

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 73

NUOVA SERIE - 1 NOVEMBRE 1951

Caro Renzi,

vorrà scusarmi se, intervenendo nel dibattito che tu stesso, con la tua lettera Accordo con i quacqueri, hai voluto aprire, mi rivolgo a te dandoti del tu; ma nei tuoi articoli e saggi, che ho letto sempre con estrema attenzione, ho visto tante volte espressi dubbi e perplessità che io stesso sentivo, così che mi sono abituato a considerarti, pur non avendoti mai visto né conosciuto, come un amico con il quale si abbia in comune, tante volte, gli stessi dubbi e le stesse certezze. Questa volta però sento di non poter essere d'accordo con te e mi sembra di aver compreso, improvvisamente, i limiti in cui ti muovi — limiti che in precedenza non mi erano mai apparsi così nettamente in virtù di una rara sensibilità che ti permetteva di criticare le insufficienze degli uni e degli altri mantenendoti sempre in equilibrio come sul filo di un rasoio.

Tu ti lamenti di una serie di avvenimenti i quali stanno praticamente soffocando il libero commercio dei valori culturali ed artistici e dici che bisogna combattere affinché siano messe in atto iniziative utili ad aprire le porte, ad allargare il libero scambio di idee, ad instaurare un dialogo senza il quale ogni manifestazione culturale è destinata a spegnersi e morire (lasciando «viva» al suo posto una cultura «ufficiale» tanto falsa quanto vuota di ogni contenuto umano). Ti sei mai chiesto i motivi per cui, ad un determinato momento, questi fatti succedono? Io sono convinto che se tu questa domanda te la fossi posta, avresti sentito la necessità di abbandonare il ristretto campo nel quale ti muovi e al quale tendi a limitare la tua azione — quello della cultura — per allargarlo a considerazioni, e naturalmente anche impegni, sul piano politico. Nello stesso tempo in cui le misure che tu lamenti venivano prese, il Governo italiano provocava la chiusura del Consolato cecoslovacco a Milano ed inviava una violentissima nota diplomatica al Governo romeno che, in effetti, significava aperta rottura; qualche mese fa gli artisti sovietici invitati al Maggio Musicale fiorentino erano oggetto di quell'inaudito e grossolano comportamento che tu ricordi e, in questi giorni, il Governo italiano (quel Governo che tu così cautamente eviti di nominare nella lettera quasi che, usando la forma impersonale, non ci sia alcuno a cui attribuire la colpa del mancato visto a Casiraghi) ha negato il visto d'entrata in Italia a Bertold Brecht compiendo un ennesimo gravissimo affronto ad un uomo di cultura. Ora, fino a che tu rimarrai nei limiti di un'impostazione soltanto culturale — e pertanto astratta, ideologica — cercando di convincerti che i torti sono reciproci e che pertanto l'unica cosa da fare, non potendoti impegnare politicamente, è protestare e dibattere il problema, le cose rimarranno come sono o almeno, pur venendo modificate entro determinati limiti, non cambieranno fondamentalmente: questo perché non esiste solo la cultura, ma anche la politica seppure il rapporto è dialettico.

Non voglio ripetere l'annosa polemica su questo punto (dopo i risultati di Politecnico non ci dovrebbero esser dubbi in proposito) ma soltanto indicare, attraverso alcune considerazioni, l'unica via che si deve, a mio avviso, seguire. Il tuo torto principale — quello che sta alla base del tuo atteggiamento — è espresso assai bene quando dici: «Infine, perché non dovrebbero dar retta a gente come noi, che in fondo si accontenta di certe libertà?». Non è possibile accontentarsi di certe libertà e poi lamentarsi, accoratamente, se chi fa un cattivo uso delle altre libertà incomincia a far sentire le sue imposizioni anche sul nostro «piccolo orto» (espressione che mi ricorda Orazio e, più avanti, Epicuro e il suo sacro timore della politica espresso nel «vivi nascosto»). Potrei dire che nella nostra recente storia culturale profondi insegnamenti a questo proposito abbiamo tratto, molti miei coetanei ed io, da Gobetti e da Pintor («A un certo momento gli intellettuali devono esser capaci di trasferire la loro esperienza sul terreno dell'utilità comune, ciascuno deve saper prendere il suo posto in una organizzazione di combattimento»); non parlo di Gramsci, che tu ami citare qualche volta, perché a differenza di Gobetti e Pintor, era militante di partito. D'altra parte, scusa se mi dilungo un po' troppo; non è indicativo che proprio da un articolo, indubbiamente giusto e bene impostato (Significato del film medio e accaparramento ideologico), in cui citi Gramsci — e questo dovrebbe far comprendere bene il senso della tua impostazione — un lettore, Ottorino Pesce (Cinema, 68) prenda lo spunto per so-

LETTERE

stenere tesi che sono in contrasto con le tue idee quali le hai espresse, qua e là, in articoli e saggi? E' molto facile, rimanendo su un piano soltanto culturale, subire delle deformazioni «professionali» e porsi su posizioni (scusa l'espressione, ma è l'unica che renda perfettamente e immediatamente il pensiero) di terza forza; Gobetti ha corso questo rischio, superandolo praticamente; doveva essere un suo discepolo, se così possiamo dire, Carlo Rosselli, a dare con Socialismo Liberale un fondamento ideologico a questo atteggiamento. Tutto ciò è molto significativo.

Tu dici che se si attende la risoluzione di questo problema (non comprendo bene il significato dell'aggettivo "limitato"; potrebbe essere un'apertura verso l'esigenza da me prospettata) fatalisticamente, dall'intero ciclo storico (ma in questo ciclo ci sei anche tu, che fai qualcosa o, facendo niente, permetti che altri facciano qualcosa; quindi non si tratta tanto di fatalismo quanto di azione male indirizzata) passano gli anni, facciamo in tempo a morire e dovranno discuterne le generazioni future. E' quanto accadrà, senza alcun dubbio, se tutti noi — tu, io e gli altri — continueremo a voler vedere le cose dalla sola visuale della "cultura" che, a furia di esser presa sempre come un qualcosa a sé, finirà per assumere quel significato di "Et in Arcadia Ego" dal quale ti sembra di essere così lontano. Tu ami dire che la politica porta alla creazione di mitologie, religioni, fanatismi mentre la cultura ci libera da questi idoli e dà così una giustificazione alla tua posizione, lo penso che tu debba avere il coraggio di deciderli: chi sono coloro i quali, a tuo avviso, compiono nel nostro Paese questi atti che significano pregiudizio assai grave alla libertà della cultura? Cerca di renderti conto che non sarà possibile fermarsi su questa strada se non lottando contro di loro anche sul terreno, difficile e tendente al settarismo talvolta, della politica.

Per me tutti questi fatti, anche quelli che possono apparire più squisitamente limitati al campo culturale (decisiva, a questo proposito, mi sembra la "rottura" tra Filmcritica e FICC la quale appare in tutto il suo significato se appena si sfoglia il numero 6-7 della rivista, che non posso, con tutta la più buona volontà, definire) dimostrano una predeterminata volontà di rompere qualsiasi rapporto tra gente che la pensa diversamente, di evitare il dibattito che di necessità è chiarificatore. E' impossibile impedire questa progressiva corsa verso la rovina — c'è un solo traguardo al termine di questa pazzia corsa: la guerra; basta occuparsi un po' di politica per comprenderlo — rimanendo su di una posizione di presunta imparzialità dalla quale distribuire lodi e rimproveri all'uno e all'altro. C'è chi ha colpa di come vanno le cose e che ha interesse a che continuino ad andare avanti così: non si può più aspettare, bisogna decidersi. Maiora premunt. Sinceramente tuo

Nerio Budello

Milano, ottobre

Caro Aristarco,

leggo la lettera di Armando Borrelli, pubblicata sul n. 67 di Cinema. In essa, con cortesia oggi piuttosto rara, mi vengono mosse alcune critiche sostanziali, che a dire il vero non mi sembra di meritare, a proposito dei miei articoli sullo sfondo culturale del cinema italiano. Nella mia ricerca io tentavo unicamente di stabilire, attraverso lo studio delle opere dei nostri registi maggiori, quali fossero i gusti personali ed estetici, prevalentemente letterari, di detti registi, quali fossero insomma i loro livres de chevet, quei libri che ognuno di noi ha incontrato un giorno sulla sua strada e che hanno determinato in noi qualcosa, così come Tolstoj diceva di aver imparato dallo Stendhal della Chartreuse la maniera di descrivere le battaglie. Entro questi limiti si muoveva il mio concetto di cultura, senza la pretesa di assurgere a definizioni generali, e la mia conclusione era alquanto scoraggiante appunto perché, dal mio studio, mi risultava uno sfondo culturale generalmente mediocre. Non ho per nulla detto che i nostri registi, per essere veramente grandi, debbano mettersi a filmare le Operette morali: mi sono

limitato a dire che, studiando il nostro cinema, si vede bene che nessuno dei nostri registi ha tra i suoi libri formativi le opere dei nostri maggiori e che per molti l'esperienza letteraria è rappresentata da un fondo dannunziano, su cui si sono successivamente depositi vari altri sedimenti. Appunto per questo, per tale mancanza di preparazione vasta e profonda, quando si affrontano temi impegnativi, troppo impegnativi, certe lacune si scoprono e si cade nel generico o nel mediocre.

Quanto alla vitalità ecc. ecc. della cultura, siamo perfettamente d'accordo; concepire la cultura stessa unicamente come un serbatoio di parole utili per risolvere i cruciverba o rispondere alle domande di Silvio Gigli è cosa troppo sciocca perché si possa prenderla sul serio, e se il Borrelli ha creduto di poter inferire ciò dal mio articolo, evidentemente mi sono spiegato male. Mi permetto però di osservare che il pericolo, per il cinema, di impigliarsi «nelle pastoie di una tradizione intellettuale aulica ed accademica» non deve essere paventato al punto da rinnegare la conoscenza dell'alfabeto e da concedere ad ogni ispirato dalla «decima Musa» la possibilità di mettere sulla celluloida tutto ciò che gli passa per la testa senza che nessuno gli dia dell'ignorante. Anzi, dirò che, badando bene al soggetto, al dialogo, alla sceneggiatura dei nostri film, si vede come nel cinema d'oggi sopravvivano tenacemente, mascherate dall'immagine, certe convenzioni bassamente letterarie, che ormai nessuno scrittore più si permetterebbe di osservare. L'istanza del neorealismo è stata bene avvertita dai nostri registi; ma nessuno può dire che essa non potesse venire avvertita e trascritta meglio e più profondamente.

Quanto alla letteratura, la quale, secondo il Borrelli, più risentirebbe degli impacci culturali tradizionalisti, dirò che, ad esempio, il Manzoni sapeva Virgilio a memoria (insieme a parecchie altre cosette) e ciò non gli impedì, nel suo romanzo, di «riflettere temi largamente umani e nazionali»: anzi, lo aiutò a fare meglio degli altri. Così, per concludere, nel cinema, alla cui base sta sempre un testo scritto, un'esperienza letteraria profondamente sentita e bene assimilata sarà sempre la migliore compagna di una tecnica ben posseduta e di un animo davvero ispirato.

Molti saluti.

Guido Bezzola

Milano, ottobre

Caro «Cinema»,

sono ormai molti mesi che attendo di leggere nelle cronache relative ai cineclub la programmazione di Il granello magico di Eisenstein, che Livio Manzini citava sul n. 40 di Cinema. Poiché ripetutamente ebbi occasione di leggere articoli che dichiaravano ed esaltavano il perfetto funzionamento della Segreteria generale dei Circoli del cinema, penso che un po' di tempo dovrebbe pur spenderlo la Segreteria suddetta per la ricerca del film. Occorrerebbe inoltre dedicare una pagina di Cinema per risposte indirette a certi signori che inviano lettere (pubblicate) a certi giornali. L'ultimo caso si riferisce ad Oggi, che pubblica una lettera di un tizio (italiano) residente in Brasile, che tempesta contro i film neorealisti italiani. Rusconi dà ragione al tizio, ossia torto ai produttori e ai registi dei nostri film ed asserisce che questi ultimi mettono in mostra «i ns. stracci e le ns. pulci nazionali». A parte il fatto che noi non abbiamo mai parlato di Rusconi nei nostri film, sarebbe bene osservare una volta per tutte che noi non ci gloriamo delle nostre pulci e dei nostri stracci, ma ne parliamo perché siamo gente onesta ed in cerca di comprensione, mentre bisognerebbe far rilevare al contrario il costume degli americani che gloriano sempre ed indefessamente i loro banditi, sia della prateria, sia della città; ed i francesi che dell'omosessualità fanno una gloria nazionale.

Saluti.

Aldo Chiappe

Perugia, ottobre

Pio Baldelli, in risposta alla lettera di Mario Verdone pubblicata nel n. 70, ci scrive:

Io non scrivo di solito a macchina: il manoscritto di Lettura del personaggio fu dettato alla dattilografa da una persona amica, né io poi mi curai di riguardare attentamente il dattiloscritto, ingolfato come ero fino al collo in un lavoro sul Decamerone. Per le medesime ragioni, in Lettura del personaggio non apparve un rimando ad un breve articolo di Viazi apparso nella Cittadella di Bergamo. Mi spiace molto dell'incidente.

Pio Baldelli

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume VII

FASCICOLO 73

Anno IV - 1
Novembre 1951

Questo fascicolo contiene:

Lettere Seconda di copertina
Cinema-gira 218

LUIGI CHIARINI

La "settimana rossa" 221

VIRGILIO TOSI

La cronaca della "settimana" 223

FERNALDO DI GIAMMATTEO

Alle radici della mentalità collettiva 225

G. GUIDI e L. MALERBA

Che cosa pensano del pubblico (Inchiesta. Risposta di Antonioni) 227

DOMENICO MECCOLI

I sette peccati capitali e le ragazze di Piazza di Spagna 228

M. T. P.

Gli uomini hanno fame nella terra di Flaherty 231

NADIR GIANNITRAPANI

L'omaggio di Woodstock ai documentari sull'arte 234

GIORGIO N. FENIN

Negri e bianchi nel pozzo di Leo 235

FRANCESCO BIAGI

Le ultime speranze di Alberto Cavalcanti . 236

FRANCO COLOMBO

Galleria: Dana Andrews 238

TOM GRANICH

Il problema negro in Richard Wright . . . 240

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Retrospective: Perfido incanto batte

Fischinger e Caligari 241

GUIDO ARISTARCO

Film di questi giorni 243

GLAUCO VIAZZI

Riprese: "Anna Karenina" di Clarence Brown 245

MARIO VERDONE

I cortometraggi 245

V. T.

Circoli del cinema 246

G. C.

Che cos'è la FEDIC 246

L. M.

Biblioteca 247

IL POSTIGLIONE

La diligenza 248

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. F. 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
229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: da un'inquadratura di "Bellissima", film di Luchino Visconti.



Cinema messicano. Dopo La malquerida, la Bienamada; regista e interprete principale sono gli stessi: Emilio Fernandez e Columba Dominguez, della quale diamo una fotografia. Operatore, naturalmente, Figueroa.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Bellissima (Produz. « Bellissima Film »), regista Luciano Visconti, interpreti Anna Magnani, Tina Apicella, Gastone Renzelli, Amedeo Nazzari, Walter Chiari, Tecla Scarano, Linda Sini, A. G. Bragaglia, Lola Braccini, con la partecipazione di molti attori e registi « in person »; I due derelitti (Colamonici-Montesi), regista Flavio Calzavara, interpreti Lea Padovani, Massimo Serato, Yves Deniaud, Marie Bizet, Guido Notari, Antonio Barone, Enzo Cerusico; Il ponte della concordia (C.I.F.E.S.), regista Roberto Montero, interpreti Virginia Belmont, Renato Baldini, Leopoldo Valentini, Aldo Silvani, Laura Redi, Sandro Ruffini, Fedele Gentile, Roberto Rizzo; Carne inquieta (Produzione Montesano), regista Silvestro Prestifilippo, interpreti Raf Vallone, Marina Berti, Clara Calamai, Silvia Melandri, Aldo Silvani, Luigi Cimara; La vendetta di una pazza (Romana Film), regista Pino Mercanti, interpreti Lida Baarova, Otello Toso, Mino Doro, Jacqueline Plessis, Mar-

gherita Nicosia, Brunella Bovo, Gino Leurini; La ragazza di Trieste (Fono Roma; le riprese in interni proseguono a Parigi; titolo dell'edizione francese: L'appât), regista Bernard Borderie, interpreti Carla Del Poggio, Jean Pierre Aumont, Roldano Lupi, Fernand Ledoux, Attilio Dottesio, John Kitzmiller, Gianni Rizzo; I due sergenti (produzione Cancellieri), regista C. A. Chiesa, interpreti Mario Carotenuto, Antonella Lualdi, Marisa Merlini, Adriano Rimoldi, Beniamino Maggio, Pina Renzi, Nuto Navarrini, Mario Castellani, Nunzio Filogamo, con la partecipazione di Elena Giusti e Luciano Tajoli; Tizio, Caio e Sempronio (Capitol Produzione Cinematografica), registi Metz, Marchesi, Pozzetti, interpreti Nino Taranto, Virgilio Riento, Aroldo Tieri, Carlo Croccolo, Fanfulla, Franca Marzi, Silvana Pampanini, Enrico Luzi, Ciro Berardi, Umberto Silverti, Ughetto Bertucci, Mandrin (I.C.S.), regista Mario Soldati, interpreti Raf Vallone, Silvana Pampanini, Michèle Philippe, Jacques Castelot, Roland Armontel, Gualtiero Tumiati, Alberto Rabagliati, Giulio Donnini.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Messalina (Gallone-Filmsonor), regista Carmine Gallone, interpreti Maria Felix, Georges Marchal, Jean Tissier, Jean Chevrier, Delia Scala, Memo Benassi, Carlo Ninchi, Erno Crisa, Giuseppe Varni, Camillo Pilotto, Ave Ninchi, Gino Saltamerenda, Lamberto Picasso; Cento piccole madri (Italian International Production), regista Giulio Morelli, con la supervisione di Léonide Moguy, interpreti William Tubbs, Amanda, Juan De Landa, Tony Lenzone, Beatrice Mancini, Augusto Pennello, Checco Durante; Gli angeli del quartiere (Drago Film), regista Carlo Borghesio, interpreti Rossana Podestà, Elli Parvo, Jacques Sernas, Beniamino Maggio; Sulla via di Guadalupe (P.I.F.C.), regista Nino Bazzani, interpreti Lea Padovani, Marina Berti, Leopoldo Trieste, Lida Baarova, John Kitzmiller, Teresa Franchini; Luigi Tosi, Gino Leurini, Carlo Giustini, Vickie Henderson, Bianca Doria, Canada Lee, Folco Lulli, Renato Malavasi, Renato Valente, Delfi Tanzi, Giorgio Curu, Dario Michaelis, Domenico Modugno, Edilio Kim; Sensualità (Ponti-De Lau-

Dante Maggio, Aldo Fabrizi; Le ragazze di Piazza di Spagna (Astoria Film), regista Luciano Emmer, interpreti Eduardo De Filippo, Lucia Bosè, Marcello Mastroianni, Anna Maria Bugliari, Cosetta Greco, Ave Ninchi; Napoleone (Rovere Film), regista Carlo Borghesio, interpreti Renato Rascel, Lilla Silvi, Marisa Merlini, Leopoldo Valentini, Loris Gizzo, Nico Pepe; Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino (Oro Film), regista Pietro Francisci, interpreti Gino Leurini, Leonora Ruffo, Aldo Fiorelli, Anna Di Leo; Era lui, sì, sì... (Produzione Amato-Sabatello), registi Metz, Marchesi, Girolami, interpreti Walter Chiari, Silvana Pampanini, Isa Barzizza, Carlo Campanini, Enrico Viariso, Nyta Dover, Luigi Tosi, Fanfulla, Lilla Landi; La famiglia Passaguai (ex Un mare di guai, Alfa Film), regista Aldo Fabrizi, interpreti Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Tino Scotti, Nyta Dover, Ave Ninchi, Luigi Pavese, Jole Silvani, Giovanni Grasso; Anema e core (Excelsa Film), regista Mario Mattoli, interpreti Ferruccio Tagliavini, Riccardo Billi, Mario Riva, Franca Marzi, Dorian Grey, Alberto Sorrentino, Guglielmo Inglese; Quattro rose rosse (C. D.I.), regista Nunzio Malasomma, interpreti Olga Villi, Fosco Giachetti, Jean Claude Pascal, Bianca Fusari, Valerie Darc, Dario Nicodemi, San-



Sopra: un « si gira » di La famiglia Passaguai, film diretto e interpretato da Aldo Fabrizi. Sotto: Fabrizi mentre dirige una scena del film.



Roma. Centro sperimentale di cinematografia: l'allieva Renata Campanati nel "provino" Un bacio così, dell'allievo regista Daniele Luisi.



rentius), regista Clemente Fracassi, interpreti Amedeo Nazzari, Eleonora Rossi Drago, Marcello Mastroianni; Il primo della classe (VIVA Film), regista Vittorio Vassarotti, interpreti Barry Fitzgerald, Tina Pica, Lauro Gazzolo, Franco Corsaro, Arturo Bragaglia, Charles Fawcett; Zibaldone N. 1 (Cines), regista Alessandro Blasetti, interpreti Andrea Checchi, Alba Arnova, Arnoldo Foà, Folco Lulli, Mario Massa, Antonio Centa, Enzo Stajola, Attilio Tosato, Vittorio De Sica, Pier Federici, Amedeo Nazzari, Attilia Radice, Elisa Cegani, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Sergio Tofano, Gina Lollobrigida, Eduardo, Titina e Peppino De Filippo, Virgilio Riento,

dro Ruffini; Gli innocenti pagano (Romana Film), regista Luigi Capuano, interpreti Lida Baarova, Mariella Lotti, Otello Toso, Mino Doro, Carletto Romano, Margherita Nicosia; Il microfono è vostro (Lux-Mambretti), regista Giuseppe Bennati, interpreti Gisella Sofio, Enrico Luzi, Aroldo Tieri, Enrico Viariso, Ada Dondini; Vacanze col gangster (Produzione Mambretti), regista Dino Risi, interpreti Marc Lawrence, Lamberto Maggiorani ed altri attori non professionisti; Ombre su Trieste (Ariston Film), regista Nerino Florio Bianchi, interpreti Filiberto Conti, Elio Ardan, Roberto Bertea, Marina

Dolfin, Wilma Casagrande, Raf Pindi; Gli uomini non guardano il cielo (Cimelia - S. Marco), regista Umberto Scarpelli, interpreti Enrico Vidon, Isa Miranda, Fanny Marchiò, Ruggero Ruggeri, Vittorio De Sica, Luigi Cimara, Fosco Giachetti; Trieste mia (S.A.F.A.), regista Mario Costa, interpreti Luciano Tajoli, Ermanno Randi, Milly Vitale, Barbara Leite, Nando Bruno, Mirko Ellis, Aldo Silvani; Il lupo della frontiera (ex Vendetta di lupo, S.A.F.A.), registi Edoardo Anton e Piero Scanziani, interpreti Maria Frau, Ermanno Randi, Tamara Lees, Toni Selwert, Piero Lulli, Adalberto Romi; Il Capitano di Venezia (Italia Film), regista Gianni Puccini, con la supervisione di Giuseppe De Santis, interpreti Mariella Lotti, Jacques Sernas, Andrea Checchi, Franco Baldini, Dante Maggio, « Angelo », Piero Pastoye, Giuseppe Taffarel, Gino Cavaliere, Dante Sten, Virginia Colman; Una bottiglia di latte (Tirrenia-Salvatori), registi Joseph Losey (versione inglese) e Andrea Forzano (versione italiana), interpreti Paul Mum, Luisa Rossi, Aldo Silvani, Ave Ninchi, Nando Bruno, Alfredo Varelli, Arnoldo Foà, Maurizio Brabant, Guido Martufi, Vittorio Manunta; La paura fa 90 (E.D.I.C. Film), regista Giorgio Simonelli, interpreti Silvana Pampanini, Franca Marzi, Anna Maria Bottini, Ugo Tognazzi,



James Stewart e Marlene Dietrich in *No Highway in the Sky* (« Viaggio indimenticabile »): film di Koster realizzato in Gran Bretagna.

alla fine di ottobre, nei pressi di Bolzano, per il film *Ivanhoe*, prodotto da Pandro S. Berman per la M.G.M., e diretto da Richard Thorpe. Gli interni del film in technicolor, tratto dal popolare romanzo di Walter Scott, vengono invece girati in Inghilterra: vi prendono parte gli attori Robert Taylor, Joan Fontaine, Elizabeth Taylor e George Sanders.

Roberto Rossellini...

...ha condotto a termine in undici giorni le riprese di *L'Invidia*, uno degli episodi del film *I sette peccati capitali*, prodotto in compartecipazione fra la « Film-Costellazione » e la « Franco-London Film ». Eduardo De Filippo ha intanto iniziato l'episodio dedicato all'« avarizia », che si ispira ad un racconto di Guy de Maupassant. Gli altri episodi, (anzi,

« peccati »), verranno girati (o « commessi ») probabilmente in Francia, dai seguenti registi: Noël Noël, Yves Allégret e Marcel Carné.

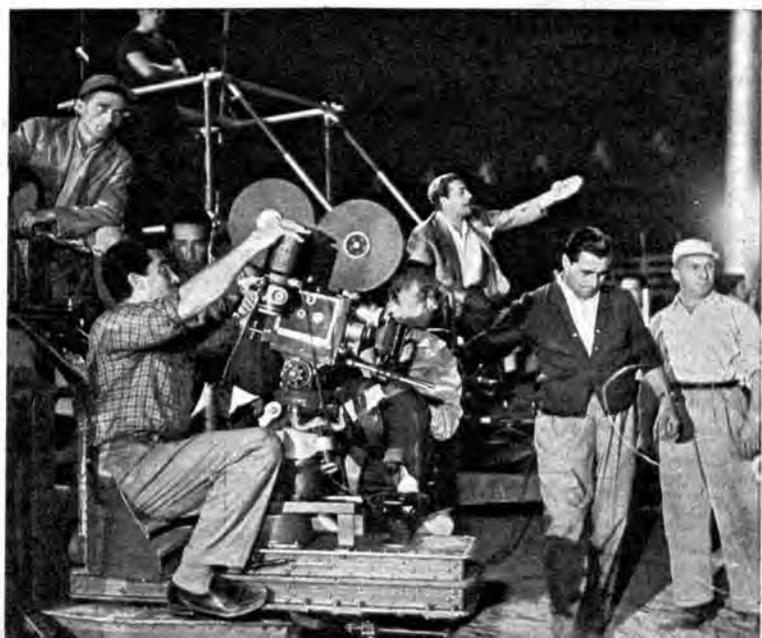
Alberto Lattuada...

...è il regista della riduzione di *Il mantello di Gogol*: protagonista del film sarà Renato Rascel, nel primo ruolo veramente impegnativo della sua pur fortunata (commercialmente parlando) carriera cinematografica. Viene intanto comunicato che *Luci del varietà* verrà distribuito nel Sud America, in Portogallo e in Germania, mentre sono in corso trattative per la sua vendita in Francia, in Inghilterra, in Belgio, in Olanda e negli Stati Uniti: l'opzione per tale mercato è di Joseph Burstyn.

In cambio...

...della Signora senza camelia di Antonioni, ormai rimandata, avremo,

Il regista Claudio Gora durante le riprese notturne all'ippodromo di Villa Glori, che verranno inserite nel film *Tempo di Charleston*.



Da una delle « novelle cinematografiche » che compongono *Zibaldone* n. 1 di Blasetti: *Meno di un giorno*, basato sul racconto di C. Boito.

Luigi Pavese, Aroldo Tieni, Carlo Croccolo; *Piccolo mondo di Don Camillo* (Amato-Rizzoli-Francimex) regista Julien Duvivier, interpreti Fernandel, Gino Cervi, Armando Migliari, Saro Urzì, Gualtiero Tumiati, Olga Solbelli, Mario Siletti, Franco Interlenghi; *Dannazione* (Ideal Bonaiuti Film), regista Leonardo De Mitri, interpreti Gaby André, Roldano Lupi, Maria Grazia Francia, Luigi Tosi, Mario Parisi, con la partecipazione di Umberto Spadaro e André Legalle; *Lo Sceicco bianco* (Rovere), regista Federico Fellini, interpreti Brunella Bovo, Alberto Sordi e « Poldino » (il nome assunto da Leopoldo Trieste); *Roma, ore 11* (Transcontinental-Titanus), regista

Giuseppe De Santis, interpreti Carla Del Poggio, Lea Padovani, Raf Valcon, Lucia Bosè, Paolo Stoppa; *E' arrivato l'accordatore* (Itala Film), regista Duilio Coletti, protagonista Nino Taranto.

Tutti gli operatori...

...e i tecnici cinematografici italiani sono stati invitati al Centro Sperimentale di Cinematografia per ascoltare una conferenza del signor C. G. Heys Hallett, direttore della Mole Richardson, il quale ha parlato sul tema: *Recenti progressi nella illuminazione di scene cinematografiche*.

Alcune riprese...

...in esterni sono state effettuate,

pare, il signore dalle camelle, con Carlo Croccolo come protagonista, grazie al parere di un'apposita commissione, composta da C. L. Braggia, Lattuada, Monicelli, Vecchiotti, Zampetti, riunitasi in seguito al rifiuto da parte dell'attore in parola di sostenere il ruolo di « Armando ». La sceneggiatura, opera di Aldo Vergano e Nino Stresa, non presenta infatti, secondo la commissione giudicatrice della complessa vertenza, « difetti di natura tale da farla giudicare inferiore a quella di molti altri film comici correnti, interpretati dallo stesso artista Carlo Croccolo ».

terzo Vallata agordina. I tre cortometraggi, che vogliono essere un documento ed una cronaca della vita nella zona dolomitica, sono diretti da Adolfo Baruffi; operatore Antonio Sturla; produttore Tomi Rasera Berna per la « Caba-Film ».

FRANCIA

Charles Spaak...

...l'autore dei dialoghi e della sceneggiatura di molti film importanti come La kermesse héroïque, La bandéra, Les bas-fonds, La grande illusion, attualmente presidente del Sindacato



Sopra: un « si gira » di Una gringuita en Mexico, film messicano diretto da Julian Soler. Sotto: Margherita Autuori e Carlo Romano.



« Lettera dall'Africa »...

...il documentario a lungo metraggio di Bonzi, Lualdi e Giangaspere Napolitano, realizzato in Ferraniacolor per l'Istituto L.U.C.E. dall'operatore Marco Scarpelli, recentemente esaminato dal Comitato tecnico per la cinematografia, è stato ritenuto meritevole del contributo governativo del dieci per cento nonché del premio suppletivo dell'otto per cento.

Tre documentari...

...sulla montagna si stanno realizzando in questi giorni nella zona dolomitica. Il primo ha per titolo Come vive un paese di alta montagna, il secondo Occhialerie del Cadore, il

degli sceneggiatori francesi, ha scritto un articolo contro ogni forma di censura in materia cinematografica, sia quella esercitata sulla produzione di film, sia quella che si riferisce allo sfruttamento dei film venduti all'estero. « La censura strangola — egli ha detto fra l'altro — le opere non convenzionali mentre la paura della censura paralizza i cineasti ». Il coraggioso scritto di uno dei più autorevoli cineasti del momento è apparso nel numero speciale del giornale dell'Unesco dedicato al cinematografo.

Il Governo...

...ha definitivamente vietato ai produttori stranieri di effettuare nel

paese delle riprese cinematografiche, qualora essi non accettino di impiegare, per ogni tecnico loro, un tecnico francese: in seguito a tale proibizione tre « troupes » inglesi, che stavano per iniziare in Francia il loro lavoro, si sono trasferite in Svizzera e nel Principato di Monaco. Il provvedimento è stato preso in seguito alle pressioni dei sindacati dei lavoratori del cinema.

GRAN BRETAGNA

J. Arthur Rank...

...è stato eletto presidente della nuova « Fondazione del film per ragazzi », la cui produzione verrà diretta da miss Mary Field, già nota nel campo specifico del cinema destinato all'infanzia. Per finanziare i lavori dell'organizzazione occorrono sessantamila sterline all'anno, che dovranno essere riuniti dai principali membri dell'industria cinematografica nazionale, promotori dell'iniziativa.

La costruzione...

...di nuovi locali cinematografici si è arrestata in seguito alla conferma del divieto di costruire sale pubbliche il cui costo superi le cinquemila sterline. La situazione dell'Inghilterra, in tale settore, è analoga a quella degli Stati Uniti, dove vigono da tempo restrizioni del genere.

Carmen Dillou...

...collaboratrice di Paul Sheriff per la scenografia di Henry V, e di Roger Furse per quella di Hamlet, curerà l'ambientazione (costumi e scene) del prossimo film di Anthony Asquith, The Importance of Being Earnest, dalla commedia di Oscar Wilde, che sarà realizzato in technicolor a Pinewood, negli studi di Rank. Interpreti principali saranno: Michael Redgrave e Joan Greenwood.

OLANDA

Si è svolto all'Aia...

...dal 15 al 22 settembre il 5° Congresso Internazionale di Cinematografia Scientifica, al quale hanno partecipato tutti i paesi membri della A.I.C.S. (Association internationale du cinéma scientifique). Oltre ai lavori dell'Assemblea congressuale e dei tre comitati permanenti dei film di medicina e chirurgia, di ricerca scientifica e tecnico-industriali, ha avuto luogo un festival pubblico di film scientifici. A conclusione dei lavori è stata approvata una risoluzione in cui si fa appello alle autorità internazionali e nazionali perché appoggino l'attività dell'associazione. E' stata anche formata una commissione per lo studio delle scienze sociali (sociologia, psicologia sociale ed applicata, antropologia), e si è auspicata la produzione di un film internazionale sugli impieghi industriali dell'energia atomica. Alla Presidenza dell'Associazione è stato rieletto lo inglese John Maddison.

SPAGNA

Stazionaria...

...appare la situazione dell'industria cinematografica, in attesa della pubblicazione delle nuove norme che disciplineranno il controllo dello Stato sulla produzione. Gli aiuti statali, che finora consistevano in crediti per la produzione e in licenze di importazione di pellicole estere, subiranno un totale cambiamento, dato che i

risultati della legge precedente, nonostante il forte appoggio governativo di questi ultimi anni, non sono eccellenti come si sperava.

U.R.S.S.

E' giunta a Mosca...

...invitata dal Ministero del cinema, una delegazione culturale indiana di sette persone, fra attori, attrici e cineasti, proveniente da Nuova Delhi. Come si ricorderà una visita analoga venne fatta in India l'anno scorso da una delegazione cinematografica sovietica, allo scopo di stabilire contatti diretti fra le industrie cinematografiche dei due paesi.

Un festival cinematografico...

...promosso dal Ministero dell'Agricoltura e da quello del Cinema, è stato organizzato nella regione di Poleskii dall'ente locale che si occupa della propaganda cinematografica. Durante la manifestazione, che aveva anche scopi pratici e divulgativi oltre che ricreativi, sono stati proiettati vari documentari sui problemi della vita quotidiana dei kolkhoz, come: Per una maggiore produzione di latte, Giardinaggio e vigneti, ed altri sulle regioni orientali, dell'U.R.S.S. Dopo i brillanti risultati ottenuti, la stampa annuncia che l'esperimento verrà ripetuto su scala più vasta, per diffondere il cinema anche nei più remoti kolkhoz dell'Unione Sovietica.

In trenta città...

...fra le più importanti dell'U.R.S.S. si è inaugurato il primo ottobre, in occasione del secondo anniversario della Repubblica Popolare Cinese, un Festival del cinema cinese, organizzato dal Ministero della cinematografia. Sono stati proiettati, fra gli altri, i seguenti film: La ragazza dai capelli bianchi, Il soldato d'acciaio, Scintille, Figlie della Cina e Fronte invisibile. A Mosca, al cinema « Udarnik », dove si è svolta la cerimonia della inaugurazione, erano presenti la delegazione dei cineasti cinesi capitanata da Yu Lin, che ha illustrato le caratteristiche e gli scopi della nuova produzione cinematografica cinese, e la delegazione indiana.

U.S.A.

Centosettantacinque film...

...quasi tutti « western » di categoria B, prodotti anteriormente al 1947, sono stati ceduti in blocco dalla Republic Pictures ad una compagnia di televisione: è questo il più ingente gruppo di pellicole che sia stato a tutt'oggi accaparrato dalla televisione, ed è stato pagato 225.000 dollari.

Il prossimo film...

...di Edward Dmytryk verterà sullo spionaggio sovietico negli Stati Uniti: il soggetto è opera del giornalista Victor Laskey, le cui inchieste sul comunismo in America sono state di grande utilità alla commissione parlamentare per le attività così dette antiamericane, la quale a suo tempo inflisse alcuni mesi di prigione a Dmytryk per oltraggio al Congresso. E' intanto in lavorazione un altro film di argomento anticomunista, The Big Lie, basato anch'esso su un soggetto di Laskey, prodotto dalla Metro Goldwyn Mayer.

NUOVA SERIE

1 NOVEMBRE

1951

CINEMA

73

LA "SETTIMANA ROSSA"

DATO IL clima intellettuale e morale che sovrasta l'Italia cinematografica odierna non mi meraviglierei affatto se da parte dei soliti infelici in preda agli ossessi o dei furbi a caccia di poltrone e di prebende si tentasse di far passare la settimana cinematografica svoltasi a Perugia, per iniziativa della Federazione dei Circoli del Cinema e del locale Cineclub, come una settimana rossa. Infatti, ancora prima che avesse luogo questa riunione i critici "ufficiosi", quelli per intenderci che concepiscono l'esercizio della critica come una funzione burocratica, andavano sussurrando che "in alto" la cosa non era gradita, con l'intento di mettere in apprensione il conformismo dei pavidetti e di isolare i "facinorosi". Son costoro gente che sfrutta tutte le occasioni per trarre vantaggi personali da una situazione politica, nella quale sono riusciti a inserirsi con abilità, mettendo la loro famelica avidità di posti e prebende tra i valori della cultura occidentale da difendere all'ultimo sangue. E non hanno tutti i torti, perché i valori di una cultura si difendono da soli mentre la loro ignoranza deve necessariamente rifuggire da qualsiasi libera discussione.

Libera discussione, infatti, si è avuta a Perugia sui singoli temi delle conferenze, che hanno toccato argomenti di carattere teorico, tecnico e pratico. Sui primi il dibattito si è polarizzato intorno all'estetica fra le esigenze concrete, ma ancora nebulosamente formulate, dei marxisti e il rigore dialettico degli idealisti. Dibattito quanto mai utile ed edificante perché non è consistito in una sterile opposizione delle due tesi in conflitto, ma in uno sforzo sincero di avvicinamento e di reciproca comprensione. Trovato facilmente il pieno accordo sul piano morale e sociale nei confronti di quei film che stimolano i bassi istinti del pubblico a base di nudità, di schioppettate, di lazzi scurrili o che tendono a narcotizzarlo col mito della ricchezza e della felicità a buon mercato e, insomma, delle cosiddette pellicole — meglio chiamarle così — di "evasione"; consentito unanimemente sull'"impegno" che gli artisti del cinema devono avere di fronte al proprio tempo e sul valore educativo, sociale, politico dei film, non si è dovuto troppo batteggiare per riconoscere che tutti questi valori positivi si trovano nel film d'arte e che la discriminazione in questo senso è il modo più sicuro per separare il grano dal loglio. Ma come si distinguerà l'arte da quello che arte non è? Forse dal contenuto apparente, moralmente lodevole o condannabile? Gli stessi

Libera discussione a Perugia sui singoli temi delle conferenze, che hanno toccato interessantissimi argomenti di carattere teorico, tecnico e pratico. Un fatto veramente importante: l'avvicinamento dei due punti di vista principali frutto di un dialogo serio e civile.



Perugia. Il vecchio e il nuovo nel cinema cecoslovacco. Sopra: da *Extase* (1933) di Machaty, film degno di un cineguf. Sotto: da *Nema barikada* («Barricata muta», 1950) di Vavra.





Da *Princ Bajaja* (« Il principe Bajaja », 1950), interessantissimo lungometraggio di pupazzi diretto da Jiri Trnka. Questo film è tra l'altro importante sul piano del buon gusto e del colore.

marxisti han risposto di no. Il piú autorevole tra loro (Barbaro) di fronte alle obiezioni mossegli da un punto di vista idealistico (Chiarini) non ha avuto difficoltà ad ammettere che solo attraverso la forma dell'opera d'arte si può intenderne il contenuto, il quale non è quello apparente, che nel film come nel romanzo o nel teatro può essere costituito dal soggetto o dalle enunciazioni ideologiche ad esso connesse, ma quello piú profondo che si svela nella rappresentazione artistica e che dalla forma è, appunto, inscindibile. Balzac e Dostoiowski sono stati presi ad esempio per dimostrare come l'artista possa andare oltre se non addirittura contraddire certe proprie convinzioni ideologiche. La discussione che poteva svilupparsi — anzi cominciare proficuamente da un tale punto di incontro — si è fermata qui per ragioni di tempo e di discrezione di fronte all'uditorio, per la verità attentissimo. Ma pur tuttavia non è stata inutile, specie per correggere le intemperanze, giustificabilissime data la giovane età, di taluni partecipanti al convegno che sono arrivati persino ad affermare, come quel simpatico giovanotto poco piú che ventenne, essere stato Benedetto Croce messo in liquidazione da piú di due decenni! La verità è che non sembra facile sbrigarsi di quelle idee che rappresentano il travaglio di tutta una cultura e si inseriscono nella tradizione e nello svolgimento del pensiero: lo mostrano gli appunti di Gramsci la cui pubblicazione ha giovato

certamente e in maniera assai sensibile a richiamare i marxisti nostrani, specie di fronte ai problemi dell'arte, a un maggior rigore critico. Certo, l'osservazione vale anche per quegli idealisti "cristallizzati" che pensano di liquidare il marxismo con due formulette e non intendono l'intima esigenza di rinnovamento che esso rappresenta anche sul piano dell'arte e della critica. Costoro veramente assomigliano a quel Don Ferrante — mi si perdoni l'abusato esempio manzoniano perché mai così appropriato — che ragionando sull'inesistenza della peste di peste, appunto, morì. Negare la validità del marxismo come movimento di pensiero, oggi che esso influenza direttamente e indirettamente almeno la metà degli uomini è, forse, leggermente piú grottesco.

Tutti d'accordo, allora, a Perugia su questo dibattuto problema dell'arte? Non direi: prima di tutto perché unità non significa uniformità ed è chiaro che molte divergenze restano fra le due tesi in contrasto; in secondo luogo perché certe ammissioni, forse, contenevano delle riserve mentali, che a ben pensarci erano un omaggio dell'errore alla verità e in terzo luogo perché il problema superava certamente le possibilità del dibattito e anche, diciamo pure, dei partecipanti. Il fatto veramente positivo è stato costituito dall'avvicinamento dei due punti di vista, dal dialogo che si è instaurato, dalla civiltà e serietà con cui è stata condotta la polemica, dall'assoluta

assenza di faziosità e dall'interesse profondamente umano e niente affatto particolaristico che ciascuno vi ha portato. E questo è molto anche su un piano politico e morale in un momento in cui persino nella cultura si vogliono creare preconcette discriminazioni. La conferenza di Aristarco su la letteratura cinematografica ha compiuto, per così dire, un cammino inverso: dall'analisi delle differenti teoriche egli è risalito ai tentativi di inquadrare il film nei problemi dell'arte, mostrando come sul piano estetico e critico perdurino ancora molti preconcetti derivati specie da quelle poetiche che si basavano sullo "specifico filmico" e concludendo che questo residuo formalistico della critica cinematografica e la necessità di una *revisione* si riconnettono al problema piú generale dell'arte e della critica e all'attuale travaglio di idee intorno ad esse. Di molto interesse il discorso di Gadda Conti sul colore e la discussione che ne è seguita. Gadda Conti, basandosi sui film che il pubblico italiano ha potuto vedere, ha avanzato un motivato scetticismo sulle possibilità espressive del colore in quei film a contenuto psicologico che prescindono dalla esteriorità dei costumi e delle scene, come ad esempio i film storici o quelli ispirati a opere pittoriche. All'oratore è stato obiettato che il problema esteticamente non esiste: dal punto di vista tecnico-artistico basterebbe un solo esempio valido per scuotere il suo scetticismo e che, d'altra parte, il pubblico italiano non ha la possibilità di vedere molti film a colori che si producono all'estero. Tutti, però, han concordato col Gadda Conti sul fatto che le grandi case industriali usano generalmente il colore a fini speculativi e, cioè, come direbbe Croce, per andare incontro « alle richieste extra-estetiche del pubblico ».

Questa non vuole essere una cronaca della settimana perugina, tanto piú che la pubblicazione, annunciata dagli organizzatori, dei testi delle conferenze e dei dibattiti la renderebbe inutile. (Per questo trascuro di parlare della conferenza di Virgilio Tosi su cinema e pubblico e di quella di Carlo Lizzani sul documentario e il neorealismo, nonché degli altri dibattiti fra cui particolarmente vivaci quelli sul film e l'industria e sulle cineteche). Qui ho voluto solo rilevare l'interesse dell'iniziativa, che ha mostrato tra l'altro l'efficienza dei Circoli del cinema e l'utilità di questa organizzazione per la diffusione di una seria cultura cinematografica. I dirigenti dei circoli sono

Perugia. Dibattito sulla critica nei quotidiani. A sinistra: presiedono il dibattito: Piero Gadda Conti di Il Popolo di Milano e presidente del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici; Luigi Chiarini, direttore di Bianco e Nero; Virgilio Tosi, segretario della Federazione italiana dei Circoli del cinema. A destra: la signorina Luisa Spagnoli (la quarta da sinistra), presidentessa e animatrice del Cine club di Perugia.



quasi tutti giovani, ma seriamente preparati, indipendenti e mossi solo da una chiara consapevolezza dell'importanza che ha il cinema nella vita moderna. Tale consapevolezza essi hanno mostrato di avere particolarmente nella riunione in cui è stata discussa la funzione della critica cinematografica dei quotidiani, che, per la verità, salvo rare eccezioni, lascia molto a desiderare. Sarebbe augurabile, come ha detto Gadda Conti, e la sua dichiarazione riveste rilievo anche in quanto si tratta del Presidente del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici, che i direttori di giornale dessero una maggiore importanza a questo settore dello spettacolo il quale, se sul piano artistico ha diritto alla completa parificazione con gli altri, su quello sociale certamente è preminente per la stessa potenza che il mezzo cinematografico rappresenta. Di non minore interesse sono state le proiezioni e le discussioni che ne sono seguite. Una mattinata dedicata al documentario, in connessione col discorso da me tenuto sul cinema e la cultura, ha avuto particolare spicco e per la proiezione di un film scientifico cecoslovacco, *Come cresce il pane*, che ha dato la misura di quanto possa essere fatto in questo campo e quale poesia sgorga dalla amorosa penetrazione dei segreti della natura e per quella di quattro

documentari sull'arte ispirati a concetti diversi: *Le storie di S. Orsola* di Emmer, il *Carpaccio* di Barbaro-Longhi, il *Raffaello* di Ragghianti e *Le maschere e la vita di Castelli*. Occorre appena accennare che i quattro documentari messi a raffronto hanno mostrato come, seguendo un metodo critico, il solo del resto legittimo, si riesca anche ad interessare vivamente il pubblico intorno alla personalità di un artista o ad una sua opera. I lenocini di Emmer e i fumetti filosofici di Castelli, a confronto degli altri due film, sono apparsi noiosi oltre che di scarso valore. Della interessante serie di proiezioni voglio solo ancora ricordare quella di *Estasi* di Machaty, che ha mostrato quale pessimo gusto si nascondesse dietro il vuoto formalismo di certo cinema cinematografico. Un film insoportabile da far preferire la pungente tramontana che spazzava la strada al tranquillo riparo della sala di proiezione.

La Federazione dei Circoli del cinema e il Cineclub di Perugia possono essere contenti dei risultati raggiunti, ed è da augurarsi che la loro iniziativa trovi l'adeguato appoggio da parte dei competenti organi ministeriali così pronti e sensibili ai problemi della cultura cinematografica.

LUIGI CHIARINI



Perugia. Parla il critico Callisto Cosulich, della Federazione italiana dei Circoli del cinema.

LA CRONACA

CONTRARIAMENTE alle prescrizioni del calendario, la « Settimana di cultura cinematografica » indetta a Perugia dalla Federazione Italiana dei Circoli del Cinema è durata ben nove giorni. E d'altra parte, esaminando il programma svolto, non si vede come la manifestazione avrebbe potuto svolgersi in un più breve periodo di tempo. Dal 1° al 9 ottobre, senza un minuto di pausa, i partecipanti alla « Settimana » sono stati sottoposti a proiezioni, dibattiti e conferenze a getto continuo. E il bilancio della manifestazione risulta quanto mai difficile da presentare nella frettilità della cronaca e prima che la pubblicazione delle relazioni, dei riassunti dei dibattiti e dell'elenco dei film presentati documenti la portata di questa nuova realizzazione della F.I.C.C. che voleva essere ed è stata — come si legge nella « premessa » pubblicata — « qualcosa tra un « corso di studio » e un « convegno », che serva a migliorare e potenziare ulteriormente l'attività dei Cir-

La manifestazione perugina voleva essere, ed è stata, un convegno e nello stesso tempo un « corso di studio ». Proiezioni, dibattiti, conferenze e interventi si sono susseguiti con ritmo intenso

coli del cinema, riunendone gli elementi migliori perché si possano scambiare le esperienze, perché dalla discussione esca un migliore reciproco orientamento, perché da contatti diretti con i cineasti italiani, essi traggano un arricchimento e uno stimolo ad un lavoro più intenso, più proficuo, più largo ». Altri diranno non solo come si siano raggiunti gli scopi prefissi, ma come, con l'intervento attivo nelle discussioni dei dirigenti dei Circoli del cinema, questi abbiano portato uno spirito nuovo, concreto, ravvivando la sostanza dei dibattiti su pro-

blemi teorici o estetici. A noi resta soltanto da esprimere il rammarico che la data di svolgimento della « Settimana » (rientrando nel quadro delle manifestazioni della « Sagra Musicale Umbra ») non abbia permesso ad alcuni ottimi dirigenti di Circoli di parteciparvi, perché impegnati in esami universitari o in commissioni d'esame o perché il periodo delle ferie era già chiuso. Bisognerà tener conto di questa esigenza per le future manifestazioni culturali della F.I.C.C. per permettere una partecipazione ancora più ampia di quanto già si sia verificato, e dar la piena misura di quel che rappresenta oggi il movimento dei Circoli del Cinema come elemento attivo e creatore nel campo della cultura cinematografica italiana e del suo sviluppo. Un vivo ringraziamento va innanzitutto rivolto agli enti locali che, tutti, hanno contribuito al successo della manifestazione: dal Cineclub Perugia con la sua infaticabile presidente Luisa Spagnoli, al Comune di Perugia, all'E.P.T. e all'Azienda Aut. di Soggiorno. A questi enti bisogna aggiungere l'A.N.I.C.A. (Assoc. Naz. Industrie Cinem.), la Cineteca Italiana, la Cinémathèque Française, l'Istituto LUCE,

Perugia. A sinistra: Umberto Barbaro segue il dibattito sulla critica cinematografica nei quotidiani. Barbaro ha tenuto al Convegno di Perugia una relazione su « Teorie del cinema e problemi di estetica ». A destra: alcuni giornalisti cinematografici e dirigenti dei Circoli del cinema seguono con interesse un dibattito. La Federazione dei Circoli del cinema e il Cineclub di Perugia possono essere contenti dei risultati raggiunti.



l'Unifrance, l'U.S.I.S., alcuni raccoglitori privati, nonché numerosissime case di produzione e distribuzione, varie Legazioni e Ambasciate, produttori e registi tra i quali Renato Gualino, presidente della Federazione Internazionale dei Produttori, Jean Renoir, Luciano Emmer, Joseph Losey, Luigi Zampa, ecc.

Dieci film a soggetto, sedici documentari a corto o lungo metraggio, quattro disegni animati, tre film di pupazzi, un'antologia e una selezione, sono le cifre riguardanti le proiezioni. Ma, al di là dei numeri, conta l'interesse multiforme delle opere presentate, dalle anteprime ai retrospettivi, dai documentari messi a confronto per analogia o per genere, agli esempi comparati di disegno animato. La serata inaugurale è stata dedicata alla cinematografia americana con la presentazione in anteprima europea di un interessante film che per vari aspetti può definirsi tipico della attuale produzione hollywoodiana: « M » di Joseph Losey, il giovane regista di Il ragazzo dai capelli verdi e Linciaggio. Si tratta, come il titolo stesso indica, di un rifacimento del film omonimo di Lang del '31. Rifacimento che talvolta riproduce fedelmente intere sequenze del primo film, ma che non manca di sostanziali modifiche alla storia e al suo significato (soprattutto nel finale e per lo sforzo di creare una nuova ambientazione in una città della provincia americana). Losey, che si trova attualmente in Italia — a Tirrenia — per girare un film con Paul Muni su scenario di Barzman, voleva in ogni modo esser presente alla proiezione del suo film per presentarlo e discuterne; e anche quando, nel tardo pomeriggio del primo ottobre, finite le riprese previste per la giornata, era ormai esclusa ogni ragionevole possibilità di arrivare in tempo a Perugia, egli cercava a Pisa una macchina da corsa per coprire i 250 Km. in due ore. Alcune altre anteprime erano previste nel programma di massima della manifestazione, e particolarmente quella di un film italiano (si parlava di Umberto D., o del film di Castellani, di Visconti o di Lizzani) e quella di un film sovietico. Quanto al film italiano, malgrado ad esso fosse stata riservata l'ultima serata di proiezioni, nessuna delle opere previste è stata ultimata in tempo. Nemmeno Achtung! Banditi! che sembrava fosse quasi pronto alla vigilia di Venezia, ritardato poi, invece, in fase di sincronizzazione e missaggio, per l'affollamento degli stabilimenti. Quest'anno, dopo gli allori di Cannes, una maligna sorte impedisce ai film italiani più impegnati e più impegnativi di essere presentati al posto che a loro spetta nelle manifestazioni festivaliere e culturali. Ostacoli d'altro genere, e tutt'altro che comprensibili, non hanno permesso invece la proiezione di un film sovietico a Perugia. Era stato prescelto il Mussorski di Roscial, già presentato e premiato a Cannes quest'anno, e ciò non soltanto per il fatto che il film, era disponibile presso l'ambasciata sovietica a Roma ma anche perché, per il suo soggetto e per la colonna sonora ben si prestava a collegare tra di loro le due manifestazioni perugine, la « Sagra musicale » e la « Settimana cinematografica ». (Si rilevi che il film ha uno specifico interesse per i musicologi in quanto presenta tra l'altro alcune scene dell'edizione originale del Boris che in Italia viene generalmente presentato nell'adattamento di Rimski-Korsakov). Il film

non ha potuto essere presentato perché, malgrado la richiesta di autorizzazione per una proiezione privata presentata al nostro Ministero degli Esteri dall'ambasciata dell'U.R.S.S. e numerose sollecitazioni del Comitato organizzatore della « Settimana », le autorità competenti stanno ancora esaminando la pratica. La mancanza di due anteprime attese come quella italiana e quella sovietica, non ha però minimamente influito sul successo della manifestazione. Basti segnalare l'interesse dei programmi dedicati alle cinematografie svedese e cecoslovacca. Della prima sono stati presentati due film, uno « classico » e uno recente, entrambi però in prima proiezione assoluta per l'Italia: Il tesoro di Arne di Stiller (1919) e Città portuale di Bergman (1949). Della seconda, sono stati presentati Estasi di Machaty (1934), Barricata muta di Vavra (1948) Bajaja di Trnka (1950) e Kral Lavra di Zeman (1950). Questi ultimi due film (lungometraggi a colori di pupazzi) rappresentanti delle due principali ed opposte tendenze di un siffatto tipo di produzione cinematografica.

A questi programmi si aggiungano le mattinate dedicate al documentario sull'arte, al disegno animato, e ai vari generi e scuole documentaristiche. Per il documentario d'arte, sono stati presentati quattro cortometraggi che, interessanti in sé, acquistano un particolare significato se proiettati uno dopo l'altro e permettono un discorso critico e una discussione che a Perugia è stata interessante e proficua: Leggenda di Sant'Orsola (Carpaccio) di Emmer e Gras, Carpaccio di Longhi e Barbaro, Le maschere e la vita di Castelli-Gattinara, La « deposizione » di Raffaello di Betti e Raghianti. Per il disegno animato, sono state presentate insieme opere di Grimault, di Disney e di Hofman (cecoslovacco). Quanto ai documentari (che hanno richiesto due lunghe mattinate di proiezioni), la rassegna è stata aperta con un interessantissimo « Pathé Journal » del 1910, conservato negli archivi della Cineteca Italiana ed ha compreso film scientifici o di divulgazione americani, inglesi, cecoslovacchi, italiani, ecc. Segnaliamo tra i più significativi Nuova Terra (Zuiderzee) di Joris Ivens (1934). Come cresce il pane di Calabek (1949). Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato di Lizzani (1950), Turay di Gras (1951 - Uruguay). Il museo dei sogni (sull'opera delle Cineteche) di Luigi Comencini (1949). Un lotto importante di film d'archivio e « classici » ha completato i dieci programmi di proiezioni: Variété di Dupont (1925), Le chapeau de paille d'Italie di Clair (selezione - 1927), Il pellegrino di Chaplin (1923 - in una rarissima copia integrale), Nanook of the North di Flaherty (1922), Vent'anni d'arte muta, Les bas-fonds di Renoir (1936), Les enfants du paradis di Carné (1944).

Le sette conferenze o lezioni (come molti han preferito chiamarle, fors'anche perché avevano luogo nelle belle aule dell'Università per stranieri di Perugia), sono state tutte dedicate a problemi di carattere generale, coerentemente con il proposito esplicito della manifestazione di rappresentare un primo punto d'incontro e d'orientamento. Nella prima conferenza, Luigi Chiarini parlando su « Cinema e cultura » ha innanzi tutto posto l'esigenza che la cultura (intendendola come patrimonio nazionale di

tradizioni vive, di civiltà) diventi normalmente il « contenuto » delle opere cinematografiche; il che oggi è assolutamente escluso da ogni produzione di carattere commerciale e spesso anche da certi film con pretese « d'arte ». Nelle fasi successive del suo discorso, Chiarini ha passato in rassegna le grandi possibilità di creazione, elaborazione e divulgazione della cultura che il cinematografo offre alla società moderna attraverso il film scientifico di ricerca e di divulgazione, il film didattico, il documentario e le stesse attualità. Ha sottolineato, per ogni settore della cinematografia culturale, quanto grave sia oggi la situazione reale esistente in Italia dove praticamente una produzione cinematografica di questo tipo non esiste, né agli enti e agli istituti statali che ad essa sono preposti vengono dati i mezzi per sviluppare un'attività concreta. L'oratore ha anche accennato ai problemi didattici e d'orientamento culturale in senso lato e non tecnicistico che devono essere alla base dell'insegnamento delle « scuole di cinema ». Alla conferenza di Chiarini è seguito un lungo ed interessante dibattito che ha particolarmente approfondito la parte iniziale della conversazione chiarendo il significato di « cultura » come unico contenuto possibile per un'autentica opera d'arte. Questo argomento, come altri segneranno, è divenuto un po' il centro focale di tutte le più importanti discussioni svoltesi durante la « Settimana » e ciò sta a significare il profondo e comune interesse di tutti i partecipanti, malgrado le differenti provenienze ideologiche, per un maggior impegno sociale dell'artista cinematografico. La conferenza di Virgilio Tosi su « Cinema e pubblico » ha preso in esame il rapporto tra il fenomeno cinematografico (considerato nel suo complesso di manifestazione non soltanto artistica e culturale, ma anzi principalmente di divertimento e di interessi industriali e commerciali) e la collettività intesa come pubblico. Tracciata una breve storia della formazione del pubblico cinematografico e della stabilizzazione del rapporto di dittatura e di sfruttamento da parte di chi detiene i mezzi di produzione verso il consumatore-spettatore della « merce » cinema, e constatato che solo una trasformazione della struttura economica permette di rovesciare e porre nei suoi giusti termini detto rapporto, sono stati considerati i vari tentativi e i mezzi utilizzati per modificarlo: la critica cinematografica, l'organizzazione degli spettatori e i circoli del cinema. Nella conclusione è stato rilevato come oggi in Italia, per l'azione sempre crescente dei circoli di cultura cinematografica e della parte migliore della critica, esistano le condizioni necessarie per la creazione di una grande organizzazione di massa dello spettatore che eserciti una concreta influenza sulle attività cinematografiche. La terza conferenza, di Guido Aristarco, su « Letteratura cinematografica », ha toccato tutti quei problemi che, in forma sistematica ed ampia, sono sviluppati nel recentissimo volume Storia delle teorie del film (Einaudi) dello stesso Aristarco. Il superamento degli schemi formalistici (e non soltanto di quelli che fanno capo al « cinema cinematografico », allo specifico filmico), la necessità di una revisione dei metodi critici quando si riscontra che i metodi in uso non corrispondono più, non servono più ad interpretare e a valutare l'opera cinematografica come essa ci si pre-

senta oggi; la constatazione che *l'arte revisione non è un fatto meccanico o schematico ma la conseguenza dell'impossibilità di non inquadrare i problemi estetici del cinema (che astratti e isolati diventano puri fantasmi formalistici) in un più vasto ordinamento del pensiero; la coscienza del sorgere di nuovi problemi teorici ed estetici, come quelli proposti recentemente da alcuni studiosi sovietici, che attribuiscono allo scenario il valore di opera d'arte letteraria. Tali sono stati, in sintesi, gli argomenti trattati da Aristarco. Umberto Barbaro, parlando su "Teorie del cinema e problemi di estetica", ha segnalato come il rilevante "corpus" degli studi cinematografici italiani potrebbe rischiar d'essere paragonato a un bel torso marmoreo, mancante di capo e di coda, se i principi estetici sui quali ci si basa non sono chiaramente inquadrati in una concezione generale del mondo. E come per una estetica valida ciò non possa non essere. Dopo aver messo in rilievo come uno strumento di espressione importante come il cinema possa essere usato, in questo periodo storico, sia al servizio del progresso dell'umanità, sia opponendosi a questo progresso, così come la dinamite o l'energia atomica, Barbaro ha notato che l'arte, così come tutta la cultura, è l'espressione di una situazione storica, uno strumento per conoscere la realtà, e per trasformarla. Infine, ha rilevato come per il cinema in particolare non sia difficile combattere il formalismo dell'"arte per l'arte" o dell'"arte pura" (in quanto il carattere di arte popolare è garantito al cinema dallo stesso fatto che esso non può vivere senza un grande pubblico), ma che la lotta sul terreno estetico e pratico è da condursi principalmente per identificare, smascherare e combattere il "formalismo del contenuto" di tutti i film commerciali e "artistici" d'evasione. La conferenza di Piero Gadda Conti ha riproposto il problema del colore nel film come questione ancora da risolvere in sede estetica per tutte le opere di "creazione", considerando invece molto positivo l'uso del colore per quei generi di produzione cinematografica (documentari, film-rivista, ecc.) per cui la cromaticità è soltanto un elemento di più completa e veridica riproduzione della realtà. L'esposizione dell'oratore è servita di base per un ampio dibattito che ha messo in luce, attraverso gli interventi di Barbaro, Chiarini, Aristarco e Mondello, come il problema del colore sia ormai stato definitivamente risolto con quei numerosi film sovietici (purtroppo non presentati al pubblico italiano) in cui i valori cromatici assolvono ad una precisa funzione espressiva. Il segretario della Federazione internazionale dei produttori cinematografici, Enrico Giannelli, che ha tenuto la sesta conferenza, sul tema "Cinema, industria e commercio", ha posto l'accento sui problemi derivanti dal rapporto "arte-industria" nel cinema ed ha presentato all'attenzione degli ascoltatori il testo della "carta del produttore" recentissimamente approvata a Venezia ad un Congresso internazionale. Questo documento rappresenta una energica presa di posizione dei rappresentanti della produzione cinematografica che pongono la loro candidatura come "autori" del film e tendono a limitare ulteriormente le possibilità dei registi di far valere le ragioni della*

VIRGILIO TOSI

(Continua in terza di copertina)



Paulette Goddard in *Modern Times* («*Tempi moderni*»), diretto da Charles S. Chaplin nel 1936.

FILM E REALTÀ

ALLE RADICI DELLA MENTALITÀ COLLETTIVA

E' STATO più volte scritto — riproponendo volontariamente o involontariamente idee avanzate da uomini diversi, da Balázs come da Grierson — che non sempre la critica cinematografica deve preoccuparsi di cercare l'arte nei film. Ciò per la semplice ragione che nel novanta per cento dei casi (ad essere ottimisti) l'arte nei film non esiste, e perciò una ricerca in tal senso sarebbe inutile o forzata. In secondo luogo, perché se il problema — appunto in base alla ragione addotta — fosse rigorosamente impostato, si dovrebbe cessare quasi del tutto l'esercizio della critica, o considerarlo come un futile perditempo. Infine, perché (ed è l'essenziale) argomenti di diversa natura — e sempre riconoscibili nella gran massa dei film che sono estranei all'arte — risultano altrettanto degni di esame da par-

te di una seria critica cinematografica, e non possono essere trascurati pena l'inacidimento di quegli interessi umani che costituiscono la più vera giustificazione d'ogni attività intellettuale. Per parte nostra, non crediamo si debba operare una distinzione così netta fra le due spere in cui verrebbe costretta ad agire la critica cinematografica. Non crediamo, cioè, che si debba escludere qualsiasi tentativo di ragionamento estetico in tutti quei casi in cui « l'arte non esista » o non sia il fattore basilare dell'opera; sia perché, quando si voglia accertare la posizione di un film, non si può procedere per esclusioni (o inclusioni) categoriche e immotivate, ma occorre sempre svolgere un ragionamento del tipo che s'è detto; sia perché una parte notevole delle pellicole dozzinali, nate sotto il segno della pura spe-

culazione finanziaria, non merita nemmeno un giudizio extraestetico, non consente anzi giudizi di sorta ma soltanto un rapido cenno cronistico destinato ad informare il pubblico della natura del « divertimento » che gli è offerto. D'accordo, nel loro complesso queste pellicole possono servire ad illuminare sui « metodi » e gli indirizzi di una determinata produzione, e quindi sul substrato morale e sociale di una particolare attività in questo o quel paese, ma sempre e solo in via subordinata. Le osservazioni seaturite dallo studio di tali « blocchi » di film integreranno con dati preziosi le indagini sui vari cinema nazionali, ma non forniranno mai, *da soli*, un panorama completo. Amare sorprese ci potrebbero attendere se seguissero questa strada e pensassimo con ciò di raggiungere risultati indiscutibili.

Il giudizio extraestetico sarà opportuno esercitarlo in un altro campo, più ristretto ma non così angusto come a prima vista

L'esame della "concezione del mondo" fa parte — e parte integrante — del giudizio estetico: non solo di fronte al prodotto artigianale, ma pure all'opera d'arte

come il terreno più adatto per un giudizio morale e sociale, in base a due ordini di considerazioni. Primo, perché la produzione speculativa, la moda volgare e bassa non fanno che tradurre in termini di immediato rendimento economico i valori spettacolari (e tematici, se si può parlar di tema in simili casi) messi in rilievo dai film di dignitosa fattura sul piano artigianale. Li traduco in formule utilizzabili sino alla consumazione, e oltre (sino, cioè, a quando se ne ricavan quattrini). Per cui è sempre bene risalire alla fonte se si vuol trovare un

essi assai più difficile e, implicando una strettissima connessione con l'elemento estetico, richiede una cautela eccezionale. La personalità dell'artista va anzitutto interpretata come una individualità storica non riducibile a schemi sociologici: l'indagine di cui ci stiamo occupando mira a cogliere « atteggiamenti » ricorrenti e trasmissibili da uomo a uomo, da gruppo a gruppo, e a definirne il carattere; ed è ovvio che l'arte va diversamente considerata. Ad esempio, nello studiare la situazione del cinema statunitense nel decennio che corre fra l'avvento del sonoro e lo scoppio della seconda guerra mondiale, trarremo più beneficio ed eviteremo pericolosi errori di valutazione se avremo tenuto presente film come *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (« Io sono un evaso », 1932) di Mervyn Le Roy o *The Story of Louis Pasteur* (« La vita del dott. Pasteur », 1935) di William Dieterle, piuttosto che *Modern Times* (« Tempi moderni », 1936) di Chaplin. Non perché Chaplin non sia « figlio del suo tempo », ma perché questa, se così vogliamo chiamarla, qualità va intesa in un senso specialissimo che solo a lui si addice. Prendendo Chaplin come punto di partenza, generalizzare è possibile, purché non si dimentichi che il procedimento è per più rispetti arbitrario anche se praticamente utile.

In principio abbiamo tentato di mettere in guardia contro la tendenza a confinare il giudizio estetico in quella cerchia limitatissima di film che si suppongono essere sul piano dell'arte: infatti occorre preliminarmente stabilire se ciò accade o no, e per stabilirlo non v'è altro mezzo che quello indicato. Da quanto abbiamo detto in seguito dovrebbe apparire che il giudizio extraestetico segue il primo, pur senza esserne causato. Resta ora da precisare che l'esame della « concezione del mondo » fa anche parte — e parte integrante — del giudizio estetico vero e proprio, nel caso stesso che ci si trovi di fronte all'opera d'arte e non solo ad un prodotto artigianale. Se non lo facesse, la critica sarebbe automaticamente condannata ad una analisi in prevalenza formalistica e perderebbe il suo valore. Ma nel prodotto artigianale la « concezione del mondo » diventa oggetto di un giudizio diverso (morale e sociologico) poiché emerge esclusivamente il suo carattere indiretto, mediato, comune. Di essa si vede soltanto che è *condivisa*, e perciò riesce tanto più facile scoprire la posizione del gruppo da cui nasce. Se ne può seguire l'evolversi in senso generale, e perciò studiare le azioni e le reazioni che si sviluppano in seno alla società. Una critica che, applicandosi ai film di livello medio, tenga conto di questi fatti, può influire positivamente e con grande efficacia su quella concezione che prende a vagliare. Può influire sulla società, e quindi sui film. Certo: non si può influire sull'arte, se non con una sopraffazione, e naturalmente non è questo che si vuol proporre. Ma giacché abbiamo fatto questione di critica extraestetica, non dovremmo dimenticare uno dei suoi aspetti. Quello che logicamente discende dalla sua natura, e che è il più importante.

FERNALDO DI GIAMMATTEO



Paul Muni in *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (« Io sono un evaso », 1932) di Le Roy: uno dei film più significativi per studiare la situazione del cinema americano sonoro dell'anteguerra.

sembrirebbe. In quella zona sufficientemente ampia in cui si scoprono le varie sfumature di quel che s'usa chiamare artigianato (e che non può essere in alcun modo confuso con la speculazione, priva del minimo di « onestà » necessaria) può essere situata l'esigenza di afferrare i motivi profondi di certi orientamenti della mentalità collettiva, di mettere a nudo le radici di particolari concezioni del mondo. Inoltre, il successo (o l'insuccesso) di certi film, più delle mode sfruttate dalla produzione « commerciale », offrirà lo spunto per valutazioni dirette nello stesso senso, e capaci di confermare le ipotesi avanzate nella sede precedente. Insistiamo nell'indicare l'« artigianato »

appiglio sicuro e si intende avviare un discorso che abbia fondamento. Dopodiché, il giudizio potrà essere integrato e perfezionato, seguendo, sempre più giù, le diverse diramazioni. Secondo, perché i film di « medio livello » sono quelli che, sprovvisti del tutto o in parte di qualità artistiche, meno resistono al tempo e perciò palesano più direttamente — più facilmente, senza presentare complessi problemi di interpretazione — il legame con la realtà sociale del tempo loro, con quella concezione o quel frammento di concezione del mondo allora (e in quella nazione) prevalente, o che si cercava di far prevalere. Ciò non toglie che debbano essere analizzati allo stesso modo anche i film d'arte, ma il problema è per

CHE COSA PENSANO DEL PUBBLICO

(Inchiesta di Guidarino Guidi e Luigi Malerba)

Abbiamo rivolto a Michelangelo Antonioni 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) C'è pubblico e pubblico. Quello francese e quello tedesco, per esempio, sono molto diversi dall'italiano: più attenti, più pacati, scelgono con maggiore impegno il film da vedere. Il pubblico in Italia va al cinema casualmente, sbadatamente. E giudica spesso secondo l'umore della serata. D'altra parte perché pretendere di giudicare a nostra volta questo pubblico in base alle sue reazioni di fronte al cinema? Possiamo dire a un operaio, a un vecchio professore di storia dell'arte, al solito im-

piegato del Catasto che non sono intelligenti perché non apprezzano Braque? Probabilmente anche Einstein non apprezza Braque. Diciamo allora che in tutto il mondo il pubblico è ancora lontano da quella civiltà cinematografica (e artistica in generale) che siamo tutti d'accordo, suppongo, nel desiderare.

2) La maggioranza, lo escludo.

3) Con un solo film al mio attivo non sono in grado di rispondere. Alcuni eserciti mi dicono che Cronaca di un amore ha avuto un pubblico prevalentemente femminile. Ne prendo atto. Ma non posso ancora trarne alcuna illazione.

4) Non lo so. Mi sforzo di non tenere conto di nessuno dei due per seguire unicamente il mio istinto. Può darsi che inconsciamente assimili suggerimenti del pubblico o della critica. Ripeto: non lo so. E non ho voglia di psicanalizzarmi per questo.

5) Vedi numero tre. Per quanto riguarda i cortometraggi, "N.U." è quello che ha avuto migliori accoglienze. Personalmente ho un debole per Superstizione (l'edizione originale, naturalmente).

MICHELANGELO ANTONIONI



Sopra: il regista Michelangelo Antonioni. Sotto: Lucia Bosè nel film Cronaca di un amore.





Roma, L'attrice Ingrid Bergman, Eduardo de Filippo e Roberto Rossellini mentre quest'ultimo dirigeva *L'invidia*: uno dei cinque episodi di cui sarà composto il film *I sette peccati capitali*.

« QUANDO voglio sapere qualche cosa di me, m'informo dagli altri. Tutti sanno delle mie faccende meglio di me ». Roberto Rossellini mi diceva questo con amarezza, ma con una nota di abbandono a un destino ormai accettato, contro cui è inutile combattere. « Anche tu... », soggiunse. Rispose: « Potrei scrivere un libro... ».

Al piano sesto di Via Due Macelli 60, nello studio dell'architetto Valenti, Rossellini stava girando *L'invidia*, uno degli episodi del film *I sette peccati capitali*, prodotto da una società francese in compartecipazione con una società italiana presieduta dall'on. Melloni. L'ambiente dove si svolgeva la scena misurava non più di tre metri per quattro, Carnera avrebbe toccato il soffitto. Era incredibile che vi si potessero svolgere le riprese di un film, a Cinecittà i camerini degli attori sono più grandi. Eppure, in quella stanza, ho contato quindici persone: gli attori, Rossellini col suo assistente Antonio Pietrangeli, l'operatore Serafin con i suoi aiuti, altri tecnici, macchinisti ed elettricisti; e vi si trovavano un letto, qualche altro mobiletto, la macchina da presa e i riflettori. Assolutamente incredibile! Quando si doveva mutare la postazione della macchina da presa, bisognava uscire sul terrazzo, ingombro anch'esso di attrezzi di scena, di carabattole d'ogni genere, e ci sedevamo piacevolmente conversando e guardando i tetti di Roma.

L'invidia, sceneggiato da Diego Fabbri e Turi Varile, è il primo film di Rossellini dopo *Francesco, giullare di Dio*, un filmetto di 500 metri. Gli altri episodi di *I sette peccati capitali* saranno realizzati da Eduardo de Filippo, regista e interprete, (*L'ira* e *L'avarizia*), Marcel Carné (*L'orgoglio*), Yves Allégret (*La lussuria*), Noël-Noël (*L'accidia* e *La gola*). E vi sarà una « moralité » finale per concludere che, visti i risultati peccami-

QUESTO NOSTRO CINEMA

Rossellini sceglie *L'invidia*, E. De Filippo *L'ira* e *l'avarizia*, Yves Allégret *la lussuria*, Noël-Noël *l'accidia* e *la gola*. - Emmer lascia Parigi per ritornare a Roma

I SETTE PECCATI CAPITALI E LE RAGAZZE DI PIAZZA DI SPAGNA



nosi del troppo agitarsi degli uomini, non resta in alto loco che dar libero corso alla pigrizia, ottavo e benemerito peccato capitale. Registi di prim'ordine, e li abbiamo detti, con sceneggiatori come Jean Aurenche, Pierre Bost, Charles Spaak e Carlo Rim e con attori come Danielle Darrieux, Gérard Philipe, Michèle Morgan, Fernand Gravet e Pierre Fresnay. Gli interpreti di *L'invidia* sono tre: la francese Andrée Debar, il pittore Orfeo Tamburi e una gatta. La Debar, gran bella figliola, parigina, interprete con Cocteau di *Britannicus* e con Raymond Bernard di *Le jugement de Dieu*, sembrava non accorgersi del disagio di recitare in un ambiente tanto scomodo. Fu lei a suggerire il soggetto di *L'invidia*, quattro mesi fa, durante una colazione in un albergo vicino a Parigi. C'erano i produttori del film e Rossellini. Lei disse che un giorno le

←
Il pittore Orfeo Tamburi e Andrée Debar in una inquadratura di *L'invidia* di Rossellini.

sarebbe piaciuto di interpretare il personaggio femminile di *La chatte* di Colette, e ne raccontò la sostanza, la storia di una vita matrimoniale guastata e dissolta dalla presenza di una gatta che partecipa della vita interiore del marito più della moglie, finché questa, esasperata, tenta di ucciderla. Così fu che Rossellini conobbe il racconto di Collette e lo scelse, con qualche modifica, a soggetto dell'episodio destinatogli in *I sette peccati capitali*.

La modifica principale riguarda il marito, che è diventato un pittore. Per l'interprete, Rossellini pensò subito a un pittore vero, e scelse Orfeo Tamburi. Ma Tamburi era introvabile. Lo cercavano a Roma ed era a Milano, lo cercavano a Milano ed era a Forte dei Marmi. Tamburi aveva per il capo altro che il cinema. Stava preparando le opere per la Quadriennale e per un altro paio di Mostre a Milano e a Modena. Tuttavia, quando fu rintracciato, accettò. Per dieci giorni, la mattina ha lavorato ai suoi quadri e il pomeriggio ha fatto l'attore. Ma è stato come se egli continuasse la sua vita di pittore, almeno così era convinto, perché lui aveva arredato l'ambiente facendolo rassomigliare al suo proprio studio, e vi aveva portato i suoi quadri e i suoi ninnoli, e aveva disegnato una testa della Debar come avrebbe fatto con sua moglie. Sul complice terrazzo delle confessioni, mi diceva: « Ho accettato perché non devo fare l'attore, cioè non devo entrare nella pelle di un personaggio diverso da me. Nel film agisco come agirei realmente nelle stesse condizioni. Noi artisti cerchiamo l'isolamento. A volte ci difendiamo col silenzio. E io comprendo che, in una situazione analoga a quella del film, potrei riversare questa necessità di evasione su una gatta piuttosto che su una moglie, essere fisico che interpreta fisicamente i rapporti coniugali. In fondo, si tratta di una specie di documentario di me stesso inserito nella storia voluta dal regista, tanto che nel film mi chiamo Orfeo, il mio nome ». Che ciò sia vero o non, è comunque questo lo spirito col quale Tamburi ha inteso interpretare il suo personaggio. Presto Rossellini comincerà il film che da un anno attende di fare con Ingrid Bergman, quello che fu annunciato come *Europa 1951* e che ora si chiamerà non si sa bene come. *L'invidia* gli ha servito a scaldarsi, come la corsetta preliminare serve a dare all'atleta maggior prontezza in gara.



Il regista Luciano Emmer controlla la truccatura dell'attrice Lucia Bosè, interprete principale di *Le ragazze di piazza di Spagna*: un film che vuole essere d'ambiente e psicologico.

Come Marisa, la protagonista del nuovo film di Luciano Emmer *Le ragazze di Piazza di Spagna*, Lucia Bosè è cresciuta in un ambiente operaio: Marisa è dunque un personaggio che ella comprende bene, le ricorda la sua adolescenza nel quartiere di Porta Vigentina, a Milano, dove è nata il 28 gennaio 1931. Le ricorda di quando, a 14 anni, era dattilografa nello studio di un avvocato e, più tardi, commessa in una pasticceria. Ma poi, per lei, le cose sono

andate in un altro modo. Nel 1947, a Stresa, fu eletta Miss Italia e il cinema si impadronì di lei. Il destino di Marisa è diverso. Marisa parte ogni mattina dal quartiere operaio dove abita alla periferia di Roma, per recarsi a lavorare in una delle sartorie eleganti di Piazza di Spagna e dintorni. Da lavorante diventa indossatrice, le caratteristiche della sua bellezza e della sua figura la fanno preferire alle compagne di laboratorio: a Elena (Cosetta Greco), a Lucia (Liliana Bonfatti, un'esordiente), le cui storie sono raccontate nel film parallelamente alla sua. Davanti a lei si schiude un mondo pieno di tentazioni: la ricchezza, l'eleganza, la vita facile; e la solitudine, poiché (tale sembra essere la conclusione cui vuole arrivare il regista) niente ripaga l'amore che si perde, l'amore di un bravo ragazzo, l'amore di un qualunque autista, e si rischia di trovarsi spaventosamente soli. Quando comprende questa verità, Marisa è salva. Per elaborare le vicende di Marisa, di Elena e di Lucia, Sergio Amidei, soggetto e sceneggiatore, ha con Luciano Emmer, interrogato circa trecento ragazze che lavorano nelle sartorie situate nella zona di cui Piazza di Spagna è il centro e il simbolo. Ognuna ha raccontato la sua storia, trecento storie così simili e così dissimili nello stesso tempo, storie di ragazze belle e brutte, fortunate e sfortunate, sod-



Da *I sette peccati capitali*, episodio diretto da Eduardo de Filippo: *L'ira* e *L'avarizia*.



A sinistra: Lucia Bosè in *Le ragazze di Piazza di Spagna*, il film che Luciano Emmer sta dirigendo a Roma. A destra: l'attore Renato Salvatori e due sartine in un'inquadratura dello stesso film, che tra l'altro porterà sullo schermo gli ambienti romani delle grandi sartorie.

disfatte e insoddisfatte, quiete e ambiziose. Ne hanno studiata la psicologia e si sono accorti che il presumere tutte affascinate dal mondo di lusso col quale vengono giornalmente a contatto e da quegli abiti che esse confezionano con tanta abilità, è perlomeno eccessivo, è il modulo di una facile e retorica letteratura. Poi sono andati a scoprire gli ambienti famigliari nei quartieri periferici dove, in massima parte, esse vivono. E' loro intenzione farne una polemi-

ca sociale? Luciano Emmer lo esclude.

Emmer è un regista che ha acquistato notorietà con una serie di pregevoli documentari; i suoi due precedenti film, *Domenica d'agosto* e *Parigi è sempre Parigi*, lo dimostrano attento osservatore, ironico ma cordiale, non polemico; anzi, là dove, come in alcune scene di *Domenica d'agosto*, tenta la satira, scade nel convenzionale. Emmer è intelligente e in certi errori ricadrà difficilmente. Quindi, le borgate peri-

feriche lo interessano come ambiente tipico che, delle sartine di Piazza di Spagna, forma la particolare psicologia. « Mi interessa », dice, « descrivere gli stati d'animo di questa gente che, nonostante tutto, conserva, fra gli abitanti di Roma, un suo caratteristico e commovente entusiasmo della vita. E' proprio tale entusiasmo che le permette di superare i momenti più difficili. Questi sono i dati positivi che intendo sottolineare nel mio film, senza trascurare quelli negativi. In particolare, voglio indagare, delle ragazze, i rapporti con i coetanei, e descrivere e approfondire i loro incontri, le loro speranze d'amore. Marisa, la mia protagonista, ne è il prototipo. Il giorno in cui, come indossatrice, partecipa per la prima volta a un "defilée", essa subisce una prova psicologica, la prova della sua sanità morale, e la supera. Un film ottimistico, dunque ». Le scene di questo primo "defilée" di Marisa sono state girate in questi giorni in un salone dell'albergo Excelsior, dalle undici di sera alle cinque del mattino. Una dura nottata di lavoro che Lucia Bosè ha sopportato con allegria; se fare l'attrice non la divertisse, la Bosè smetterebbe. « Non ci crede? », mi ha chiesto. Ho risposto che ci credo. Aveva veramente l'aria di divertirsi, almeno nelle prime ore. L'affitto del salone dell'albergo è costato alla Casa produttrice del film centomila lire. Se il salone si fosse dovuto costruire in un teatro di posa, sarebbe venuto a costare, con l'arredamento, circa due milioni. « Quando si può risparmiare, bisogna risparmiare. Ci sono già troppe cose che costano caro, nella nostra produzione cinematografica... », mi ha detto il produttore. Il quale è un uomo abile e furbo, e aveva riempito la sala di amici suoi, di amici del regista, di amici degli amici, in funzione e in luogo di comparse, seduti ai vari tavoli ad ammirare Lucia Bosè che sfilava ancheggiando e piroettando. Erano tutti più o meno abituati ad assistere a "defilées", dovevano sapere che cosa fare e come comportarsi; ma, sotto il fuoco dei riflettori e dell'obbiettivo della macchina da presa, sembravano spaesati, e il regista doveva istruirli. Il più bravo è stato il barone Renzo Avanzo, in felice posizione tattica all'ingresso del salone.

C'era aria di festa a buon mercato, di « brindisi con bicchieri colmi d'acqua »: gli amici ridevano e scherzavano davanti alle bottiglie di champagne vuote nei secchielli privi di ghiaccio. Poi, col trascorrere delle ore, qualcuno ha avuto sete e ha ordinato vero champagne e veri liquori.

DOMENICO MECCOLI



Sopra: Lucia Bosè in *Le ragazze di Piazza di Spagna* di Luciano Emmer. Sotto: Lucia Bosè, Liliana Bonfatti e Cosetta Greco in un'altra inquadratura di *Le ragazze di Piazza di Spagna*.





PRESENTIAMO alcune inquadrature di *The Land*, il noto quanto sconosciuto documentario che Robert Flaherty realizzò nel 1941 per conto del Dipartimento Americano dell'Agricoltura e su commissione dell'« U.S. Film Service ». Ma, al suo ritorno a Washington, l'organizzazione statale che l'aveva commissionata ritenne l'opera « troppo deprimente » (*The Land* tratta un tema di grande importanza: gli errori nella impostazione della coltivazione intensiva delle campagne, e la miseria che ne deriva) e la tolse dalla circolazione, proibendone l'immissione anche nei consueti circuiti educativi (scuole, istituti universitari, cinematografi mobili operanti nelle zone di campagna). In realtà le visioni di indigenza che il film offriva, più che « deprimenti », apparvero ai dirigenti americani in netto contrasto con la propaganda ufficiale la quale, nonostante le direttive democratiche impartite dall'amministrazione « new-dealista », andava svolgendo una campagna essenzialmente ottimistica, in cui si negava ogni fondamento all'esistenza di gravi problemi di fondo nella vita economica del paese: quei medesimi problemi che il New Deal rooseveltiano cercava faticosamente di risolvere.

The Land, tra le opere di Flaherty, è considerato — da parte di chi l'ha vista — una delle più riuscite e interessanti. Riportiamo il giudizio di Paul Rotha e Richard Griffith, quale appare in *The Film Till Now*: «...Alcuni dei brani più felici dell'opera di Flaherty si trovano in questo film: certe sequenze di orrore ad esempio, nuove al suo stile, forse perché per la prima volta egli affronta un tema sociale moderno. La sua spietata "camera", e il montaggio di Helen Van Dongen, trasformano le macchine che tagliano il grano in macchine che tagliano le vite. E noi vediamo queste vite, distrutte, annientate sull'orlo della strada, negli occhi di una donna affamata, rivolti all'obiettivo della "camera" ».

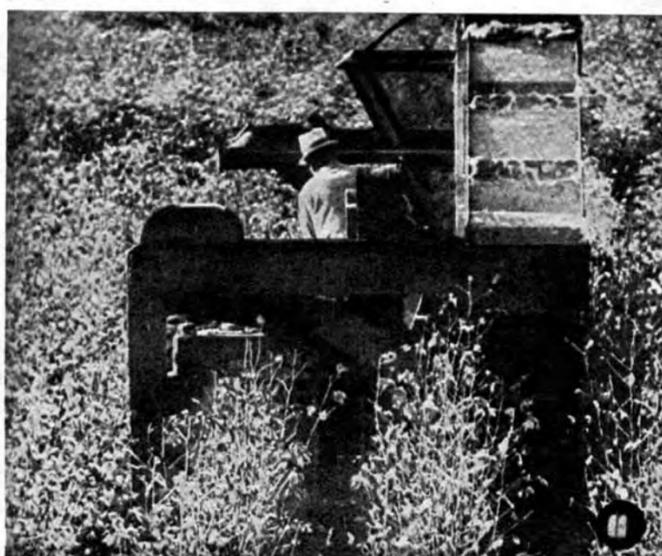
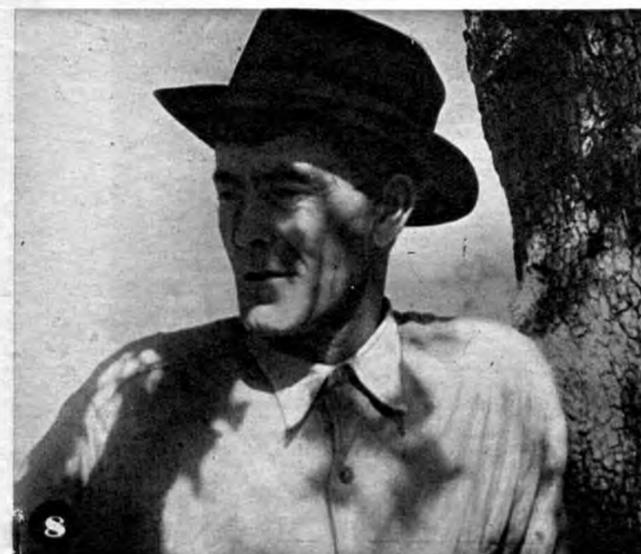
M. T. L.

Una famiglia di contadini si affaccia sulla campagna: il padre narra (1) di quando i contadini abbandonavano le proprie terre rese improduttive dai successivi raccolti di cotone, e se ne stavano seduti senza lavoro mentre a casa i bambini avevano fame (2), e la campagna era piena di poveri (3) e di vagabondi (4). Nei villaggi, poveri e deserti, un campanile rudimentale sorreggeva la campana del mattutino (5).

UN GRANDE DOCUMENTARIO INEDITO

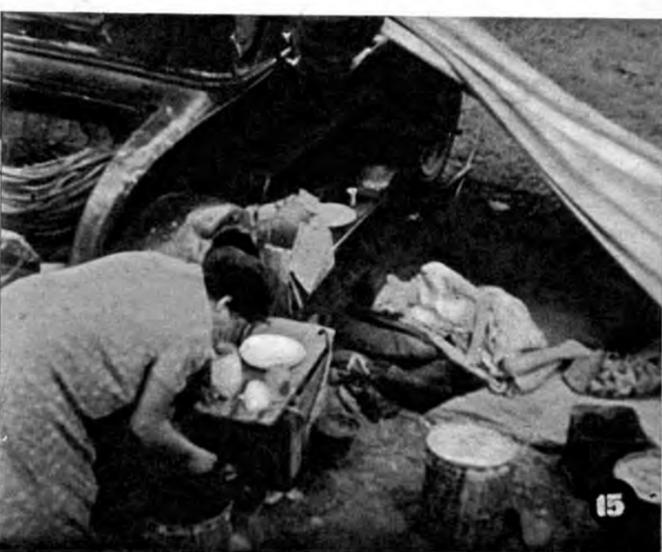
GLI UOMINI HANNO FAME NELLA TERRA DI FLAHERTY





mentre anche il bestiame solitario e macilento brucava nella sterile campagna (6), e gli uomini pensavano alla morte. Le famiglie abbandonavano le campagne (7), e i fattori rimanevano (8). In questa terra la politica rooseveltiana spinse le macchine fecondatrici... e i contadini ripresero a seminare la campagna (9). Al negretto che coglieva poco cotone con molto lavoro (10) si sostituisce la raccogliitrice meccanica,

che risparmia tempo e fatica (11). Nella terra giungono dalle città gli studenti, che si pagano le tasse col lavoro della raccolta (12). Vista dall'alto la terra è bella (13). Ma la disoccupazione non cessa (14) e non si cancellano i segni della povertà (15). Dai silos cadono fiumi di grano... ma i bambini hanno fame (16); quel grano non è per loro e per i genitori che lo hanno seminato (17). - (Da The Land di R. Flaherty).





Woodstock, New York: «The First Art Film Festival in America». A sinistra: la sera dell'inaugurazione. A destra: Curt Oertel, membro della giuria, insieme con Perry Miller, organizzatore generale della manifestazione. Il festival era dedicato alla memoria di Robert Flaherty.

LETTERE DAGLI STATI UNITI

IL PRIMO FESTIVAL del film d'arte si è tenuto a New York nei giorni 1, 2 e 3 settembre. Questo "Art Film Festival", la prima manifestazione del genere che abbia avuto luogo in America, è stato organizzato da tre associazioni culturali: la Woodstock Artists Association, la American Federation of Arts e il Film Advisory Center. Le tre organizzazioni sotto i cui auspici si teneva la manifestazione, hanno unito i propri sforzi (come avverte anche uno stampato distribuito in occasione del festival) allo scopo di "indagare l'attuale situazione del film d'arte e di richiamare l'attenzione del pubblico sui risultati conseguiti in questo campo relativamente nuovo e inesplorato". Bisogna riconoscere che un buon successo ha arriso a questa importante manifestazione, anche se i film che sono stati proiettati non sempre rappresentavano il meglio della produzione internazionale in questo campo. Il criterio seguito dagli organizzatori (tra i quali figuravano personalità come Perry Miller, William Eisner, Adrian Siegel, Doris Lee, L.M.C. Smith, William Chapman, Otto Spaeth, Vera Falconer, Alfred Frankfurter, Lewis Jacobs, James Johnson Sweeney e molti altri) è consistito nel selezionare 25 film sui cinquecento e più che erano stati iscritti dai

L'OMAGGIO DI WOODSTOCK AI DOCUMENTARI SULL'ARTE

Un "First Art Film Festival in America" dedicato alla memoria di Robert Flaherty, che morì dopo avere gettato le basi e stabilito le caratteristiche strettamente culturali della manifestazione.

produttori dei vari paesi. Una volta stabilita questa cerchia ristretta di pellicole, si è proceduto all'invito di personalità rappresentative dell'arte, della letteratura, della critica, della produzione cinematografica e teatrale. Spettava a costoro decidere quali film premiare o menzionare, e con quali motivazioni.

Come è noto, questo "First Art Film Festival" è nato per l'interessamento costante ed entusiasta di Robert Flaherty, che morì dopo averne gettato le basi e stabilito le

caratteristiche strettamente culturali. In onore di Flaherty, quindi, s'è tenuto il festival. Come ebbe a scrivere William Chapman, presidente esecutivo della mostra, "chiunque abbia interesse per il cinema quale mezzo di miglioramento dell'umanità rimpiangerà Robert Flaherty, presidente del "Film Advisory Center", padre e studioso del film documentario, e certo una delle personalità più rappresentative nel campo della creazione cinematografica. Fin dall'inizio, il suo interesse per il film d'arte e per il documentario educativo fu grande, e noi avemmo molto da imparare dal suo entusiasmo, dalla sua esperienza e soprattutto dalla sua capacità, che non cercava né conosceva compromessi, di mantenersi sulla strada esatta durante la preparazione del festival. Questa manifestazione ora non sarà più così bella e così efficace, ma noi cercheremo di agire secondo gli intendimenti che crediamo fossero anche i suoi". Grande fu il successo comunque della manifestazione. I seicento posti del cinema di Woodstock, noleggiato per le proiezioni, non bastavano a contenere la folla di critici, di tecnici e di amatori che letteralmente si assieparono all'ingresso e nell'atrio del locale. Ogni proiezione in programma, pertanto, dovette essere ripetuta.

I premi andarono, complessivamente, a nove film sui venticinque iscritti: tre francesi, un belga, due italiani, due canadesi e un americano. La giuria era composta di otto membri, scelti fra persone in vista negli ambienti culturali. Essi erano: Curt Oertel, produttore; Lothar Wolff, produttore; Aline Louchheim, critica d'arte del New York Times; Emily Genauer, critica d'arte del New York Herald-Tribune; Arthur Knight, critico cinematografico della Saturday Review of Literature e della Radio; Yasuo Kuniyoshi, pittore; Arnold Blanch, pittore e incisore; Bartlett Hayes, Jr., direttore dell'"Addison Museum di Andover" (Mass). Ed ecco i particolari sulla premiazione. Il premio per l'"interpretazione dell'artista e della sua opera" è

Da L'esperienza del cubismo di Rodolfo Sonogo e Glauco Pellegrini: cortometraggio che ha ottenuto, al «First Art Film Festival», una menzione per l'indagine nella natura dell'arte».



andato a *Une visite à Picasso (Belgio)*, diretto da Paul Haesaerts. Una menzione speciale, per i medesimi motivi, è stata attribuita a *The Works of Calder (U.S.A.)* di Herbert Matter, produzione e commento parlato di Burgess Meredith. Per l'indagine nella natura dell'arte è stato premiato *Una lezione di geometria di Sinigalli e Sabel (Italia)*, menzionato L'esperienza del cubismo, di Sonogo e Pellegrini. Due sono risultati i vincitori nella categoria dei film segnalati per lo "sviluppo di un'idea attraverso l'arte": il documentario canadese *The Loon's Necklace*, e quello italiano *Il demoniaco nell'arte*, di Carlo ed Enrico Castelli Gattinara. Altri premi sono toccati a

Images médiévales (Francia) di William Novik (per la "presentazione di un periodo storico attraverso la sua arte"), all'opera del canadese Norman McLaren per il suo "significato su un piano sperimentale", ancora a *Images médiévales (per il colore)*, e a *The Works of Calder (per la musica e per il più interessante "sviluppo cinematografico")*.

Come si vede, una buona maggioranza dei documentari sull'arte proiettati ha ottenuto un premio o una segnalazione: e questo può anche far pensare a una politica di acccontentamento generale seguita dai giudici. Ma bisogna tener presente che è la pri-

ma volta che una manifestazione del genere si svolge negli Stati Uniti d'America. Tutti i difetti, che poi sono lievi, appariranno insignificanti alla luce di questa considerazione, e del fatto, notevole anch'esso, che le proiezioni della serata inaugurale (1° settembre) e della successiva furono seguite da animate discussioni, cui presero parte critici e artisti qualificati. I due temi delle discussioni furono: il primo, Il film d'arte, la sua estetica, i suoi problemi produttivi; e il secondo, Il film d'arte, suo uso e distribuzione. Di tutto ciò, i dirigenti delle tre associazioni organizzatrici possono andare giustamente fieri.

NADIR GIANNITRAPANI

Oggi, più che mai, il cinema hollywoodiano deve migliorare la propria produzione: soltanto in questo modo può fermare la curva discendente degli incassi.



Da *The Well* di Leo Popkin e Russell Rouse: interessante opera che intende affrontare il problema negro negli Stati Uniti d'America manifestando il desiderio di una pacifica convivenza.

Will Talk, di Joseph L. Mankiewicz e tratto dal *Dr. Praetorius* di Curt Goetz. Interessante è *Rhubarb*, diretto da Arthur Lubin per la Paramount, e che vuole essere una satira gustosa di particolari aspetti della vita americana: narra le peripezie di un maestro, feroce e sprezzante gatto d'Angora, il quale eredita 30 milioni di dollari e la squadra di "baseball" di Brooklyn, assurgendo al centro dell'attenzione nazionale. Anche *The River* di Jean Renoir, continua la sua fruttuosa serie di programmazioni; e così pure l'ultimo film di Frank Capra, *Here Comes The Groom*. La Paramount continua ad avere successo con *A Place in The Sun* di George Stevens; la Metro sta invece per lanciare l'attesissimo *An American in Paris*. Ho lasciato per ultimo un film che è destinato a suscitare grande interesse in Italia. Alludo a *The Well* ("Il pozzo"), diretto da Leo Popkin e Russell Rouse, sceneggiato da Clarence Greene e lo stesso Popkin. In una piccola comunità del West americano, una bimba negra, precipita in un profondo e vecchio pozzo abbandonato da anni. Lo sceriffo del luogo incomincia le ricerche, quando si sparge fulminea la voce che la bimba è stata vista, poche ore

NEGRI E BIANCHI NEL POZZO DI LEO

IL SUCCESSO conseguito alla Mostra veneziana dal cinema americano è stato recentemente posto in risalto dalla stampa tecnica nazionale, la quale, pur sostenendo che *A Streetcar Named Desire* di Elia Kazan non ha avuto il premio assoluto per la mentalità bigotta di alcuni membri della giuria, ha sottolineato come i criteri della selezione si siano rivelati lusinghieri. L'industria è soddisfatta, e così pure coloro che hanno insistito ad inviare alla manifestazione italiana buon materiale. Oggi più che mai il cinema americano ha bisogno di migliorare la propria qualità: soltanto in questo modo si può fermare ulteriormente la curva discendente degli incassi del « box

office ». Dopo anni di paurosa « defaillance », il « box office » indica infatti una certa stabilizzazione in tutto il territorio della Confederazione. Il fenomeno è della massima importanza. Anche la stampa continua tenacemente nella sua opera di critica intransigente, auspicando il graduale miglioramento nella produzione, i recenti successi sono molto efficaci nei confronti delle sfere direttrici dell'industria.

Mentre la Warner Bros. continua a riscuotere successo a Broadway con *A Streetcar Named Desire* e *The Captain Horatio Hornblower*, un buon film storico-avventuroso in technicolor, la Fox presenta *People*

prima della sua scomparsa, in compagnia di un bianco, che la polizia riesce ad arrestare: ma il bianco è parente di una influente personalità del paese, e i negri cominciano a pensare che il colpevole sfuggirà al castigo. L'irresponsabilità di alcuni giovani, lo spargersi di false voci, il dolore della madre che invoca il ritorno della figlia, il silenzio dell'uomo sospettato di un nefando crimine, le manovre della polizia che cerca tenere sotto controllo la situazione: tutto questo porta all'inevitabile conflitto fra le due razze, con il primo doloroso strascico di morti e feriti. Siamo alla vigilia dei tristemente famosi "racial riots" (con-



Hume Cronyn e Margaret Hamilton in un'inquadratura tratta dall'ultimo film diretto da Joseph L. Mankiewicz: *People Will Talk*. Mankiewicz è, attualmente, uno dei migliori registi americani.

flitti di razze), e ci si arma fino ai denti. In quel tragico momento, mentre la Guardia Nazionale tarda ad arrivare per riportare l'ordine, mediante la legge marziale, in una comunità afferrata alla gola dalla bestia della brutalità, mentre lo sceriffo arma un gruppo di cittadini bianchi e neri, formando un corpo di "vigilanti" che do-

vanno sparare senza pietà sui perturbatori, la grande notizia calma gli animi, fa deporre le armi. La bimba è stata ritrovata; un fanciullo bianco ha inteso lamenti provenire dal vecchio pozzo abbandonato. Si conchiude così il primo tempo del film, notevole per la sapiente utilizzazione dell'ambiente e dell'atmosfera provinciale ti-

pica, nonché per la sagace costruzione dello sviluppo della intolleranza razziale. La seconda parte, che è la migliore, rappresenta l'epopea del lavoro, del sacrificio e dell'eroismo umano. L'intera città, pronta sino a pochi istanti prima a scannarsi, accorre ai margini della radura: gigantesche macchine e gli uomini iniziano il lavoro di salvataggio che portano al lieto fine.

The Well è un'opera eccellente, anche in virtù della musica di Tiomkin. Essa supera in taluni episodi *The Lawless* di Losey, pur non portando un messaggio altrettanto profondo. Il motivo ideale che accomuna bianchi e negri viene rappresentato dalla forza del lavoro, che è intesa quale tributo per salvare una vita umana, e nel contempo espiazione per le vite spente durante il conflitto razziale. Il film manifesta il desiderio della pacifica connivenza dei bianchi con i negri, ma ci si chiede: e se la fanciulla non fosse stata ritrovata che molto più tardi, quando cioè la piena esplosione della furia razziale avesse provocato le sue vittime innumerevoli? Cosa sarebbe successo? La Guardia Nazionale avrebbe fatto fuoco sui riottosi, ed i tribunali avrebbero sgranato il loro rosario interminabile di condanne per molti superstiti? La tremenda prospettiva lascia perplessi. *The Well* si presenta comunque come un serio candidato per i posti d'onore di questa stagione.

GIORGIO N. FENIN

LETTERA DAL BRASILE

QUALI SONO i risultati di due anni di lavoro, dei molti tentativi della nuova cinematografia brasiliana? E' con la nascita della « Vera Cruz » (novembre 1949) che ha inizio in Brasile una produzione di film organizzati con criteri moderni, con tecnici capaci (in numero purtroppo limitatissimo) e sotto la direzione di Alberto Cavalcanti, che si proponeva, attraverso opere come *Caiçara* e *Terra è sempre terra*, di dare al paese un cinema di carattere prettamente nazionale. L'attività di Cavalcanti presso questa società termina con le due opere citate. *Angela*, realizzata dopo l'uscita di Cavalcanti dagli « studios » di S. Bernardo (una zona alla periferia di S. Paolo), non appartiene più alla tendenza delle precedenti. A tutt'oggi *Caiçara* rimane la più interessante pellicola brasiliana. L'altra grande società, la « Maristela », che doveva affrontare (i mezzi non mancavano) un vasto programma commerciale ed industriale (per il 1951 un film per mese) ha momentaneamente chiuso i battenti: si sta riorganizzando su altre basi, con altre idee. E mentre si assiste alla nascita e alla morte di una catena di piccole case produttrici con velocità spaventosa, si affaccia alla ribalta il « Conselho Nacional de Cinema », che Alberto Cavalcanti ha messo a punto, per conto del presidente della Repubblica Getulio Vargas. In tutto il paese abbondano polemiche di notevole interesse pro e contro questa istituzione statale, con cui Cavalcanti vuol iniziare una guerra contro i

LE ULTIME SPERANZE DI ALBERTO CAVALCANTI

«trust» delle varie compagnie cinematografiche straniere.

Riportiamo alcuni brani di una sua intervista alla stampa.

« Il " Consiglio " si preoccuperà soprattutto di creare un dipartimento di patenti che possa permettere il controllo effettivo sui tecnici, impedendo l'arrivo di nuovi avventurieri in Brasile; appoggerà una censura che non abbia soltanto un carattere politico-morale, ma che tenga conto anche della qualità delle opere, suddividendole in diverse categorie (A, B, C.) ». I film appartenenti alla categoria A beneficeranno di

privilegi di ogni genere (riduzioni delle tasse, concessione di premi, permessi d'esportazione). « Verrà poi istituito un dipartimento per i documentari, realizzati o per iniziativa del C.N.C. o dietro richiesta dei vari ministeri. Il Brasile necessita di documentari per educare il popolo. Infine avremo finalmente una Cineteca, importantissima per la formazione di nuovi tecnici, e che sarà di grande utilità ai cine clubs brasiliani ». Sempre per il C.N.C., Cavalcanti inizierebbe, entro la fine del corrente anno, la costruzione di grandi studi cinematografici in S. Paolo.

Di che carattere sarà l'annunciata produzione? La domanda è legittima anche perché abbiamo avuto l'occasione di leggere un'accesa nota di Cavalcanti contro i film che Clouzot intendeva realizzare in Brasile: l'attacco è piuttosto strano, in quanto particolarmente rivolto ai temi scelti dal regista francese e che sono gli stessi di *Caiçara*. Non vorremmo, ad ogni modo, che l'azio-

Mentre molte case produttrici nascono e muoiono con estrema facilità, si affaccia alla ribalta il "Consiglio del cinema", che tra l'altro intende condurre una guerra contro i "trusts" stranieri.

ne di Cavalcanti si spostasse su opere come *Angelo*, *Presença de Anita*, *Suzana e o Presidente*: pellicole commerciali, che ricordano il periodo dell'anonimo cinema italiano dei telefoni bianchi e delle « Segretarie private ».

Sta per iniziare la programmazione di *Comprador de fazendas* che ha avuto come fotografo Aldo Tonti, e regista Alberto Pieralisi. L'apporto di elementi italiani al cinema brasiliano è assai rilevante, ma purtroppo non sempre dignitoso. Presto vedremo il secondo film di Adolfo Celi, *Tico Tico no fuba*, una biografia musicale del compositore brasiliano Zequinha de Abreu. *Angelo*, diretto e prodotto da Tom Payne e Abilio Pereira de Almeida (che ha fornito il soggetto al secondo film di Cavalcanti *Terra è sempre terra*) ed interpretato da Eliana Lage, Mario Sergio (un Rossano Brazzi locale) ed Alberto Ruschel, ha ricevuto una accoglienza favorevole dal pubblico. Questo film, d'impostazione nettamente commerciale, si distacca comunque dal resto della produzione nazionale, per la bella fotografia di Chic Fowe ed il non comune commento musicale del maestro Mignone. Ma l'attenzione del piccolo mondo cinematografico brasiliano è polarizzata sul « Conselho Nacional de Cinema ». Da esso c'è chi attende miracoli, e chi il naufragio completo delle ultime speranze cinematografiche in Brasile.

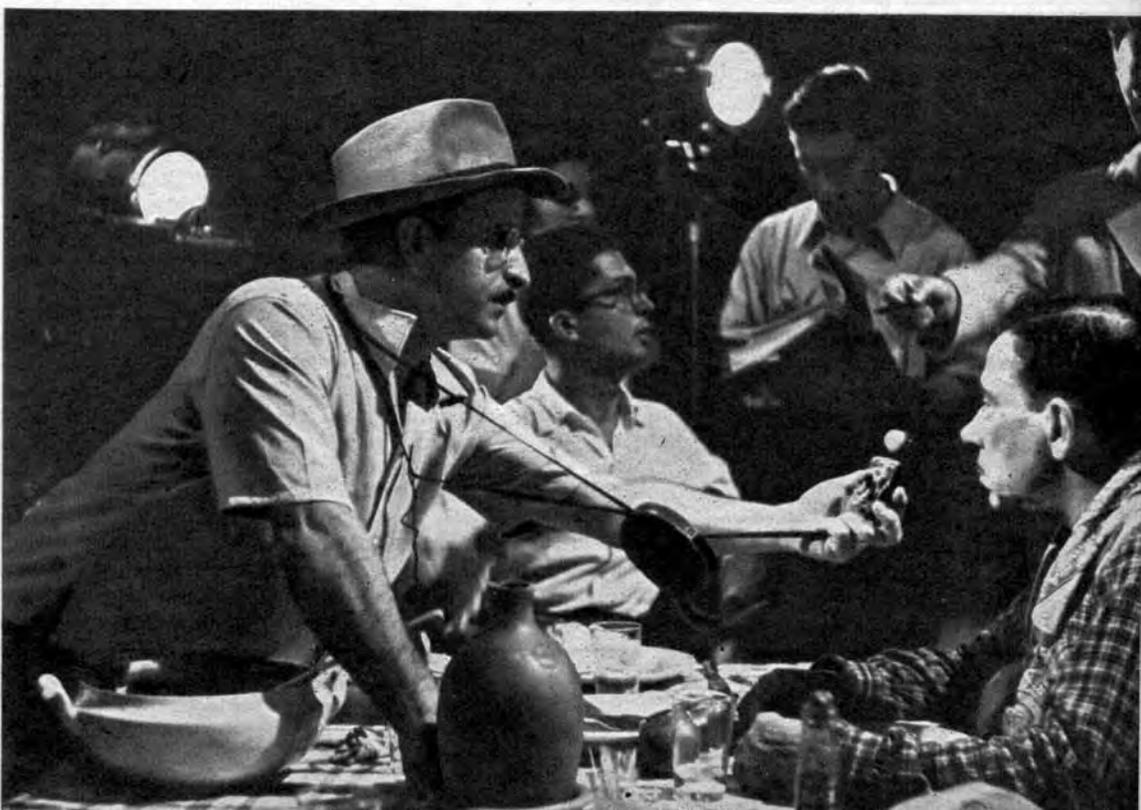
FRANCESCO BIAGI



Alberto Cavalcanti (con gli occhiali) e Marisa Prado, interprete di *Terra è sempre terra*.



Sopra: Ruth de Souza, del Teatro sperimentale negro di Rio de Janeiro: recentemente ha interpretato due film. Sotto: Aldo Tonti, operatore di *Comprador de fazendas* di Pieralisi.



DANA ANDREWS

CON ROBERT Mitchum, Robert Ryan, Richard Conte, Burt Lancaster, Richard Widmark e qualche altro, Dana Andrews ci sembra senz'altro tra i piú dotati attori di Hollywood nati fra la guerra e il dopoguerra. In Italia si cominciò a notarlo attorno al 1946, quando comparve nel primo film realizzato negli U.S.A. da Jean Renoir: *Swamp Water* (« La palude della morte », 1941) e ci fu qualcuno, anche tra i critici, che per un pezzo attribuì al suo nome (Dana) generalità femminili. Poi apparvero, molto disordinatamente, altri suoi film, fino a *The Best Years of Our Lives* (« I migliori anni della nostra vita », 1946) che conferì inequivocabilmente a Dana Andrews il suo preciso aspetto e scongiurò nei censori poco edotti il pericolo di stravaganti confusioni.

Dana Andrews è figlio terzogenito di un pastore protestante e nacque il primo gennaio del 1912 in una città dello Stato del Missouri. Dopo un'infanzia relativamente agiata fu preso, ad una certa età — secondo i suoi biografi ufficiosi, — dal desiderio di affrontare di petto la vita: fece un po' tutti i mestieri, lontano da casa, come esige la tradizione romantico-avventurosa della vita privata dei "divi" romanzeggiata ad uso e stupore dei "fans". Fu Samuel Goldwyn a "scoprire" le possibilità d'attore insite in Dana Andrews, e non mancò di metterle adeguatamente a profitto. Dopo circa due anni di quasi obbligato "apprentissage", trascorsi con inutili partecine fra le quali quella del capitano Tim in *Tobacco Road* (« La via del tabacco », 1941) di John Ford, Dana Andrews ottenne alcuni ruoli assai interessanti. Ricordiamo ancora nitidamente la sua forte personificazione del marito che viene linciato, con due compagni, da una turba di forsennati del West in *The Ox-Bow Incident* (« Alba fatale », 1943) di William A. Wellman. Un personaggio sgorgante umanità cristallina, attraverso il quale maggiormente veniva riflessa l'empietà di una collettività selvaggia, preda degli impulsi violenti. (Quanto lontano, ad esempio, da quel posticcio Igor Gouzenko che l'Andrews — sempre guidato dal Wellman, regista non sempre coerente con se stesso — impersonò cinque anni piú tardi per *The Iron Curtain* — « Il sipario di ferro », 1948 —, film semi-"giallo" di propaganda). Ma i registi che piú ebbero modo di dirigere Dana Andrews, e quindi di maggiormente influire sulla formazione del suo temperamento, furono Otto Preminger e Lewis Milestone. Il primo con lavori decisamente mediocri anche se passabili da un punto di vista artigianale: *Laura* (« Vertigine », 1944), *Fallen Angel* (« Un angelo è caduto », 1945), *Daisy Kenyon* (« Amante immortale », 1947), *Where the Sidewalk Ends* (« Sui marciapiedi », 1950) che videro l'Andrews impegnato rispettivamente come "detective" di singolare destrezza, squattrinato e romantico cacciatore di dote, innamorato giovane della anziana Joan Crawford, poliziotto dai "sistemi" violenti, colpevole della morte di un uomo; ruoli che non gli richiesero un impegno né una vera e viva partecipazione umana. Piú che il diseguale e approssimato Preminger fu quindi Milestone ad

offrirgli le occasioni piú propizie affidandogli parti d'una certa complessità psicologica in tre buoni film; un quarto, *No Minor Vices* (« Tra moglie e marito », 1948), commediola abbastanza spiritosa, lo vide in una parte scarsamente significativa: il solito marito nel solito "triangolo" sentimentale. Mette conto, invece, segnalare *North Star* (« Fuoco a Oriente », 1943), *The Purple Heart* (« Prigionieri di Satana », 1944) e *A Walk in the Sun* (« Passeggiata al sole », 1946): tre film ispirati all'ultimo conflitto mondiale, nei quali a Dana Andrews s'addicono le uniformi militari e gli sguardi sicuri e sdegnosi di chi ha viva nell'animo

FILMOGRAFIA

1940: *The Westerner* (*L'uomo del West*) di William Wyler, con Gary Cooper e Walter Brennan; *Sailor's Lary* di Alan Dwan, con Jon Hall e Nancy Kelly; *Lucky Cisco Kid* di H. Bruce Humberston, con Cesar Romero, Evelyn Venable e Mary Beth Hughes; *Kit Carson* (*La grande cavalcata*) di George B. Seitz, con Jon Hall e Lynn Barry. - 1941: *Tobacco Road* (*La via del tabacco*) di John Ford, con Gene Tierney, Charley Grapewin e Ward Bond; *Belle Starr* (*La ribelle del Sud*) di Irving Cummings, con Gene Tierney e Randolph Scott; *Swamp Water* (*La palude della morte*) di Jean Renoir, con Walter Huston, Anne Baxter e Walter Brennan; *Ball of Fire* (*Colpo di fulmine*) di Howard Hawks, con Gary Cooper e Barbara Stanwyck. - 1942: *Berlin Correspondent* con Virginia Gilmore. - 1943: *The Ox-Bow Incident* (*Alba fatale*) di William A. Wellman, con Henry Fonda e Mary Beth Hughes; *Crash Dive* (*Agguato sul fondo*) di Archie Mayo, con Tyrone Power e Anne Baxter; *North Star* (*Fuoco a Oriente*) di Lewis Milestone, con Walter Huston, Anne Baxter, Ann Harding e Farley Granger. - 1944: *The Purple Heart* (*Prigionieri di Satana*) di Lewis Milestone, con Richard Conte e Farley Granger; *Wing and a Prayer* (*La nave senza nome*) di Henry Hathaway, con Don Ameche e Charles Bickford; *Up in Arms* (*Così vinsi la guerra*) di Elliott Nugent, con Danny Kaye, Dinah Shore e Constance Dowling; *Laura* (*Vertigine*) di Otto Preminger, con Gene Tierney, Clifton Webb e Vincent Price. - 1945: *State Fair* (*Festa d'amore*) di Walter Lang, con Jeanne Crain, Dick Haymes e Vivian Blaine; *Fallen Angel* (*Un angelo è caduto*) di Otto Preminger, con Alice Faye,

aveva esordito, nel '40, con una partecina a fianco di Gary Cooper in *The Westerner* (« L'uomo del West »), comunissimo film "western". Nel cosí detto "film dei nove Oscar" (nel marzo '47 vennero assegnati a questo film ben nove statuette-premio della "Academy"), Dana Andrews interpreta la parte del capitano d'aviazione Fred Derry il quale, tornando finalmente alla propria casa dopo il tormentoso periodo della guerra, ritrova la giovane e avvenente moglie conquistata dallo sfarzo, dalla vita immorale. Particolarmente riuscita, in questo pregevole film, la sequenza del ritorno di Fred, ormai senza moglie e senza impiego, all'aeroporto dove ritrova, allineati e silenziosi, gli apparecchi; simili a tanti cadaveri adagiati in un cimitero. Steso in una carlinga, Fred rivede episodi terribili: dopo

Linda Darnell e Charles Bickford. - 1946: *Canyon Passage* (*I conquistatori*) di Jacques Tourneur, con Susan Hayward, Brian Donlevy e Patricia Roc; *A Walk in the Sun* (*Passeggiata al sole*) di Lewis Milestone, con Richard Conte, Sterling Holloway, John Ireland e George Tyne; *The Best Years of Our Lives* (*I migliori anni della nostra vita*) di William Wyler, con Fredrich March, Myrna Loy, Teresa Wright e Virginia Mayo. - 1947: *Boomerang* (*Boomerang*) di Elia Kazan, con Jane Wyatt, Arthur Kennedy, Lee J. Cobb e Clara Williams; *Night Song*, titolo primitivo *Memory of Love* (*L'amore senza volto*) di John Cromwell, con Merle Oberon, Ethel Barrymore e il pianista Rubinstein; *Daisy Kenyon* (*Amante immortale*) di Otto Preminger, con Joan Crawford, Henry Fonda e Ruth Warrick. - 1948: *The Iron Curtain* (*Il sipario di ferro*) di William A. Wellman, con Gene Tierney, June Havoc e Berry Croeger; *Deep Waters* (*Il figlio della tempesta*) di Henry King, con Jean Peters e Cesar Romero; *No Minor Vices* (*Tra moglie e marito*) di Lewis Milestone, con Lilli Palmer, Louis Jourdan e Jane Wyatt. - 1949: *The Forbidden Street* (*Strada proibita*) di Jean Negulesco, con Maureen O'Hara e Fay Comilton; *Sword in the Desert* (*Spada nel deserto*) di George Sherman, con Marta Toren, Stephen McNally e Jeff Chandler; *My Foolish Heart* (*Questo mio folle cuore*) di Mark Robson, con Susan Hayward, Kent Smith e Robert Keith. - 1950: *Edge of Doom* (*La porta dell'inferno*) di Mark Robson, con Farley Granger e Joan Evans; *Where the Sidewalk Ends* (*Sui marciapiedi*) di Otto Preminger, con Gene Tierney e Gary Merrill. - 1951: *The Gaunt Woman*, con Claude Rains.

l'irremovibile certezza della bontà della causa per la quale si batte. Nel primo film impersona un eroico pilota sovietico — Kolia — che sacrifica se stesso abbrucianandosi con il suo apparecchio condotto a schiantarsi contro un carro armato tedesco. In *A Walk in the Sun*, interessante film illustrante l'avanzata di un gruppetto di fanti americani dallo sbarco di Salerno verso un'importante base strategica (la sceneggiatura è di Robert Rossen, basata su un romanzo di Harry Brown), egli delinea la figura del sergente Tyne, cruciatto, misantropo forse ma, in fondo, affettuoso e cordiale.

Il film che impose Dana Andrews all'attenzione delle nostre platee fu tuttavia, dicevamo all'inizio, *The Best Years of Our Lives* di William Wyler, regista con il quale

avere sfiorata la morte, ed esserne scampato, egli vorrebbe ora, forse, ritrovarla e lasciare con essa le troppo amare delusioni della sua vita. A questo brano significativo e psicologicamente denso, segue un accomodamento alquanto utopistico: Fred ritrova l'amore nella comprensiva e tenera figlia d'un commilitone e, all'aeroporto, un lavoro per lui; contribuirà a demolire tutte quelle "fortezze volanti" divenute ormai, cosí come sono, inservibili. (Dal che si deduce facilmente quanto provvisorie e di contingente utilità sieno certe soluzioni da "happy-end"). Súbito dopo ecco *Boomerang* (« Boomerang », 1947), fatto di cronaca filmato da Elia Kazan sulla scorta delle relazioni del "reporter" Anthony Abbot: quasi certamente la piú valida interpretazione dell'Andrews, che sostiene la



parte di un procuratore-avvocato intento a provare — ad un pubblico esagitato ed istintivo, provinciale — l'innocenza di un giovane condannato — con una fretolosità non scevra da repellenti interessi — alla pena capitale. Il viso aperto e leale di quest'attore si confà, appunto, piú a personaggi d'animo buono leale sincero, che non a figurazioni di tipi abietti, privi di scrupoli. Le interpretazioni successive fanno, in certo senso, eccezione a questa predisposizione psicologico-somatica. Nel film di George Sherman *Sword in the Desert* (« Spada nel deserto », 1949), egli è, inquadrato nella casistica essenzialmente terminologica dei vari "generi", il "cattivo"; è il capitano Mike Dillon, americano che resta estraneo indifferente ostile (fino a qualche minuto prima della conclusione della vicenda, si capisce, ché poi, ravvedendosi,

si unisce ai "buoni" proteggendoli e dividendone i perigli) al problema dei profughi ebrei, braccati dalle Polizie, raminghi per gli Stati d'Europa. In *The Forbidden Street* (« Strada proibita », 1949) di Jean Negulesco, dal romanzo *Britannia Mews* di Margery Sharp, sostiene due ruoli, e il primo (quello del pittore "bohémien" che affoga nell'alcool il suo fallimento artistico) è costantemente pieno di "spleen" amaramente sarcastico; al contrario del secondo (l'avvocato-burattinaio: un altro "fallito", ma dalle prospettive piú ampie e sane), nel quale convergono — assai discutibilmente d'altronde — i fini cosí detti "istruttivi" dell'opera. E, in fondo, un difetto del personaggio-Andrews, come degli attori allogati per ragioni in genere estranee alle loro capacità in schemi stereotipati e "standard", è la sua omogeneità morale, l'essere

a tratti, piú che uomo, personaggio-"cliché", privo di difetti ed eccessivamente virtuoso; una virtuosità, si badi, non ingenuamente marcata e compiaciuta ma, a prima vista, schietta e oggettiva. Salvo, s'intende, i casi in cui il soggetto è banale e "best-seller", e il personaggio solo abbozzato come ad esempio nel guazzabuglio *Edge of Doom* (« La porta dell'inferno », 1950) di Mark Robson. Precedentemente, il regista Robson aveva diretto Dana Andrews in *My Foolish Heart* (« Questo mio folle cuore », 1949), accorato film per certi aspetti interessante: la vicenda è intimista, l'apporto di Dana Andrews è però ombrato da un'insolita Susan Hayward, "cover-girl" divenuta, di punto in bianco, attrice convincente.

FRANCO COLOMBO

Il problema negro in Richard Wright

DECISAMENTE contrario a Hollywood si dichiara, fin dalle prime battute della nostra conversazione, Richard Wright, attore, saggista e sceneggiatore di Sangre negra. A Hollywood, dice, gli sarebbe stato impossibile realizzare un film "polemico" come Native Son: ecco le ragioni della sua temporanea emigrazione in Argentina. Gli faccio osservare come la polemica contenuta nel suo film — e di conseguenza anche nel proprio romanzo, Native Son, da cui il film è tratto — appaia falsata nella sua impostazione, non essendo il negro protagonista della vicenda un negro comune, bensì un paranoico e un duplice assassino. Wright obietta che il fatto non ha importanza, l'essenziale è che l'eroe appartenga alla razza negra: le sue reazioni e il suo temperamento sono fattori che vanno presi in considerazione in un secondo momento. È la prima volta che ho l'occasione di parlare con un cineasta americano negro. Intendo perciò mettere in disparte le mie ampie riserve sull'opera (riserve, d'altronde, che vanno in parte girate al regista Pierre Chenal) e ottenere da Wright tutte le informazioni che è possibile avere nel corso di una conversazione a quattr'occhi.

— « Il problema che più mi sta a cuore, e non da pochi anni, è quello dell'affrancamento della mia razza dalla condizione

di inferiorità in cui attualmente si trova. Mi sono sempre posto questo obiettivo, in ogni opera narrativa che ho scritto; non vedo perché dovrei mutar rotta nelle mie esperienze cinematografiche. Non so ancora se e quando farò altri film; se li farò in qualità di attore, o di regista, o di sceneggiatore; o se mi limiterò a cedere i diritti per la riduzione di miei racconti. Ma una cosa è certa, che non intendo rinunciare alla lotta per i miei fratelli di colore ».

Espongo a Wright l'oggetto di alcune critiche alla sua ideologia, apparse soprattutto in Europa. Secondo tale interpretazione, egli tenderebbe a opporre a un razzismo di colore bianco un altro razzismo, quello negro. Wright smentisce queste accuse; afferma che chi lo incolpa di fomentare un razzismo negro, non ha compreso la differenza che c'è tra due persone: tra Richard Wright e Hitler. Lui con Hitler non ha nulla a che vedere. Wright parla poi del suo primo film, dei rapporti fra cinema e letteratura, della sua esperienza d'attore.

— « In Sangre negra ho voluto seguire fedelmente la traccia del romanzo; me ne sono discostato solo nella scena del processo, che nel film è succinta, nel libro invece assai ampia e psicologicamente più compiuta. Ho dovuto farlo perché la tecnica del racconto cinematografico impone una

maggiore sintesi dei fatti. Alle descrizioni psicologiche di un'opera narrativa, deve corrispondere nel film un'azione drammatica che occupi esattamente il posto (e abbia la funzione descrittiva) del lavoro intellettuale situato dall'autore nella mente del personaggio ». Wright narra ora le ragioni del suo debutto come attore. In origine, egli doveva soltanto curare la riduzione cinematografica di Native Son; ma necessità economiche (l'impossibilità di trovare un attore negro a poco prezzo) e l'intuito di Pierre Chenal, il quale intravvide nella scelta di Wright quale interprete serie prospettive pubblicitarie, imposero la sua partecipazione al "cast". « Non mi trovai affatto a disagio », precisa lo scrittore, « neppure nei primi giorni di lavorazione. Probabilmente perché non consideravo la recitazione cinematografica un'esperienza nuova, ma semplicemente un aspetto particolare, anche se in certo senso insolito, delle mie attività creative. Che ciò sia vero, lo prova il fatto che mentre recitavo, m'accorgevo via via che le reazioni psicologiche che sorgevano in me, durante le riprese, erano analoghe a quelle che, anni prima, avevo previsto per Bigger Thomas nell'atto di scrivere il romanzo ».

I progetti cinematografici di Wright sono ancora imprecisi; per il momento, scriverà un nuovo romanzo, sempre di ambientazione negra. Se troverà i quattrini, penserà a una nuova "avventura", come regista questa volta, non come attore. Il discorso cade infine su altri film riguardanti il problema razziale. Ho visto Home of the Brave, No Way Out, Lost Boundaries. Li tiene solo in parte convincenti. Su un'altra opera è ancora più esplicito: Intruder in the Dust, tratto da Faulkner, che in Italia non è giunto. « Non è un film sui negri. E' soltanto una "detective story" »

TON GRANICH

Lo scrittore Richard Wright in Sangre negra, film tratto da Native Son (« Paura ») e realizzato in Argentina da Pierre Chenal. Wright dichiara di non aver mai fomentato un razzismo negro.



PERFIDO INCANTO

BATTE FISCHINGER E CALIGARI

IN QUELL'EPOCA c'era una profonda differenza tra i rarissimi intellettuali "curiosi del cinema" e gli ancora scarsi cinematografari. In Italia eravamo due gruppetti separati: il mio e quello di Arnaldo Gianna, che è il conte Arnaldo Ginanni Corradini, romagnolo, oggi impiegato all'Ispettorato della cinematografia. C'erano con noi una decina di amici, correligionari che non pertanto si potevano dire cinematografisti. Ma non eravamo letterati mancati come quelli dell'"avant-garde" francese del cinema, fiorita tre anni dopo. Noi s'era artisti d'ogni provenienza: rivolti al teatro, alla pittura, alle nuove tecniche dell'arte. La "bohème" rendeva romantica anche la vita dell'avanguardista cinematografico; eppure, nella stessa epoca Ghione già guadagnava cifre folli; e la megalomania borghese dei registi e degli attori dello schermo, scoppiata a Torino, ubriacava la fantasia dei giovani ambiziosi di vita dissipata e vanesia. Ma se un concetto romantico di vita d'arte al cinema era un assurdo, nessuno, che per caso vagheggiasse un film intellettuale, s'era già sposato il cinema. Difatti ciascuno voltò il timone, trovando di far di meglio nelle "arti pure". Allora la tecnica cinematografica non offriva grandi risorse. Si stava ancora ai trucchetti del pane che un coltello taglia senza mano (nero su fondo nero) e si cominciava coi modellini male usati. Tutto era elementare. Quando furono ideati i primi piani fu una festa. Caserini, che fece una fuga di saloni con sfondi vari in salita, secondo le regole della prospettiva teatrale, era un novatore. I cinematografari andavano a tentoni. Né, come oggi, essi erano ex-giornalisti mediocri, o laureati, ambiziosi di sfondare in un campo che sembra sempre quello dei cercatori d'oro. Il mondo del cinema si costituiva di brava gente trovata, per caso di amicizie di parentele, ad avere un incarico di questo nuovo lavoro che era il cinema. I primi intellettuali del film eravamo noi.

C'era la guerra. Io ero stato riformato sette volte e destinato alla propaganda. Due miei fratelli erano al fronte: Carlo, il regista di cinema, passava da un ospedale all'altro avendo perduto per una granata un polmone e quattro costole con relativo massacro di un rene e del fegato. Non intendeva morire e non è morto, nonostante i venti interventi chirurgici. Doveva laurearsi in legge, e non pensava al cinema. Forse un poco ci si orientava Arturo, che voi conoscete in quel buffo caratterista modernamente semplice di gioco che appare tanto spesso nei film italiani. Arturo era stato il mio operatore nella "Fotodinamica Futurista" — parente contraddittoria del ci-

nema — e si interessava a quest'arte soprattutto dal punto di vista tecnico (la "Fotodinamica": realizzazione del 1910, esposizioni e conferenze nel 1911, pubblicazione del libro 1912). Ricordiamo che noi Bragaglia siamo figli d'arte cinematografica in quanto, dal 1909, mio padre fu direttore

per lo scoppio di un cannone e portava le barelle dei morti dai campi di battaglia ai cimiteri di guerra io preparavo la strada per il loro ritorno. Avremmo lavorato insieme molti anni, coi miei fratelli. Era con me il mio caro Bastiano musicista, (S. A. Luciani) che accoratamente rimpiango, avendolo perduto proprio quest'anno. Luciani era un pugliese di intelletto elegantissimo, di varia e preziosa cultura, proprio come il mio amico barese Ricciotto Canudo che da tanti anni risiedeva a Parigi («le barisien Canudò»). Come Canudo, Luciani scriveva di estetica del cinema fin dal 1913. Ma questa sparuta avanguardia non

RICORDI PERSONALI SUL PRIMO CINEMA D'AVANGUARDIA

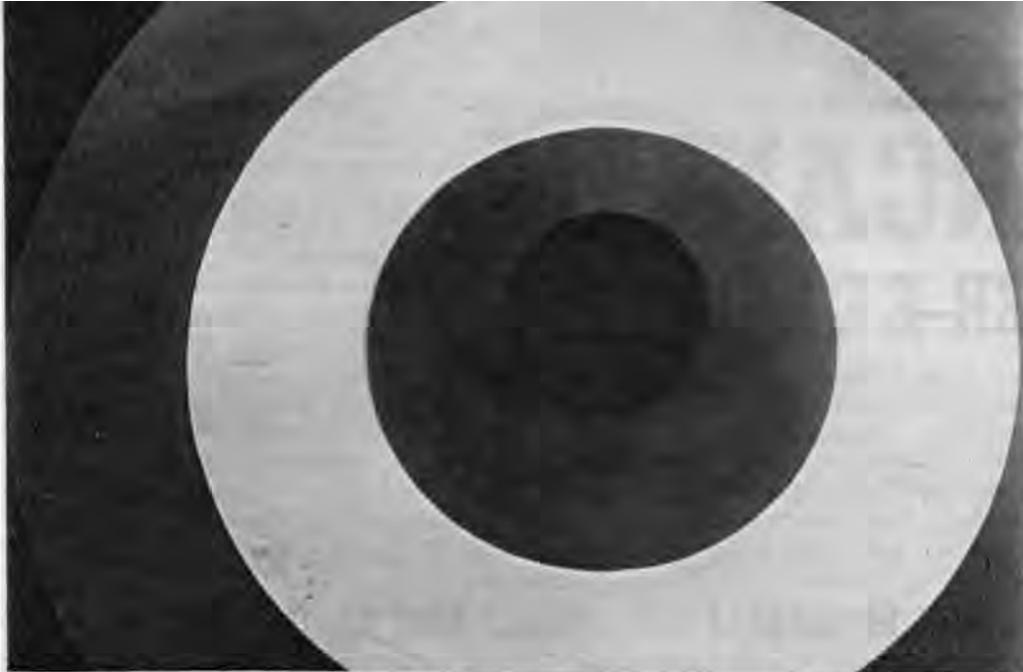
generale della prima Cines. L'origine della competenza fotografica di mio fratello Arturo si deve alla fabbrica di apparecchi da presa che la Cines aveva, oltre agli stabilimenti di sviluppo e stampa. Mentre mio fratello Arturo diventato sordo in guerra

era da confondere col futurismo, col cubismo, col fumismo in genere. Faceva naturalmente avanguardia, allora, già il pensare al cinema come a un mezzo d'espressione eventualmente elevato, possibilmente raffinato e, in un delirio di ipotesi, persino



Sopra e sotto: da Caligari (1919) del tedesco Robert Wiene, girato tre anni dopo Il perfido incanto, che Anton Giulio Bragaglia considera il primo film d'avanguardia realizzato nel mondo.





Inquadratura tratta da un film astratto di Oskar Fischinger, il regista di *Komposition in Blau*. Fischinger, emigrato negli Stati Uniti d'America, lavora da diversi anni presso case americane.

lirico. Ci riferiamo agli anni dal 1912 al 1916, epoca del mio primo film, estremista nel senso decorativo e tecnico, intitolato *Il perfido incanto*. La *sinfonia diagonale* e *La sinfonia orizzontale* di Viching Eggeling furono ideate nel 1917, e presentate nel 1925. *Il gabinetto del dottor Caligaris* di R. Wiene è del 1919. Queste opere si possono confrontare al "Museo del Cinema" di Parigi, avenue de Messine. Le storie del cinema, anche straniere, registrano le presenti date e le citate opere. Nello stesso anno 1916, Arnaldo Ginna girò il suo primo film futurista. Più a parodia dei vecchi parucconi che per fare del cinema tecnico di avanguardia, egli proseguiva nella pellicola la polemica futurista contro i pregiudizi e l'anchilosi della gente ferma a un modo di vedere antiquato. Né il suo film realizzava il *Manifesto della cinematografia futurista*, apparso nello stesso anno a firma di Marinetti, A. Ginna, Bruno Corra suo fratello, Emilio Settimelli, Giacomo Balla e Remo Chiti. Proclamava, il "Manifesto", un cinema come "sinfonia poliespressiva". « Occorre liberare il cinematografo come mezzo di espressione », cioè dargliene dei nuovi. Proponeva: analogie cinematografiche; simultaneità e compenetrazioni di tempi e luoghi diversi; ricerche musicali cinematografiche, dissonanze, accordi, sinfonia di gesti fatti colori linee; stati d'animo sceneggiati; drammi di oggetto (il lettore capirà se conosce cos'erano i "drammi di oggetti" teatrali, futuristi); drammi di sproporzioni; drammi potenziali e piani strategici di sentimenti; equivalenze lineari plastiche e cromatiche (ciò che oggi costituisce il cinema astrattista): avvenimenti, pensieri, musiche, sentimenti, pesi, odori, rumori cinematografici (si ricordi che il cinema era muto).

Alcune parti di questo programma sono oggi, finalmente, la tarda conquista del cinematografo d'arte. Quest'anno 1916 fu, dunque, lo scoppio attivo dell'avanguardia cinematografica europea tutta in merito allo slancio dei futuristi italiani ai quali io sempre appartenevo, pur non valendomi, nelle mie realizzazioni, dei futuristi firmatari del manifesto. Quando io riuscii a realizzare quello che Iacopo Comin definisce

« il primo film d'avanguardia che sia apparso nel mondo *Il perfido incanto* » (cfr. *Bianco e Nero* n. 1 - 1937), io dirigevo *La Ruota*, rivista pantfesta, dedicata alle stelle, alle nuvole, agli uccelli, alle acque, alle piante, agli animali; e pubblicavo anche, nella sua prima forma a sedici pagine a colori in gran formato da quotidiano — le prime *Cronache d'attualità*. Ero più che mai bramoso di arte nuova, e vagheggiavo cinema e teatro. Un ricco mio compagno, uomo di gusto che seguiva, partecipandovi, il movimento intellettuale romano, mi fornì i mezzi per fondare una casa cinematografica che doveva girare un film modernissimo e rifarsi delle perdite di questo con qualche produzione commerciale. L'amico si chiama Emidio de Medio. La casa cinematografica fu intitolata "Novissima Film", lo stabilimento preso in affitto era in via Antonio Scialoia, la seconda traversa della via Flaminia dove è ora un palazzo. Il soggetto di *Il perfido incanto* l'avevo fatto in collaborazione con de Medio e per la sceneggiatura mi aveva assistito Riccardo Cassano, che fece anche l'aiuto regista. La scenografia venne eseguita sotto mia regia, dal geniale pittore futurista Enrico Prampolini. Gli attori furono quelli della cinematografia del tempo; ma noi ci basammo su due donne nuovissime e sconosciute, entrambe russe. Una si chiamò Thais Galitzky; l'altra, divenuta celebre come ballerina, fu Ileana Leonidov. La pellicola era di lunghezza normale e faceva spettacolo intero. Tecnicamente, il lavoro si fondava su una scenografia non verista ma surreale, piuttosto astrattista con scherzi fotografici che miravano ad ottenere effetti eccezionali, contentandosi magari che fossero soltanto curiosi e ingenui. Usammo obiettivi di diverse qualità; fotografammo la realtà anche attraverso specchi concavi e convessi. Ce li facemmo prestare dal Salone Margherita, che ne aveva di dimensioni gigantesche. Ponemmo prismi davanti agli obiettivi e usammo, elementarmente, tanti di quei trucchi fotografici che ancora si praticano perfezionati e che spesso servono, oggi, per fare decorazioni geometriche sul fondo dei titoli. Queste ricerche di ritmi astratti in un certo senso

coinciderà con le ricerche da me stesso promosse per le "Sinopsie", poi applicate anche al cinema, fino alla creazione di quei film astratti che soltanto diversi anni dopo di noi, cioè nel 1919, cominciarono ad essere ricercati in cinema dagli espressionisti tedeschi (Hans Richter): ricerche riprese come espressioni visive della musica, dai recenti film astratti (*La gazza ladra* di Rossini filmata da Corrado d'Errico). L'influenza del Futurismo, al quale io appartenevo dal principio, agiva ancora sulle nostre aspirazioni estetiche; e doveva funzionare in noi fino al 1919 quando S. A. Luciani, il musicista futurista Casavola ed io pubblicammo il definitivo *Manifesto per le trasposizioni visive della musica*.

I primi elementi di tutte queste cose erano già nel mio primo film ritmico, euritmico, geometrico, attorno ad una trama stilizzata e vista attraverso composizioni sovrapposizioni e trucchi tecnici. Il *Gabinetto del dr. Caligaris* doveva apparire alcuni anni dopo. Fu in seguito a questo primo film (1916) che Virgilio Talli mi affidò una regia teatrale nella sua Compagnia per uno dei primi lavori di Rosso di San Secondo. Subito dopo Pirandello mi scritturò per la Compagnia del Teatro Mediterraneo. Ma la pellicola di *Il perfido incanto* presentata ai noleggiatori, era rifiutata con scandalo. Si capisce bene. Tutti ne ridevano come davanti ai quadri futuristi surrealisti o astratti. Gustavo Lombardo finalmente la comprò per 25 mila lire. Ne era costata una centinaia; il mio amico non si lamentò, allora; ed oggi è fiero di aver finanziato il primo film d'avanguardia del mondo, primitivo o ingenuo che fosse. L'anno passato, recatomi al "Museo del cinema" di Parigi per vedere certi documentari a colori mi vidi assai festeggiato per *Il perfido incanto*; e avrei voluto presente il caro Emidio de Medio. Dopo quella costosa prova ci voleva poco a capire che il cinema di libera ispirazione, destinato sibi, *Musis et paucis amicis* non si può fare come si dipinge il quadro o si scrive la poesia o si mette in scena la commedia con dieci amici. Nel cinema tutto è asservito ai noleggiatori, portavoce del pubblico bruto e, tanto spesso bestioni più del grosso pubblico stesso. Capii, per questo, che il cinema non era adatto alla mia indipendenza estrosa (ci riprovai nel 1930, per necessità, dopo la chiusura degli Indipendenti; ma me ne tornai ancora una volta in biblioteca e in palcoscenico, i due luoghi liberi della mia libera vita. Come avanguardia, dal '16 al '19 non è da ricordare che l'ispirazione, (non la realizzazione) del citato Eggeling. Tutte dopo il 1919 vengono le novità con qualche carattere modernista di Abel Gance, di L. Deluc, di Flaherty, di Richter, di M. L'Herbier, di J. Eptein, del primo René Clair. Germaine Dulac, quando noi pubblicammo il *Manifesto delle Sinopsie*, nel 1919, non aveva ancora scoperto per proprio conto che cinema e musica hanno uno stretto legame, sì da doversi unire le concezioni della sinfonia di immagini con quella dei suoni. Ma, questo, è un tema vasto che potrà, semmai, esser riassunto a parte.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

FILM DI QUESTI GIORNI

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

*** BIANCHEGGIA UNA VELA... (Beleet parus odinoki)

Regia: Vladimir Liegoscin - Soggetto: tratto dall'omonimo romanzo di Valentin Kataev - Sceneggiatura: Valentin Kataev - Fotografia: Boris Monastirski - Scenografia: V. Kaplunovski - Musica: M. Rauchverger - Interpreti: Igor But (Gavrik), Boris Runghe (Petia), Svetlana Priadilova (Motia), Ira Bolshiaikova (Pavlik), A. Melnikov (Rodion Giukov), N. Plotnikov (il poliziotto) I. Peltzer (il nonno), A. Cekaievskij (Terentij), F. Nikitin (il padre di Petia). - Produzione: Sojuzdetfilm, 1937.

QUESTO film sovietico, che giunge sui nostri schermi con ben quattordici anni di ritardo (risale in fatti al 1937), costituisce anzi tutto un pratico esempio la cui importanza non può sfuggire a coloro che studiano — e in Italia non sono pochi né di scarso interesse — i problemi del cinema per l'infanzia: alcuni proponendo e sostenendo, da una parte, una produzione specifica nel gran mare dei 'generi' (come a esempio Evelina Tarroni) altri, dalla parte opposta, una produzione non differenziata da quella per adulti, ma 'utile' e 'sana' in ogni caso (a esempio Vincenzo Bassoli, e alla stessa stregua di un Volpicelli quando questi afferma che non occorre un cinema didattico specifico, ma l'uso didattico del cinema). In linea di massima, in un certo senso cioè e non tenendo conto di problemi collaterali e più o meno contingenti, crediamo sia da propendere per la seconda piuttosto che per la prima tesi. A proposito di certi pregiudizi sulla letteratura per l'infanzia, in un vecchio numero di *L'Educazione Nazionale* Pietro Mignosi definì 'falsificatori' quelli che 'fabbricano' libri per i ragazzi: « falsificatori e negatori. Falsificano se stessi negando il proprio stile in una ricerca estrinseca di mezzi tecnici di comunicazione, sono degli uomini che si sforzano di balbettare una lingua non propria. Negano l'infanzia in questo tentativo d'inganno, perché l'hanno esclusa dall'ambito della loro stessa realtà » (1). In altre parole, il Mignosi intendeva dire che non esiste un'arte per il fanciullo, ma un'arte dei fanciulli (« Chi scrive per l'infanzia ha da essere un fanciullo »), e che i grandi libri per bambini sono anche i grandi libri per i grandi. Altrettanto si può dire in sede cinematografica, e proprio di fronte a *Beleet parus odinoki* (« Biancheggia una vela... »), anche se questo film è grande soltanto in senso relativo: non raggiunge cioè l'opera d'arte, pur essendo una buona pellicola, al di sopra della media, e non soltanto della media corrente. (Un discorso a parte meriterebbero quei ragazzi che, alla domanda: « Quale film preferite? », hanno votato per *Domani è troppo tardi*; l'enorme attenzione con la quale hanno seguito il film di Moguy deriva da un fattore non di natura educativa ma 'sessuale': in fatti *Domani è troppo*

tardi non è per i grandi né per i ragazzi, tanta è l'ipocrisia in esso contenuta). (2).

I veri film per bambini sono dunque anche film per i grandi. Ma non tutti i veri film per i grandi possono ovviamente andar bene per i piccoli, essere da quest'ultimi compresi, capiti (siano pure, questi film, 'sani' e 'nutrienti'): proprio come si verifica in letteratura, anche se opere come il *Decamerone* contengono pagine e episodi adatti ai ragazzi. Viene pertanto a cadere la seconda tesi presa nella sua assolutezza (quella del Bassoli, appunto), a vantaggio della prima. La seconda tesi non toglie, non può escludere che registi 'fanciulli' (e 'fanciulli' nel senso indicato dal Mignosi) si dedichino alla produzione di pellicole per l'infanzia (oltre che sull'infanzia): tutt'altro. La qual cosa giustifica come nell'U.R.S.S. una siffatta produzione sia particolarmente curata, e come a essa sia preposta un'intera organizzazione: la Sojuzdetfilm (3), dalla quale sono uscite opere su leggende popolari, su biografie di poeti e scienziati, o tratte dalla letteratura classica e contemporanea; opere a esempio come la trilogia su Gorkij di Donskoi e, appunto, questo *Beleet parus odinoki* di Vladimir Liegoscin: un regista prima d'oggi quasi sconosciuto da noi, e non soltanto perché autore di pochissimi film (cinque o sei), dei quali uno diretto in collaborazione con il citato Donskoi. Sia questi che Liegoscin (forse più il primo del secondo: si veda, del primo, il particolare amore per i bambini in tutti i suoi film) hanno saputo essere 'fanciulli', cioè comunicare con i ragazzi senza negare il proprio stile in una ricerca estrinseca di mezzi tecnici, senza balbettare una lingua estranea. Essi non hanno negato l'infanzia in un tentativo d'inganno: non escl-

dendola dalla loro stessa realtà, ne hanno tenuto conto esigenze e preferenze. Una delle curiosità naturali del fanciullo sono gli intrecci avventurosi e la conoscenza della storia, e quindi anche delle patrie tradizioni. « Io penso », scriveva Gramsci dal carcere a Delio, « io penso che la storia ti piace, come piaceva a me quando avevo la tua età, perché riguarda gli uomini viventi e tutto ciò che riguarda gli uomini, quanti più uomini è possibile, tutti gli uomini del mondo in quanto si uniscono tra loro in società e lavorano e lottano e migliorano se stessi, non può non piacerti più di ogni altra cosa » (4). E alle patrie tradizioni, nonché alla storia di uomini viventi che lavorano lottano e migliorano se stessi, si riallaccia direttamente *Beleet parus odinoki*. Il titolo del film, preso in prestito da una poesia di Mikhail Jurevic Lermontov, e la poesia stessa (Petia la recita nella cabina del battello, di fronte al padre; e poi ancora, insieme con Gavrik, per salutare la barca che porta Giukov in salvo), assumono uno specifico significato: del tutto nuovo, o quasi, rispetto a quello d'origine, che risale al 1832, quando il poeta, diciottenne, aveva appena scritto i versi: « No, non sono Byron io; sebbene eletto - dal cielo, sono ancora ignoto al mondo, - come già lui cacciato e vagabondo, - ma un cuore russo batte entro il mio petto ». Questi versi (del 1831), commenta Ettore Lo Gatto, « sembrano voler essere una conclusione. Non che Byron scompaia, ché riflessi byroniani saranno nella poesia lermontoviana anche in seguito... ma il poeta fa i conti col byronismo » (5). Scritta dunque un anno dopo aver "fatto i conti" col byronismo, e più a parole che con i fatti, *Biancheggia una vela solitaria* (come altre poesie che si ispirano alla natura: da *Il pino silvestre* a *Nuvole*) costituisce, secondo alcuni, il "motivo simbolico" della solitudine del Lermontov, della sua "malinconia" e "nostalgia". Giudizio attendibile, tanto più se si consideri *Meditazione*, che è del 1838 e appartiene quindi al secondo periodo del poeta: « Con tristezza osservo la nostra generazione. - Il suo avvenire o è vuoto o è oscuro: - intanto sotto il peso della coscienza e del dubbio - all'inerzia



essa invecchierà. - Siamo ricchi, appena usciti dalla culla, - degli errori dei padri e del loro tardo ingegno, - e la vita ci opprime, come una vita eguale senza mèta». Né si dimentichi che Lermontov, come scrisse Herzen e Lo Gatto ricorda, si adattò per molto tempo alla disperazione, all'antagonismo, « in modo tale che non soltanto non cercò una via di uscita, ma neppure s'immaginava possibile la lotta o la conciliazione » (6). Ma il poeta 'ribelle' non sempre rinunciò alla lotta, non sempre cercò pace nelle "braccia irose della tempesta" (la tempesta, cioè, della sua inquietudine interiore, soggettiva). Uscito dal periodo della pura imitazione byroniana, dell'adolescenza (che si può far chiudere appunto col 1832), nonostante il motivo che potremmo dire leopardiano di *Meditazione*, tentò una pace di diversa natura, prese la via del realismo: e al realismo giungerà, sia pure a un realismo di natura romantica, psicologica, subiettiva ma « capace di ulteriori sviluppi ». Per questo la sua personalità diventò di « importanza decisiva per comprendere il processo di trasformazione del romanticismo in realismo », e nello stesso realismo socialista, che è alla base e del film di Liegoscin e del libro di Valentin Petrovic Kataev, da cui il film è tratto. Sono proprio questi ulteriori sviluppi che danno un più alto e ampio significato — nel libro e nel film — ai versi di Lermontov: « Biancheggia una vela solitaria - sulla nebbia azzurra del mare. - Chi è rimasto nella terra lontana? - Lontano, chi può ritrovare? - L'onda batte sonora, il vento incalza, l'albero piega e geme. Ma la vela cerca il bene, non lo fugge. - L'onda s'apre nera, ritorna, - diventa un vetro e rischiarerà. - In alto il sole è immenso. - E la vela ribelle va verso la tempesta, - come se nella tempesta vi fosse la sua pace ». Questi versi, in Kataev e in Liegoscin, non hanno più un carattere romantico, sia pure di sinistra, ma pur sempre soggettivo e particolare del poeta di fronte al mondo. Al poeta ribelle si sostituisce il marinaio rivoluzionario del Potemkin. Egli è costretto ad abbandonare Odessa, ma nella terra che lascia lontano, ritroverà i compagni della lotta; e tra questi, e in altri moti rivoluzionari, ritroverà la sua pace, che non è pace soltanto individuale. Dal particolare si passa all'universale, dal soggetto all'oggetto. Questo, e altro ancora, vogliono oggi significare, per Kataev e Liegoscin, i versi di Lermontov.

Ed è la prima rivoluzione russa, quella democratico-borghese, l'oggetto del libro e del film poi. Il libro nasce sulla scorta di esperienze personali, quasi autobiografiche (in Petia si può vedere lo stesso Kataev: nato ad Odessa nel 1897, da un professore liceale, ai tempi dei primi moti insurrezionali aveva appena otto anni) e nasce, come abbiamo già accennato, sulla base del 'realismo socialista', cui lo scrittore aderì nel 1932, dopo essere stato un rappresentante del gruppo letterario « Il valico »: un "compagno di strada" di sinistra, cioè non scettico ma ottimista. La realtà storica è vista, in entrambi i casi — nel libro e nel film — anzi tutto con gli occhi dei due piccoli protagonisti: il già ricordato Petia (studente ginnasiale, figlio di un professore dalle idee liberali) e Gavrik (pescatore, figlio di pescatori) guardano gli avvenimenti con una loro sensibilità: che è sensibilità di uo-

mo, anche se così come l'uomo non possono, delle sanguinose giornate del 1905, afferrare in pieno portata e significato; cose, d'altra parte, che non vengono dimenticate da Kataev e da Liegoscin. Ecco una delle ragioni per cui *Belet parus odinoki* è un film per i piccoli e nello stesso tempo per i grandi. I primi trovano nell'opera immagini e sensazioni elementari, l'avventurosa storia di due ragazzi modello; i secondi possono rendersi conto dell'importanza morale e civile delle azioni e delle idee in essa contenute, della verità della vicenda e di certi personaggi o figure, come l'impostazione di questi, oltretutto di quella, (la vicenda), corrisponda a determinate esigenze di fedeltà storica. Abbiamo visto che Gavrik e Petia appartengono a due classi sociali diverse: il primo al proletariato, il secondo alla borghesia; ed è il primo a condurre il secondo (prima inconscio, poi conscio) nell'avventura: ad aiutare Giukov, e gli amici di questi che combattono sui tetti di Odessa. Questa situazione non soltanto rispecchia il principio secondo il quale è l'ambiente che forma l'individuo, ma anche un fatto storicamente più importante rispetto agli avvenimenti narrati: con Gavrik che conduce Petia, Kataev e Liegoscin intendono sottolineare che il capo, il dirigente della rivoluzione democratico-borghese fu il proletariato; e proprio secondo gli insegnamenti di Lenin e contro le teorie dei menscevichi e dello stesso Plakhanov. E non a caso è proprio Giukov a mettere in guardia sulla mistificazione contenuta nel manifesto lanciato dallo zar il 17 ottobre, nel quale tra l'altro si prometteva, appunto a parole, « le basi intangibili dei diritti civili: vera inviolabilità della persona, libertà di coscienza, di parola, di riunione e d'associazione ». Giukov rappresenta la flotta, e con la flotta l'esercito che passano alla rivoluzione: fatto di un'importanza immensa nella tattica della socialdemocrazia nella rivoluzione democratica. Durante questa scena (Giukov che arringa la folla) si inserisce la figura del borghese in carrozza il quale, di fronte al manifesto inneggia alla libertà e bacia, nell'esplosione di una dubbia gioia, il cocchiere. La figura è presentata con toni buffoneschi, così come, alla stregua di marionette, vengono presentate altre figure: quella dell'ufficiale zarista e della spia: volendo in tal modo il regista mettere in ridicolo, e commentare a suo modo (tenendo presente soprattutto, in proposito, lo spettatore-ragazzo) la classe o l'istituzione cui esse figure appartengono. E' presumibile in fatti che con quel buffo uomo in carrozza, Liegoscin voglia fissare il tipico rappresentante della borghesia di allora, e proprio nella linea di condotta che questa teneva nei riguardi della rivoluzione (che era quella di risolvere il problema mediante alcune riforme, limitando le prerogative dello zar, senza rinunciare allo zar stesso e ad altri residui del passato. « Per la borghesia », scriveva Lenin, « è più utile che le trasformazioni, necessarie nel senso della democrazia borghese, si compiano più lentamente, più gradualmente, più prudentemente, meno risolutamente, mediante riforme e non con la rivoluzione... ». Con il padre di Petia, il regista vuol forse fermare, in vece, un'altra faccia di quella stessa borghesia: più 'liberale' e 'umanitaria' verso il rivoluzionario, cui porge la mano indirettamente e solo nel caso che se ne presenti l'occasione: come quando Giukov

cerca di salvarsi nascondendosi nella cabina del professore. « Possiamo essere soddisfatti; è andata bene », dice il padre di Petia. E soddisfatto si dimostra, convinto com'è di aver compiuto tutto il suo dovere; e lo vediamo tranquillo, nella sua casa; si arrabbia soltanto quando crede che il figlio giuochi d'azzardo. E' evidente, stando così le cose, che Petia non può essere compreso dal padre; il padre rimane troppo lontano dalla lotta e dalla vita: più lontano dello stesso nonno di Gavrik. Personaggio, questo del nonno, cui se manca il senso della realtà del mondo, non è poi su una posizione non vera, cioè falsa; nel senso che testimonia un fatto verificabile: l'uomo inconsciamente conscio — se così possiamo dire — della propria condizione sociale in una immaturità che è propria di certa vecchia generazione. In un certo senso, il nonno di Gavrik ricorda il nonno di Ntoni in *La terra trema* di Visconti. Ciò che importa, alla veridicità a esempio del primo, è la sua lealtà, quel suo pagare di persona il rifiuto della delazione. Piuttosto, non il vecchio pescatore, ma il padre di Petia non appare ben individualizzato nella sua specifica natura, ancor meno rispetto al borghese in carrozza; per presentare il quale, come abbiamo visto, Liegoscin ricorre a un mezzo 'di comodo'. E inconsistente appare la figura di Terentij, il fratello di Gavrik che riesce a mettere in contatto Giukov con il comitato di Odessa: e inconsistente non certo perché appare raramente sullo schermo; altre figure di fianco (come la sorellina di Petia, o la figlia dello stesso Terentij) sono vive e calorosamente umane.

E' in particolar modo da questo squilibrio, dimostrato da Liegoscin nella presentazione e costruzione dei diversi personaggi e figure, che derivano i limiti del film (e, stando a quanto afferma un critico sovietico, nel romanzo, che non conosciamo, il padre di Petia « ha grande importanza ». (7). Tali limiti (tra gli altri, il mancato rapporto o legame di certe sequenze denunciato dallo stesso Shklovski) non possono derivare da una "semplicità" voluta in partenza, nel qual caso essa sarebbe intesa in modo equivoco e comunque contrastante col principio che i grandi film per i piccoli sono anche i film per i grandi. In *Belet parus odinoki* la semplicità trova del resto la sua giusta misura nella tecnica narrativa impiegata la quale, se può sembrare oggi quasi da film muto, non dà fastidio alcuno: in quanto tecnica elementare, facile, piana, chiaramente comunicativa: e proprio per le ragioni all'inizio accennate.

GUIDO ARISTARCO

(1) Pietro Mignosi: *Il pregiudizio della letteratura per l'infanzia*, in *L'Educazione Nazionale*, anno VI, n. 2; citato da Olindo Giacobbe in *Letteratura infantile*, Torino, Paravia, 1933.

(2) Cfr. A. Pitta e E. Capriolo: *Il cinema e il pubblico. I ragazzi votano per « Domani è troppo tardi »*, in *Cinema* n. s., a. IV, n. 60, 15 aprile 1951.

(3) Cfr. I. Cerniovski: *I film per l'infanzia nell'Unione Sovietica, in Il cinema sovietico* (1), a cura di Glauco Viazzi, Parma, «Sequenze», n. 3, 1949.

(4) Antonio Gramsci: *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1948.

(5) Ettore Lo Gatto: *Storia della letteratura russa*, Firenze, Sansoni, 1942.

(6) Ettore Lo Gatto: op. cit.

(7) V. Shklovski: *Biancheggia una vela solitaria*, in *Kino*, n. 49, 22 ottobre 1937; traduzione in italiano in *Festival del cinema sovietico*, Milano, A.I.R.C.C. L'U.R.S.S., 1949.

RIPRESA

ANNA KARENINA

di CLARENCE BROWN

NEL 1875, Lev Tolstoj scriveva a Strakow: « Anche se può sembrare fuor di luogo, in ogni cosa della vita e particolarmente in arte è necessario avere una sola qualità negativa: non mentire. Nella vita la menzogna è disgustosa, ma non distrugge la vita col suo disgusto; in arte però distrugge tutti i legami tra i fenomeni, e allora tutto dissolve in polvere ». Più precisa dichiarazione d'arte realistica non poteva davvero fare, per quanto gli concerneva, il grande scrittore di Jasnaia Poliana; e al tempo stesso definire con tanta esattezza i risultati della sua attività creatrice. Quel che anzitutto colpisce nelle sue opere è, infatti, questo carattere di verità, derivante dall'aver Tolstoj rappresentato fedelmente solo i fenomeni della vita, ma in primo luogo i legami tra essi, ovvero la loro concreta natura. Com'ebbe a notare l'Elendson, « Tutto ciò che è detto in Tolstoj può essere accettato senza condizione come fatto della vita reale ». Da ciò, indubbiamente, non solo la circostanza onde a tutt'oggi Tolstoj è il romanziere più letto, ma anche la ventura delle riduzioni in forma di spettacolo delle sue opere. Uno degli avvenimenti più sintomatici del teatro contemporaneo è certo dato dalle 509 repliche della riduzione di Volkov dell'Anna Karenina, che andò in scena al MKAT di Mosca il 21 aprile 1937 per la regia di Nemirovic-Davcenko e la interpretazione di Alla Tarasova, spettacolo poi visto a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale; così come fu un fatto positivo per le nostre scene la rappresentazione, di E. Giannini dell'Anna Karenina per l'interpretazione della compagnia Maltagliati-Cimara.

La prima Anna Karenina che la storia del cinema ricordi venne girata da Maltre in Russia, nel 1911, per conto della Pathé moscovita; era lunga 350 metri, e non ha lasciato altra traccia di sé. Assai più importante la seconda diretta, sempre in Russia, nel 1914, e per un metraggio di 2700 m., da V. Gardin, con la collaborazione dei migliori tecnici del cinema russo d'allora, dall'operatore Levizki allo scenografo Sabinski, e degli attori Ghermanova, Sciaternikov, Tamarov, Obolenski e Baranzovic. La cura apportata da Gardin a questo film può esser dimostrata dal fatto che la celebre "diva" Vera Kolodnaia vi comparirà pure, ma relegata in una partecina di sfondo. Mentre l'ultima Anna Karenina è franco-inglese, le altre versioni cinematografiche del romanzo sono americane e ambedue con Greta Garbo; la prima diretta da Carewe, la seconda da Brown. In modo assai appropriato, il film di Carewe si intitolava semplicemente Love: ciò diede luogo ad un simpatico ritrovato culturale della pubblicità hollywoodiana, che creò per l'occasione i famosi manifesti recanti la scritta Garbo ama Gilbert dalle 14 alle 24; assai più pretenziosamente, il film di Brown venne intitolato come il romanzo, e torna ora sui nostri schermi. Nonostante le molteplici goffag-



Greta Garbo e Fredric March in Anna Karenina diretto da Clarence Brown nel 1935. In questo film March si rivelò attore di talento: recitò la parte di Vronskij con molta efficacia.

gini, le storture e manipolazioni e interpolazioni, quest'Anna Karenina tiene ancor desta l'attenzione degli spettatori, in virtù della potenza umana e dei tratti realistici che gli sceneggiatori, il regista e gli attori non sono riusciti a cancellare del tutto: bene o male, qualche cosa del romanzo tolstoiano vi è rimasto. E' rimasta una traccia della critica implacabile e violenta che Tolstoj sempre rivolse all'ambiente cinico e volgare dell'aristocrazia e dell'alta borghesia, dal quale proveniva; è rimasto il personaggio di Vronskij; è rimasta la forza sentimentale e dolorosa di alcune situazioni. Non è molto, d'accordo; ma è quel tanto che basta ad impedire al film di essere decisamente un qualsiasi Disperatamente tua, e di svolgersi in una delle tante Purilie di cui Hollywood è prodiga e satolla. Cionono-

stante, è difficile definire il film di Clarence Brown, un vero Anna Karenina. Il romanzo di Tolstoj vi è totalmente falsato. La contrapposizione tra l'amore di Levin e Kitty d'un lato, e quello di Anna e Vronskij dall'altro, non esiste più. I primi due son ridotti al rango di episodiche figurette laterali: del tema centrale del libro, gli sceneggiatori hanno spremuto una "second-story" meccanica e banale! Viene così a mancare l'altro termine del conflitto dialettico, quello positivo; una buona metà del romanzo, e con essa, la magnifica scena di Levin alla falciatura del prato di Kalinova, alla quale nessun regista avrebbe avuto il coraggio di rinunciare; viene a mancare quindi, si sa, tutto il lato sociale attivo

GLAUCO VIAZZI

(Continua in terza di copertina)

NON si chiede, ai nostri documentaristi, di offrirci sempre le immagini succose di un Flaherty o di un Ivens, ma che dai loro cortometraggi nasca un'idea, un senso, questo sì; perché di album fotografici, spesso assai dilettevoli, non v'è scarsità, né di collezioni di pitture, né di pretesti turistici o pubblicitari, goffamente camuffati; soltanto le idee pare che scarseggino, e ci si accontenta di mostrare semplicemente una fabbrica in pieno lavoro, o perché Caprera è legata ai nostri ricordi del Risorgimento, propagandando e commemorando, ma quell'impegno morale di lasciar negli spettatori un pensiero fruttuoso, un concetto cui forse mai prima d'ora avevano pensato, ben pochi sono i documentaristi che lo assumono.

Campione del mondo di Massimo Mida — dedicato ai centauri della motocicletta — non ti fa uscire dalla sala di proiezione senza un'idea; i personaggi che ti si presentano sembrano ricordarti che il loro mestiere è fatto di continui appuntamenti con la morte, cui non si sfugge che con la

I CORTOMETRAGGI

piena coscienza dei propri gesti, con la esperienza più profonda e ragionata. Basta una disattenzione, una debolezza, un imprevisto, e la vita è in pericolo. Eppure il campione Ruffo dice ai suoi spettatori: « noi sappiamo i pericoli cui andiamo incontro; quest'anno undici nostri colleghi sono morti; ma questa è la nostra vita e noi non possiamo rinunciarci ». Il cortometraggio è stato ripreso da Otello Martelli, che non ci dà il saggio più impegnativo della sua fotografia; la regia è tenuta su un piano di semplicità, di nudo "reportage", che esclude virtuosità e preziosità: ma è questa particolare vita che ha una sua angoscia; e il cinema, che è specchio della vita, la registra fedelmente.

Nel museo dei cimeli e dei ricordi si registra un martirologio che questo sport terribile ha in co-

mune — per numero — soltanto col circo. Nei laboratori, nel tunnel aerodinamico, si esaurisce — nei termini più succinti — la documentazione della costruzione e del controllo delle macchine, portate a sempre maggiori perfezionamenti; nelle piste, infine, i collaudatori studiano e provano i nuovi motori, finché non arriva il giorno della corsa, sul circuito di Monza. Qui si assiste ad una emozionante gara, che porta alla sequenza spettacolare un documentario iniziato come reportage tecnico: e qui il campione, il cui volto serio, ricorda con insistenza i funamboli, conquista un'altra vittoria. Ma prima si è chinato a sentire con la mano la pendenza di una curva difficile, il dislivello di un pezzo di strada: non è sereno, impaziente, come i portieri delle squadre di calcio che prima della partita studiano i pali e la rete da difendere, ma in meditazione, che direi tragica, come un acrobata che tende un filo metallico, che si assicura della resistenza di una corda.

MARIO VERDONE

CIRCOLI DEL CINEMA

Accordo con le cineteche

IN OCCASIONE della « Settimana di cultura cinematografica », si è riunito a Perugia il 10 ottobre, il Consiglio direttivo della F.I.C.C. Primo punto all'ordine del giorno, l'avvenuta ripresa dei rapporti con la Cineteca Italiana sulla base dell'applicazione dell'accordo internazionale F.I.A.F. (Feder. Intern. Cineteche) - F. Int. C.C. (Feder. Intern. Cineclub), firmato nel novembre '49 a Roma e ratificato nel corso del '50. La decisione da parte delle cineteche di applicare detto accordo è stata presa all'ultimo congresso della F.I.A.F. (agosto '51 - Cambridge). Un primo risultato concreto di questa nuova situazione è stata la partecipazione della Cineteca Italiana e della Cinéma-thèque Française alla « Settimana » perugina della F.I.C.C., partecipazione costituita dall'invio di due film (Vent'anni d'arte muta e Les bas-fonds), d'un lungo documentario d'attualità del 1910 ("Pathé Journal"), e dalla presenza alla manifestazione, e in particolare al dibattito sul problema delle cineteche, del V. Presidente della C.I., Luigi Comencini e del Conservatore Luigi Rognoni. L'Ufficio esecutivo della F.I.C.C., non appena venuto a conoscenza della decisione presa a Cambridge, aveva comunque già provveduto a sollecitare, attraverso l'organizzazione internazionale dei Cineclub, la rapida definizione di un primo lotto di film « classici » (in particolare provenienti dalla « Cinéma-thèque Française ») da immettere nel circuito dei Circoli del Cinema italiani federati.

Il testo completo dell'accordo F.I.A.F. - Fed. Int. C.C., la lista dei film che le varie cineteche possono mettere a disposizione per la circolazione internazionale tra le Fed. dei C.C., e i titoli dei film già richiesti dalla F.I.C.C., sono stati pubblicati nel grosso fascicolo del notiziario federale (Circoli del Cinema - numero speciale - agosto '51). Tra i film richiesti si trovano: La passione di Giovanna d'Arco di Dreyer; Sous les toits de Paris e 14 juillet di Clair; Pension Mimosas di Feyder; L'Atalante e Zéro de conduite di Vigo, film di Méliès, Lumière e primitivi, Cabiria, Rotaie di Camerini, ecc. Le modalità di applicazione dell'accordo sono le seguenti: ogni cineteca concederà film d'archivio ai Circoli del cinema soltanto nei termini previsti dal « gentlemen's agreement » del '49 e quindi esclusivamente ai circoli facenti parte delle Federazioni Nazionali firmatarie dell'accordo. Le cineteche, per la salvaguardia del diritto d'autore sul film e per evitare incidenti sul piano internazionale nel campo dei rapporti con gli aventi diritto, concederanno per la distribuzione ai Circoli del cinema attraverso le loro Federazioni, soltanto quei film di produzione nazionale (rispettivamente per ogni cineteca) per i quali il produttore o l'avente diritto abbia concesso l'autorizzazione per dette proiezioni culturali. La Federazione Ital. dei Circoli del cinema ha richiesto quindi, sulla base delle liste della F.I.A.F., film italiani d'archivio alla Cineteca Italiana, film francesi alla Cinéma-thèque Française, ecc. Di comune accordo, le cineteche e la F.I.C.C. provvederanno a richiedere, qualora essa già non esista, l'autorizzazione per dette proiezioni culturali. La Federazione internazionale (es.: invio di film francesi d'archivio ai Circoli del Cinema italiani) ci si servirà del tramite delle Cineteche nazionali, usufruendo del Marchio F.I.A.F. e quindi superando rapidamente tutte le difficoltà doganali. Entro il mese di ottobre, il Segretario generale della F.I.C.C. si recherà a Parigi per concludere le trattative e l'invio del primo gruppo di film in Italia, e per perfezionare con la F. Int. C.C. (Federazione Internazionale dei Cineclub) le modalità e gli accordi intesi a facilitare un continuo afflusso di film d'archivio, realizzando a tale scopo accordi integrativi e di collaborazione con altre Federazioni nazionali di circoli, prima fra tutte quella francese.

Il complesso problema del diritto d'autore in campo cinematografico e i rapporti tra aventi diritto (produttori, distributori ecc.) e cineteche non possono certo considerarsi soddisfacentemente risolti secondo le esigenze sempre più larghe della

divulgazione culturale cinematografica. L'applicazione dell'accordo internazionale tra cineteche e F.I.C.C. rappresenta però la creazione di un fronte comune che riunisce tutte le forze interessate a difendere i diritti dell'arte cinematografica, per affermare il diritto alla conservazione dei film e alla loro utilizzazione culturale. Si è dimostrata infine, e in modo inequivocabile, l'assoluta giustezza della linea d'azione indicata dalla F.I.C.C. al IV Congresso di Livorno e seguita dai dirigenti federali e dalla stragrande maggioranza dei Circoli italiani. Vi è quindi oggi un motivo di più per deplorare l'atteggiamento individualistico e fondamentalmente anti-culturale di quei circoli che hanno ritenuto di poter risolvere il problema della circolazione dei film d'archivio in modo assolutamente provvisorio, e per di più dannoso per la collettività dei circoli.

Quinto Congresso nazionale

IL CONSIGLIO direttivo della F.I.C.C., dopo aver preso atto dell'ottima riuscita della manifestazione culturale realizzata a Perugia, e che si è dimostrata una buona occasione di incontro, di scambio di esperienze e di discussioni tra i dirigenti dei Circoli, ha fissato il V Congresso Nazionale per i giorni 8 e 9 dicembre p. v. Lo svolgimento del Congresso in periodo di piena attività per i Circoli del cinema, darà alla manifestazione un carattere di ancora maggiore democraticità realizzando un più diretto rapporto tra tutti i venticinquemila soci e la riunione federale, attraverso la preventiva convocazione delle assemblee generali dei soci dei vari circoli per l'elezione dei delegati al Congresso. Ciò non era possibile negli anni scorsi quando al Congresso convocato in piena estate intervenivano dirigenti talvolta designati soltanto perché liberi da altri impegni ma spesso assolutamente estranei alla vita sociale del Circolo ed ai suoi problemi.

Il Consiglio direttivo ha infine esaminato la situazione creata dall'iniziativa di alcuni circoli di costituire un « Gruppo circoli del cinema indipendenti ». Rivelando anzitutto che dei cinque firmatari della circolare del 18 settembre i circoli di Padova (Centro Univ. Cinematografico) e di Treviso non appartenevano alla F.I.C.C., il Consiglio direttivo all'unanimità ha deplorato che tre circoli federati (Reggio Calabria, Lucca e Verona) abbiano preso un'iniziativa scissionistica senza che nessun motivo valido giustificasse una simile presa di posizione che tende, rompendo l'unità dei Circoli, a danneggiarli tutti, così come un danno generale era già stato prodotto dagli stessi circoli con la violazione dei deliberati del IV Congresso, accettando condizioni anti-federative per ottenere film d'archivio durante la scorsa stagione. Nessun motivo di carattere politico può altresì giustificare l'iniziativa presa, in quanto: 1) proprio il dirigente uno dei circoli firmatari della circolare aveva fatto parte, a Livorno, della Commissione per la verifica dei poteri ed è quindi garante della regolarità democratica del Congresso stesso che nessuno, del resto, mette più in dubbio; 2) malgrado la gravità del comportamento dei circoli in questione verso la collettività dei Circoli e la F.I.C.C. sul problema dei film d'archivio, il Consiglio direttivo della F.I.C.C. non aveva ancora preso, nei loro confronti, provvedimenti definitivi, limitandosi alla « sospensione », richiedendo giustificazioni e predisponendo — a termini di statuto — la discussione e la deliberazione definitiva in sede di assemblea generale della Federazione. (Uno dei tre circoli, infatti, rispondendo alla richiesta di giustificazioni, scriveva testualmente alla F.I.C.C. il 9 agosto scorso: « speriamo che non si arrivi alla minacciata espulsione se non altro non prima di un'esauriente discussione davanti all'Assemblea Generale, alla quale comunque non potremmo appellarci nel deprecato caso sopra minacciato »); 3) la sede naturale di ogni dibattito sulla politica della F.I.C.C. ed eventualmente sulla sua « politicizzazione » è il Congresso democratico di tutti i circoli, ed è per lo meno curioso che proprio il circolo promotore del-

l'iniziativa scissionistica sia stato al Congresso di Livorno il sostenitore di una tesi apertamente anti-democratica sull'ordinamento interno dei Circoli del cinema. Il Consiglio direttivo ha comunque deciso di prendere contatto con i circoli in questione per salvaguardare l'unità del movimento italiano dei Circoli del cinema, unità che rappresenta uno dei suoi elementi di forza e di prestigio, riaffermando la fiducia nel Congresso come assemblea democratica di tutti i circoli e come espressione di tutte le tendenze culturali, che — oltre che nel Congresso stesso — possono esprimersi anche attraverso la rappresentatività del Consiglio direttivo federale liberamente eletto.

V. T.

CHE COS'È LA FEDIC

UNA SERIE di lettere, aperta dalla missiva del signor Gianni Stocco, ha improvvisamente portato alla ribalta una sigla che fino a poco tempo fa non molti conoscevano: la sigla della F.E.D.I.C., che è l'etichetta posta in cima alla Federazione italiana dei cineclub. E poiché la violenta diatriba dello Stocco e le non meno decise repliche dei suoi contraddittori non ci sembrano particolarmente adatte per rilevare al gran pubblico che cosa realmente sia la succitata Federazione, ci è parso utile compiere una piccola personale indagine sull'attività, per più aspetti meritevole, che svolge la F.E.D.I.C.

Prima della guerra l'accentramento pianificato di ogni attività, e di quella cinematografica in modo particolare, aveva demandato a certi organismi politici un doppio compito: quello della preparazione dei cineasti di domani attraverso una produzione a formato ridotto, e quello della preparazione e dell'informazione critica, attraverso proiezioni di film d'archivio, dibattiti e discussioni. Negli anni dell'immediato dopoguerra, dopo che era stata fatta « tabula rasa », per insopprimibile necessità culturale nelle principali città d'Italia sorsero i Circoli del cinema, raggruppati poi in Federazione italiana dei circoli del cinema (F.I.C.C.), i quali si dedicarono, con visioni retrospettive, in antepresa, dibattiti, cicli di conferenze ecc. a sviluppare, con altri criteri, in estensione e in profondità, quello indirizzo critico-informativo a cui abbiamo accennato. Contemporaneamente, per altrettanto insopprimibile impulso spontaneo, cominciarono a costituirsi i cineclub, formati da quei cine-amatori che, non contenti delle disquisizioni teoriche, puntarono decisamente sulla produzione di corti e lungometraggi in formato ridotto. Gli inizi furono stentati perché se è difficile, ma non impossibile, scovare una copia d'archivio, o un film poco noto, da proiettare e da analizzare, in certi momenti sembrò addirittura impossibile realizzare i film d'amatori, perché, come noto, qualunque attività produttiva anche se su scala ridotta esige una disponibilità di danaro non indifferente, per l'acquisto — nella fattispecie — di apparecchi da ripresa, pochi lampade, pellicola, proiettori ecc. Tuttavia, per l'iniziativa personale dei singoli, molte di queste difficoltà furono superate: e in breve tempo sorsero e fiorirono i cineclub.

Rapidamente conclusa la fase che definiremo dei « pionieri » gli organismi costituiti un po' dovunque, sentirono il bisogno di collegarsi, per scambiare idee per vicendevolmente aiutarsi, per tentare di risolvere, su piano nazionale, quei problemi che man mano si presentavano. Sicché i cineclub si riunirono in Federazione: una Federazione assolutamente apolitica non chiusa a nessuno, priva di qualsiasi scopo di lucro (non solo le cariche sociali non sono retribuite, ma le spese di organizzazione e di gestione sono a carico di Enti o persone desiderose di aiutare l'iniziativa), la cui principale finalità è stata ed è quella di ottenere particolari agevolazioni ai suoi associati (sconti sui prezzi degli apparecchi, pellicola a speciali condizioni, ecc.). Una volta costituita la F.E.D.I.C., essa aderì — e fu riconosciuta quale unico organismo idoneo italiano da quel consesso internazionale — all'« Union internationale du cinéma d'amateur » (U.I.C.A.) ed interessò i propri organi direttivi affinché, provata la culturalità della sua attività, ottenessero sovvenzioni dallo Stato, sul fondo dell'1%. Lo Stato, previo parere della Consultiva, concesse sovvenzioni che non andarono a beneficio del singolo, ma servirono per la « comunità ». Infatti la Pre-



Da un'inquadratura di *Maitre après Dieu* di Louis Daquin, uno dei registi più interessanti e significativi dell'odierno cinema francese.

sidenza della F.E.D.I.C., d'accordo con il Consiglio direttivo, ha stabilito che la maggior parte di tali « entrate » venga trasformata in materiale ed in attrezzature da concedere « in uso » ai diversi cineclub (ma che rimangano proprietà dello Stato), ed il rimanente venga utilizzato per la costituzione di borse di studio da assegnare ai giovani maggiormente dotati. Il sempre maggiore potenziamento della F.E.D.I.C. è dimostrato chiaramente oltre che dal numero sempre crescente di film realizzati dai cineamatori, dai risultati conseguiti nel quadro delle rassegne internazionali. Basti a questo proposito ricordare che la F.E.D.I.C., la quale ad un primo concorso ottenne un modesto undicesimo posto, passò al settimo nel Festival lussemburghese, e in quello di Glasgow conquistò il terzo, su quattordici nazioni concorrenti. Ogni anno, poi, la Federazione riunisce in una località, scelta a maggioranza da tutti gli interessati, i cineamatori italiani di ogni età e condizione, ospitando coloro che, coi propri mezzi, abbiano prodotto film di certo interesse. Ed anche quest'anno la F.E.D.I.C. ha tenuto il suo raduno, nella sede di Montecatini — sede scelta dai « partecipanti » anche perché, data l'epoca della manifestazione, consentiva una sensibile economia, oltre che per la sua ubicazione centralissima — ospitando solamente i presentatori dei film ed i consiglieri della F.E.D.I.C. stessa. (E sia detto per inciso, le personalità che hanno preso parte alle giornate del Convegno, hanno pagato di tasca propria, non incidendo, quindi, in nessuna maniera sui bilanci federali).

Come si può comprendere anche da questi brevi cenni, la F.E.D.I.C., articolata nei suoi numerosi cineclub aderenti, non svolge nessuna attività commerciale, ma si preoccupa solo di determinare le migliori condizioni perché i cineamatori possano affinare le loro qualità, potenziarle, vederle riconosciute e segnalate nei concorsi nazionali e internazionali che organizza o a cui partecipa. Attività veramente meritoria, che serve per convogliare verso il cinema molte fresche energie, che, senza il banco di prova e di preparazione del « formato ridotto », sarebbero costrette ad inaridirsi prima di potersi estrinsecare.

G. C.

BIBLIOTECA

ANTONIO FORNARI: « La ragioneria del Parnaso ». Roma, Marco Smeriglio Editore, 1950.

LA RAGIONERIA del Parnaso di Antonio Fornari è un libro di polemica sulla tutela del patrimonio artistico italiano. Ne potrà essere utile la lettura anche a chi si interessa di cinema, tanto per rendersi conto con quanta leggerezza certi nostri cineasti non si facciano scrupolo di mettere in pericolo, nelle loro imprese commerciali, opere d'arte di inestimabile valore. Naturalmente a danno di quelli che lavorano con serietà, che poi al momento buono si troveranno misteriosamente sbarrate le porte di musei e gallerie. Da pagina 74 a pagina 76 e da pagina 163 a pagina 168 di questo libro si rifà la storia di una polemica, abbastanza recente, svoltasi per iniziativa del Fornari su *La Voce Repubblicana*, con l'intervento dello stesso ministro Gonella, a proposito di alcune scene girate nelle sale di Palazzo Venezia da un regista italiano.

Nonostante le proteste mosse ripetutamente dalla stampa a proposito delle autorizzazioni a riprese cinematografiche nei musei e nelle gallerie statali, concesse quasi sempre dai distratti funzionari senza le dovute cautele e perciò con grave pericolo per le opere d'arte, il 21 gennaio 1950 i giornali diedero la notizia che nelle sale di Palazzo Venezia si stavano effettuando, senza tutte le necessarie precauzioni, le riprese di un film. I passanti che transitavano sotto lo storico palazzo ebbero modo infatti di vederne per diversi giorni di seguito alcune finestre illuminate da una luce abbagliante. Qui bisognerà ricordare che, in seguito a una nota del Fornari, il direttore generale delle antichità e belle arti prof. G. De Angelis D'Ossat aveva reso nota, proprio pochi giorni prima, una circolare dove si specificava che la Direzione generale non era contraria alle riprese cinematografiche di opere d'arte qualora « avessero scopi di divulgazione artistica o carattere documentario ». Il film che si stava girando in quei giorni nell'interno di Palazzo

Venezia era *Il figlio di D'Artagnan* di Riccardo Freda e aveva come protagonista la miss attrice Anna Maria Canale, che interpretava la parte della bella pasticciera romantica. Appunto la scena del matrimonio avveniva, come si può rilevare facilmente dalla visione del film, davanti alla *Madonna d'Acuto* e al fragilissimo e prezioso gruppo ligneo della *Pietà di Tivoli*. I baldi cinematografari stavano girando tranquillamente le loro scene nella Sala del Mappamondo dove sono conservate, come ci ricorda il Fornari, sculture lignee fra le più insigni d'Italia, nell'Appartamento Cybo, nella Sala delle Vittorie dove è depositata la grande pala di Lorenzo Lotto di Ancona, nella Sala Regia, nelle sale del Palazzetto e persino nello stretto Corridoio delle armi, muovendosi liberamente con le macchine e la « troupe » al completo fra tele e arazzi preziosi, illuminandoli senza preoccuparsi di danneggiarli con i potenti riflettori. Tutto questo con il benessere della Direzione delle antichità e belle arti. Alla denuncia di questo fatto, da parte del giornale citato e di un altro quotidiano romano, seguì una interrogazione alla Camera dei deputati dell'on. Belloni il 26 gennaio, alla quale solo nella seconda metà di marzo si ebbe una prima generica risposta. Altre interrogazioni e proteste seguirono fino a quando venne in chiaro che la casa produttrice del film aveva versato, come cauzione per danni eventuali alle opere (di valore grandissimo e insostituibile) la somma di lire trecentomila, e aveva dato, non si sa con precisione a che titolo e dietro quali suggerimenti, una specie di mancia al museo del palazzo di lire centosessantamila.

Non avremmo ricordato su questa rivista il libro del Fornari e la polemica per le riprese di questo film se non ne sortisse un veramente istruttivo esempio su un certo genere di avventure (assai meno eroiche di quelle del figlio dell'eroico mascone nel film citato) in cui fanno una figura ben poco lusinghiera sia i cineasti che i funzionari dei nostri musei. La nostra conclusione, come quella dell'autore del libro, è che solo un piccolo sfregio a un'opera d'arte non potrà mai essere ripagato da centinaia o migliaia di film come *Il figlio di D'Artagnan*.

L. M.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

DEPOSITO U.I.E. (Genova). - Perché tanta prevenzione per Grand Hotel? Non era un bel film nel '33 e il tempo non ha migliorato il giudizio; ma come testimonianza di un gusto di regia e di uno stile di recitazione mi sembra valga la pena di riproiettarlo. Ho notato, nel cinema milanese in cui è stato riesumato, che il pubblico dimostrava di gradirlo ancora. Le uniche risate, aperte, di cuore, erano riservate alla Garbo. Ma sembrava di scorgere, in quelle ilari espansioni del pubblico, una specie di discriminazione: l'attrice con le sue straordinarie qualità era una cosa, la parte della sofisticata e « tormentata » danzatrice russa (un personaggio d'obbligo nei romanzi del primo dopoguerra, fossero essi scritti da Vicki Baum o da Michael Arlen) era un'altra. Esplosioni di risa vi furono soprattutto quando Greta, accennando ad una sua meravigliosa villa, in cui avrebbe ospitato John Barrymore, parlò di Tremezzo. La causa stava nel terribile contrasto di opinione tra la Garbo e il pubblico: lei magnificava il luogo, pronunciava il nome della cittadina come altrimenti si dice Bahama Miami Honolulu, e gli spettatori associavano Tremezzo al ricordo di un paesino ridente sì, ma non remoto, raggiungibile in breve tempo, un po' con la corriera postale e un po' con la vaporiera delle Ferrovie Nord Milano (parte dalla stazione di Piazzale Cadorna, con prima fermata alla Bullona). Ma questo è solo un particolare. Di interessante v'è soprattutto il grande John Barrymore. Ti esorto pure a far caso a Joan Crawford, allora nella sua prima parte di rilievo. Era sicura, precisa, di magnifico effetto. Ci diede ancora una buona interpretazione, in Tormento, poi si lasciò sopraffare dallo standard commerciale e neppure le parti di madre o di donna odiosa oggi la riportano alla qualità di Grand Hotel.

NICOLO' FAVA (Comiso). - Se al tuo amico piace Madame Curie e il ponte di Waterloo poco male; è segno che egli è di facile contentatura e che le sue reazioni si avvicinano a quelle del pubblico (la maggioranza) affezionato a tal genere di film. Non devi lasciarti abbattere; cerca invece di accompagnarlo alla proiezione dei film degni e di registrare ogni suo giudizio, poi entra in polemica avendo cura di dare alle tue risposte un tono didascalico, ricco di dimostrazioni, di paragoni e di argomenti che pensi possano convincerlo senza offenderlo. Concedigli qualcosa nel suo campo (i film

melodrammatici) e vedrai che lui verrà presto dalla tua parte. Ma se i primi tentativi di « conversione » non funzionano abbandona il soggetto, dimentica queste mie righe e va al cinema da solo.

GIANNI RONDOLINO (Torino). - La lettera è stata inoltrata, anche se hai dimenticato il francobollo.

SANDRO CAPELLI (Bologna). - Vuoi una revisione critica dell'opera di Ford e chiedi l'aiuto di Cinema. Volentieri, ma come possiamo noi tornare su un argomento già tanto discusso? Non hai forse letto le critiche di Aristarco, al quale compete la messa-a-punto critica su queste pagine? Perché parli di « mito »? Ford è stato lodato per le opere buone e ferocemente stroncato (sin troppo ferocemente, aggiungo io, fardiano convinto) quando ha provato troppa indulgenza verso lo stanco aspetto commerciale di Hollywood. Un regista non può sempre girare tutti i film che desidera — è assodato — e d'altra parte se vuole continuare la sua attività non deve opporre troppi rifiuti; in molti casi, i produttori gli sbarrerebbero la strada lasciandolo senza possibilità di ritorno negli studios. Per questo, io considero quasi delittuoso il giudicare un regista solo mediante un consuntivo delle sue opere: è un procedimento buono per uno scrittore, meno pressato del regista dall'aspetto mercantile della sua attività.

LORIS LORIGA (Cagliari). - Le copertine di cui parli non sono mai state confezionate.

GIOVAMBATTISTA ZILIANI (Milano). - Grazie dell'abbonamento. A Milano, e precisamente nel Palazzo della Triennale al Parco, v'è la sede della Cineteca italiana che organizza settimanalmente delle proiezioni di vecchi film e di novità assolute. Del Museo del Cinema guastano, nessuna notizia per ora. L'Istituto Gonzaga, a quanto mi hanno detto (nessun invito mi ha messo in condizione di controllare i dati), proietta film « classici » ai soci di un sodalizio di cui ignoro l'etichetta. Proiezioni di buone opere avvengono anche a cura dell'Università Popolare, con sede in Corso Montforte 30.

SERGIO BISUTTI (Pordenone). - Quando i ben noti avvenimenti politici dell'estate 1943 andarono all'aria l'uscita di molti periodici, Cinema non sembrò risentirne. Un comitato di redazione curò l'edizione della rivista sino all'ottobre, stampando a volte con macchine di fortuna. Ricordo il n. 173-174 come l'ultimo della serie. Ma alcuni amici di Genova mi parlano di un Cinema 180, stampato a Napoli; se-

gno evidente che l'iniziativa era puramente privata, cioè di alcuni che col famoso consiglio di redazione non avevano il minimo rapporto. I numeri di quel tormentato periodo sono impossibili, o quasi, da rintracciare. Vuoi fare una inserzione — gratuita beninteso — nella rubrica « cambi e acquisti »?

PASQUALE G. (Gravina). - Sei gentile, ma purtroppo non ci occorre una corrispondente. Nonostante il gigantesco cast e il dislocamento davvero imponente delle forze « tecniche », quel film non ci interessa.

ADRIANO BERNACCHI (Milano). - L'A.I.C. (a meno che non sia sopraggiunto qualche trasloco) ha la sede al n. 20 di Via Tevere, Roma.

PIERO BRUNETTO (Napoli). - Sono qui per rispondere ai lettori che non mi rivolgono domande del tutto inutili.

D.V.A. (Milano). - Per quella facilitazione, prova a domandare schiarimenti a nome nostro all'Amministrazione. (Ma siete nello stesso edificio, dirai tu. Certo, rispondo io, ma una tua visita risolve immediatamente il problema). Per l'altra risposta leggi quanto ho scritto per Giovambattista Ziliani di Milano.

GALILEO LOMBARDI (Milano). - So che a Napoli s'è trasferito Giuseppe Morotta, il quale ogni tanto si reca a Roma per sceneggiare. Cercalo (è una parola, lo so, ma non ti sarà difficile chiedendo schiarimenti nelle redazioni dei giornali). Sono certo che ti darà ascolto. Non è necessario scrivere il treatment per fare accettare un soggetto da un produttore. Per gli altri esempi di sceneggiatura procurati i fascicoli speciali di Bianco e Nero.

ANGELO CARNIELLI (Venezia). - Niente fotografie. Rivolgiti alla Metro Goldwyn Mayer, sede di Roma, per il cucciolo. Indirizzo: Via Maria Cristina 5.

MARIO G. (Modena). - La mancanza di risposta sarà dovuta al fatto che i tuoi soggetti hanno preso un'altra strada; penso, quella del Premio Pasinetti. Ho finito ora di leggere i nuovi. Ci sono due maniere, di solito, per rispondere a chi invia soggetti in lettura. La prima, riservata a quelli che proprio non mostrano il più impercettibile senso del cinema (o del "progetto" per il cinema), suona così: « Non c'è male. Ritenta ». L'altra risposta è per i corrispondenti che hanno messo qualcosa di buono nei loro lavori, che fanno germogliare idee e sollecitano trovate. In questo caso: « Magnifico! Eccoti l'indirizzo del mio amico produttore X. Y. ». E il Santo che provvede al cinema, provvederà anche per l'aspirante. Questi — tengo a precisarlo — sono i criteri in voga presso la gente del cinema che è preda degli aspiranti mozzafiato. Io preferisco essere schietto anche a costo di riuscir sgradito (ci riesco quasi sempre, in confidenza). I tuoi lavori hanno (uno per pagina) degli spunti di buona lega, ma nell'insieme non suggerirebbero un film neppure a Giorgio Cristallini, il quale — a trarre le conclusioni da Giudicatemì! — deve essere di bocca buona. Insomma, tu stai confondendo il racconto da rivista letteraria col soggetto per il cinema; e questo racconto da rivista, si noti, non è una produzione che un direttore pubblicherebbe con soverchio entusiasmo. Tuttavia — e non lo faccio per darti un contentino — sono certo che non sbagli quando ti dedichi con tanto fervore ad un lavoro che ti impegna e ti fa soffrire. Sì, proprio soffrire; lo si comprende. Un rimedio? Impara il mestiere. E col mestiere ti verrà quel senso dell'economia del racconto per il cinema che non nuocerà affatto alla tua (futura, diciamo co-

si) carriera. Il tanto disprezzato mestiere, proprio quello! Ricordati che il cinema è un'industria prima di essere un'arte. (E per concludere, tra parentesi; auguri di cuore. Quanto alla lettera per Genina, è stata inoltrata d'urgenza).

PINO BEVILACQUA (Busto Arsizio). - Hai visto il film di Dave Fleischer dedicato a Gulliver e non condividerei il giudizio di Lo Duca, espresso su un numero di Sequenze. Dice il critico: « Film assai divertente, piacevoli nei personaggi "belli", formidabile nella caricatura ». Questo devi tener presente sempre: Lo Duca è un "patito" dei disegni animati, ha dedicato articoli, lunghi saggi e anche libri a quanti fanno muovere pupazzi dipinti davanti alla macchina da presa. Lascialo parlare e Giuseppe Lo Duca ti incanta; quasi quasi ti ubriaca. Cos'ha visto in Fleischer? Il meraviglioso inventore di "Popeye", forse, il papà di quella sorprendente caricatura di Mae West, spacciata col nome di "Betty Boop"? Probabilmente. E Lo Duca deve anche aver compreso che in Fleischer si possono rinvenire motivi, suggestioni, idee, che Disney mai avrà. Per questo, soltanto per questo, il critico ha chiuso un occhio sulle falle tecniche, sulla facilonia (dirci, misera) interpretazione del messaggio satirico di Swift. Del resto, in quest'ultimo caso, possiamo benissimo ignorare quel che il Decano di San Patrizio voleva denunciare, dedicandoci invece esclusivamente alla crociata 1938 mossa da Fleischer. Sono contrario — se mi è permesso esprimere un'opinione — all'imperativo: « l'opera cinematografica deve riflettere lo spirito dell'opera letteraria cui s'ispira ». Dissentendo, mi sento quindi pronto ad accogliere con serenità le argomentazioni di Lo Duca e ad apprezzare, con lui, quanto di ingegnoso e divertente e vario e patetico e drammatico il "cartoonist" Fleischer ci offre. Dissento invece quando si tocca il tasto "tecnico" e si prendono in considerazione le figure del principe e della principessa (dimenticavo Gulliver; includetelo voi). Allora il disegno si fa impacciato, gli errori sono mostruosi. Per quanto riguarda il colore, penso di poter asserire con sicurezza che v'è molto (alcuni miei amici pittori raddrivideranno, ma lo dico lo stesso) in Gulliver delle esperienze cromatiche della pittura tedesca 1920-1924. Di certa pittura, beninteso. E chiudiamo qui il discorso intorno ad un disegno animato realizzato tredici anni fa e ucciso dalla concorrenza del Trust Disney.

G. C. (Torino). - Le stesse cose che tu mi scrivi io le ho pensate e sentite anni fa. Probabilmente sono stato più fortunato; chi lo sa. Se è il cinema la strada che vuoi percorrere, Milano non fa precisamente per te. C'è Roma, quella strana balorda e in fondo generosa Roma che dà la jama a Crococo e la toglie ad Andrea Checchi (ma di questo nostro bravo attore sentiremo presto buone notizie). E Roma non la si conquista stando a Torino. Io, d'altra parte, non posso aiutarti. Ho lasciato qualche lettera di raccomandazione ad amici che oggi lavorano a Cinecittà, ma non so dirti se quella mia lettera abbia avuto almeno un centesimo d'importanza nell'impresa. Non chiedermi scusa per avermi scritto; vorrei poter fare qualcosa, e davvero tenterei se a Milano esistesse un fiorente centro cinematografico. Ma a conti fatti, si « gira » di più nella tua Torino che nella mia città. E perciò ti consiglio di fare una gita a Madonna di Campagna, agli studios Fert; non si sa mai.

IL POSTIGLIONE

(Continuazione dalla pag. 225)

libertà di espressione artistica, chiedendo che in caso di contrasto tra produzione e regista il procedimento giudiziario promosso dalla parte lesa (il regista per l'alterazione o la mutilazione della sua opera) non impedisca lo sfruttamento commerciale del "prodotto" e che il diritto dell'autore, in caso di affermazione delle sue ragioni, sia soltanto quello di far togliere il proprio nome dal film. La vivace discussione che ha tratto origine da questa conferenza (un'intera serata di dibattito) ha messo in rilievo la necessità che finalmente i cineasti (registi, sceneggiatori, ecc.) e le loro organizzazioni sindacali, insieme ai Circoli del cinema e a tutti quanti amano l'arte cinematografica, raccolgano l'invito a suo tempo lanciato da queste colonne, dalla Feder. italiana dei circoli del cinema e poi dalla Feder. internazionale per lo studio dei problemi giuridici connessi al diritto d'autore e per una larga azione di difesa della libertà dell'arte. Si è pure sottolineato il pericolo che una legislazione del tipo di quella proposta dai produttori conduca rapidamente all'"anonimità" di tutta la produzione cinematografica. L'ultima conferenza, di Carlo Lizzani, sul tema "Documentario, premessa al realismo", è stata un ampio e completo panorama storico-critico della cinematografia documentaria. L'oratore ha costantemente messo in rilievo il nesso esistente tra la vitalità di una scuola documentaristica e i fermenti sociali dei corrispondenti periodi e paesi. Un particolare riferimento è stato fatto all'attuale situazione della cinematografia italiana e al grande contributo di vitalità che un documentario di tipo realistico (nel senso di analisi della realtà sociale) potrebbe portare ai nostri cineasti.

La cronaca dei dibattiti richiederebbe troppo spazio perché la si possa esaurire, anche con uno schematico riassunto, in questa sola occasione. Oltre le discussioni che hanno seguito — in apposite riunioni — le conferenze di Chiarini, Tosi, Aristarco, Barbaro, Gadda Conti, Giannelli (e di cui s'è già accennato o di cui altri parla), bisognerebbe aprire parecchi lunghi capitoli per accennare ai dibattiti specifici che hanno avuto luogo sui temi: i documentari d'arte e la critica d'arte; la funzione della critica cinematografica dei quotidiani; il problema delle cineteche in Italia. A ciò si aggiungano i cinque dibattiti tenuti sui problemi culturali e organizzativi dei Circoli del cinema, tra i quali ha avuto particolare rilievo quello dedicato al "Riconoscimento dell'istituto dei Circoli del cinema e la loro libertà di attività culturale": nel corso del dibattito è stato infatti presentato il testo dello "statuto legale" ottenuto dai cineclub francesi ed è stata elaborata la linea d'azione da seguire per ottenere che anche nel nostro Paese il circolo del cinema venga ufficialmente riconosciuto come organismo culturale di diffusione della cultura cinematografica. Lasciando ad una prossima occasione il resoconto dei dibattiti riguardanti direttamente i Circoli del cinema, dedichiamo lo spazio rimastoci ai tre dibattiti su problemi più generali, pur rinviando per un completo esame del materiale alle relazioni che saranno pubblicate. Anche in queste discussioni, comunque, l'apporto dei dirigenti dei circoli è stato molto rilevante. Il primo dibattito (sui documenti d'arte), presieduto da Chiarini, ha visto una ven-

lina di interventi a sostegno di diverse tesi e posizioni. Non è uscita dalla discussione una linea precisa di orientamento, ma alcune premesse e molti punti fermi sono stati stabiliti. Quanto al dibattito sulla critica cinematografica (presieduto da un comitato composto da Piero Gadda Conti, Luigi Chiarini e Virgilio Tosi), basti dire che l'interesse dell'argomento ha attirato nella grande e magnifica sala quattrocentesca dei Notari del Palazzo Comunale (dove si svolgevano le discussioni) un folto pubblico, e anche alcuni critici venuti appositamente, come Pasquale Ojetti e Gian Luigi Rondi. Numerose adesioni erano pervenute da parte di colleghi impossibilitati a partecipare, tra queste quella di Gromo, di Lanocita, di Renzi. La discussione ha toccato parecchi temi, forse troppi, ma ha soprattutto sottolineato l'esigenza che il critico di un quotidiano non si ritragga su inconsistenti nuvole intellettualistiche o estetizzanti, ma si consideri sempre una guida per il pubblico, verso il buon cinema. Che la sua critica, più che di un giudizio estetico in senso ristretto, si preoccupi di dare un giudizio culturale in senso lato, e in questo ambito (come sottolineava Gadda Conti) non trascuri ma anzi dia rilievo alle valutazioni di carattere sociale, morale, politico che hanno un grande valore nei confronti della massa dei film commerciali. Interessanti gli interventi dei rappresentanti dei circoli per richiamare l'attenzione sulla disastrosa condizione della critica nei quotidiani secondari e nelle pagine provinciali e per auspicare una maggiore integrazione tra le attività dei critici e dei circoli volte al comune obiettivo di educare il pubblico cinematografico. Il dibattito sulle cineteche (presieduto da Franco Antonicelli e da Luigi Comencini), principalmente attraverso gli interventi di Rognoni e Tosi, ha posto il problema del riconoscimento, del funzionamento e dei compiti degli archivi cinematografici, nei suoi termini di principio. Si è indicata la necessità di un'azione da svolgersi nel modo più largo possibile per richiamare l'attenzione delle autorità legislative e dell'opinione pubblica non soltanto sui problemi materiali delle cineteche ma anche sulle questioni giuridiche (diritto d'autore, deposito legale, utilizzazione culturale del film d'archivio, rapporti con i produttori, scambi internazionali) che sono connesse allo sviluppo imperioso delle esigenze di una sempre più grande diffusione della cultura cinematografica attraverso i circoli del cinema, e poi nelle scuole, ecc. Tosi ha presentato un testo di dichiarazione sull'argomento, testo elaborato da alcuni noti cineasti, e che — firmato da tutti i registi e sottoposto all'attenzione delle personalità della cultura e del mondo politico — dovrà servire appunto a richiamare l'attenzione dell'opinione pubblica e delle autorità per giungere a soddisfacenti soluzioni dell'importante problema.

In sede di cronaca, e prima di concludere, bisogna segnalare che anche i due argomenti ("Cinema, arte di collaborazione", Blasetti; "Paura del cinema", Lattuada) che materialmente non hanno potuto rientrare nel quadro della "Settimana", saranno inclusi negli atti, unitamente alla prolusione del Presidente della F.I.C.C., Franco Antonicelli.

VIRGILIO TOSI

(Continuazione dalla pag. 213)

della creazione di Tolstoj, talmente importante («La curiosità sportiva di Levin nasconde la crisi di una classe padronale alla vigilia di una rivoluzione agraria e Lenin, che lo ha notato, ha visto in questo punto più a fondo nell'anima di Tolstoj di Dostoevski stesso», ha scritto Evel Gasparini nel suo *Il vigore di Tolstoj*). Se le cose van male in quel che i realizzatori hanno tagliato, non vanno certo meglio in quello che hanno lasciato. Quando mai la Garbo riesce a far sì che la bellezza di Anna Karenina sia "spaventosa e crudele", di una "seduzione quasi infernale"? Quando mai il suo volto, allorché Vronskij le si dichiara, si illumina, ma "non di gioia: era il raggio terribile di un incendio in una notte oscura"? Qui la Garbo recita come se fosse intenta alla *Signora dalle Camelie*: su una nota sola, quella della passione sentimentale e triste, predestinata alla sconfitta. Siamo assai distanti, è chiaro, da quel "processo morale della passione" che, invece, Tolstoj aveva creato. Scriveva Tolstoj: "Guardandolo, essa sentiva fisicamente la propria umiliazione e non poteva aggiungere altra parola. Egli, per suo conto, sentiva ciò che deve sentire l'omicida quando vede il corpo che egli ha privato della vita. Questo corpo, che egli ha privato della vita, era il loro amore, il primo periodo del loro amore. Vi era qualche cosa di terribile e di ripugnante nei ricordi di quello per il quale era stato pagato quel terribile prezzo di vergogna. La vergogna della propria nudità spirituale la soffocava e si comunicava a lui. Ma nonostante tutto il terrore dell'omicida davanti al corpo dell'ucciso, bisognava tagliare a pezzi quel corpo, nascondere, bisognava approfittare dell'utile procurato dall'omicidio. E con irritazione, quasi con passione, l'uccisore si getta su quel corpo, lo trascina e lo taglia; così copriva di baci il suo viso e le sue spalle. Essa lo teneva per mano e non si muoveva". Di questa straordinaria potenza, nulla ha saputo ricreare il film.

Il travisamento della vicenda è poi completo nelle ultime parti. Della fine di Anna, Romain Rolland scrisse: «La forza sensuale che la donna l'obbliga a mentire nei gesti, nella voce, e negli occhi; essa decade al livello delle donne che cercano soltanto di far girare la testa ad ogni uomo, qualunque esso sia; ricorre alla morfina per abbruttirsi, fino al giorno in cui i tormenti intollerabili che la divorano la gettano, con l'amara coscienza del suo decadimento morale, sotto le ruote di un treno». Nel film di Clarence Brown, invece, Anna si suicida soltanto perché Vronskij l'ha abbandonata e la tradisce! Il resto del film è all'altezza di questo massacro; inspiegabilmente la parte di Alessandro è andata a Basil Rathbone anziché a Mischa Auer (Alessandro è ridicolo come un "vilain" da melodramma: per far capire che è cattivo, atteggia il volto a espressioni torve, e fa scricchiolare le nocche della mano), Freddie Bartholomew recita petulante e insopportabile, sì che Serjôza somiglia al piccolo Lord Fountleroy; Maureen O'Sullivan come Kitty è un personaggio di Piccole donne, mentre pare che tra Louise Alcott e Lev Tolstoj corra qualche differenza. Per un puro caso, mancano i cosacchi che cantano "Volga Volga", come in tutti i film di L'Herbier che si rispettano. Quei ch'è tipico è che Clarence Brown fa di tutto per tenersi ad un livello registico alto. La tecnica è spesso curata e studiata ma, dato il carattere del film, si riduce a sparsi, puri e vacui virtuosismi, come il lunghissimo carrello iniziale, perfettamente inutile, fatto tanto per sbalordire, o la sequenza del suicidio, montata ritmicamente ma sbagliata nel ritmo perché errata nell'impostazione. Gli unici momenti in cui il materiale espressivo non sia sciatto e banale (quei giardini alla Beverly Hill!) o non decada a formalismo, son quelli dove si fa strada la verità della vita, quelli agiti da Fredrich March, il quale recita Vronskij in modo eccellente, bruciante e tormentato siccome era nelle carte di Tolstoj («Pallido, con la mascella tremante...»), in questi frammenti, ahimè rari, la passione, l'insofferenza, la contrarietà, in breve, il carattere sociale e individuale del personaggio, nel suo urto con Anna verso la fine della vicenda, trovano in Brown un realizzatore accorto e preciso, e in March un interprete di talento. Resta riconfermato quanto la critica più avveduta aveva segnalato a suo tempo: e cioè, alla fin fine, la Garbo è sempre stata una mediocre attrice.

GLAUCO VIAZZI



Josè Ferrer in Cirano de Bergerac di Michael Gordon. Con questo film Ferrer, ottenne l'Oscar per il migliore attore. (Distrib. D. C. M.).