erich von Stroheim ha pubblicato un libro in Francia, e quindi l'informazione che ti è stata data è giusta. Si intitola Paprika (edizione André Martel, 45 rue de Belfort, Givors-Rhône-Francia). Ma non è stato scritto direttamente in francese. Dall'originale inglese Jacqueline Odile Verly ne ha ricavato una traduzione che nonostante tutte le cure non riesce a nascondere la vera realtà del libro: cioè la mediocrità. Paprika apre con una dedica a Denise Vernac (ovvero la signora Stroheim) ed entra nel vivo con la prima frase del primo capitolo: « Gli ungheresi, come tutti i buoni cristiani, credono alla Santa Trinità. Ma, senza tante storie, Dio Padre appartiene a loro. E' Magyar Isten... il Dio ungherese. E l'ungherese è la lingua in uso nel Paradiso ». E Paprika? E' il pepe fatale o un richiamo a Elsa Merlini? E una bimba, che nel corso del romanzo crescerà. Dice il personaggio Zsuzsa, alzando gli occhi al cielo ma alludendo alla piccola: « Il suo nome sarà Paprika. E' nata in un campo di paprika e in un campo di paprika morirà ». Profesia e spezie, come vedi. E con un centone ungarico-cosmopolita, Stroheim porta avanti la sua storia. Risparmio altri commenti. Dico solo che non considero molto intelligente l'appendice che l'editore (o Stroheim stesso) ha pubblicato. « Dello stesso autore — dice — scenario originali scritti per lo schermo ». Ed elenca: Blind Husbands, Devil's Passkey, Foolish Wives, Merry Go-Round, The Merry Widow, Wedding March, Queen Kelly, Poto-Poto (ne avevi mai sentito parlare?), Tempest, East of the setting Sun, Walking Down Broadway. E ancora: « Adaptation et découpage technique: Greed ». Non ti sembra umiliante tutto questo per un grande regista come Stroheim? Non ti stringe il cuore vedere quest'uomo che per ottenere ancora un po' stima in campo extra-interpretativo è costretto ad elencare i titoli dei suoi capolavori come fossero promemoria a sbadati e irrispettosi lettori? Il colmo della malinconia sta nell'ultima nota: « En préparation: Les feux de la Saint-Jean ».

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pag. 51)

che andava formandosi come un mosaico e di cui lui solo sapeva in precedenza quale sarebbe stato il "panorama" definitivo. Il signor Dreyer lavorava nella sua cabina e io nella mia, da cui non mi concesse la grazia di uscire durante "l'orario", neppure nel torrido inferno del Mar Rosso. Scritte una, due, tre o più frasi dello scenario, secondo l'ispirazione e i giri del ventilatore, su altrettanti pezzettini di carta li inviavo a Dreyer che, dopo averli letti e riletti, me li rimandava o perché non andavano bene e li sostituissi con altri, o perché li "archiviassi" aggiungendoli ordinatamente a quelli precedenti, già approvati. La sera, finalmente, ci si ritrovava sul ponte a fare due passi e a parlare del lavoro compiuto lungo la giornata. Durante le poche ore di "distensione" il grande regista si dimostrava un impareggiabile compagno di viaggio. Se il metodo era tirannico, i risultati erano però buoni e il lavoro procedeva. Dreyer ormai era una cosa sola con il nostro film di cui già prevedeva, anzi, pregustava il risultato finale. L'aver trovato a Mogadiscio tutto ciò che umanamente la cittadina coloniale poteva offrirgli, non lo commosse affatto. I miracoli ottenuti con un'organizzazione compiuta a distanza e a furia di "radio-oceano" lanciati dal bastimento, lo lasciarono indifferente. Forse non s'accorse neppure d'essere ospitato nel Palazzo del Governo con gli onori dovuti alla sua fama e con la più schietta cordialità del governatore Vittorio Rava, appassionato cineasta, studioso di problemi coloniali, cacciatore, pittore e fotografo; e certo non si meravigliò o non dimostrò di meravigliarsi vedendo tutta Mogadiscio letteralmente ai suoi piedi e non apprezzò neppure il pittoresco saluto che ci porsero centinaia e centinaia di indigeni, scagliati lungo le strade e le piste dai concessionari dell'interno che in tal modo vollero festeggiare il nostro arrivo. Non vide o non volle vedere nulla, giacché tutto per lui era prematuro. Questo — come mi resi conto assai più tardi — costituiva la sua vera forza: non vedere, non udire, non pensare che alle cose contingenti. Non lasciarsi distrarre da ciò che era "anticipazione"; procedere lentamente, gradatamente, senza sussulti, un fogliettino di carta dopo l'altro, alla creazione del film. Il che vuol dire arrivare al primo colpo di manovella, magari un po' sfiancati, ma arrivarci "consapevolmente" senza altre esitazioni e pentimenti. Insomma, non si fa un film in Africa se prima non si è diventati africani. E io ho fatto di tutto perché lo diventasse. Dreyer non fu contento che dal momento in cui riuscì finalmente a metter piede nel nostro quartier generale e che un ufficiale da me mandato a Kisimaio due mesi prima aveva allestito con mezzi di fortuna. Era un alberghetto assolutamente tranquillo e silenzioso, essendo noi soli ad abitarlo. Subito la prima sera i concessionari dell'oltre Giuba vennero a salutarci e a offrirci il loro aiuto che in seguito non si dimostrò solamente prezioso, ma indispensabile. Dopo anni e anni di vita solitaria quei coraggiosi pionieri avevano imparato a far un po' di tutto, insegnando agli indigeni ciò che essi avevano appena appreso. E la prima notte Dreyer dormì tranquillo. Dormì come avesse a portata di mano un teatro di posa, uno stabilimento per lo sviluppo e la stampa del negativo e natu-

ralmente anche la sala di proiezione per "ripassare" il lavoro fatto durante la giornata. Dormì senza forse neppure pensare che, in tutto e per tutto, non avevamo che la *Debty*, le "nostre" macchine fotografiche, una resistenza da vendere, un'esperienza discreta che sommata a quella degli altri, cioè dei coltivatori di banane, diventava formidabile, molta volontà e pochi quattrini.

Fu il giorno seguente al nostro arrivo che vennero dal telegrafo le prime notizie di altri uomini impegnati nella nostra identica avventura; nell'Uganda, forse, o in un'altra regione la "troupe" di un regista tedesco abitante in Inghilterra era naufragata nella malaria. Non c'era rimasto che il fratello del regista e un operatore per girare gli esterni, il resto, tutto il resto del film sarebbe stato girato in Europa col sistema del "trasparente". E infatti, quel film venne fuori alcuni anni dopo dagli stabilimenti londinesi. Un'altra "troupe" tedesca che s'era fermata a Porto Sajd e di cui avevamo avuto notizia dagli impiegati dell'emporio di Simon Arz, si era perduta nell'interno del Madagascar e un nostro connazionale di là, un compratore di bestiame, ci chiedeva per radio se avessimo qualche notizia dei colleghi cineasti. L'Africa cominciava a farsi sentire. Il color locale, a poco a poco, ci entrava sotto la pelle insieme a qualche brivido di febbre che in noi "anziani" tratto a tratto si risvegliava. L'operatore Mario Craveri, esperto e appassionato africanista, ne aveva — come si esprimeva lui — fin dentro ai capelli. Il povero autista del "truk" sonoro, che è morto di pernicioso, fu il primo a mettersi il termometro in bocca e a battere i denti; il bravo Martini, aiuto operatore, il primo a coprirsi di piaghe tropicali. Chi non se ne dava per inteso era C. T. Dreyer che soltanto alla sera si concedeva un po' di riposo. Una volta stabilito che la sveglia fosse data alle quattro del mattino, e stabilito che il lavoro dovesse durare fino al tramonto, il resto non lo riguardava; neppure la malaria, neppure il colpo di sole. E purtroppo toccò anche a lui. A denti stretti si arrese alla fatica, alla febbre, ma più di tutto all'insolazione che l'aveva messo completamente a terra. E il giorno della sua partenza fu per noi un brutto, tristissimo giorno. Ce lo saremmo ricordato per sempre e specialmente durante la travagliata lavorazione, spesso interrotta e rallentata da inaudite peripezie. E dobbiamo a lui, alla sua spinta iniziale, ai suoi insegnamenti se in seguito, bene o male, siamo riusciti a strappare migliaia e migliaia di metri di pellicola "tutta buona" (grazie alla fotografia di Mario Craveri) e a portarli in Europa e dobbiamo a lui se ancora oggi il film, sostenuto dalla musica di Daniele Amfitheatrof, viene proiettato nel nord America. C. T. Dreyer, il giorno della partenza, raggiunse la chiatta — come tutti erano costretti a fare — sulle spalle del suo "boy", il suo fedele e affezionato Gibril e quindi il piccolo bastimento che oltre la "barra", lontano dai frangenti, lo attendeva al largo, sparì beccheggiando sulle onde calde e burrascose dell'Oceano Indiano. Questo è il ricordo che ho, che abbiamo tutti noi suoi collaboratori per qualche tempo, di C. T. Dreyer.

ERNESTO QUADRONE

(Continuazione dalla pag. 54)

dette obiezioni, quello che « la fase della formulazione logica dei giudizi, non manca, anche se viene in un secondo momento », cioè che il film non può essere che una « fase » della lezione, costituisce uno dei motivi principali della trattazione, e servirà anche a provare che l'introduzione del cinema nella scuola non diminuisce affatto la personalità dell'insegnante. Per quanto riguarda la soggettività del linguaggio filmico bisogna distinguere fra montaggio "creativo" (soggettivo) e montaggio "narrativo" (oggettivo), cioè fra cinema come arte e cinema come tecnica. Si muovono anche al mezzo filmico, usato come sussidio pedagogico, altre critiche, che traggono la loro origine da constatazioni di natura più propriamente sociologica: Volpicelli, a esempio, partendo dalla considerazione di « un'antitesi tra metodo intuitivo e drammaticità » (e nel film c'è soprattutto quest'ultima), nutre forti dubbi sul valore pedagogico dell'esperienza cinematografica; Pellizzi pone invece in rilievo l'*asservimento psichico e l'omogenizzazione*, operati dal film, che è — egli afferma — « un grande fabbricatore del costume ». Di fronte all'accusa del Volpicelli, il quale non è del resto su di una posizione rigida e moralistica, l'autrice sostiene ancora una volta la necessità dello studio del film in senso tecnico: si tratta di « graduare le reazioni emotive, suscitando una maggior partecipazione intellettuale dello spettatore ». In quanto al *livellamento* di cui parla il Pellizzi, ella osserva giustamente, « si scambia in un certo senso l'effetto per la causa »: sarebbe più giusto dire che è il costume a "fabbricare il film", e non il film a « fabbricare il costume ». In accordo con la sua visione antimoralistica, la Tarroni, fidando nei risultati che si possono conseguire con lo studio tecnico del linguaggio cinematografico, si domanda a un certo punto « se i pericoli che gli scrittori citati denunciano, siano ineliminabili dalla natura del mezzo filmico: perché alla filmologia pedagogica interessano soprattutto le possibilità del film educativo. Se l'uso che se n'è fatto fino ad oggi non corrisponde ad esigenze educative, ciò non implica che il film, in se stesso, non possa essere utilmente impiegato in tal senso. Almeno il film pedagogico. Per quello spettacolare, infatti (ed è noto quanti significati si celino sotto questo termine), occorre la creazione di una « coscienza critico-estetica » nel pubblico.

Un capitolo è dedicato alla *Classificazione dei film pedagogici*: la Tarroni stessa avverte l'insufficienza e la convenzionalità di tale classificazione, quando osserva che « le esigenze della pedagogia nei confronti del mezzo filmico, sono... molto più complesse e vaste di quelle limitate al campo dell'insegnamento e della documentazione scientifica », e che « quello che importa sottolineare è che pure attraverso questa suddivisione, in realtà esiste un denominatore comune che rende possibile l'utilizzazione del film, a qualunque categoria appartenga, a scopi pedagogici, e cioè il fatto che l'espressione cinematografica costituisce un linguaggio, cioè un mezzo di comunicazione di esperienze umane, sia nel campo scientifico che nel campo dei rapporti umani ». Tali affermazioni potevano, in realtà, essere approfondite e più ampiamente discusse, ponendo in questione anche i valori umani e culturali che sono innegabilmente alla base di ogni trattazione anche teorica e tecnica. Questi sono un po' i limiti di *Filmologia pedagogica*. Bisogna d'altronde tener presente che all'autrice premeva in primo luogo affermare la pedagogicità del mezzo filmico, di contro agli appunti che ad esso si fanno, e che la digressione arida e qua e là schematica è richiesta da un'esigenza, che circola fra le pagine del libretto, di vincere cioè l'indifferenza di molti intellettuali verso il cinema, considerato ancora un « piacere da iloti »: ostacolo maggiore e più difficile a vincere che non le critiche, per negative che siano. Per questa chiara coscienza del momento tecnico-organizzativo che sta attraversando il cinema pedagogico (un capitolo finale dà un'idea panoramica dei risultati raggiunti nella pratica e nell'organizzazione del film pedagogico nei vari paesi), per la concisione e la puntualità con cui vien seguito il concatenarsi dei suoi problemi, e per la determinazione precisa di non evadere da questo campo di studi, *Filmologia pedagogica* va dunque, come s'è detto, segnalato a quanti si occupano del film educativo e del cinema come manifestazione culturale. Esso recherà senza dubbio non pochi elementi di chiarificazione.

FERDINANDO ROCCO



Hollywood. Bing Crosby e Lizbeth Scott si dirigono verso gli stabilimenti.