

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **76**

NUOVA SERIE - 9 DICEMBRE 1951

Caro « Cinema »,

come tutti i convegni, anche quello di Brescia (il quarto in ordine di tempo) dedicato questa volta alla « cinema e la psicologia del fanciullo », si è risolto in « un'orgia di conferenze ». Noi siamo quasi d'accordo con il Bassoli, quando scrive in Cinema n. 72 del 15 ottobre 1951, che « è stato assai di più quello che non si è detto »; che gli oratori sono riusciti, nella maggior parte dei casi, « più a confondere che a chiarire le idee », che « tutto questo sa troppo di dilettantismo ». Ma dove non siamo perfettamente d'accordo col Bassoli è sul fallimento del 1° Congresso dei centri, tenuto parallelamente al predetto convegno. Se questo Congresso non è riuscito, come il convegno, a esprimere un voto più deciso e adeguato alle reali esigenze della cinematografia scolastica, la colpa non va imputata ai congressisti, perché essi hanno tentato più volte di esserne gli attori e non gli spettatori. È capitato che questa gente, arrivata a Brescia con la decisa intenzione di fare sul serio, si è vista costretta, con « dolce pressione », a fare da pubblica ai signori oratori del convegno — pezzi grossi! — che altrimenti avrebbero dovuto parlare a una sala quasi vuota. In un certo senso, il fallimento del Congresso cominciò a profilarsi già all'inizio della prima seduta, che venne troncata, quasi sul nascere, dall'intervento di persone estranee al Congresso stesso, che protestarono vivacemente contro la Presidenza del Congresso che li aveva invitati ad abbandonare la sala. Che queste persone estranee avessero il diritto o meno di assistere e partecipare attivamente ai lavori del Congresso, è una questione di procedura, che a noi non interessa, in questa sede, di analizzare. Ad ogni modo, al Congresso potevano partecipare soltanto i presidenti e i direttori dei centri, o i loro rappresentanti, in possesso di delega scritta da parte dei rispettivi Provveditori agli studi, richiesta per avere diritto al voto. Tale procedura, che può apparire strana agli estranei all'ambiente scolastico, si era resa necessaria, dal fatto che al Congresso si doveva discutere, approvare o rigettare un progetto che prevedeva la costituzione di « Un ente nazionale per la cinematografia didattica », i cui organi periferici sarebbero stati appunto i Centri provinciali. È chiaro che, una volta approvato il progetto, i rappresentanti dei centri avrebbero dovuto costituirsi in assemblea generale dell'Ente e procedere alla nomina delle cariche sociali, a quelle cioè del Consiglio direttivo e della giunta esecutiva — organo centrale — nonché procedere alla ufficiale costituzione dell'Ente stesso. Nell'intenzione dell'autore — il progetto era stato lungamente studiato, meditato, analizzato e infine esposto nei minimi particolari — l'Ente doveva dare una prima sistemazione alla informata materia della cinematografia didattica e una prima organizzazione, in campo nazionale, atta a creare un'intima intesa tra la scuola e l'industria privata per la migliore fornitura di proiettori alle scuole; a prendere l'iniziativa a creare una organizzazione internazionale per lo scambio di film didattici tra le nazioni; a intensificare gli studi e le ricerche sul cinema didattico, creando, nel suo seno, un Centro di psicologia sperimentale per lo studio sulla tecnica del film didattico e della sua influenza sui fanciulli e gli adolescenti, ecc. Ma non è tutto. L'Ente doveva riunire, regolare e coordinare l'attività dei centri, i quali sarebbero rimasti autonomi amministrativamente e tecnicamente, affidando a essi il compito della distribuzione dei film didattici nelle scuole delle rispettive provincie, nonché quello di richiamo e di raccolta di tutte le forze operanti in favore della cinematografia scolastica in genere e didattica in particolare. L'attività dei centri non era limitata a questi due punti: essi dovevano diventare dei centri attrezzati per una limitata produzione sperimentale — vedi gli ex Cine-Club e gli attuali Cine-club, con i quali era prevista una intima collaborazione — di film culturali e scolastici, allo scopo di avvicinare la classe insegnante al cinema e alla sua tecnica, preparando così i quadri dei futuri soggettisti e sceneggiatori di film didattici, da affiancare ai tecnici dell'industria privata.

Potremmo continuare a illustrare tante altre attribuzioni riservate ai centri, ma crediamo che sia sufficiente quanto abbiamo detto, per sottolineare l'importanza del progetto. Si può dire che tutto era pronto, persino lo statuto dell'Ente e un piano quinquennale di potenziamento dei centri. Se è vero che i lavori del Congresso si sono trascinati penosamente e hanno deluso l'aspettativa di molti congressisti, è pure vero che il Congresso stesso non ha avuto neppure inizio: anzi, per essere sinceri, si è tenuto più volte, di dare corso ai lavori,



ma, ora per una ragione ora per un'altra, le discussioni venivano sistematicamente troncate e i presenti invitati a presenziare i lavori del convegno. Noi abbiamo avuto l'impressione — possiamo anche sbagliarci — che questo 1° Congresso dava enormemente fastidio a molte persone: si temeva, forse, l'inserimento di un « fatto nuovo » nell'ambito della burocrazia scolastica, una specie di pacifica rivoluzione alla prassi tradizionale, una ribellione al dirigismo e alla burocrazia stessa; insomma si temeva che, a Brescia, il Ministero della P. I. fosse messo di fronte a un fatto compiuto e, per di più, in forma ufficiale. Come dovevano regolarsi i presidenti dei centri, quasi tutti provveditori agli studi? Che cosa dovevano fare i direttori, tutti professori in sottordine ai provveditori? Non parliamo poi dei rappresentanti di quei centri esistenti ancora soltanto sulla carta di molti Provveditori, specialmente del Sud, che non sapevano a quale santo votarsi. A ogni modo, il 1° Congresso ha segnato un punto al suo attivo. L'autore del progetto — prof. Filippo Ferrazzano, direttore del Centro di Piacenza — riuscì a leggere, davanti alla maggior parte dei congressisti una relazione alquanto ridotta, e questi ottennero dal Centro nazionale didattico di Firenze l'impegno di convocare, al più presto possibile, una commissione nazionale, composta dai rappresentanti del Ministero della P. I., del Centro nazionale didattico di Firenze, della Cineteca scolastica, dei Provveditori agli studi e dei centri provinciali, questi ultimi rappresentati dall'autore del progetto. La commissione ha il compito di esaminare il progetto ed eventuali altre proposte, metterlo a punto e presentarlo alle autorità scolastiche competenti.

Questo, secondo noi, è il vero risultato di un congresso non proprio fallito, ed è strano che la Tarroni, della Cineteca scolastica, non abbia riferito « privatamente » al Bassoli queste piccole ma importanti cose.

Filippo Ferrazzano

Caro « Cinema »,

BERGAMO, dicembre

parliamo un po' della faccenda Settimana Incom senza peli sulla lingua: è dal 1945 (e sono sei anni) che questo così detto « giornale di attualità » diretto dal dottor Sandro Pallavicini signoreggia indisturbato sui nostri schermi e mi par lecito — ormai — chiedere, nella mia qualità di spettatore, alcuni chiarimenti. E non tanto per un mio tizzolo personale quanto per la gran maggioranza degli spettatori cinematografici i quali, quotidianamente, si domandano angustati quanto dovrà continuare ancora un simile strazio legalizzato.

Poiché, infatti, di vero e proprio strazio si tratta. Stupisce, innanzi tutto, come il Direttore del cine-giornale in parola — uomo di una certa esperienza in materia pur se laureato in scienze economiche e commerciali che è come dire i cavoli a merenda — non si renda conto della sconcertante ed irritante bruttezza della pellicola impressionata di cui, settimanalmente, è il responsabile. Quando in un cinematografo si proietta la Settimana Incom una parte di pubblico — la più peritosa e amante del quieto vivere — la « sopporta » con francescana rassegnazione limitandosi a qualche sospiruccio e a qualche sbadiglietto mal celato; un'altra parte — temporeggiatrice — lancia frizzi e motteggi cercando d'ignorare in letizia il quarto d'ora incriminato; una terza parte infine — la più sveglia e risoluta — protesta vivacemente adducendo anche, a plausibile spiegazione, che i soldi per andare al cinema non li scopa per la strada, il malcontento, comunque, è generale: basta entrare in una sala di proiezione per rendersene conto e ci meraviglia alquanto che il dottor Pallavicini, uomo di cinema, non frequenti mai i cinema, all'infuori delle sue salette private. Potrebbe, altrimenti, constatare « de visu » come la sua informe e farraginoso creatura pellicolare tedi e immalinconisca gli spiriti di quei poveri diavoli d'italiani che sono « costretti » (chissà perché poi « costretti »: eppure è così) non solo a sciopparsela per benino una volta per spettacolo, bensì a vederla e rivederla — sempre la medesima edizione — per differenti programmi fin che, esasperati e pallidissimi, non cadono in preda a shock nervoso. E nelle grembie

rintrona l'ostinato e torturante timbro della monocorde voce di Guido Nctari.

Se poi c'è ancora qualcuno che osa atteggiare le labbra ad un debole sorriso di fronte alle finali rodomontate di « Occhio di Lince » e compagnia cantante, subito dopo è sopraffatto da persistente ipocondria. Ma perché uno deve anche pagare per farsi suppliziare? Perché deve pagare per sentirsi imbeccare della smaccata auto-pubblicità? (Nessuna occasione viene trascurata per mettere in bocca allo « speaker » pappolate di sperticato auto-incensamento: « La Settimana Incom qui... La Settimana Incom là... »). Perché deve pagare per assistere contro voglia e in istato completamente passivo a malignità e buaggini dalle quali proprio non gli torna giovamento alcuno, ma che anzi gli procurano fastidio e disgusto? Perché — sopra tutto — deve pagare per vedersi rifilata della farsesca propaganda e della settarietà da bacchettone? Un tempo c'era il Giornale LUCE (con la U all'antica) che teneva dietro a consimili direttive: ma un tempo c'erano anche tante altre cose che, per nostra fortuna, oggi più non ci sono o, almeno, più non ci dovrebbero essere; che se poi ci sono ancora vuol proprio dire che, invece d'andare avanti, siamo tornati indietro. La qual cosa, in vero, sarebbe assai triste.

Cordialmente,

Franco Colombo

FIRENZE, dicembre

Caro « Cinema »,

mi riferisco all'articolo di Claudio Varese sulla Mostra nazionale fiorentina dell'anno scorso apparso sulle tue colonne. Se il Varese si è proposto di « meleggiare » i due maggiori premiati, Vagnetti e Rosai, egli non poteva essere più efficace. Ma un dubbio mi assale. Nulla di più facile che Varese sia convinto di quello che dice. E allora mi sento costretto a fare alcune considerazioni che rispecchiano la opinione di tanta gente che è stanca di assistere a queste mistificazioni dell'arte. Mi limito ad esanimare una delle « opere » di Ottone Rosai e precisamente il trionfo della strada.

Il trionfo della strada è un quadro, o per meglio dire un rettangolo, dove figurano alcune cose sgangherate con finestre e porte che vanno ciascuna per conto proprio secondo una « certa prospettiva » — come dice Varese — « un po' astratta ». Chi ben conosce Rosai intimamente, e direi anche fisicamente, sa che gli aggettivi superlativi di cui Varese ha fatto sfoggio nel suo articolo, sono sprecati. Mi si potrà obiettare che la realtà attuale è un'altra cosa come l'Aranciata San Pellegrino, ma sta appunto qui il mistero da cui è avvolto questo fenomeno che invade purtroppo un campo assai vasto. Io penso che queste mie parole non saranno pubblicate e questa mentalità fa parte di quel mistero a cui alludevo e che non riesco a spiegare. Cordiali saluti.

M. Coli

ROMA, dicembre

Signor Direttore,

nel numero 73 di Cinema (del 1° novembre 1951) nell'articolo I sette peccati capitali c'è una inesattezza che vorrei fosse rettificata. La sceneggiatura di La chatte (« L'innanzi ») diretto da Roberto Rossellini è opera di Diego Fabbri e Liana Ferri e non di Fabbri e Vasile. Grazie e cordialità.

Liana Ferri

LIVORNO, dicembre

Caro Aristarco,

nel mio articolo apparso sul n. 74 di Cinema c'è un refuso tipografico che sento il dovere di rilevare, anche perché travisa quello che intendevo dire. A pagina 254, tra la fine della seconda e l'inizio della terza colonna, si legge: « Se dovessimo graduare i momenti di tale personaggio, secondo la sua concretezza e veridicità (potremmo dire, con molta cautela, il suo realismo), in testa ai quattro film wyleriani porremmo, dopo The Heiress, Wuthering Heights, opera che troppo concede, ecc. ecc. ». La stortura del giudizio è dovuta al fatto che un rigo del dattiloscritto è stato ommesso. Bisogna perciò leggere: « Se dovessimo graduare... in testa ai quattro film wyleriani porremmo, dopo quanto s'è detto, Little Foxes. Seguirebbe Jezebel. Ultimo, dopo The Heiress, Wuthering Heights, opera che troppo concede, ecc. ecc. ». Grato se vorrà pubblicare. Le porgo i miei più cordiali saluti. Sua

Ferdinando Rocca

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie
Volume VII

Anno IV - 15
Dicembre 1951

FASCICOLO 76

Questo numero contiene:

Lettere	Seconda di copertina
Cinema-gira	314
B.	
Roma-Parigi	317
GUIDO BEZZOLA	
Revisione critica del vecchio cinema italiano	318
GR.	
Alvaro: il "come" e il "perché"	319
LUIGI CHIARINI	
Pane al pane	321
TOM GRANICH	
La carrozza d'oro senza messaggio	322
MICHELE GANDIN	
Progetti di legge sul cinema Quattro principi base per la disciplina dei documentari	325
FRANCESCO SAVIO	
Retrospettive: Omaggio a Miss Europa	327
GIORGIO N. FENIN	
Rivoluzione tecnica e "detective story"	330
RENATO GIANI	
Donne e film velati nell'Africa del Nord	331
KURT J. FISCHER	
C'è una via di uscita per il cinema tedesco	333
GIULIO CESARE CASTELLO	
Alfabeto minore di Hollywood (III)	335
ITALO DRAGOSEI	
Come si scrive un film	336
O. D. F.	
Rider's indigest	338
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni	339
GLAUCO VIAZZI	
Riprese: "I bambini ci guardano" di De Sica	341

Circoli del cinema	342
MARIO VERDONE	
I cortometraggi	343
CORRADO TERZI	
Biblioteca	343
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	344

Impaginazione: F. F. PRISONE

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573.850-50063 - REDAZ. DI ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrat.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: la Delorme in "...o mi lasciò senza indirizzo" di Le Chanais.



Giovanna Pala in Vacanze col gangster, primo film a soggetto di Dino Risi, che ha dietro di sé un'interessante attività di documentarista.



Jirina Svorcová e Otto Dadač in un'inquadratura di Cesta ke Stesti (« La conduttrice di trattori »), recente film cecoslovacco diretto da un regista significativo: Jiri Sequens, del tutto ignoto agli italiani.

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: OMBRE SU TRIESTE (Ariston Film), regista Nerino Florio Bianchi, operatore Alceo Grimaldi, interpreti Felga Lauri, Filiberto Conti, Giulio Donnini, Elio Ardan, Raf Pindi, Fernando Farese, Tino Giordani, Gely Chiar, Ketty Burba (Miss Trieste 1951); L'ANGELO DEL PECCATO (ex Dannazione, Ideal-Bonaiuti), regista Leonardo De Mitri, operatore Giorgio Orsini, interpreti Roldano Lupi, Gabby André, Maria Grazia Francia, Luigi Tosi, Umberto Spadaro, André Le Gall; LO SCEICCO BIANCO (P.D.C.), regista Federico Fellini, operatore Arturo Gallea, interpreti Alberto Sordi, Brunella Bovo, Leopoldo Trieste, Lilia Landi; E' ARRIVATO L'ACCORDATORE (Itala Film), regista Duilio Coletti, operatore Renato Del Frate, interpreti Nino Taranto, Alberto Sordi, Tamara Lees, Antonella Luaidi, Ave Ninchi, Virgilio Riento, Alberto Sorrentino,

John Wayne e John Ford durante la lavorazione di The Quiet Man, che si annuncia tra le opere americane più interessanti del 1952.



CINEMA GIRA

Fanfulla, Carletto Sposito, Lia Di Leo, Sofia Lazzaro; LA LEGGENDA DI GENOVEFFA (Prod. Venturini), regista Arthur Maria Rabenalt, operatore Massimo Dallamano, interpreti Rossano Brazzi, Anne Vernon, Gianni Santuccio, Enzo Fiermonte, Piero Carnabuci, Edmea Lari, Pietro Tordi; I SETTE RE DI ROMA (Golden Film-Humanitas), registi Steno e Monicelli, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Totò, Alberto Sordi, Aroldo Tieri, Giovanna Pala, Anna Carena, Giulio Stival, Anna Vita, Gianni Glori, Mario Castellani; L'EROE SONO IO (Cines-D.F.D.), regista Carlo Ludovico Bragaglia, operatore Marco Scarpelli, interpreti Renato Rascel, Delia Scala, Marisa

Merlini, Arturo Bragaglia, Franco Golisano, Achille Togliani, Kiki Urbani, Giovanna Mazzotti (Miss cinema 1951) e una mezza dozzina di « misses » regionali; VENDETTA SARDA (Excelsa Film), regista Mario Mattoli, operatore Mario Albertelli, interpreti Walter Chiari, Carlo Croccolo, Riccardo Billi, Mario Riva, Franca Marzi, Dorian Grey, Giovanna Pala.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: SULLA VIA DI GUADALUPE (P.I.F.C.), regista Nino Bazzani, operatore Aldo Giordani, interpreti Lea Padovani, Marina Berti, Leopoldo Trieste, Lida Barrova, John Kitzmiller, Teresa Franchini, Luigi Tosi, Gino Leurini, Carlo Giustini; ALTRI TEMPI (ex Zibaldone n. 1, Cines), regista Alessandro Blasetti, operatore Carlo Montuori, interpreti Aldo Fabrizi, Pina Renzi, Enzo Staiola, Mario Riva, Andrea Checchi, Alba Arnova, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Sergio Tofano, Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Roldano Lupi, Gina Lollobrigida, Vittorio De Sica, Eduardo, Peppino e Titina De Filippo; GLI UOMINI NON GUARDANO IL CIELO (Cinelia-San Marco), regista Umberto Scarpelli, operatore Romolo Garrone, interpreti Enrico Vidon, Isa Miranda, Vittorio De Sica, Ruggero Ruggeri, Luigi Cimara, Fosco Giachetti, Fanny Marchiò; IL CAPITANO DI VENEZIA (Italica Film), regista Gianni Puccini, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti Mariella Lotti, Andrea Checchi, Leonardo Cortese, Franco Balducci, Dante Maggì, « Angelo », Angela Faranda, Piero Pastore, Giuseppe Taffarel, Pietro Tordi, Xenia Valdameri, Da-

vide Sten; PICCOLO MONDO DI DON CAMILLO (Amato), regista Julien Duvivier, operatore Nicolas Ayer, interpreti Fernandel, Gino Cervi, Armando Migliari, Gualtiero Tumiati, Vera Talchi, Aldo Silvani, Olga Solbelli, Franco Interleghi; ROMA, ORE UNDICI (Transcontinental Film), regista Giuseppe De Santis, operatore Otello Martelli, interpreti Lucia Bosè, Carla Del Poggio, Lea Padovani, Elena Varzi, Maria Grazia Francia, Delia Scala, Massimo Girotti, Raf Vallone, Armando Francioli, Paolo Stoppa; FRATELLI D'ITALIA (Cines-Rovere-Luz), regista Pietro Germi, operatore Leonida Barboni, interpreti Amedeo Nazzari, Cosetta Greco, Fausto Tozzi, Sara Urzi, Amedeo Trilli, Aldo Bufi Landi; TRE STORIE PROIBITE (Electra Comp. Cinem.), regista Augusto Genina, operatore G. R. Aldo, interpreti Eleonora Rossi-Drago, Antonella Luaidi, Lia Amanda, Isa Pola, Frank Latimore; LIBERACI DAL MALE (Film Europa-Cité Film), regista Guy LeFranc, operatore Carlo Carlini, interpreti Madeleine Robinson, Umberto Spadaro, Jeanne Moreau, Olga Solbelli, Gianni Glori, Walter Santesso; I SETTE DELL'ORSA MAGGIORE (Ponti-De Laurentiis), regista Francesco De Rober-

tis, operatore Luciano Trasatti, interpreti attori non professionisti; TEMPO DI CHARLESTON (PAC Film), regista Claudio Gora, operatore Enzo Serafin, interpreti Marina

Quasi improvvisamente, in una clinica cittadina, è morto a 65 anni l'avv. Adolfo Pestalozza, padre del nostro collaboratore Luigi Pestalozza, e uno dei più apprezzati avvocati del Foro milanese. Uomo di schietti sentimenti democratici, non volle aderire mai al fascismo, e questo suo atteggiamento lo danneggiò assai nell'esercizio professionale. Al figlio Luigi e agli altri familiari l'espressione del sincero cordoglio della rivista CINEMA.

Berti, Massimo Serato, Anna Maria Ferrero, Marcello Mastroianni, Françoise Rosay, Ruby D'Alma, Nyta Dover, Sandro Milani; AMORE ROSSO (ex Marianna Sirca, Colamonicini-Montesi), regista Aldo Vergano, operatore Adalberto Albertini, interpreti Marina Berti, Massimo Serato, Guido Celano, Arnoldo Foà, Mario Terribile; BUONGIORNO ELEFANTE (Rizzoli-De Sica), regista Gianni Francioli, operatore Anchise Brizzi, interpreti Vittorio De Sica, Maria Mercader, Sabu, Nando Bruno, Gisella Sofio; EUROPA 1951 (Ponti-De Laurentiis), regista Roberto Rossellini, operatore Aldo Tonti, interpreti Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Sandro Franchina, Teresa Pelati, Renato Tafuri; LA FAMIGLIA PASSAGUAI FA FORTUNA (Alfa

Film), regista Aldo Fabrizi, operatore Mario Bava, interpreti Fabrizi, Macario, Ave Ninchi, Marisa Merlini, Luigi Pavese, Giovanna Ralli, Carlo Delle Piane; IL GRIDO DELLA CITTA' (Dafne Film), regista Lucio De Caro, operatore Domenico Scala, interpreti Hélène Remy, Vittorio Sanipoli, Checco Durante; L'ORA DELLA FANTASIA (Mambretti-Rizzoli), regista Mario Camerini, operatore Aldo Giordani, interpreti Gino Cervi, Gina Lollobrigida, Nadia Gray, Paolo Stoppa, Armando Francioli, Galeazzo Benti; IL MOSCHETTIERE FANTASMA (Lloyd Film), regista William French, operatore Fernando Risi, interpreti Vasto Bastino (campione italiano di decathlon), Clara Calamai, Tamara Lees, Rossana Podestà, Isa Pola, Carlo Ninchi, Elio Steiner, Diego Carlisi, Gianni Rizzo, Umberto Paoloni; ULTIMO PERDONO (ex Senza perdono, Triestina Film), regista Renato Polselli, operatore Giuseppe Aquari, interpreti Adriano Rimoldi, Dante Maggio, John Kitzmiller, Olga Gorgoni, Franca Marzi, Paola Borboni, Harry Feist; MASCHERA NERA (R.C.I.), regista Filippo Ratti, operatore Carlo Bellero, interpreti Cesare Danova, Louise Andrews, Franca Marzi, Alberto Sorrentino, Lia Di Leo, Renato Chiantoni, Nino Pavese; COBRA CAPELLO (Soc. Ind. Film Italiani), regista Gian Paolo Cavigliari, operatore Tonino delli Colli, interpreti Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Delia Scala, Virgilio Riento, Ludmilla Dudarova; VEDI NAPOLI... E POI MUORI (Momi-Caiano Film), regista Renato Dery, operatore Gabor Pogany, interpreti Gianna Maria Canale, Franca Marzi, Renato Baldini, Vittorio Sanipoli, Carletto Sposito, Claudio Villa; IL TALLONE DI ACHILLE (Titanus Film), registi Amendola, Maccari e Grieco, operatore Renato Del Frate, interpreti Tino Scotti, Tamara Lees, Tina De Filippo, Aroldo Tieri, Paolo Stoppa, Marisa Merlini Tecla Scaramo, Camera, Loris Gizzi, Luigi Pavese, Lauro Gazzolo; LA TRATTA DELLE BIANCHE (Ponti-De Laurentiis), regista Luigi Comencini, operatore Luciano Trasatti, interpreti Eleonora Rossi Drago, Silvana Pampanini, Tamara Lees, Vittorio Gassman, Marc Lawrence, Barbara Florian, Ettore Manni, Sofia Lazzaro, Bruna Rossini.

La sottocommissione...

...per la Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, presieduta dal direttore generale dello spettacolo Nicola De Piro, in seguito alla riunione del Consiglio di amministrazione della Biennale veneziana, risulta così composta: Alcardo Sacchetti (per il Ministero della Pubblica Istruzione), Eitel Monaco e Franco Penotti (A.N.I.C.A.), Edmondo Incisa (A.G.I.S.), comm. Fattorosi (L.U.C.E.), Edmondo Albertini (F.U.L.S.), Alberto Vecchiotti (F.I.L.S.), Andrea di Valmarana (Ente Prov. Turismo di Venezia), e gli esperti Gaetano Cavancini e Gino Caserta, ai quali si aggiungono Rodolfo Pallucchini, Giovanni Piccini e Antonio Petrucci, rispettivamente segretario, direttore amministrativo e direttore della Mostra.

Un « Comitato nazionale...

...dello spettacolo pro-alluvionati » si è riunito presso la Direzione generale dello spettacolo, su iniziativa



Lucia Bosè e Lea Padovani in un'inquadratura tratta da Roma, ore 11, il film che Giuseppe De Santis sta realizzando in questi giorni a Roma. L'interessante soggetto è ispirato a un recente fatto di cronaca.

dei dirigenti le Associazioni nazionali di categoria, allo scopo di promuovere una sottoscrizione individuale fra tutti i lavoratori del teatro e del cinema. Fra le numerose iniziative in tal senso nel settore dello spettacolo, è da segnalare quella dell'A.N.I.C.A. e dell'A.G.I.S., di versare alla Presidenza del Consiglio metà degli incassi di una giornata.

«Italia mia»...

...sarà il titolo del prossimo film di Vittorio De Sica, su scenario di Cesare Zavattini. Secondo quanto ha dichiarato lo scrittore, che sta da tempo lavorando al soggetto, il film consisterà « in un vero e proprio viaggio attraverso il nostro paese », compiuto nell'intento di « contribuire al disegno di un ritratto sincero il più possibile e unitario dell'Italia nella sua vita di ogni giorno »: i fatti che il film rappresenterà, basati tutti su situazioni autentiche e manifestazioni colte dalla realtà, si svolgeranno in questi ultimi anni, dall'immediato dopoguerra ad oggi.

Renato Castellani...

...dirigerà una nuova versione cinematografica della vicenda di Giulietta Capuleti e Romeo Montecchi, immortalata da Shakespeare. Il regista ha tuttavia dichiarato di volersi ispirare piuttosto a fonti più antiche, e in particolare a Luigi Da Porto che fu il creatore della famosa vicenda e a Matteo Bandello, che la inserì fra le sue celebrate novelle: le fonti cui attinse lo stesso Shakespeare. Alla stesura del complesso scenario collabora col regista una dei più valenti e famosi scenaristi di Francia: Bernard Zimmer, autore fra l'altro delle sceneggiature di Liliom (1934) di Lang, La kermesse héroïque (1935) di Feyder, Un carnet de bal (1937) di Duvivier, e, in Italia, Sorelle Materassi (1943) di Poggioli. Al film, che sarà forse girato in Ferramacolor, parteciperanno attori professionisti nei ruoli più importanti, mentre i due protagonisti dovranno essere nuovi allo schermo.



Sopra: Jeanne Moreau in Liberaci dal male di Guy Lefranc. Sotto: lo operatore Aldo con tre interpreti di Tre storie proibite di Genina.





Paolo William Tamburella, morto improvvisamente a Roma, in seguito ad un attacco di peritonite, alla clinica delle Suore della Mercede. Tamburella era nato a Cleveland (Ohio), e sin da giovanissimo si era dedicato al cinema. Nel 1947 aveva vinto l'Oscar come produttore del film « Sciuscià », di Vittorio De Sica. Tamburella, che ultimamente si era dato anche alla regia, aveva 41 anni. La sua morte ha destato vivo rimpianto negli ambienti cinematografici.

AUSTRALIA

« Il miracolo »...

...di Roberto Rossellini è stato vietato dalla censura. Secondo le dichiarazioni di un funzionario, il film è una « parodia della Natività » e come tale è stato ritenuto « offensivo » per il pubblico.

BELGIO

L'importazione...

...dei film americani è stata bloccata da una disposizione emanata dal Ministero degli affari economici, in seguito alla quale solo duecento film americani potranno entrare in un anno nel paese. Il provvedimento si prevede che darà grande impulso alle importazioni dall'Inghilterra, dalla Francia, dall'Italia e naturalmente dalla Germania, dato che al mercato interno occorrono per lo meno 450 film all'anno, e la produzione nazionale si trova in crisi.

CECOSLOVACCHIA

Fra i film scolastici...

...prodotti recentemente ve ne sono alcuni girati negli studi cinematografici di Gottwaldov: L'alto forno di J. Pinkava, che descrive con l'aiuto di schemi grafici il processo di fabbricazione del ferro; e L'ondata n. 640 di Oldrich Mirad, sulle squadre di lavoro che passano da un cantiere all'altro, ciascuna secondo un piano prestabilito, susseguendosi come una serie di ondate: da tale nuovo metodo di lavoro il film prende appunto il titolo. I film didattici sono di solito prodotti, oltre che a Gottwaldov, a Praga, a Brno e a Bratislava, e vengono successivamente fatti conoscere al pubblico (al di fuori dell'ambiente scolastico, al quale sono particolarmente dedicati), in locali cinematografici speciali, desti-

produttrice, per smentire le voci secondo cui il film sarebbe rimasto incompleto: all'eventualità di spostare immediatamente l'intera troupe in contrade più propizie, pare dunque che si sia preferito attendere la buona stagione.

GRAN BRETAGNA

Undici film...

...sono attualmente in lavorazione negli studi britannici, mentre ventisei sono già pronti per la distribuzione. Si calcola che nei primi dieci mesi di quest'anno siano stati presentati al pubblico cinquantasei film di produzione nazionale.

« Covent Garden »...

...sarà il titolo del prossimo film di Anthony Asquith il quale sta per condurre a termine negli stabilimenti di Pinewood The Importance of Being Earnest, dalla commedia di Beeing Earnest, dalla commedia di Oscar Wilde. Il suo nuovo film, imperniato sul celebre teatro lirico di Londra, verrà probabilmente girato a colori: Asquith è anche autore del soggetto.

MESSICO

La situazione...

...dell'industria cinematografica ha indotto l'associazione dei produttori a presentare al Governo un memoriale allo scopo di ottenere la chiusura degli stabilimenti Clasa e Azteca, nei quali è interessata la Banca cinematografica parastatale, e per impedire la riapertura dello stabilimento Coapa, per il quale l'ente governativo Nacional Financiera ha già concesso un credito di 690.000 dollari e il Banco Nacional Cinematografico si è impegnato per 115.000 dollari. I produttori messicani, allarmati dalla saturazione del mercato e dal gran numero di film disponibili, hanno proposto al Governo di concentrare l'attività cinematografica nello stabilimento Churubusco, il più moderno e attrezzato di tutti gli stabilimenti del paese, costruito sei anni fa con capitali nazionali e con i dollari della R.K.O., la quale ha già da tempo ceduto le sue azioni.

U.R.S.S.

L'ambiente del circo...

...ha ispirato due documentari a colori, di produzione recentissima: Sul l'arena del circo, che descrive la vita ed esalta le prodezze degli artisti del circo sovietico, e Il circo cinese, sulla « tournée » effettuata quest'estate a Mosca da una compagnia proveniente

dalla Cina. Entrambi i film, di grande interesse tecnico per le riprese a colori, sono stati diretti da Leonida Varlamov.

Galina Ulanova...

...la più famosa ballerina russa del momento, e il basso Maxim Mikhailov (che hanno entrambi partecipato quest'anno al Maggio Musicale Fiorentino), appaiono nel nuovo film a soggetto di Vera Stroieva: Un grande concerto, girato interamente a colori.

U.S.A.

Il prossimo film...

...di Ben Hecht, dopo Roman Holiday, sarà The Sunset Kid, tratto da un suo racconto, e da girarsi al Messico. Di Hecht, che fu fra l'altro autore insieme a Charles Mac Arthur del celebre Crime without Passion (« Delitto senza passione », 1934), si attende ancora, in Italia, The Specter of the Rose, da lui prodotto, scritto e diretto nel 1946.

Mary Pickford...

...assente dallo schermo fin dal 1933 (l'ultimo film nel quale apparve come attrice fu Secrets, giunto anche in Italia col titolo « Segreti »), è stata interpellata dalla Columbia per partecipare al film The Library, di cui per il momento si conosce solo il titolo. Fra i vari « ritorni » di stelle dimenticate, questo della « Our Mary », la « fidanzata d'America », che in tutti questi anni si era dedicata alla produzione (uno dei più riusciti film che portano la sua firma fu quel The Gay Desperado, ovvero « Notte Messicane » del 1934, di Mamoulian), è senza dubbio uno dei più curiosi.

Cecil B. De Mille...

...sta meditando un grosso film su Elena di Troia, argomento che il cinema aveva lasciato in pace da molti anni: se la memoria non ci inganna esso venne preso sul serio per l'ultima volta da Manfred Noa, con Der Untergang Troias (« Il ratto di Elena ») del lontano 1923, e ridicolizzato poco appresso da Alexander Korda, con The Private Life of Helen of Troy, del 1927. Comunque, a parte De Mille, costituzionalmente affezionato a tale tipo di film, tutta Hollywood pare indirizzarsi in questi ultimi tempi verso un sempre più consapevole « ritorno all'antico »: dopo Sansone e Dalila e David e Betsabea (per tacere del Quo vadis?), principali responsabili del fenomeno, si annunciano infatti progetti animosissimi, fra cui un Salomone e la regina di Saba della Fox, un Giuseppe in Egitto della Warner e una Odissea, il cui produttore preferisce per il momento mantenere l'incognito. Tutti i film annunciati dovrebbero essere girati, a quanto si comunica in technicolor.

« La ronde »...

...continua a seminare scandalo lo suo passaggio: gli ultimi notiziari informano infatti che il film di Ophüls è stato vietato dalla censura dello Stato di New York e giudicato « escluso per tutti » dalla « National Legion of Decency », perché « tende a glorificare azioni immorali ». Pure in questi giorni il mulino del Po di Lattuada è stato classificato dalla medesima istituzione « per adulti con riserva », perché oltre a contenere « scene suggestive, il film tende a porre sotto falsa luce i principi cristiani della giustizia sociale ».

nati esclusivamente alla produzione di cortometraggi.

FRANCIA

« La gourmandise »...

...uno degli episodi del film I sette peccati capitali, dedicato appunto alla « gola », andrà presto in cantiere. Esso è stato sceneggiato da Carl Rim e verrà diretto da Jean Dréville: il protagonista sarà Noël-Noël. Per gli altri episodi si fanno i nomi di Yves Allégret, Claude Autant-Lara e Marcel Carné. Come è noto due degli episodi portano le firme di Rossellini e di Eduardo De Filippo.

« Le salaire de la peur »...

...il nuovo film di H. G. Clouzot, interrotto tempo fa a causa del mal tempo, verrà condotto a termine nella prossima primavera. Tale precisazione viene comunicata dalla casa



Madrid. L'entrata del cinematografo, dove si è tenuta, in questi giorni, una « Settimana del film italiano », che ha avuto molto successo.

NUOVA SERIE

15 DICEMBRE

1951

CINEMA

76

ROMA - PARIGI

(SENZA CONTROLLORE)

« RENE' CLAIRE e Vittorio De Sica, nella loro qualità di presidente e vicepresidente dell'Accademia internazionale del film, hanno inviato a Fourré Cormeray e a Nicola De Piro, direttori per la cinematografia in Francia e in Italia, una lettera nella quale sottolineano il pericolo che rappresenta per la qualità e l'originalità delle rispettive produzioni nazionali, l'obbligo in cui si trovano autori e produttori di film in coproduzione, di riunire in maniera arbitraria e spesso ingiustificabile dal punto di vista artistico, tecnici e attori dei due Paesi in uno stesso lavoro. Clair e De Sica si augurano che sia trovata una formula che permetta all'Italia come alla Francia di conservare ai proprii film il carattere di quell'autenticità nazionale che in passato ha assicurato successo internazionale alle loro opere migliori ».

La protesta doveva esser fatta, ed è bene venga da due personalità come Clair e De Sica che appoggiano le loro opinioni all'autorità di opere ammirate in tutto il mondo. Il regolamento attuale delle coproduzioni italo-francesi è un capolavoro della mentalità burocratica e sembra assai più adatto all'industria enologica che a quella cinematografica; è noto infatti che talvolta mescolando diverse qualità di vino si ottengono buoni risultati; ma dovrebbe essere altrettanto noto che unendo un generico bolognese a una "troupe" parigina non si fa altro che una sciocchezza. Con la regolamentazione attuale, chi organizza un film in compartecipazione deve adoperare più la bilancia del farmacista che l'intuito del produttore. Il protagonista è italiano? Allora bisogna mettergli a fianco un protagonista francese: due attrici italiane hanno dieci pose ciascuna, bisogna che altrettante ne abbiano due generici francesi. I risultati sul piano artistico non possono essere che mediocri; sul piano umano spesso sono crudeli, perché a un'attrice nostra che sta lavorando in un film francese non può far piacere sentirsi ricordare (è accaduto più d'una volta) che è là soltanto per soddisfare una clausola del regolamento.

Da quando vige l'accordo, gli italiani per conto loro hanno realizzato bellissimi film, i francesi anche: insieme mai, eppure i registi dei film in coproduzione sono stati talvolta ottimi. René Clair, tornato dall'America, con una "troupe" francese ha diretto a Parigi quel gioiello di *Le silence est d'or*. Sceso in Italia con una formazione mista non ha potuto darci niente più del mediocre *La bellezza del diavolo*, film che non aveva accenti francesi né italiani, ma tendeva a un barocchismo tedesco totalmente privo d'autenticità. Julien Carette, efficacissimo attore in Francia, viene da noi e diventa un vice Stoppa, Jean Gabin diretto da Zampa e sposato (in film) a Mariella Lotti fa pensare a un buon generico promosso protagonista per indisposizione dell'interprete vero. Con un cattivo regista la "troupe" mista dà luogo a nefandezze (non abbiamo ancora dimenticato *Gli ultimi giorni di Pompei*); con un buon regista il risultato è sempre un'opera mediocre, tranne per quei casi in cui la coproduzione si limita a inserimenti ragionevoli. Isa Miranda ha interpretato parecchi lavori in Francia, prima che si parlasse di accordi: per questo

ha potuto affiatarsi perfettamente con Gabin e gli altri attori di *Le mura di Malapaga*, ottimo film, ma completamente francese malgrado l'etichetta e malgrado la protagonista (che del resto aveva già sul copione una parte d'italiana). Anche *Prima comunione* è un ottimo film, ma così romano che il suo personaggio più sfuocato e debole è proprio Gaby Morlay, buona attrice al suo Paese, in parti che sente, ma spaesata come un congolese al polo, accanto alla frenetica invadenza di Aldo Fabrizi.

L'esperienza ci indica già quale sia la strada da seguire: tra i molti film italo-francesi realizzati fino a oggi, i migliori sono quelli in cui s'è cercato di eludere il regolamento e di conservare alle opere una fisionomia nazionale ben precisa; sarebbe dunque oltremodo opportuno eliminare tutte le imposizioni che costringono i realizzatori ad acrobazie faticose, limitando le possibilità dell'opera. Firmato l'accordo di coproduzione, che il produttore italiano faccia il film italiano con gli artisti e i tecnici che gli sembrano meglio adatti, indipendentemente dalla nazionalità; e che il produttore francese faccia altrettanto dal canto suo. Non muterà nulla sindacalmente parlando, perché le parti avute in meno dagli interpreti e dai tecnici in un Paese, verranno compensate da quelle avute in più nell'altro Paese, e l'unità dei singoli film sarà rispettata. Né si creda che l'inserimento d'un attore francese in un film italiano possa molto giovare alla distribuzione di quel film in Francia; valga ancora l'esempio di Gaby Morlay in *Prima comunione*. Se al suo posto ci fosse stata la consueta Ave Ninchi, il film non avrebbe incassato un solo franco di meno sul mercato francese: probabilmente anzi ne avrebbe incassati di più perché l'opera nel suo complesso sarebbe apparsa più armonica.

Neppure a un burocrate verrebbe in mente di stabilire che le automobili francesi possano circolare in Italia soltanto a patto che due dei loro quattro cilindri siano fabbricati dalla Fiat; o che le automobili italiane, per avere accesso al mercato francese, debbano montare gli ingranaggi della terza e della quarta marcia fabbricati dalla Citroen. René Clair, De Sica e tanti altri chiedono soltanto che si rispettino i film almeno quanto vengono rispettate le automobili. La loro richiesta non fa danno ad alcuno, e tende a migliorare una coproduzione che sta a cuore sia agli italiani che ai francesi. Entrambe le "sorelle latine" hanno un mercato interno insufficiente; raddoppiarlo sarebbe un notevolissimo passo avanti, ma bisogna far sì che non ne venga a soffrire il livello d'ogni produzione. Il rimedio è tanto semplice che pur conoscendo la resistenza offerta da ogni organismo burocratico alle proposte sensate, speriamo che le parole di René Clair e Vittorio De Sica abbiano effetto; anche perché non vorremmo continuare a vedere film con Aldo Fabrizi controllore dei vagoni letto provvisto di famiglia a Roma e a Parigi; e ci spaventa il pensiero che Julien Carette possa in cambio diventare controllore dei vagoni letto sulla linea Parigi-Roma con famiglia in entrambe le città.

B.

REVISIONE CRITICA DEL VECCHIO CINEMA ITALIANO

LEGGO, da qualche tempo, scritti vari che, in vario modo, si occupano del vecchio cinema italiano. Ho in un certo senso l'impressione che, analogamente a quanto, negli ultimi cinquant'anni, si è fatto per « riabilitare », vale a dire per storicamente comprendere figure ed eventi del passato giunti a noi sotto una luce non del tutto simpatica, così si cerchi ora di riabilitare il vecchio cinema italiano dal silenzio e dal disprezzo che troppo a lungo hanno gravato su di lui. L'idea, in sé, è ottima: far luce su fatti determinanti della storia dello spirito e del costume, travisati o mal conosciuti, è opera sempre meritoria; tanto più meritorio è ciò nel campo del nostro vecchio cinema, da cui gli stranieri attinsero a piene mani per poi scordarsene quasi

completamente nelle loro opere critiche, con la boriosa sufficienza che distingue gli studiosi esteri quando — di rado — si occupano dei fatti nostri: una conoscenza sempre più diffusa ed approfondita di quell'importantissimo aspetto della storia del cinema mondiale che è la storia del cinema italiano fino al 1924 non può quindi non essere auspicata da tutti noi. Mi pare però, a questo punto, che sia proprio nel presente caso da fare una distinzione immediata tra valore storico e valore estetico: mi pare cioè che si dovrebbe sempre tenere ben chiaro come, nel suo complesso, l'esame della vastissima produzione italiana porti a risultati sostanzialmente negativi. Avviene infatti talora per i benemeriti studiosi del nostro vecchio cinema un fenomeno curioso,

Quasi tutti i nostri film muti erano legati più alla moda che all'arte: interpretarono alcune tendenze vistose di un'epoca, senza profondamente indagare sulla vita e su problemi sostanziali

abbastanza frequente d'altronde tra i critici letterari: se, per ragioni di studio, si prende a esaminare un autore secondario, a un certo punto si finisce per isolarlo, per interessarsi soltanto di lui, prescindendo molte volte dal valore in sé delle sue opere, valore incontestabilmente men che mediocre. Questo mi pare che vada detto, perché non vorrei che gli studi, oggi rinnovatisi, sul nostro film muto, portassero, dalla ragionevole rivalutazione, a un'apologia, che francamente mi sembrerebbe inopportuna.

Se, infatti, mi si parla di risultati tecnici di estrema importanza, allora raggiunti nel campo della fotografia, del montaggio, dei trucchi, della scenografia, dell'impiego delle masse, allora non potrò non convenire: ma quando, da ciascuno di questi singoli aspetti, si passa a quello che dovrebbe esserne la somma o il riassunto, vale a dire l'emozione artistica, allora è necessario risolutamente dire: no, il vecchio cinema italiano artisticamente era ben poca cosa, e quelle pochissime opere veramente valide che esso ci diede sono così rare e casuali, da farci pensare più, per ciascuna di esse, ad una « felix culpa », che ad una cosciente volontà d'arte. Facciamo, del resto, un bilancio: del nostro cinema muto cosa si rammenta più sovente, quali furono gli aspetti che ne costituirono, allora, la gloria vera, a cosa miravano soprattutto le case di produzione? Miravano al « divismo », oppure miravano a sbalordire il pubblico con scenografie immense, con grandiosissimi film in costume. Possiamo dire che tutto ciò, oggi, abbia il potere di commuoverci, di darci il senso della bellezza? Certamente no. Potremo ammirare l'avvenenza delle singole attrici, generosamente posta a disposizione del pubblico; potremo ammirare l'eleganza di certe soluzioni tecniche, l'arditezza di certe costruzioni sceniche, ma nulla più. *Cabiria*, a esempio, che nel suo genere è un capolavoro, vale certamente molto di più che non l'odierno *Sansone e Dalila*, ma praticamente non ci dice nulla, è una grossa storia convenzionale, sontuosamente illustrata. Lo stesso si dica per un altro genere di film, quello ambientato nel mondo elegante: al di là della recitazione di qualche « diva » e di qualche « divo », al di là dell'ambientazione talvolta ben curata, perché ripresa dal vero, cosa possiamo trovare di bello, di vivo, di parlante ancor oggi al nostro gusto, alle nostre possibilità di emozione estetica? Le uniche opere che ancor oggi si citano a sostegno della vitalità del vecchio cinema italiano, *Sperduti nel buio* e *Assunta Spina*, sono due film che escono completamente dal consueto sfondo della cinematografia di allora: come possiamo elevarle a simbolo di una produzione tutta diversa, e, per vari sensi, opposta alla tendenza realistica che queste due pellicole bene o male dimostrano per quanto legate ad



« Divismo » del vecchio cinema italiano: Italia Almirante Manzini in una pellicola del 1914.



una bozzettistica paesana e dialettale che è caratteristica, anche in letteratura, dei limiti del nostro realismo di allora? Credo proprio, qui, di avere toccato il punto veramente debole del nostro film muto: la sua assoluta convenzionalità, il suo totale distacco dalla realtà per aderire ad alcune retoriche comode forse ma pericolose: la retorica di Roma, la retorica del Rinascimento, la retorica dell'alta società, così come le illustrava allora una bassa letteratura, rifrittura di tutto l'estetismo della seconda metà dell'Ottocento fino a D'Annunzio (il quale, però, di suo ci metteva, nelle proprie opere, qualcosa di meglio...). Non si trova assolutamente, nel nostro cinema

Francesca Bertini e Gustavo Serena in un'inquadratura di Assunta Spina (1914): una delle poche opere del vecchio cinema italiano che conserva ancora una validità e una singolare importanza.

di allora, un legame effettivo con la vita, un legame che pure le opere d'arte potevano e dovevano avere, se già avevano scritto e Verga e Capuana e De Roberto e De Marchi e la Serao e stavano scrivendo Pirandello e Panzini: cito, come si vede, a caso, accostando autori di varie tendenze, ma tutti vincolati, per un verso o per l'altro, alla realtà, naturalmente pur prospettando, ognuno di essi, soluzioni personali.

Il nostro cinema era insomma legato ben più alla moda che all'arte: interpretò bene

alcune tendenze appariscentemente vistose della sua epoca (e le interpretò in modo inconscio, senza cioè rendersi conto di quanto esponeva, senza nessun tentativo di critica), ma non scavò mai nel profondo, non cercò di portare l'indagine su quella che era la vita vera che allora ferveva in Italia, sui problemi e sui dubbi e le agitazioni di quel travagliatissimo decennio che va dal 1914 al 1924; e non è a dire che non lo potesse, per mancanza di spunti o mancanza di elaborazione tecnica: *Rubè*, di Borgese, è del 1921, e il *Potemkin* di Eisenstein è

ALVARO: IL "COME" E IL "PERCHÈ"

«OGGI il cinema è l'arte propria d'una società come la nostra, che s'accorge dei fenomeni quando sono accaduti, che non ne ricava se non immagini fugaci e senza emotività, e che ha bisogno di eventi drammatici per aprire gli occhi: e sempre troppo tardi. E soltanto per conoscere come è accaduto. Le arti, in secoli di lotta e con molte vittime e non soltanto dei mutamenti di moda sulla loro strada, hanno sempre detto il perché. Oggi è soltanto il come: come è accaduto, come succede, come si fa».

A queste conclusioni pessimistiche giunge Corrado Alvaro in un suo articolo, *Il male e la sua ombra* (La Nuova Stampa, 9-12-1951) nel quale esamina gli ef-

fetti che il cinema produce sulla massa degli spettatori. Secondo l'illustre scrittore «hanno fatto più per l'umanità certi famosi libretti di cento pagine, certi giornali, che non tutti i chilometri di pellicola proiettati da quando è nato il cinema» e ciò perché «il pubblico, d'un delitto veduto al cinema, e dove trionfa sempre il giusto e l'onesto, impara piuttosto la tecnica del delitto, e se deve imitare qualche cosa, imita proprio questa».

Fra gli scrittori italiani Alvaro è senza dubbio uno dei più sensibili ai problemi del nostro tempo. Egli infatti non si è mai chiuso in più o meno ermetiche torri d'avorio, anzi lo troviamo costantemente impegnato in un preciso colloquio con la "vita".

Ed è appunto guardando e giudicando il cinema dal lato "umano" che egli ne ha messo acutamente in rilievo le manchevolezze; in altre parole l'assenza di una propria moralità! Questa a sua volta sarebbe effetto e non causa di un male più profondo: il carattere "visivo", esterno dell'opera cinematografica, documento e nient'altro. «Sollecitato dalla cronaca, il cinema produce a sua volta fatti di cronaca». Nessuna meraviglia quindi se «la fredda precisione della fotografia dà allo spettatore la impressione di assistere a qualche cosa d'irreale, che non lo tocca... Il cinema può essere preciso, ma nella sua precisione, falso».

Vorremmo sbagliarci, ma ci

sembra che questa volta Alvaro si sia lasciato prendere la mano dalle "impressioni" avute nell'ascoltare i commenti di certi spettatori a certi film. In fondo il suo discorso — e, ripetiamo, vorremmo sbagliarci — pare sottintendere la vecchia tesi che il cinema non è arte; o è un'arte inferiore, il che poi è lo stesso. Dire di un fatto soltanto il "come" non è un male esclusivo del cinema, ma di tutte le arti quando si limitano alla funzione di documenti. Il neorealismo italiano, ad esempio, — e Alvaro lo sa — ha prodotto in questo dopoguerra alcune opere che hanno espresso anche il "perché". Si veda *La terra trema* di Visconti, o *Paisà* di Rossellini, o *Ladri di biciclette* di De Sica.

G. R.



Oltre che col «divismo», il vecchio cinema italiano mirava a sbalordire il pubblico con film così detti storici e in costume. Una inquadratura del "colosso" Quo vadis? di Guazzoni (1912).

del 1925. C'era dunque chi, in Italia, viveva nelle sue opere letterarie i problemi del suo tempo e chi, fuori d'Italia, sapeva dar loro vita nell'opera cinematografica: per il nostro cinema, invece, no, per il nostro cinema tutto ciò non esisteva, ed esso rimase intellettualmente di gusti bassi e antiquati: credo che non mi sia possibile esprimermi in altro modo. Per questo «l'hortus conclusus» della nostra produzione cinematografica a un certo punto venne spazzato via; le cause economiche e finanziarie contano relativamente, se si esaminano i fatti alla ricerca di quella più grande linea che deve unirli. La verità è che quando «quella» moda e «quelle» convenzioni a cui soltanto ci eravamo ispirati o mutarono o vennero riprodotte all'estero altrettanto bene, se non meglio, che non tra noi, il nostro cinema non ebbe più una ragion d'essere perché non aveva in sé nessun profondo motivo ideale o etico che lo animasse; si spense come si spegne una lampadina e sparì, fin quando rinacque col sonoro, e rinacque proprio, non dimentici-

chiamolo, con opere che, bene o male, qualche legame con la realtà cercavano di averlo, che, bene o male, miravano a qualche risultato di ordine etico od ideale. E le altre cinematografiche, che tanto avevano preso da noi, seppero intanto adeguarsi, rinnovarsi, continuare, tentare uno sviluppo di se stesse e del loro linguaggio mentre noi badavamo soltanto a ripeterci: nel dopoguerra il cinema muto tedesco, francese, russo, americano è fitto di nomi e di titoli meritamente famosi, ciò che in coscienza non è possibile dire del nostro. A questo punto si potrebbero fare molte considerazioni; mi limiterò ad indicare l'artificialità del cinema di allora, ristretto a temi e ambienti di sfondo limitatissimo, tali da ricordare molto da vicino quelli degli odierni romanzi a fumetti. Ciò era particolarmente grave in Italia, dove la cosiddetta alta società era molto più dispersa nelle sue manifestazioni, meno coerente e compatta che non in Francia, e quindi non in condizione di costituire veramente una forza efficace nei confronti del costume (quante volte, nei romanzi francesi,

incontriamo dei nobili, e quante volte ciò avviene nella narrativa italiana?). Di qui una sempre più forte sensazione di irrealtà e di gratuità, segni questi caratteristici delle cinematografie vive e sane soltanto commercialmente, ma frutto di società in crisi: non a caso del cinema russo presovietico non è praticamente rimasto vivo nulla, all'infuori di qualche nome di tecnico, di attore, di regista; e lo stesso accadde poi per il cinema sonoro italiano, di cui una parte considerevolissima non ha meritato altra sorte che il macero, ma in cui tuttavia era da notare un filone di vitalità, le cui opere più significative sono proprio — vedi caso — le più strettamente aderenti alla realtà quotidiana, intensamente rivissuta.

Oggi ormai dovremmo esserci resi ben conto di quanto il nostro cinema debba alla realtà, o meglio all'aspirazione verso di essa: e dovremmo aver capito che l'impellegarci nelle convenzioni (siano pure quelle del realismo, con il «finto vero» peggiore del falso dichiarato), sarebbe di nuovo la morte per la nostra cinematografia. Sta di fatto però che, di fronte a quanto avvenne trent'anni fa, le cose sono mutate: l'Italia va diventando sempre più una nazione moderna non soltanto nell'apparenza ma anche nella sostanza, entro il profondo dei suoi strati sociali, grazie alla progressiva liberazione dal provincialismo che da secoli ormai ci affligge, con i suoi stupidi orgogli e le sue presunzioni frutto unicamente di ignoranza e non già della consueta e rinfittissima «più che millenaria civiltà». Da questo lato quindi possiamo stare relativamente tranquilli, ma non ci è tuttavia lecito addormentarci sugli allori: ogni frattura tra società ed arte, tra arte e vita presto o tardi si paga, e il compiacimento di se stesso e l'orrore o il timore del nuovo potrebbero ben presto ricondurre il nostro cinematografo alle posizioni fallimentari del 1924, qualora esso cessasse di tenere presenti quali sono stati i profondi motivi ispiratori che lo hanno di nuovo reso famoso nel mondo, non solo come prodotto industriale, ma come opera vera d'arte.

GUIDO BEZZOLA

A sinistra: Francesca Bertini in un tipico atteggiamento che sarà ripreso con successo da molte altre attrici, e non soltanto italiane. A destra: Inquadratura tratta da Sperduti nel buio di Nino Martoglio (1915): un altro capolavoro, con Assunta Spina, del vecchio cinema italiano.



PANE AL PANE...

Una rivoluzione mancata?

E' DA TEMPO che Carlo L. Ragghianti viene sostenendo in una serie di scritti la distinzione fra teatro come testo poetico e teatro come spettacolo visuale, coi suoi nessi con le arti figurative e la sua identificazione col cinema. Distinzione e identificazione che non sempre e rettamente sono state intese dai suoi oppositori, quelli per intenderci che si appigliano alla grossolanità delle cose e non possono capire la natura autonoma dello spettacolo visuale (contrariamente all'opinione comune è più facile avere orecchi per intendere che occhi per vedere) e soprattutto che l'esigenza cinematografica esistesse prima dell'invenzione dei fratelli Lumière. In un suo recente scritto, apparso nel fascicolo luglio-agosto 1951 della rivista *Letterature Moderne*, il Ragghianti, attraverso un'acuta analisi di alcuni passi del *Journal* dei fratelli Goncourt ove sono notazioni sul teatro in quanto spettacolo visivo, mostra efficacemente come tale concetto «...proprio nella peculiarità della sua coscienza formazione storica, come nella evidenza del nesso con l'arte figurativa, sia cinema nel principio e nel fatto, quando si prescinda dal mezzo di comunicazione (che non erano allora la camera, e l'apparecchio di proiezione),...». A queste ricerche altre se ne potrebbero aggiungere ad avvalorare una tesi che ha rigore critico e filologico e che a intenderla giustamente può chiarire tanti vuoti problemi di cui si discute o si è discusso: cito per tutti le polemiche oziose intorno all'*Amleto* di Olivier e ai suoi rapporti col testo poetico di Shakespeare.

Qui intendo accennare soltanto a un problema che ho posto, sviluppandolo maggiormente, ben inteso, in un articolo per la rivista di Luigi Russo, *Belfagor*. D'accordo col Ragghianti che il cinema non nasce da una casuale invenzione, la macchina da presa, ma è l'espressione di un'esigenza dello spirito umano diversamente manifestatasi e di cui si possono cogliere i segni assai indietro nel tempo, e conseguentemente d'accordo nella sua identificazione con quel concetto di spettacolo visivo, di cui egli studia da tempo la formazione storica, nella sua distinzione dal testo poetico. Ma a mio avviso c'è un'altra indagine da fare e io vi ho accennato nello scritto per *Belfagor*: il mezzo tecnico, la « camera », che veniva a rispondere a questa esigenza cinematografica, nel quadro dello spettacolo visivo, non ha determinato, a sua volta, un'esigenza che dallo spettacolo stesso si distingue? Non comincia con l'invenzione dei Lumière, al di fuori della storia dello spettacolo, anche una storia del film come espressione autonoma e dal teatro e dalle arti figurative e dalla letteratura? Io penso che un filo, sia pur tenue, ci sia e che il fuoco del puro cinema, che è ben altra cosa dal cinema puro, covi sotto la cenere dello spettacolo cinematografico, espressione d'arte legittimata da altissime opere, e in certi momenti sia quasi per divampare. Gli inizi del neorealismo italiano giustificano questa opinione: sembrava, allora, che la macchina da presa stesse per fare la sua rivoluzione. Se non che, come giustamente ebbe a notare Cesare Zavatti-

ni, tra gli uomini di cinema quello che certamente ha più coscienza di questa funzione rivoluzionaria del film, il movimento s'è interrotto: « Brevi vacanze che si son prese i nostri registi » egli dice, ma io penso che, invece, tra gli altri motivi vi sia predominante quello di non aver saputo trarre le conseguenze dalle straordinarie illuminazioni che una realtà imperiosa e più grande di loro aveva in loro provocato. Anch'io nel 1934 in una serie di articoli raccolti, poi, in volumetto (*Cinematografo*, Roma, Cremonese editore, 1935) combattendo il cosmopolitismo nel film ne avevo sostenuto il carattere nazionale, ma nello stesso tempo attuale, battagliando contro il film storico e tutto il bagaglio di falsità dei teatri di posa e invocando per la macchina da presa l'aria libera delle strade e delle piazze, dei monti e delle campagne e richiedendo al posto degli attori « tipi » presi dalla vita per quello che ognuno poteva rappresentare. (Leo Longanesi un anno prima — *L'italiano*, numero unico del gennaio-febbraio 1933 — aveva detto in modo assai più pungente le stesse cose). Ma una chiara coscienza del film non come antiteatro, secondo un'espressione di S.A. Luciani, ma come antispettacolo, certo io non l'avevo e non credo neppure il Longanesi ed altri che sostenevano queste stesse idee. Forse una tale coscienza non è chiarissima neppure oggi, seppure sintomi vi siano che o prima o poi la macchina da presa farà la sua rivoluzione. E' pure da tener presente la forza reazionaria dell'industria cinema-

DI LUIGI CHIARINI

tografica e della censura (in senso artistico oltre che politico) che fecero realizzare a me, *Via delle cinque lune*, una storia ottocentesca « girata » tra la cartapesta dei teatri, quando avevo, tra l'altro scritto: « Chi avrebbe mai detto che quell'occhio modernissimo e avveniristico che è l'obiettivo cinematografico i produttori se lo sarebbero piantato dietro? ». E per concludere questa semplice notazione, mi pare che varrebbe la pena di portare la ricerca e l'indagine su quegli elementi che possono far pensare alla nascita del film al di fuori dello spettacolo, così come oggi comunemente inteso, ma è discorso che richiede tempo e spazio. Qui si voleva appena accennarlo.

Sfogo

Caro Baracco, Blasetti, rifacendosi ai ricordi delle letture clandestine di scuola, che son quelle di cui più si profitta come alimento adatto all'organismo, ha scritto di recente con molta ragione che questi nostri son « giorni così ricchi di pirateria da far impallidire e rendere graziosamente umoristici tutti i tigrotti di Emilio Salgari ». Non si dispiacerà, dunque, se intervengo a rettificare un'inesattezza, in questa sede che mi sembra più appropriata, commessa da un tuo collaboratore sul numero del 13 dicembre 1951 di *Settimo Giorno* a proposito della nascita del Centro Sperimentale di Cinematografia. Cito il brano dell'articolo: « Alessandro Blasetti, che il giorno dell'inaugurazione dei corsi del Centro Speri-

mentale di Cinematografia si alzò a parlare, sarebbe uno degli uomini più adatti a fare un bilancio della scuola, che compie il sedicesimo anno di età. A sedici anni anche nella vita di un uomo si possono tirare molte somme. Per il Centro, basterà pensare che alcuni dei suoi nuovi allievi non erano nati, quando Alessandro Blasetti, che era già uno stimato regista, diede il via alla Scuola di cinematografia nei locali dell'Accademia musicale di Santa Cecilia. In quei giorni, non soltanto la scuola era giudicata prematura, ma persino il cinema italiano non godeva la fiducia di nessuno. Blasetti era stato un pioniere del cinema sonoro in Italia. Era ancora impiegato di banca, quando discutendo diceva: — Che ci vuole per fare il cinematografo? Basta avere una mucca, un po' di campagna ed una macchina da presa a disposizione. — Con la stessa semplicità nacque il Centro Sperimentale di Cinematografia, che cambiò sede: da Santa Cecilia a via Foligno e da via Foligno a via Tuscolana, di fronte a Cinecittà ».

Ora io non voglio negare a Blasetti i suoi meriti di « pioniere del sonoro », di « fondatore della Scuola di Santa Cecilia », di « padre della critica cinematografica » attraverso un'indimenticabile rivista, di « precursore del neorealismo », come, nonostante i suoi film prevalentemente storici e favolosi, starebbe a dimostrare la celebre frase della mucca e della campagna, ma desidero soltanto mettere in chiaro che anche altri ha fatto qualcosa di buono per il cinema italiano. Se no la gente finirà per credere, compresi magari Camerini Genina Gallone Brignone ecc., il cui concreto e silenzioso apporto al nostro cinematografo è pure, sotto vari aspetti, innegabile, che Blasetti ha dato alla luce lui i fratelli Lumière. Il Centro Sperimentale di Cinematografia è sorto durante il fascismo per iniziativa della Direzione generale per la cinematografia come organizzazione del tutto nuova in quanto l'esistente Scuola, quella diretta da Blasetti, era stata considerata, a ragione o a torto non interessa, « mediocre e insufficiente » tanto da non servire « a niente di buono, ma solo a scuotere maggiormente la già scarsa fiducia degli intellettuali italiani nell'utilità e nell'avvenire di una fiorente cinematografia nazionale ». Così è e così si legge nel libro di Luigi Freddi, che sa bene come andarono le cose, *Il cinema* (Roma, L'arnia, 1949) nei due primi capitoli del secondo volume dedicati, appunto, alla nascita e all'organizzazione del Centro Sperimentale di Cinematografia. Ma la conferma è data anche dalla *Storia del cinema* di Pasinetti (pag. 307): « Un notevole contributo alla cinematografia italiana venne dato dalla costituzione della Direzione generale per la cinematografia nel 1935. La Direzione fu affidata a Luigi Freddi. Poco dopo venne istituito alle dipendenze della Direzione, un Centro Sperimentale di Cinematografia che viene diretto dalla fondazione da Luigi Chiarini, e che ha lo scopo di formare nuovi elementi, tecnici e attori, per il cinema italiano... Nel frattempo Alessandro Blasetti aveva realizzato un film sulla rivoluzione fascista, sul preludio alla Marcia su Roma: *Vecchia guardia* (1935) ». Ognuno serviva il regime a modo suo. Sta di fatto che nel 1945, e ci sono i testimoni autorevolissimi, io doveti raccomandarmi agli amici, tra cui Blasetti, perché il Sindacato, di cui lo stesso Blasetti

faceva parte, non solo mi combatteva, tanto da farmi andare all'aria un film, ma mi aveva denunciato assieme ad altri all'Alta Corte di giustizia o al Commissariato per l'epurazione, per aver partecipato alla fondazione e aver diretto il Centro Sperimentale. Qualcuno, per gli stessi motivi (nei miei film *Via delle cinque lune*, *La bella addormentata*, *La locandiera* non c'erano né esaltazioni né piaggerie per il regime) voleva addirittura che io venissi fucilato! Allora la paternità del Centro me la lasciavano volentieri e io me la presi tutta, per una ragione morale, anche se oggi, per verità e onestà, sento di doverla condividere per una parte importante con Freddi e con lo stesso regime fascista che dette i mezzi e la fiducia e lasciò la più ampia libertà di insegnamento, sia per la scelta degli uomini che dei testi e dei metodi. *Amicus Plato sed magis amica veritas*, sillabavamo al ginnasio quando Blasetti leggeva *Sandokan alla riscossa*. (Voglio ricordare, a consolazione, che la mia amicizia per Aristarco, fatta di stima per il suo carattere e la sua intelligenza, data da quegli anni — 1945-1946 — perché egli fu uno dei pochissimi che deplorò la guerra che mi si faceva esprimendomi la sua solidarietà proprio per quello che avevo realizzato attraverso il Centro Sperimentale, la rivista *Bianco e Nero* e la sua collana di studi cinematografici). Pur stando così le cose debbo dichiarare che la prima persona che io chiamai al Centro a darvi la sua preziosa collaborazione come insegnante di regia, fu proprio Blasetti: e questo avvenne con l'incondizionato consenso di Freddi. E per la verità Blasetti, al quale nessuno può contestare non solo talento, ma anche una perfetta padronanza del mestiere e un entusias-

simo e una generosità nei confronti dei giovani, poco comuni, dette con grande slancio la sua opera per alcuni anni a via Foligno fino a che non glielo impedì il suo assorbente lavoro di regista. Tornò al Centro il giorno che venne Mussolini a inaugurare la sede di via Tuscolana, come ricorda il tuo collaboratore di *Settimo Giorno*; ve lo rividi or è un anno, quando, in seguito allo scioglimento del Consiglio direttivo, io doveti abbandonare quell'Istituto al quale sono legato per tanti versi. Ci ritorna oggi, in veste di nume tutelare, alla solenne inaugurazione fatta dall'on. Andreotti. Oggi che, a quanto pare, io mi trovo in una situazione simile a quella del 1945-46 non per aver organizzato e diretto il Centro, ma per averlo fatto male, tanto da necessitare urgenti riforme. In fondo sarei stato una specie di sabotatore del passato regime. E dire che prima per la ragione opposta volevano fucilarmi! Un opuscolo pubblicitario edito quest'anno a cura dell'Ufficio Studi del Centro Sperimentale dice che esso « Fondata nel 1935... ha raggiunto dopo la parentesi bellica la sua *piena efficienza* », e conclude: « Il riordinamento e la regolamentazione del Centro, del quale fu primo direttore Luigi Chiarini, sono stati compiuti nel 1951 sotto la gestione commissariale del dott. Nicola De Pirro ». Ti confesso che ero assai curioso di conoscere con quali nuovi metodi fosse stata raggiunta questa *piena efficienza*, ma l'opuscolo pubblicitario non lo dice, limitandosi a riportare programmi non nuovi circa la distribuzione delle materie di insegnamento e a dare i nomi degli insegnanti, degnissime persone, ma certo non più qualificate di quelle che v'erano ai miei tempi. Nella propaganda radiofonica, poi, che mi è capitato

qualche volta di ascoltare, non si fanno che ripetere i nomi di ex allievi affermatissimi brillantemente nel campo cinematografico, che hanno frequentato il Centro prima della guerra e delle attuali riforme.

Il tuo collaboratore, che è stato presente all'inaugurazione di quest'anno e che ricorda l'impostazione e la funzione del Centro ai tempi di « Chiarini, Barbaro e Pasinetti », scrive testualmente: « Né Blasetti né Andreotti, che parlarono all'inaugurazione di quest'anno scolastico, hanno rilevato come e in che cosa il Centro sia cambiato da allora ad oggi ». Ma poi proprio alla fine gli sembra d'averlo scoperto se, infatti, conclude: « Oggi al Centro non si preparano idee nuove: questo è il punto, e vedremo se è bene ». Questa delle idee nel cinema è antica preoccupazione e mi ricorda le diffidenze iniziali verso il Centro e « gli intellettuali astratti » che vi insegnavano: è metodo sempre buono per tagliare le gambe a chi dà fastidio. Non diceva Jago di Cassio: « Conosce, sí, le teorie che stanno nei libri; sulle quali ogni pedante sa sdottorare magistralmente come lui. Tutte chiacchiere e pratica nessuna »? Chissà che a qualcuno non venga l'idea (già, questo è il difficile dopo la riforma) di far mettere un cartello nostalgico con la scritta: « Qui non si fa della teoria; qui si lavora ». Caro Baracco, scusa lo sfogo, che voglio, però, concludere con una constatazione ottimista: non solo durante la mia direzione sono usciti dei buoni elementi dal Centro; anche la nuova gestione può vantarsi di averne fatto uscire almeno uno che nel cinema, modesta a parte, conta qualche cosa: il sottoscritto.

Tuo affezionatissimo

LUIGI CHIARINI

QUESTO NOSTRO CINEMA

UNA DISTESA e pacata conversazione con Jean Renoir si imponeva, dopo le dichiarazioni fatte dal regista durante la conferenza stampa che precedette la proiezione veneziana del suo ultimo film, *The River*, e come prima cosa gli chiedo il permesso di leggergli una sua dichiarazione del 1947 che mi sembra in contrasto nettissimo con altre da lui fatte a Venezia. Renoir acconsente, curioso di sapere che mai poteva aver detto di tanto "compromettente". Ecco la dichiarazione fatta nel 1947, anno in cui il regista ritornò da Hollywood: "Ingenualmente e cocciutamente io mi sforzavo di imitare i miei maestri americani. Non avevo compreso che l'uomo, assai più che della razza cui appartiene, è tributario della terra che lo nutre, delle condizioni di vita che plasmano il suo corpo e il suo cervello, dei paesaggi che dalla mattina alla sera sfilano dinanzi ai suoi occhi. Non sapevo ancora che un francese che vive in Francia, che beve vino rosso e mangia formaggio di Brie davanti a un autentico panorama parigino, può fare un'opera di qualità solo se si appoggia alle tradizioni della gente che ha vissuto come lui". Faccio notare a Renoir come non soltanto i concetti da lui espressi a Venezia, ma anche la sostanza stessa di *The River* siano in contrasto con

LA CARROZZA D'ORO SENZA MESSAGGIO



Da *The River*, l'ultimo film diretto da Renoir.

queste parole. «Ricordo perfettamente quelle parole», risponde Renoir sorridendo, «e capisco la sua approvazione in merito. Ma non dovrebbe prenderla troppo alla lettera. E poi, ammetto che da allora a oggi il mio modo di pensare e di intendere le cose abbia subito qualche modificazione. Dissi quelle parole con un ritardo di una decina d'anni; e se ancor oggi ritengo valide le critiche ai sistemi hollywoodiani, non per questo bisogna soppesarle, sillaba per sillaba, così come sono stampate. Dieci, quindici anni fa, quando dirigevo i miei film secondo uno stile che si chiamava realistico, avrei provato una grande soddisfazione a mostrare un operaio, o un ferroviere, o un artigiano (magari sporco e sudato) intento a mangiare formaggio e a bere vino rosso. Oggi ritengo che la strada che conduce alla poesia passi per un'altra direzione. Le spiegherò quale. Molti anni orsono, io inventai, a detta di alcuni amici, un nuovo modo di esprimersi cinematograficamente: il realismo. Feci alcuni film che ritengo interessanti (La chienne, La bête humaine, e qualche altro) e di cui comunque sono fiero, perché mi permisero di uscire da un convenzionalismo espressivo che in quegli anni era particolarmente insidioso. Così giunsi, attraverso La grande illusion, a un film che mi è particolarmente caro e che realizzai alla vigilia del tragico conflitto mondiale: La règle du jeu. Poi, dopo una breve quanto sfortunata parentesi italiana (alcune sequenze di Tosca) accettai, per non esser costretto a tornare o nella Francia di Vichy o sotto l'occupazione nazista, un contratto propositomi da alcuni amici americani. Feci, a Hollywood, alcuni film che ritengo assolutamente di compromesso, perché effettivamente, nonostante la libertà che i produttori di laggiù mi lasciavano — e di questo devo loro rendere atto — non riuscivo a cogliere nessun aspetto caratteristico della vita americana. Non conosco con esattezza i motivi di questa incapacità, ma ritengo che una delle ragioni fosse la confusione e il "bouleversement" che gli eventi degli ultimi anni, — guerra e tutto il resto, — avevano causato nel mio spirito. Un solo film, forse, si staccava dalla mediocrità di quel periodo: The Southerner. In seguito lasciai Hollywood; feci, fra l'altro, l'accennata dichiarazione; poi mi misi al lavoro nell'ambito di una sola direzione: trovare un nuovo linguaggio, una nuova poetica del film: un linguaggio e una poetica, direi, che avevo sfiorato, tanti anni prima, con La règle du jeu. In altre parole, si trattava di rinunciare a una forma cruda e naturalistica, e a una sostanza che a tutti i costi doveva essere polemica, e con un messaggio, per trovare il modo di mettere in primo piano, mediante una forma originale, direi più delicata e meno violenta, i



Anna Magnani, che ha terminato in questi giorni *Bellissima* di Luchino Visconti. La Magnani si appresta a interpretare il prossimo film di Jean Renoir: *La carrozza d'oro*, tratto da *Mérimée*.

« caratteri » dei personaggi, e un « quadro » immenso, vastissimo, che da solo contenesse la spiegazione o almeno la giustificazione di quanto quei caratteri stavano a indicare. Credo di aver conseguito risultati molto apprezzabili, in questo senso, con *The River*, dove il gioco dei caratteri è sempre in primo piano e il quadro è l'India. L'influenza dell'ambiente, in questo film e negli altri che farò (a cominciare da *La carrozza d'oro*), è talmente importante, che senza di esso non si potrebbero capire le azioni e le reazioni dei personaggi ».

Renoir parla quindi del "messaggio": l'autore di un film, dice, « non deve partire dal proposito di lanciare, attraverso la sua opera, un messaggio qualsivoglia. Se egli intende dirigere un film per esprimere una

determinata idea su un dato fatto, nove volte su dieci l'opera risulterà in malafede. Viceversa, l'idea di un regista, se un'idea esiste in lui, si sprigionerà dalle immagini del film proprio quando l'autore evita l'ideologia o il contenuto polemico. La grande *illusion* è un film che difende la pace, ma lo fa in quanto io evitai, deliberatamente, di insistere sul concetto che la guerra è una tragedia orripilante, e la pace il più grande dei doni. Ma poiché la mia idea era quella, e senza possibilità di equivoci, essa ugualmente risultò dalla vicenda che il film narrava ». Chiedo a Renoir se *The River* contenga un messaggio; se quando realizzò il film aveva idee precise sull'argomento che intendeva esporre, e se queste idee siano poi risultate, magari a sua insaputa, dal film. « Non mi interessa sapere se *The River* contenga un messaggio o meno », risponde il regista. « Io volevo raggiungere un duplice scopo: esprimere le reazioni di tre ragazze che si trovano, per la prima volta nella loro esistenza, di fronte a un uomo che esse credono di amare; e vedere questa triplice storia d'amore attraverso i reciproci rapporti di essa con l'ambiente.

Il grande film che il regista Jean Renoir si appresta a dirigere in Italia, su un soggetto tratto da Mérimée, sarà in costume: non per esigenze storiche, ma per poter più "agevolmente" evadere dal cosiddetto genere neorealistico



Sopra: Jean Renoir mentre dirigeva in India *The River* (1951). Sotto: una recente foto di Renoir.



Per la verità, prima di realizzare il film, ero quasi convinto che una siffatta storia d'amore, — tipico esempio di quella struttura a "caratteri" di cui parlavo prima, — potevo ambientarla ovunque, magari anche a Timbuctu. Invece mi dovetti convincere che l'India era una parte integrante della storia, e che senza di essa le tre ragazze, e in particolare Harriet, si sarebbero comportate in maniera del tutto diversa, forse anche opposta. Infine, ho inteso mostrare, e spero di esserci riuscito, un po' della mia grande devozione per l'India. Non è il messaggio, quindi, che conta; ma il sapere se io sia riuscito a esprimere, in termini poetici, questo duplice intento». Gli domando se l'uso del colore, e i risultati con esso conseguiti, si inseriscano con successo in questa sua ricerca di poesia. Egli risponde affermativamente, e alla mia obiezione che in più punti una errata impostazione cromatica compromette l'efficacia descrittiva e psicologica delle immagini, finisce con l'ammettere che, ferma restando la sua ammirazione per Claude Renoir, la decisione di ricorrere al technicolor fu presa anche in seguito a considerazioni meramente commerciali: un film a colori, oggi, incassa molto più di un film in bianco e nero.

Il regista parla ora, con la confusione arruffona ma simpatica che caratterizza ogni suo discorso, di *La carrozza d'oro*, che si appresta a girare in Italia, con Anna Magnani protagonista. Si dichiara entusiasta della sceneggiatura, redatta in collaborazione con Renzo Avanzo e Giulio Macchi, e premette che la commedia di *Mérimée*, *La carrozza del SS. Sacramento*, gli è servita soltanto come punto di partenza. Al centro del film, come in *The River*, sarà un "carattere": Camilla, la celebre attrice, che divide la sua dinamica e intensa vita tra due amori: il teatro e i "suoi" uomini; e attorno a questo carattere, e allo sviluppo psicologico del personaggio, l'ambiente: un "quadro" (quello del teatro) immenso, paragonabile, nella sua posizione nell'economia dell'opera, all'India del precedente film. *La carrozza d'oro* verrà realizzato in costume: non per esigenze storiche, ma per dare un carattere di universalità all'azione e per poter più agevolmente evadere dal genere cosiddetto realistico». Prima di ringraziare Renoir, che fu un grande esponente del film realistico, e che oggi pare aver rinnegato non tanto la formula (il che potrebbe essere logico) quanto lo spirito e il contenuto umano delle sue opere trascorse, gli chiedo: « Si parla molto, da alcuni anni a questa parte, di cinema e non cinema, di cinema cinematografico, di terza via, di possibilità di compromessi, eccetera. Mi può dire il suo parere? ».

« Sicuro, e in due parole. Tutto quello che appare sullo schermo è cinema. Chi, nel nostro mestiere, parla di vie migliori e di vie peggiori, di cinema e di non-cinema, ebbene costui dimostra di aver tempo da buttar via ».

TOM GRANICH

QUATTRO PRINCIPII BASE PER LA DISCIPLINA DEI DOCUMENTARI

LE DICHIARAZIONI che l'on. Ariosto ha fatto al nostro quindicinale a proposito della nuova legge sul documentario hanno provocato un immediato risultato pratico. Il Sindacato nazionale lavoratori dello spettacolo ha infatti organizzato, nella "hall" di un albergo romano, un dibattito, al quale sono intervenuti gli onorevoli Delli Castelli, Ariosto e Corbi, e numerosi rappresentanti dei registi di cortometraggi, dei produttori, dei giornalisti cinematografici e delle organizzazioni sindacali. I parlamentari, dopo una vivace discussione, hanno dichiarato di essere d'accordo sul fatto che la nuova legge sul documentario debba essere basata su quattro principi fondamentali: 1) Obbligatorietà dell'abbinamento; 2) Obbligatorietà della proiezione dei documentari per ogni spettacolo; 3) Costituzione di un fondo premi da ripartirsi ogni anno fra tutti i documentari ammessi al premio governativo; 4) Assegnazione dei premi in proporzione alla qualità e ai costi. Qualora si ritardasse a presentare il progetto di legge o nel caso che esso non fosse ispirato a quei principi generali, i parlamentari hanno affermato che essi stessi si faranno promotori di una proposta di legge in seno al Parlamento. Alla fine della riunione abbiamo avvicinato l'on. Delli Castelli (segretaria del gruppo parlamentare dello spettacolo e relatrice della legge sulla cinematografia educativa alla prima commissione interni). Essa, dopo aver dichiarato di essere d'accordo in linea di massima sul progetto pubblicato in *Cinema* circa un anno fa — si tratterà casomai di snellirlo, di semplificarlo — e aver affermato che si batterà perché la legge relativa ai documentari sia discussa subito dopo quella sul cinema didattico e per ragazzi, senza soluzione di continuità, ci ha esposto la sua posizione verso il problema cinematografico italiano.

Sono del parere — ha affermato Delli Castelli — che i contributi governativi al cinema non debbano essere ridotti, ma semmai aumentati. Perché il cinema, oltre a costituire un fortissimo gettito per le casse dello stato, è un formidabile strumento di cultura e di educazione. Quello invece di cui ci si deve preoccupare è che siano effettivamente raggiunti gli scopi per cui tali contributi vengono concessi e che il denaro dello stato non finisca nelle mani degli speculatori o si disperda vanamente. E' necessario preparare piani, sia pure a lunga scadenza, ma seri ed organici; sia per quanto riguarda il settore dei film spettacolari sia per quanto riguarda il cinema educativo, per ragazzi e i documentari. A questo deve provvedere un corpo di leggi intelligente ed efficace. Oggi è chiaro a tutti che la situazione del cinema italiano — malgrado i grandi successi ottenuti — è nel complesso molto triste. Manca del tutto il film medio e dignitoso, e ogni giorno di più

assistiamo all'invasione di film cosiddetti comici, meglio sarebbe chiamarli ridicoli. Ciò che occorre è invece arrivare a una produzione onesta e regolare, a una buona produzione media, attraverso la creazione di una solida industria. Lasciare insomma, definitivamente, la strada dell'avventura e aiutare contemporaneamente la produzione d'arte. Io speravo che la Cines potesse contribuire validamente a questo scopo: diventasse in sostanza una industria pilota, che costituisse un esempio concreto per tutti di produzione onesta e dignitosa. Pare invece che l'esperimento sia fallito.



Da *Canzoni fra due guerre* di Antonio Marchi: cortometraggio non privo di pregi anche se, inespugnabilmente bocciato dal Comitato tecnico e di appello, non gode dei premi governativi.

Pensavo che l'Enic dal canto suo creasse un circuito modello, un circuito in cui circolassero soltanto film accuratamente scelti e selezionati: invece anche l'Enic si preoccupa solo di fatti commerciali e per di più male; lo dimostra il fatto che è in "deficit". Pensavo che il Centro sperimentale preparasse effettivamente nuove forze per il cinema italiano: forze tecniche e artistiche; ma i risultati non mi sembrano migliori di quelli raggiunti dagli altri due enti statali.

E' tempo quindi che lo stato si decida o a rendere veramente efficienti i suoi strumenti o a lasciarli all'iniziativa privata. In un senso o nell'altro, il dilemma va risolto. La storia, veramente troppo lunga dello Istituto Luce, è a tutti nota. Anche qui siamo tra il sì e il no. Bisogna decidersi: o lo si fa funzionare in pieno, o ci si rinuncia definitivamente. Tutta la questione in-

somma degli enti statali in materia cinematografica va discussa fino in fondo e risolta, così come si è fatto per gli enti lirici. Sarebbe un grande peccato però che lo Stato scegliesse la seconda strada, quella della rinuncia, perché con il cinema si possono fare veramente grandi cose. Del resto i mezzi mediante i quali lo stato può intervenire per risollevarne le sorti declinanti del cinema italiano sono tanti. Si tratta soltanto di trovare i migliori. Per quanto riguarda lo sforzo per raggiungere un più alto livello artistico dei film spettacolari io penso che occorrerebbe puntare più sulla emulazione che sulla censura. La censura spesso serve più a rovinare che a migliorare la produzione. Spingere invece l'industria all'emulazione è un buon sistema indiretto per influire su di essa. Perché non creare, a esempio, anche in Italia qualcosa di simile all'Accademia delle scienze, delle lettere e del cinema, come si è fatto in America? Compito dell'Istituto dovrebbe essere quello di dare il suo avallo ai film di più alto interesse artistico con uno speciale riconoscimento: un premio o meglio un sigillo, che i film premiati potrebbero mettere nei titoli di testa. Questo Istituto dovrebbe

essere composto, secondo me, dai più autorevoli rappresentanti del mondo culturale italiano, e non soltanto cinematografico. A questo proposito vorrei insistere sul fatto che mi sembra ormai superata la famosa posizione di rifiuto e di sdegno verso il cinema da parte degli esponenti delle altre arti. E' necessario e urgente che si stabilisca un aggancio tra il cinema e le cosiddette arti superiori. Le forze della cultura vanno immerse nel cinema. Anche se precedenti tentativi in questo senso sono falliti, bisogna tentare di nuovo e con maggiore entusiasmo e decisione. Le cose sono cambiate, molti pregiudizi sono stati superati. Il momento mi sembra quanto mai opportuno. Anche perché oggi il cinema è forse l'unica arte che riesce a mantenere effettivamente vivo e autentico rapporto con il pubblico, con le grandi masse. Per quanto poi riguarda la formazione dei nuo-

vi tecnici e dei nuovi attori, io credo che i corsi teorici abbiano una efficacia relativa. Sarebbe perciò opportuno che gli allievi del Centro, a esempio, facessero una o due volte la settimana esperimenti pratici, presso le case di produzione, assistendo alle riprese. Qualcosa di simile, insomma, a quanto si fa nelle scuole magistrali, le cui alunne, una volta la settimana, si esercitano nella pratica dell'insegnamento, salendo esse stesse sulla cattedra. La Cines potrebbe servire benissimo a questo compito di addestramento, e una volta che, tra lezioni teoriche e lezioni pratiche, un certo numero di allievi avesse dato prova di effettive ed eccellenti qualità artistiche, questo stesso ente potrebbe curarne l'immissione nell'industria, evitando così il pericolo di creare degli spostati. Ma vivai di attori dovrebbero nascere specialmente presso ogni casa di produzione, naturalmente a spese delle case stesse. Basta prendere a esempio quanto ha fatto recentemente il Coni che, essendo a corto di nuove leve di atleti, è andato a cercarle nelle scuole. C'è, è vero, il problema degli insegnanti di recitazione, che non è di facile soluzione poiché gli insegnanti non si improvvisano; ma se non se ne trovano in Italia si richiedano all'estero. Dopo un periodo di transizione nascerà certamente una scuola italiana, e si avranno uomini nuovi e preparati. Basti pensare a quanto è avvenuto per la danza in tutto il mondo. Furono chiamati insegnanti russi e ora ogni paese va avanti per conto suo e già si stanno formando nuovi maestri. Altro problema di notevole importanza è quello che concerne lo studio preventivo dei film. Il caso Rossellini non deve essere generalizzato. Il cinema è costoso e occorre una seria preparazione, in tutti i particolari, sia per ragioni tecniche che per ragioni artistiche.

C'è infine il problema del cinema didattico. L'on. Moro, professore dell'Università

L'on. Delli Castelli, in linea di massima d'accordo con la nostra proposta sui cortometraggi, in merito al problema del cinema in generale afferma tra l'altro: "Lo Stato deve decidersi o a rendere veramente efficaci i propri strumenti o a lasciarli all'iniziativa privata. In un senso o nell'altro, il dilemma va risolto, e quanto prima"

di Bari, chiedeva in sede di discussione del bilancio della Pubblica Istruzione che una forte cifra venisse assegnata per il cinema didattico (apparecchi di proiezione, ecc.). Io sono d'accordo con lui. E vorrei anche che si concedessero premi a quelle società che producono buoni film didattici. I singoli istituti scolastici potrebbero del resto prendere iniziative personali in questo campo, come quella di far versare annualmente una quota (di 50-100 lire) ad ogni studente per dotare la scuola di un apparecchio di proiezione. Tra poco diventerà sempre più urgente anche il problema della televisione. In Italia si deve impedire che si arrivi a una lotta mortale tra cinema e televisione, come è avvenuto in America. Non si può mettere in crisi l'industria cinematografica italiana. Occorre prevedere, prepararsi; forse una buona formula potrebbe essere quella di limitare in un primo

tempo l'attività della televisione alla trasmissione di programmi culturali, dedicati alla educazione del popolo e della gioventù, e lasciare la parte spettacolare al cinema. Più tardi si potrà arrivare a una maggiore libertà di concorrenza e meglio ancora potrà addivenire a forme di aiuto scambiabile tra cinema e televisione: quando il cinema italiano, anche sotto l'influsso della prossima legislazione, avrà potuto risollevarsi e raggiungere un ritmo di produzione, continuo e regolare, come si addice ad una industria degna di tale nome.

MICHELE GANDIN

TRA qualche giorno avranno inizio alla Camera le discussioni sulle Leggi per il cinema educativo, il cinema a passo ridotto e il cinema per ragazzi. Ci sembra perciò opportuno pubblicare i tre progetti di legge relativi, in modo che sia data ai nostri lettori la possibilità di intervenire con critiche e suggerimenti.

Art. 1. - Presso la Presidenza del Consiglio dei ministri è costituita una commissione consultiva per l'esame dei problemi che interessano la cinematografia educativa, istruttiva e popolare, e dei problemi che interessano lo sviluppo e la disciplina della cinematografia a formato ridotto e del cinema d'amatori.

Tale Commissione è composta:

a) dal Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei ministri, Presidente;

b) dal Direttore generale dello spettacolo, vice presidente;

c) da tre esperti nei problemi concernenti la difesa della famiglia, la moralità pubblica e l'educazione della gioventù;

d) da un pedagogista;

e) da tre esperti nei problemi della cinematografia a formato ridotto;

f) da un rappresentante del Ministero della pubblica istruzione;

g) da un rappresentante del Ministero del commercio con l'estero.

I componenti di cui alla lettera c) sono designati dal Ministro dell'interno; il componente di cui alla lettera d) è designato dal Ministro della pubblica istruzione; gli esperti di cui alla lettera e) sono scelti dal Presidente del Consiglio dei ministri, sentite le organizzazioni interessate e avuto riguardo alle diverse branche di attività cinematografica: pro-

duzione, noleggio ed esercizio di sale. I componenti della Commissione sono nominati con decreto del Presidente del Consiglio dei ministri e durano in carica due anni. Per ciascuno di essi è nominato, con le stesse modalità, un membro supplente.

Art. 2. - Un membro di tale commissione, designato dalla commissione stessa, entrerà a far parte della commissione di cui all'articolo 2 della legge 29 dicembre 1949, n. 958, e dei comitati di cui agli articoli 4 e 29 della stessa legge.

Art. 3. - L'articolo 17 della legge 29 dicembre 1949, n. 958, è così modificato: «Le provvidenze stabilite dalla presente legge si applicano anche quando la programmazione del film nazionale, a lungo metraggio, a corto metraggio o di attualità, viene effettuata con pellicola di 16 millimetri. Per i film nazionali a lungo metraggio e a corto metraggio che vengano ridotti di formato, distribuiti e programmati entro sei mesi dalla prima visione assoluta, il godimento di tali provvidenze è prorogato di un anno per entrambi i formati: per i film nazionali di attualità, ridotti di formato, distribuiti e programmati entro un mese, il beneficio della proroga è di due mesi. Ove il film nazionale a lungo metraggio, a corto metraggio o di attualità sia stato ripreso direttamente a formato ridotto, i metraggi minimi previsti dalla presente legge si intendono proporzionalmente diminuiti. Per le modalità dei pagamenti dei contributi di cui al presente ed ai precedenti articoli 14, 15 e 16, valgono le norme stabilite dal regio decreto 26 ottobre 1939, n. 2237».

Art. 3. - Le nuove sale da destinarsi alla proiezione di film di 16 millimetri, che saranno aperte nelle località prive di sale cinematografiche entro il 31 dicembre 1953, godranno della esenzione dalla tassa di licenza e da quella di vidimazione annuale previste dalla legge 26 gennaio 1949, n. 10, nonché dai diritti erariali, per un periodo di cinque anni, ma in ogni caso non oltre il 31 dicembre 1956. Per le nuove sale da destinarsi alla proiezione di film di 16 millimetri, che non beneficiano di tale esenzione, la tassa di licenza è stabilita in lire 5000 e la tassa di vidimazione annuale in lire 500.

Art. 4. - I gestori di sale cinematografiche per la proiezione di film a formato ridotto, site in località ove per mancanza di energia elettrica sia necessario l'impiego di elettrogeneratori, godranno, per quanto concerne l'assegnazione del carburante necessario al funzionamento dei medesimi, delle facilitazioni previste dalla legislazione vigente per l'azionamento delle macchine agricole, con modalità analoghe.

Art. 5. - L'articolo 3 del decreto legislativo 3 maggio 1948, n. 534, è così modificato:

«Per l'apertura di sale da destinarsi alla proiezione di film a formato ridotto di 16 millimetri nelle località sprovviste di sale cinematografiche, la facoltà di rilasciare o nulla osta preventivo, di cui al regio decreto-legge 3 febbraio 1936, n. 419, è delegata al Prefetto della provincia. Contro un eventuale diniego è ammesso ricorso al Presidente del Consiglio dei Ministri. La verifica dei locali è demandata ad una commissione composta dal sindaco, dall'ufficiale sanitario, da un tecnico designato dal Genio civile, da scegliersi preferibilmente fra i tecnici della zona. Il parere della commissione è dato per iscritto entro 60 giorni dalla richiesta, e deve essere adottato con l'intervento di tutti i componenti».

Art. 6. - Ferme restando le norme vigenti per la tutela della moralità pubblica, il cinema d'amatori, scientifico e didattico, e che comunque non si propone scopi di lucro, è libero ed esente dagli obblighi stabiliti per il cinema commerciale. Permane tuttavia l'obbligo di sottoporre a revisione da parte della commissione prevista dall'articolo 14 della legge 16 maggio 1947, n. 379, i film destinati alla proiezione, anche gratuita, in sala pubblica o aperta al pubblico.

Art. 7. - Il Presidente della Repubblica, su proposta del Presidente del Consiglio dei ministri, emanerà entro sei mesi, le norme per l'attuazione della presente legge.

Art. 1. - I film a lungo e corto metraggio di produzione italiana o straniera per l'ammissione alla programmazione nel circuito delle sale commerciali devono essere muniti di un visto di circolazione. Il visto di circolazione costituisce titolo valido per la proiezione al pubblico della pellicola. Nessun'altra licenza di qualsiasi autorità è richiesta a tale scopo.

Art. 2. - Il visto di circolazione viene rilasciato dal Comitato tecnico di cui all'articolo 4 della legge 29 dicembre 1949, n. 958.

Art. 3. - Avverso le decisioni del Comitato tecnico di cui all'articolo precedente può ricorrersi alla Commissione d'appello di cui all'articolo 5 della legge 29 dicembre 1949, n. 958.

Art. 4. - Il giudizio del Comitato tecnico e della Commissione d'appello è limitato all'accertamento che il film ad esso sottoposto non costituisca manifestazione contraria al buon costume, ai sensi dell'ultimo comma dell'articolo 21 della Costituzione.

Art. 5. - Dal produttore di ciascun film può essere richiesto un visto speciale di idoneità del film alla programmazione per ragazzi. In tal caso il Comitato tecnico e la Commissione d'appello sono integrate da due membri: uno

(Continua in terza di copertina)

RETROSPETTIVE

NATA A WICHITA, Kansas, nel 1900 la piú grande attrice del cinema europeo ha festeggiato quasi un anno fa il suo cinquantesimo compleanno. Singolare, perpetua attualità della bellezza cinematografica, l'immagine di questa ragazza, cosí come ci appare nei due film di Pabst e nel film di Genina, mostra di non temere gli oltraggi del tempo, quelli che la contessa Castiglione, che pur volle sottrarsi, come dice Gozzano, all'onta estrema della decadenza, costrinsero lontano dagli occhi della Corte. Aveva poco piú di vent'anni, Louise Brooks, quando fu scritturata dalla compagnia "St. Denis Dancers". Breve anticamera: 24 mesi. Ziegfeld la volle con sé alle "Follies". A Ziegfeld la rubò George White, impresario dello spettacolo *Scandals*. Il "Café de Paris" di Londra sente parlare di due gambe esili, di una frangetta nera (siamo all'epoca d'oro della frangetta) e scrittura "miss" Brooks. Breve parentesi. La Fox, da Hollywood, offre un contratto alla vedette del "Café de Paris". 1926. Louise Brooks debutta nel cinema:

lies' aveva indossato un costume che la doveva far sembrare un canarino: un costume di raso giallo e bianco, intonato alla sua carnagione rosa e latte...". I produttori della Paramount, e per essi Malcolm St. Clair, lessero il romanzo di Van Dine e non dubitarono piú. Louise Brooks: ecco "la canarina assassinata". Per *The Canary Murder Case* (1928) il grande figurinista Travis Banton disegnò un costume snello e morbido, tutto fatto di piume, con due grandi ali di penne e due spalline luccicanti, piú un cappellino aderente (anche questo di piume), due braccialetti intorno ad ogni polso e le scarpine d'argento. Un costume chiaro e latteo, bizzoso e patetico. Gli occhi, gli occhi neri e inquietanti di Louise Brooks facevano il resto. Le gambe dell'attrice uscivano dal lieve, breve pagliaccetto di piume come da un bagno di spuma. Intorno alla 'canarina' c'erano, è vero, attori come William Powell e James Hall, caratteristici come Eugene Pallette e von Seyffertitz, attrici come Jean Arthur. Ma G. W. Pabst, in qualche sala di Ber-



Louise Brooks nel suo ultimo film europeo: Prix de beauté («Miss Europa», 1929) di Genina.

OMAGGIO A MISS EUROPA

The Street of Forgotten Men. Quello stesso anno Frank Tuttle dirige la giovane attrice in *The American Venus* (« Il trionfo di Venere », 1926). Ma "Venere" è Esther Ralston, Louise Brooks funge a malapena da antagonista e Lawrence Gray non le dà nessuna retta. Dopo uno scialbo *Evening Clothes*, la Brooks coglie il suo primo successo, definisce il suo ruolo: *A Girl in Every Port* (« Capitano Barbablú », 1927) di Howd Hawks. Victor Mc Laglen, eroe del film e spericolato giramondo, conosce, beato lui, una femmina in ogni porto. Myrna Loy, per esempio, lo aspetta a Singapore. Louise Brooks è chiamata a impersonare la ragazza del porto francese. Segno che piace ai produttori. I produttori americani attribuiscono grande valore al cosiddetto tipo europeo. Le loro ragazze, sí, vanno benissimo; ma il tipo europeo è "un'altra cosa". In ogni modo, *A Girl in Every Port* — scrive un eminente critico — « fece della graziosa ma poco dotata (!) Louise Brooks, una stella internazionale ».

The City Gone Wild e *Rolled Stockings* (1927-28) respingono la Brooks nella categoria delle "starlets". Ma *Now We're in the Air* (« Aviatori per forza ») e *Beggars of Life*, ambedue del 1928, lasciano sperare qualcosa di piú. Nel primo film c'è Wallace Beery; nel secondo c'è — di eccellente — la regia di Wellman (che veste l'attrice da maschietto). Ma Louise Brooks, dico Louise Brooks grande interprete, aspetta ancora qualcuno che sappia valorizzarla. Questo qualcuno è, sembra incredibile, Malcolm St. Clair. Margaret Odell ci viene descritta da V. S. Van Dine, autore della *Canarina assassinata*, come "una fanciulla dotata di non comune avvenenza, malgrado l'espressione calcolatrice e predace del viso. Di statura media, slanciata, graziosamente felina, aveva avuto il soprannome di 'canarina' perché in un ballo dato alle 'Fol-

Una delle piú grandi attrici del cinema, Louise Brooks, ha recentemente festeggiato il cinquantesimo compleanno. La sua singolare immagine, cosí come appare nei due film di Pabst e in quello di Genina, mostra di non temere gli oltraggi del tempo

lino, non ebbe occhi che per la 'canarina', per quella sua recitazione svelta, tutta trasalimenti e abbandoni, quello sguardo avido e arguto, quella magrezza rotonda. E G. W. Pabst non esitò un istante. Ecco la sua Lulú. La storia della collaborazione di Louise Brooks con il regista tedesco è piuttosto complessa. Intervistati nel 1928, i

due artisti dichiararono a un corrispondente di *Close Up* di andare perfettamente d'accordo, di lavorare in tenera armonia. Ma, molti anni piú tardi, la stessa attrice confidava a Richard Griffith essere Pabst un direttore crudele e dispotico, incapace di « suscitare dal didentro » ma soltanto di imporsi con la suggestione e la minaccia. Non importa. Il risultato di quella collaborazione va ascritto fra i piú illustri della storia del cinema.

Die Büchse der Pandora (1928) fu ricavato da Pabst da due drammoni di Wedekind dedicati a una sola ragazza, Lulú, « rafinadamente perversa (trascrivo dal Fernandez Cuenca) y divorada por la pasión sexual, que destruye cuantas vidas la rodean, concluyendo por destruir la suya propia ». Una donna-mito, dunque. E Paul Rotha,

Louise Brooks in un'inquadratura tratta da Prix de beauté; in questo film, realizzato da Genina su scenario di Clair, l'attrice traccia la parabola del personaggio con esemplare intuito.





criticando il film di Pabst, trova la concezione del regista troppo inferiore e "accomodata" rispetto a quella di Wedekind; troppo preoccupata di far cinema, troppo poco incline a approfondire la solitudine il vizio la crudeltà che da Lulù promanano e che Pabst — sempre secondo il Rotha — alleggerisce o assolve disperando di poter tradurre in immagini dense e perspicue quella che il Rotha stesso sembra considerare una mera astrazione letteraria, vale a dire l'Eterno Femminino. Ma Rotha — e questo è molto "inglese" — non vuol tenere conto dell'interprete scelta da Pabst, lei così ambigua e ambivalente, così perfida e sana. Certo, Wedekind opera nell'anteguerra, non può vedere la luce dov'è la tenebra, non può consentire a innamorarsi del vizio né ammettere che il peccato trovi in sé il suo riscatto. Pabst sì. Pabst tiene per Lulù — meglio, tiene per la frangetta, per gli occhi, per le mossetine di Lulù. — E ci spiega il mistero del suo fascino molto più che se lo avesse raggelato nelle forme in verità poco plausibili di una "vamp" con pretese di simbolo. Louise Brooks può fare mito proprio perché appartiene, integralmente, a un'epoca degli uomini. Le armi della sua irresistibile retorica — l'arco dei sopraccigli, le ginocchia, le spalle — fan centro pienamente, allegramente. «Bruna, coi capelli lisci, la frangetta sulla fronte» — scrive l'accurato Pasinetti — «Louise Brooks aveva un atteggiamento fanciullesco, del tutto simile a quello delle ragazze dell'epoca, le cosiddette "maschiette"; era una "garçonne": e perciò riusciva tanto più attraente e conturbante il rapporto tra la sua personalità fisica e il personaggio di Lulù, quintessenza femminile». L'ultima sequenza del film, il volto emaciato e sotteso di Diessl, la nebbia, dissolvono l'immagine della Lulù pabstiana e ci dispongono a far conoscenza col nuovo personaggio, quello della fanciulla vestita di bianco e inghirlandata di fiori. Nel suo secondo film europeo (*Die Tagebuch einer Verlore-*

nen, 1929) Louise Brooks abbandona completamente le moine, i saltelli, i vezzi delle sue interpretazioni americane, già così mirabilmente "tradotti in tedesco" al primo incontro con Pabst. La fanciulla che perde la purezza nel contatto con la società corrottrice è un personaggio, a raccontarlo, ovvio. Ma Louise Brooks ci lavora dal dentro (sia pure sotto le minacce del dispotico Pabst) e lo depura d'ogni scoria grezza, lo libera d'ogni convenzione. Assorta illuminata sensitiva la fanciulla vestita di bianco e inghirlandata di fiori passa attraverso le più sudice esperienze senza lasciarsene profanare. Si rifiuta all'amplesso di un bruto o si concede per troppa stanchezza la "perduta" scrive il proprio "diario" in uno stato di piena innocenza, di scontrosa umiltà. I capelli raccolti sulla nuca o disposti a frangia sulla fronte, Louise Brooks "giudica" la società con uno sguardo soffice e lontano, d'una limpidezza sconcertante. Louise Brooks è il film. Sincera, impetuosa, allegra, tragica in *Lulù* (e il film era tutto questo); riflessiva, pigra, desolata nel *Diario*; e il *Diario* di Pabst voleva appunto essere una cronaca amara.

Nel 1930 Pabst, forse stanco di recitare la parte di Pigmalione, si separa da Louise Brooks così come si era separato dalla Garbo, dalla Nielsen, dalla Helm. Lo attraggono altri mondi, lo chiamano nuove fanfare: *Westfront 1918*, *Die Dreigroschenoper*, *Kameradschaft*. Ma, prima di rientrare in America, Lulù vuole affermare il suo diritto alla cittadinanza europea, vuol farsi proclamare, lei del Kansas, qui, la più bella di tutte, *Miss Europa*. Su uno scenario originale di Clair, *Prix de beauté* fu realizzato da Genina negli ultimi mesi del 1929. Allà "guapa Louise Brooks (scrive ancora il Fernandez Cuenca) sempre peinata con su peculiar flequillo negro che le daba un aire perennemente infantil" toccò un personaggio davvero congeniale al suo temperamento e ai suoi talenti, quello di una sem-

plice ragazza portata alla ribalta della notorietà dalla vittoria a un concorso di bellezza. Indotta dalla sua nuova esistenza di donna amata e celebre a modificare le proprie abitudini, le proprie idee, la propria personalità, "miss Europa" cade preda a un terribile smarrimento finché non viene uccisa in una sala cinematografica proprio nel momento che vi si sta proiettando un documentario sulla sua elezione a regina di bellezza. Il film, raccontato sommariamente, non valeva gran cosa. Ma la interpretazione di Louise Brooks rimane, in certo senso, esemplare. L'attrice traccia la parabola del personaggio — dall'ingenuità all'orgoglio alla solitudine alla dispe-



Immagini tratte da alcuni film significativi interpretati da Louise Brooks. 1 e 4) Louise Brooks in *A Girl in Every Port* («Capitano Barbablù», 1927) di Howard Hawks, primo autentico successo dell'attrice, che definisce il suo "tipo europeo". - 2 e 7) *La Brooks in The Canary Murder Case* («La canarina assassinata», 1928) di Malcolm St. Clair. - 3, 5 e 6) Louise Brooks nel suo film più famoso: *Die Büchse der Pandora* («Lulù», 1928), di G. W. Pabst.

razione — con una luminosa felicità d'impulso. Mai come in questo film Louise Brooks si sentì e fu bella. D'una bellezza estiva, generosa, matura, senza più lenocinio azzardo enfasi. I frivoli attributi della sua bellezza caduca parevano acquisiti, come dire?, riconsegnati al Tempo. Il suo sguardo — lo sguardo provocante di Lulù, lo sguardo intenso della prostituta — sem-

brava prender congedo, nella certezza del suo trionfo di donna. Poi il ritorno in America, la breve sosta a Hollywood, negli studi della Warner. *God's Gift to Women* con Laura La Plante, *The Public Enemy* di Wellman con James Cagney e Jean Harlow. Nient'altro.

E la storia di Louise Brooks è tutta qui.

FRANCESCO SAVIO



Kirk Douglas ed Eleanor Parker in *Detective Story*, film recentemente diretto da William Wyler.

recchio da ripresa per televisione capta una scena o un programma, e uno speciale strumento elettronico "fissa" ciò che la "camera" vede su un nastro magnetizzato, il quale a sua volta trasmette le immagini impressionate a un normale apparecchio televisivo ricevente. L'obiettivo della "camera" possiede il diametro di una moneta di mezzo dollaro, e l'intero apparecchio consiste in un quadro di tubi elettronici che, per usare la terminologia di Mullin e Johnson, «scartano, pesano e classificano» tutte le immagini. Tale apparecchiatura viene integrata da una normale macchina registratrice a nastro. Il prezzo del nastro rappresenta il dieci per cento soltanto del costo attuale della pellicola cinematografica. Questo enorme risparmio, unitamente al fatto che sul nastro vengono impressi immagine e suono, ha interessato i finanziatori al punto da poter garantire la costruzione in serie della macchina da presa senza pellicola entro otto mesi.

A Broadway, la campagna pubblicitaria della M.G.M. ha finalmente schiuso i battenti di due importanti locali cittadini per

LETTERA DAGLI STATI UNITI

"Quo Vadis?" di Le Roy è il film più costoso sino a oggi realizzato; secondo in classifica: *"Via col vento"* di Fleming.

RIVOLUZIONE TECNICA E "DETECTIVE STORY"

DUE INGEGNERI specialisti in applicazioni elettroniche, John T. Mullin e Wayne R. Johnson, hanno eseguito interessanti esperimenti con un nuovo tipo di macchina da ripresa mediante il quale sperano di rivoluzionare l'industria cinematografica. L'esperimento ha avuto luogo a Beverly Hills (California), alla presenza di personalità del mondo del cinema e della televisione. Ritengo utile illustrare brevemente le caratteristiche della invenzione, che effettivamente contiene i germi di radicali trasformazioni in campo tecnico. Nel corso della dimostrazione pratica, i presenti constatarono l'esistenza di una serie di

immagini che erano state impresse, contemporaneamente al suono, su un nastro anziché su una normale pellicola. Tali immagini, ritratte da un programma svolto per televisione, si rivelarono sfumate e indistinte, ma gli inventori dichiararono di essere giunti ormai alla soluzione dei principali problemi, e che alcune imperfezioni, per così dire marginali, sarebbero scomparse in seguito a ulteriori ricerche. I particolari che ho potuto conoscere non sono molti, data la naturale segretezza che i due tecnici hanno imposto a questa delicata fase di ricerche. Comunque, i principi basilari sono i seguenti: un normale appa-

la "prima" mondiale di *Quo Vadis?*, l'ennesima e mastodontica edizione cinematografica del noto romanzo di H. Sienkiewicz. La Metro, memore dei fasti di *Ben Hur*, ha dedicato dodici anni di studio alla preparazione di questa pellicola: non manca chi è disposto ad affermare che si tratta di dodici anni mal spesi. In verità, anche se il film di Mervyn Le Roy si trova su un piano leggermente più elevato rispetto ai polpettoni storici di un De Mille, si deve considerare fallito. *Quo Vadis?* comporta tutti i difetti dei film spettacolari realizzati senza risparmio di mezzi: è pellicola "oceánica" e "supercolossale", priva di gusto e di misura. La salva, a tratti, un mestiere consumato. Sul piano della recitazione, il film rivela alti e bassi. Così, se Marina Berti è sensibile e delicata nel ruolo di Eunice, se Robert Taylor è dignitoso in quello di Marco Vinicio, Deborah Kerr è una Licia inespressiva, Peter Ustinov un Nerone eccessivo e retorico: nella scena in cui l'imperatore legge la lettera sarcastica inviatagli da Petronio, è addirittura incontrollato nella sua «gigioneria». Ho detto che il film è stato realizzato con mezzi ingentissimi. Aggiungerò, per dissipare ogni dubbio e per dare alla Metro ciò che è della Metro, che *Quo Vadis?* è il film più costoso della storia del cinema: questo primato, se non altri, se lo è guadagnato. È costato 6.500.000 dollari (secondo in classifica: *Via col vento*, con 4 milioni); fatti tutti i calcoli, e tenuta presente la percentuale degli incassi che spetta al produttore (circa il 45%), il film dovrà guadagnare al "Box Office", per pareggiare

Un'altra inquadratura di *Detective Story*, film sulla vita di un comando di polizia americano.



le spese, quattordici milioni di dollari. Un duro compito, anche se non impossibile.

È apparso a Broadway l'ultimo film di William Wyler, *Detective Story*, tratto dall'omonimo dramma di Sidney Kingsley e interpretato da Kirk Douglas ed Eleanor Parker. Il film descrive una giornata qualsiasi in un comando della polizia newyorkese. Gli agenti, a differenza di quelli che appaiono nelle solite pellicole di « guardie e ladri » fatte a Hollywood, sono poliziotti autentici, che si comportano come agenti in carne ed ossa: sudano, bestemmiano e soffrono. Il difetto più appariscente del film — e della commedia — è che, se da un lato è giustificata la crisi del "detective" protagonista di fronte alla scoperta della colpa della sua moglie, assai meno motivata è la sua intransigenza professionale. Per la prima volta dopo *Champion* ("Il grande campione", 1949) Kirk Douglas si trova di fronte a un personaggio che gli consente (assai più che in *Big Carnival*) di mettere in vetrina la sua abilità.

GIORGIO N. FENIN

La produzione americana media, quella che non arriva neppure da noi, è di un livello bassissimo; anche il "western" ha ceduto il passo ai brutti film d'avventura.

DURANTE diverse settimane di soggiorno al Marocco e in Algeria sono andato al cinema non poche volte. Ho veduto, con la soddisfazione borghese e stupida dell'"italiano" nazionalista, un numero considerevole di brutti film francesi. Ho visto cioè quei film che a Parigi passano soltanto nelle sale di secondo ordine; la produzione della provincia, fatta per la provincia, come i filmetti semiteatrali e convenzionali di Pagnol di assai scadente levatura. È singolare come il pubblico "bianco" goda di questi spettacoli che da noi, a Roma o a Firenze o a Milano o anche a Lucca, cadrebbero subito. La "durata" sui programmi — tre giorni o sei giorni, — non deve poi ingannare nessuno. I cinema non hanno spettacolo continuato, ma solo due spettacoli al giorno, uno al pomeriggio e l'altro la sera, e non sempre. I posti sono numerati, i prezzi non alti. I locali sono confortevoli; tuttavia vengono subito declassati da una usura che non si nota altrove, in Europa voglio dire. Ho potuto constatare che la produzione americana "media", quella che non arriva da noi (e neppure in Francia), è di una portata mediocrissima; anche il "western" ha ceduto a filмуcci di genere avventuroso, dove Tarzan, oppure altri personaggi del suo tipo, che paiono presi in prestito dai fumetti, per due e tre giorni e anche quattro, si inseguono e sono inseguiti, fanno sciocche diavolerie mescolando fantasia e cronaca senza cavare un ragno dal buco. Anche certe idee intorno alla paura, allo sgomento,

→
Ai musulmani piacciono i film rivista con comici, vicende d'amore e colori di dubbio gusto.



Nei paesi dell'Africa del Nord hanno successo i film fabbricati in serie, come quelli con Tarzan. (Una inquadratura di Tarzan's Peril diretto da Byron Haskin; interprete: Lex Barker).

DONNE E FILM VELATI NELL'AFRICA DEL NORD





A Mogador, sulla costa atlantica, Orson Welles ha girato gli esterni, invero suggestivi, del suo recente lavoro tratto dal dramma di Shakespeare, Othello. Diamo un'inquadratura del film.

all'orrore, a forza di essere ripetute, perdono di vitalità. Quello che fu cinema d'angoscia, è diventato angoscia morale per chi davvero intenda ancora affidare al cinema un messaggio. Tale produzione ottiene grande favore presso gli indigeni mori o biancastri o anche neri del vasto paese che è il Marocco, della provincia francese che si chiama Algeria, e così anche in Tunisia, a Dakar e in tutta l'Africa nera francese. Infine, a questo proposito, non resta che il commento più semplice, ovvero che de gustibus eccetera.

Dopo le mie esperienze piuttosto inutili dal punto di vista critico, quanto utili solo sotto l'aspetto informativo, desunte da un mio recente viaggio in Egitto e nei paesi arabofoni della fascia araba e mediterranea, non ho reputato necessario andare a vedere film arabi, di produzione egiziana o libanese. Mi sono limitato a guardare le fotografie esposte e i manifesti, sempre molto curiosi quanto illeggibili (ho però osservato che spesso i manifesti sono, dirò, doppiati: ne tirano una edizione in lingua francese; così per le fotografie, le quali hanno indicazioni in caratteri arabi e in lingua francese). D'accapo ho potuto rilevare la passione dei musulmani per la "rivista", per la musica facile, le canzoni, la danza. Mi pareva, dopo diverso tempo che covavo queste osservazioni che non realizzavo ancora nel loro fondo di partenza, mi pareva singolare che la Francia, che ha considerevoli possibilità di sistemare o come si dice "piazzare" molti film annualmente nei propri territori musulmani d'oltremare, non coltivi di più, con la sua attrezzatura tecnica e commerciale, la produzione cinematografica per gli arabi. Il Marocco o la Tunisia o l'Algeria hanno bei luoghi dove girare come si conviene gli esterni necessari; infine Rabat ha anche alcune (o almeno una) case di produzione e stabilimenti. Il perché mi è stato spiegato dal Direttore di una sala cinematografica ad Algeri. « In Algeria o al Marocco, le donne sono ancora velate; l'Egitto è il paese più evoluto di tutti i paesi musulmani: hanno un loro teatro seppure sia modesto, hanno artisti, hanno cantanti, musicisti, hanno accademie, hanno infine una attrezzatura cinematografica tutta impostata su sentimenti musulmani, sulla conoscenza non solamente del gusto ma anche

di certi problemi che forse a noi sfuggono ». La spiegazione è breve e sufficiente. In realtà durante questo lungo viaggio che mi ha condotto all'estremo sud dell'Algeria, nell'interno dell'Atlante, nei territori sabbiosi delle regioni del Suss marocchino, e nelle diverse "capitali" come Fez o Meknes o Rabat o Algeri o Casablanca, non ho mai veduto attori o attrici, ma soltanto qualche danzatrice "algerina" a Marrakech, "tunisina" a Oujda, "egiziana" ad Algeri; oppure danze popolari di singolare curiosità, e a carattere sensuale e morbido. Attori al Marocco non ce ne sono salvo quelli europei, vuoi stabili vuoi di passaggio. A Mogador sulla costa atlantica sono stato a visitare i luoghi dove Orson Welles ha girato La rosa nera e Othello; non credo che vi siano particolari tracce del passaggio di questi tanto diversi personaggi veri e vivi, fantastici e duraturi; non penso che metteranno mai speciali targhe o lapidi sugli

LETTERA DALLA GERMANIA

C'È UNA VIA DI USCITA PER IL CINEMA TEDESCO

DALLA ripresa dell'attività cinematografica (1946) a oggi, sono stati prodotti nei teatri di posa tedeschi 287 film a soggetto. Alla domanda se tali film abbiano portato il prestigio della cinematografia tedesca al livello dell'anteguerra (è da notare che la medesima quantità di film veniva, un tempo, realizzata in soli due anni, anziché in cinque), non è facile rispondere. Nessuno di questi film ha raggiunto il livello dei "tempi d'oro" o conseguito premi di rilievo ai festival occidentali. Tuttavia va notato che nella cifra accennata, sono anche comprese 49 pellicole realizzate dalla DEFA (Germania Est), alcune delle quali, invece, sono accolte con simpatia al-

spalti o sulla facciata del castello che nei 700 costruì un prigioniero francese per conto di un sultano.

Lungo la pista da Taroudant a Marrakech, in piena montagna, in un ristorante albergo che guarda un fiume le cui acque sono gelide in piena estate, a una altezza di più che millecinquecento metri, e con diversa neve sulle cime più alte dell'Atlante, incontrai una carovana di cineasti francesi: uomini donne e autisti, registi e battitori di ciack, cercavano qualcosa fra le valigie e le casse e gli enormi cesti di cui avevano caricato un vistoso autocarro di lusso. Erano in partenza, avevano finito di "girare" un film di cui mi fu detto il nome del regista e i diversi interpreti, ma che fortunatamente ho dimenticato. Riuscimmo a passare davanti al pullman e, occupata la pista, in quel passaggio di fiume piuttosto esigua, e potemmo dare uno sguardo alla gente che eccitava sensibilmente la curiosità dei buoni indigeni. Un attore, si vedeva bene, era ancora in pigiama e parlava mollemente di restare là ancora qualche giorno; l'"attrice", e si vedeva bene che era la sola, l'unica, la "stella", era in una grossa vettura americana, e pronta a partire verso la parte opposta chiamava chiamava disperatamente qualcuno, proprio come al cinema. Passando poco prima avevano visto un castello — una "kasba" — di splendida costruzione e di perfetta architettura berbera: l'autista mi disse che là frequentemente andavano a girare film. Fra gli avvisi pubblicitari infine, e sui "tamburini" dei giornali, ho ritrovato spesso i nostri "divi", specialmente in questi giorni, Catene — che pare sia distribuito dappertutto, dal nord al sud dell'Africa del Nord. Senza poter parlare di esperienze dirette, posso dire che il Marocco e l'Algeria sono luoghi dove potremmo girare bei film a carattere "coloniale"; ma ho l'impressione che il genere sia scaduto molto. Anche il film francese sulla vita di Foucauld, il grande esploratore del Sahara e del Marocco, risente proprio di questa decadenza della moda.

RENATO GIANI

le rassegne internazionali che si tengono nell'Europa orientale. Infatti opere come *Die Mörder sind unter uns* (« Gli assassini sono tra noi »), *Ehe im Schatten*, *Affaire Blum*, *Rotation*, *Der Untertan* e *Das kalte Herz* risultano considerevolmente superiori a quelle di analogo impegno realizzato nella Germania dell'ovest.

Dei 238 film, dunque, che sono usciti dagli "studios" della Germania di Bonn, pochi sono degni di una segnalazione in questa sede: potremo citare *In jenen Tagen*, *Film ohne Titel*, *Berliner Ballade*, *Herrliche Zeiten*, *Liebe 47*, *Das doppelte Lottchen*, *König für eine Nacht*, *Dr. med.*

Una volta stabilite premesse organizzative e finanziarie, si potrà parlare di concreti miglioramenti artistici

Hiob Prätorius e Der Verlorene. Accanto a queste opere significative, ne esistono altre che hanno ottenuto soltanto un accenno commerciale: del resto *Gabriela, Die Dritte von rechts, Unsterbliche Geliebte e Die Sünderin*, dando con i loro incassi, un equilibrio all'economia cinematografica tedesca, hanno permesso produzioni di rilievo. In campo internazionale, nessun film tedesco ha avuto un successo realmente positivo: solo qualche pellicola DEFA, o di carattere commerciale, sono state immesse nel mercato estero (particolarmente in quello svizzero). La critica situazione del cinema tedesco del dopoguerra, oltreché alla contrazione delle esportazioni all'estero, è dovuta anche alla situazione del mercato interno. I quattromila cinematografisti esistenti in Germania, il cui fabbisogno annuo di film si aggira su un numero minimo di 750, devono affrontare un'invasione di produzioni straniere, in massima parte americane e inglesi. Si aggiunga, a questi fattori negativi, la fragile situazione delle case di distribuzione e noleggi: un buon numero di esse riesce a difendersi, le altre sono costrette ad affrontare



Ingrid Rentsch e Peter Pödehl in una inquadratura di Corinna Schmidt, film tedesco di produzione Defa diretto da Artur Pohl e tratto dal romanzo Frau Jenny Treibel di Theodor Fontane.



Sopra e sotto: inquadrature tratte da *Der Untertan*, importante film Defa presentato al primo Criterium internazionale di Heidelberg. Il regista del film, Wolfgang Staudte, una delle forze più vive dell'attuale cinema tedesco, è tra l'altro l'autore del film *Gli assassini sono tra noi*.





L'attore Werner Peters, uno dei principali interpreti di *Der Untertan*; la regia è di Wolfgang Staudte; operatore del film: Robert Baberske.



A sinistra e a destra: altre due immagini tratte da *Der Untertan* di Wolfgang Staudte. Il soggetto di questo film è preso da un romanzo di Heinrich Mann, che ha dato allo schermo un altro suo libro per *Der blaue Engel* («L'angelo azzurro», 1929) diretto da Josef von Sternberg.



difficoltà enormi e a lottare contro una concorrenza spietata. (Lo Stato interviene in questa caotica situazione, appoggiando le grosse organizzazioni a danno delle società medie). Inoltre, i proprietari di sale si trovano di fronte a un non facile problema; lo spettatore medio della Germania occidentale, il quale secondo accurate quanto improbabili classifiche dovrebbe andare al cinema sessanta volte l'anno, in realtà ci va poco più d'una volta al mese. Si tenga poi presente, infine, che non esiste un istituto bancario di credito cinematografico e che la proibizione, imposta dagli alleati, di formare dei "trust", soffoca ogni possibilità di collaborazione finanziaria fra le case. Da siffatti squilibri nei settori della distribuzione, del noleggio, e della "frequenza" di spettatori, non possono non derivare seri inconvenienti. La prima conseguenza di tale situazione è che il decoro artistico e cultu-

rale è ormai un ricordo del passato. I registi fanno film dozzinali, perché credono che questo sia l'unico sistema per ottenere incassi. Lo credono, ma commettono un grossolano errore di valutazione; poiché, se realmente fossero solo i film sciocchi a far quattrini, questi signori dovrebbero navigare nell'oro. E invece, sono tutti o quasi sull'orlo della bancarotta. Un altro tra i problemi più urgenti è quello degli attori: gli attori delle tramontate UFA, Tobis e della Terra tengono ancora il campo indisturbati, e credono di essere tuttora i beniamini del pubblico. C'è poi il problema dei soggetti. Un tempo, le case avevano reparti soggetti; oggi, la mancanza di fondi e la precarietà degli esiti economici dei film, più non li permettono: ci si affida al caso, a elementi non specializzati.

Esiste tuttavia la possibilità che la si-

tuazione generale possa migliorare nel 1952, se gli alleati toglieranno (come hanno promesso) le clausole che si oppongono alla "cartellizzazione". Una centralizzazione — sia pure limitata, per ovviare ai difetti che comportano le organizzazioni monopolistiche — della produzione cinematografica avrà conseguenze positive sull'industria. La creazione di una banca di credito cinematografico e la soluzione del problema della "quota" di film stranieri, devono essere le prossime mete della cinematografia tedesca. Solo quando si saranno stabilite queste premesse organizzative e finanziarie si potrà parlare dell'eventualità di concreti miglioramenti economici ed artistici. Sarà una battaglia difficile, e costosa. I dirigenti, i tecnici, gli artisti e gli autori di film sono i primi a riconoscerlo.

KURT J. FISCHER

ALFABETO MINORE DI HOLLYWOOD

DEVINE ANDY - E' il postiglione della diligenza di Stagecoach (1939). E tanto basti. Ha creato, dunque, nella sua carriera, almeno un personaggio valido e in grado di sopravvivere al suo modesto creatore. Un tipo di stolido bonario e un po' goffo, ossessionato dalla paura, ma trascinato dagli avvenimenti ad affrontare le cose più grandi di lui. La sua stolidità era già stata messa ad efficace prova, allorché aveva dato vita ad un servo di casa Capuleti nel Romeo and Juliet (1936).

DUMBRILLE DOUGLAS - Una volpe fina, un fior di mascalzone travestito da gentiluomo. Occhi di ipocrita, sorriso lusinghiero, baffetti assassini. La sua cialtroneria è destinata — giusta le savie norme ottimistiche del codice Hays — a trovare sempre il giusto castigo. Ci si compiace spesso di "fregarlo" con un sorriso, di modo che il suo livore risulti ancor più meschino. Capra, da Broadway Bill (1935) fino a Riding High (1949); lo ha più volte prescelto a vittima dei suoi candidi eroi, apparentemente destinati ad essere, al contrario, vittime sue. Hathaway l'ha trovato pittoresco in Lives of a Bengal Lancer (1935). Dumbrielle ha fatto l'indiano.

EBSEN BUDDY - Un fenomeno del tap. Ne facemmo la conoscenza in Broadway Melody 1935 (1935). Lungo, dinoccolato, lentiginoso, ballava, con diabolica "nonchalance", al fianco della sorella, e cantava una canzoncina amabilissima di Warren, il cui dialogo italiano parlava "di dolci paroline" confuse col salmone e di patatine che sembrano "baci di passion". Un bel tipo. Ma esaurì praticamente le sue risorse in quella apparizione, gustosissima, di svagato giuggiolone con la tarantola nei piedi e un sorrisetto cordialmente ghignante a fior di labbro.

GILBERT BILLY - E' quel tipo abbondante, dai baffetti bruni e dal temperamento bonariamente irritabile, che ha disegnato parecchi tra i più saporiti tipi di cuoco, taverniere, oste o, verbigrazia, friggitore di frittelle che mi sia accaduto di incontrare. E' suo destino capitare, in genere, con clienti un po' strani, che lo fanno spazientire, andare in bestia, strabuzzando gli occhi e contorcendo il flaccido viso in inenarrabili smorfie. Non è infrequente il vederlo combinato nelle più curiose fogge. E' un pittoresco. La sua mole gli ha valso la parte dello pseudo-Goering in The Great Dictator.

GIRARDOT ETIENNE - E' della razza dei Donald Meek. Passerà, e vi rimarrà saldamente, nella storia del cinema per una sola parte: quella del mite e pertinace vecchietto, che percorre il treno "Twentieth Century", nel film omonimo, appiccicando per ogni dove volantini che invitano il suo prossimo cristiano a pentirsi fin che non è troppo tardi. Un angelico, serafico vecchietto, che si meraviglia molto delle escandescenze del personale di servizio e della osti-

nazione con cui gli si sogliono mettere le mani addosso. Ho scoperto che, in gioventù, Girardot ha fatto, sulle scene, il protagonista della Zia di Carlo. La candida creatura.

GLEASON JAMES - E' una spalla anziana ed efficiente. Può essere poliziotto, ma anche tante altre cose. Più simpatiche, di solito. Un buono a tutto fare.

GRAPEWIN CHARLEY - Tipo caratteristico di vecchietto, volentieri contadino, di umore amabilmente ostinato. Parla biascicando, impreca, fa le bizze. Un tesoro.



Sydney Greenstreet

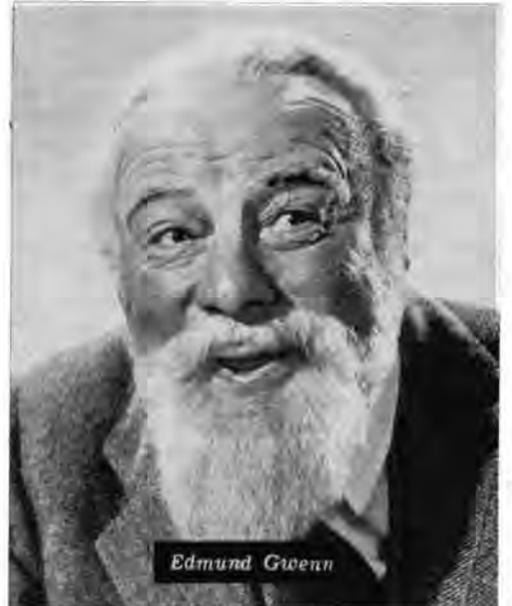
Non poteva sfuggire a John Ford, che lo ha intelligentemente sfruttato nei suoi drammi della terra: The Grapes of Wrath (1940) e Tobacco Road (1941).

GREENSTREET SYDNEY - Un grasso dei più autorevoli e malefici. La sua mole immensa e grifagna incombeva sinistramente sul protagonista di The Maltese Falcon (1941), con cui egli esordì, qualificandosi perentoriamente tra i malvagi più pesanti. Più interessante ancora egli è diventato allorché ha inserito una nota di umore nella propria odiosità. Ricordate il magnate intrattabile di The Hucksters (1947)? Amava esprimersi per metafore, per giuochi di parole, che applicava poi alla lettera, a mo' di esempio eloquente. Come quando esortava i suoi dipendenti a non essere fragili, inconsistenti come paglia al vento, ed accompagnava il dire cavandosi solennemente il panama di capo e lasciandolo volare oltre la finestra, "paglia al vento". Una volpaccia, ma Clark Gable lo metteva nel sacco egualmente, e riusciva a renderlo docile come un agnello.

GWENN EDMUND - Un vecchietto dabene, con molto decoro, in borghese come in costume. Può essere con eguale profitto un ricco mercante o un preside di istituto. Ma i suoi giorni migliori sono venuti adesso, dopo anni di onorato servizio ausilia-

rio; era lui il fittizio e benefico papà Natale di The Miracle on 34th Street (1947), era lui il probo spacciatore di biglietti falsi di Mr. 880 (1950). Un cuor d'oro, dallo spirito magari un po' bizzarro, con una piccola piccola rotellina, se volete, che funziona per conto proprio. Un galantuomo, da favola con un pizzico di melassa in fondo, come usa a Hollywood.

HALE ALAN - Una autentica vecchia gloria. I suoi primi fasti risalgono ai tempi di Robin Hood (1922), con Douglas. Negli ultimi tempi era (è morto di recente infatti) diventato un ingrediente d'obbligo per i



Edmund Gwenn

film in costume di marca Warner Bros. Un nerboruto sicario, preferibilmente, un "villain" minore. Ma talora anche un fedele seguace.

HALLIDAY JOHN - Antipatico, ma con raffinatezza. Ha avuto il suo massimo successo e la sua più elaborata, trionfale corbellatura in Desire (1936), ad opera di Marlene e Gary Cooper.

HAYDN RICHARD - Un deficiente per programma e per vocazione. Ama le caratterizzazioni insistenti, non senza degenerazioni macchiettistiche. Andatura e gesti affettati, dentatura sporgente, e, in Italia, la voce grassoccia di Stefano Sibaldi. Ha lavorato con registi di prim'ordine, Hawks, Lubitsch, Mankiewicz, poi gli è venuto voglia di farsi regista egli stesso. Non sembra tuttavia, finora, che una rivoluzione sia in atto nel Parnaso della Decima Musa.

HERBERT HUGH - Una simpatica grinta. Ci ricorda amabilmente l'epoca d'oro della Warner Bros, subito dopo l'avvento del sonoro. Allora incontravi Hugh Herbert tra le quinte di un teatro di rivista, in uno di quei film rutilanti per le coreografie di Busby Berkeley, oppure al séguito dell'asinino Bottom in A Midsummer Night's Dream di Reinhardt.

GIULIO CESARE CASTELLO

(Continua)



Egregio dott. Pioniere De Rossi
Segretario Circolo del Cinema
di Corigliano Calabro (Cosenza)

Caro amico,

rispondo alla sua lettera solo perché è un mio conterraneo; per il quesito che mi pone, lei avrebbe fatto meglio a rivolgersi a uno dei cosiddetti "sceneggiatori principi" i quali, abitualmente, non rispondono alle lettere che ricevono, né scrivono sui giornali, ma sanno molto meglio di me e dei miei colleghi come vanno le faccende del cinema. Lei vuol sapere, in sostanza, "come si scrive un film" e come si fa per entrare in uno dei quei "clan", isolati e difesi nella foresta cinematografica, composti da coloro che lavorano per i soggetti e le sceneggiature di film. Per quanto riguarda i soggetti, ho già avuto modo di spiegare su

ziose confidenze. Premesso che i soggetti nascono da misteriose e spesso equivocate fonti, andrò a parlarle delle sceneggiature e degli sceneggiatori. Sceneggiare un film non è difficile e non è cosa estremamente importante; importante è che dietro la sceneggiatura, anzi, dietro il soggetto, ci sia l'affare. L'affare è rappresentato da colloqui maturati nel corso di piacevoli "cocktails" nei grandi alberghi romani oppure al termine di una visione privata; talvolta gli affari nascono sui marciapiedi di Via Veneto, nelle sedi dei partiti politici o addirittura in tram. Le persone che "impiantano" l'affare sono abitualmente biscazzieri, oppure attori falliti, o quegli strani giovanotti che sono inciampati all'esame di licenza liceale e hanno, per questo, deciso di darsi al cinema, diventando gli aiuti di Malaparte, di Simonelli, di Camerini, di Compogalliani. Questi giovanotti non hanno alcuna voce in capitolo in fatto di cinema o di lingua italiana (e non parliamo, per carità, di letteratura, di storia, di umorismo!); non hanno voce in capitolo, ma stanno ben dentro negli affari, perché danno del tu a Malaparte, poggiano i piedi sul tavolo dove lavora Visconti e spesso vanno a donne con Simonelli oppure col produttore F. rges Davanza.

Sono questi giovani, dunque, che, afferrata a volo l'idea di un produttore, mettono su l'affare: trovano il coproduttore, trovano il coregista e, alla fine, compilano la lista di coloro che devono lavorare alla sceneggiatura — come le ho già detto

— non ha alcuna importanza: appunto per questo vi sono in Italia mediocerrimi critici, più che mediocri impiegati del Catasto e bocciatissimi allievi di liceo che si sono fatti un gran nome come sceneggiatori, viaggiano in lussuose automobili, alloggiano nei grandi alberghi e riescono a contrarre debiti di milioni all'Excelsior di Venezia. Se le sceneggiature venissero affidate a persone competenti, noi dovremmo leggere periodicamente nei titoli di testa i nomi di Baldini, Cecchi (Emilio, non Suso), Moravia, Bontempelli, Marotta, Brancati, Pannunzio, De Feo, Aristarco, Sacchi, Mosca, Barzini, eccetera (tutti scrittori, giornalisti, critici, commediografi che hanno comunque le carte in regola con la grammatica o col successo; li cito a caso, per fare dei nomi popolari, al di fuori del va-

lore o della specialità di ciascuno di essi); siccome i produttori hanno paura della letteratura, della grammatica e della popolarità, ecco spiegato perché i nomi citati appaiono di rado o non appaiono per nulla nei titoli di testa dei film. Una volta stabilito che le sceneggiature vanno affidate all'organizzazione di mediocri ragionieri o insegnanti di ginnastica e reso pacifico che il soggetto non conta, giacché il produttore ne ha sempre sottomano uno bellissimo, originalissimo, commercialissimo e "artisticissimo" nato dalla sua fantasia, oppure suggerito dalla sua amante, dalla sua segretaria, dalla sua figliola primogenita che ha superato brillantemente gli esami di scuola media inferiore, passiamo alla realizzazione pratica della sceneggiatura, vediamo pure come nasce o "come si scrive un film". Naturalmente, non tutti i soggetti sono forniti dal produttore: talvolta ci pensa il regista, oppure il capo elettricista, o anche uno scrittore politico sfiatato che abbia avuto per lo meno l'onore di essere ricevuto dal "duce" nel passato e che quindi possa vantarsi di reggere sulle sue fragili spalle un fardello di esperienza e di vita vissuta. Le cito qualche esempio: un giornalista politico aveva immaginato un soggettino giallo-avventuroso ambientato in un misterioso paese dell'America centrale, che faceva tesoro dei frequenti colpi di stato che avvengono laggiù e dell'esperienza di un grande film drammatico realizzato nel Nord America molti anni fa. Il giornalista fa leggere il soggetto a un produttore, suo compagno di avventura nella guerra di Spagna. Il produttore legge e si commuove: "Guarda un po'", dice al suo socio, "c'è il povero X che ha bisogno di guadagnare; mi ha dato un soggettino che non vale nulla; dargli un'occhiata...". Il socio dà l'occhiata al soggettino e dice francamente all'amico che si tratta di cosa ridicola. "Ridicola?", fa il protettore del reduce di Spagna, "però... Non ci avevo pensato! Ma sai che hai avuto un'idea? Ecco qui, se noi esasperiamo certe situazioni, ci mettiamo al centro Macario o Totò, qualche buon quadro di rivista... Sai che ti dico? Ne faremo un film comico!". E nasce il film comico che non fa ridere, ma fa guadagnare quattrini al povero X, quattrini agli sceneggiatori, quattrini al regista, quattrini al produttore. E il povero X, giornalista politico sull'orlo del fallimento, ha il suo quarto d'ora di celebrità come umorista e comincia a vantarsi della sua brillante idea e si stampa i biglietti di



queste pagine — sia pure in tono umoristico e satirico — come le storie dei film nascano spesso dal cervello dei produttori o dei loro consanguinei. Per le sceneggiature dovrò limitarmi a parlarle da orecchiante, per "sentito dire". Vivo da oltre quindici anni nell'ambiente cine-giornalistico e ho avuto la fortuna (o la sfortuna?) di mettere le mani in due sole sceneggiature; per la prima guadagnai la bella somma di 1500 lire (parlo del 1937-38, quando 1500 lire costituivano una buona somma), per la seconda mi furono offerte, due anni fa, 350 mila lire, ma ne presi soltanto 50 perché il produttore era un mio caro amico e non ammetteva che io mi sciupassi tanto denaro. Comunque, un po' per ragioni sentimentali o regionalistiche un po' perché l'argomento mi lusinga, non esiterò a farle alcune pre-





visita con sotto scritto " celebrato autore del soggetto comico X Y Z ".

Ed ecco un altro esempio: un vecchio regista dell'epoca " muta ", tuttora in attività di servizio, si ricorda di aver realizzato in gioventù un film drammaticissimo, intitolato L'altro io dove si narrava la storia di due uomini, gravemente feriti in un incidente automobilistico, che vengono trasportati allo stesso ospedale in condizioni disperate; i due moribondi finiscono nelle mani di un celebre chirurgo il quale decide di tentare un esperimento sbalorditivo: considerato che i due sono in fin di vita, egli salverà la vita di uno solo, mettendo insieme quel po' di materia cerebrale che potrà racimolare nel cranio dell'uno e dell'altro. E siccome si tratta di un ladro e di un gentiluomo, quest'ultimo avrà anche la parte di cervello sottratta al ladro il quale andrà in malora, essendo inutile e dannoso alla società. Il gentiluomo, curato, ingrassato e restituito alla vita, comincia a comportarsi stranamente: ogni tanto esce dal suo guscio di onestuomo e si comporta come un delinquente a causa di quel mezzo cervello ereditato in sala operatoria. Bellissima idea, ma forse è meglio farne un film comico, dato che la gente vuol tanto ridere. Ed ecco il film comico coi soliti Crocchio, Taranto, Riento e Franca Marzi, affidato alla perizia di sceneggiatori di marca, che ne fanno un capolavoro di umorismo in sette giorni e pochi minuti. Terzo esempio: circola in Italia dal 1945, sui giornali umoristici e sui varietà di terz'ordine, la barzelletta di quel tale antifascista che, dopo aver inneggiato alla riconquistata Libertà il 25 luglio, col sopraggiungere del nazifascismo è costretto a nascondersi presso alcuni amici. Siccome il Tale è ricco e siccome i suoi amici hanno cominciato a sperperare il danaro e i preziosi ottenuti in custodia, ecco che con la fine del nazifascismo gli amici nascondono l'avvenimento all'amico pauido e gli fanno credere che la guerra sia stata vinta da Hitler, che l'America disfatta e vinta sia costretta a chiedere aiuto all'Italia eccetera. Ottima idea, ne facciamo un film comico e lo facciamo dirigere a Stemmler, l'autore di Balata berlinese che tanto bene ha saputo trattare il dopoguerra tedesco e che altrettanto bene saprà trattare il dopoguerra italiano. Altri esempi si risolvono spesso in imitazioni di precedenti successi, nella riduzione per lo schermo di fortunate canzoni napo-

litane e di " sketch " radiofonici; nello sfruttamento di macchiette e di trovatine che hanno fatto la fortuna, magari, di un dentifricio, e che per questo dovrebbero toccare il cuore dell'ingenuo pubblico che frequenta i cinematografi. Poi ci sono le imitazioni di La sepolta viva e di Fifa e arena, le imitazioni di Napoli milionaria e di Le campane di Santa Maria, le imitazioni di rubricchette di giornali umoristici e di avvenimenti sportivi; le imitazioni delle imitazioni e le imitazioni delle imitazioni delle imitazioni. Ma nessuno tenta di imitare Miracolo a Milano o Giungla di asfalto, perché imitazioni del genere impongono la presenza dell'intelligenza e le sceneggiature dei nostri film non si fanno, di solito, con l'intelligenza.

Le sceneggiature le organizzano i già descritti maestri di ginnastica o ragionieri o impiegati dell'Ufficio del Registro o ragazzi bocciati all'esame di licenza ginnasiale; poi, per farle camminare, vengono chiamati i soliti " negri milionari ", cioè, quei pochi bravi sceneggiatori pronti a tutto fare, che sono capaci di consegnare una sceneggiatura in otto giorni e sedici minuti primi, e che si chiamano Metz, Marchesi, Age, Fellini, Tellini, Scarpelli, Amendola, Maccari, eccetera. Tutta gente in gamba, uomini intelligentissimi, colti, spiritosi, che però sono costretti dal troppo lavoro a inserire una pillola di simpamina in ogni cartella che mettono nella macchina da scrivere; uomini che, pur potendosi vantare di avere un tempo collaborato a sceneggiature di prima qualità degne del miglior cinema, sono costretti oggi a raddrizzare le gambe ai soggetti più stupidi del mondo e a trarre spirito o colpi di scena drammaticissimi dalle più idiote scemenze che mai mente umana abbia potuto concepire. Oltre a questi preziosissimi schiavi ci sono poi degli " isolati " o sceneggiatori " utilitari " che vengono di volta in volta inseriti nelle sceneggiature a seconda dei nascosti fini dei produttori. Tra questi " isolati utilitari " c'è spesso il critico di un giornale di partito che pare sia membro influente di svariate commissioni governative e capace, quindi, di far concedere su due piedi premi e guiderdoni ministeriali ai film più immeritevoli (se il critico sia capace di tanto, non si sa; ma i produttori lo credono e non si priverebbero della sua presenza nemmeno per tutto l'oro del mondo). Poi c'è un altro critico, che possiede l'automobile e, alla fine delle estenuanti serate di sceneggiatura (alle quali

partecipa solo col fumo di lussuose sigarette egiziane e con lievi cenni del capo), accompagna gentilmente a casa i suoi colleghi e quindi è utile più di un tassì. E poi, a seconda che il produttore lo ritenga utile, possono essere impiegati nella sceneggiatura i critici dei grossi quotidiani romani, se la produzione spera in una benevola critica sulla piazza di Roma (e qui, a onore di molti critici italiani, bisogna dire che rarissime volte, o nessuna, la critica importante s'è sentita legata da obblighi verso i produttori anche se aveva avuto con essi rapporti di lavoro di tutt'altro genere; ma, malgrado tale esperienza, i produttori sono dei grandi ingenui e sperano sempre che la revisione di un dialogo o la partecipazione a una sceneggiatura possano costituire tale debito di riconoscenza da impegnare il critico a dir bene del film al quale ha prestato la sua opera); se alla produzione interessa la piazza di Milano, ecco che nella sceneggiatura viene inserito un critico milanese. E poi ci sono buone speranze per certi semifunzionari o comunque buoni amici del Ministero e della Banca; buone speranze per i critici " cattivi " dei giornali di sinistra; per i collaboratori di settimanali letterari o cinematografici; buone speranze anche per critici mediocri di giornali sconosciuti che non possiedono una macchina per accompagnare gli amici, ma possono sempre disporre di colpi segreti.

Le buone speranze, per il sottoscritto, si sono realizzate due volte in quindici anni: e per il buon nome del cinema italiano è meglio non citare quei due film; forse le speranze non si realizzeranno mai più dopo la pubblicazione di questa lettera che dovrebbe essere privata ma non è. (La cosa non mi allarma perché possiedo abbastanza in terreni e altri immobili e posso rinunciare a far la corte al cinema in attesa che mi butti l'osso di una sceneggiatura da spolpare). Ma lei, caro amico, lei che vuole ad ogni costo sapere come si scrive un film e come si fa per entrare nei " clan " di coloro che fanno i film, dispone di altrettante rendite? E se dispone di buone rendite, perché non pianta tutto, non vende le sue terre al migliore offerente e se ne viene in città a fare del cinema? Dispongo di un paio di ottime idee per soggetti cinematografici: venga su col danaro, ne parliamo e ci mettiamo subito a fare le sceneggiature. Se facciamo lavorare con noi quel membro influente delle svariate commissioni governative, non solo faremo un ottimo affare, ma potremo avere il premio del 18 per cento, anche se il film sarà una boiata: lo danno a tutti, perché dovrebbero negarlo a noi? Venga in città, caro amico, e porti tutto il suo danaro: in poche settimane lei potrà diventare uno dei più popolari sceneggiatori d'Italia!

ITALO DRAGOSEI

(Disegni di F. F. Frisone).



RIDER'S INDIGEST

Il Mondo pubblica, in data 1° dicembre 1951, la lettera di dimissioni inviata da Elsa Morante alla Direzione della RAI. Ecco il testo della lettera: Spettabile Direzione della RAI, Roma.

In seguito alla mancata trasmissione della mia Cronaca del Cinema odierna, riguardante il film Senza bandiera, La prego di voler prender nota, da parte mia, di quanto segue; e stimo opportuno, prima di tutto, di fissare qui per iscritto i precedenti della questione, certo già noti alla S. V. Ill.ma.

Già quindici giorni, all'incirca, prima dell'uscita di detto film, io ricevevo dalla RAI (come certo la S. V. non ignora) una telefonata di stile ufficioso, in cui mi si pregava di occuparmi del film stesso nelle mie Cronache settimanali. Una simile telefonata, del tutto insolita, mi stupì un poco. Da quasi due anni, infatti, io tenevo alla RAI la rubrica Cronache del Cinema, e, com'è naturale, avevo seguito sempre e unicamente il mio personale criterio nella scelta dei film da recensire, senza che gli uffici della RAI mi dessero consigli né s'intromettessero nel mio lavoro. Evidentemente, la RAI considerava l'uscita di Senza bandiera, film diretto da De Felice, e prodotto dalla Elfo Film (Luigi Freddi), un avvenimento di tale importanza, da giustificare l'eccezione.

A questo invito telefonico, io risposi, com'era logico aspet-

tarsi, che non avrei certo mancato di vedere il film, secondo il mio dovere di critico cinematografico; e che, se esso fosse apparso nei giorni di mia pertinenza (come la S. V. sa, io mi occupavo dei film usciti dal venerdì al lunedì di ogni settimana, mentre che la critica dei film usciti dal martedì al giovedì spettava al collega Bizzarri), avrei naturalmente recensito il film, se lo ritenevo degno d'interesse (non essendo infatti possibile, nel breve tempo concesso alla rubrica, di esaminare tutti i film usciti, tanto io che il critico Bizzarri usiamo scegliere, per le nostre Cronache, quelli da noi ritenuti più interessanti).

Un paio di settimane all'incirca dopo questa prima telefonata, fu annunciata l'uscita di Senza bandiera per un sabato, giorno di mia pertinenza. Due giorni avanti la prima del film, nuova telefonata ufficioso, a me, della RAI. In tono allusivo e riverenziale, si insisteva ancora presso di me a favore del film Senza bandiera, di cui mi si nominava il produttore, Luigi Freddi, informandomi che il Direttore in persona aveva a cuore il film. Un poco stupita dell'insistenza, risposi che mi pareva, su questo film, d'essere già d'accordo, e che non avevo nulla di nuovo da aggiungere a quanto avevo già detto.

Mi recai dunque a vedere il film, che è un lavoro, come ognuno può constatare, di mediocre valore artistico, sebbene

diretto con cura e recitato con impegno. Gli episodi patriottici ed eroici del racconto, e cioè i più impegnativi, risultano freddi, slegati e retorici. I meglio raccontati, e più vivaci, sono gli episodi minori, sugli scassinatori di casseforti. Essendo comunque il Senza bandiera indiscutibilmente il film di maggior rilievo uscito nei tre giorni di mia pertinenza, io ne preparai la recensione per la solita Cronaca del martedì. E' ovvio dire che, come tutte le mie Cronache, essa si ispirava alla massima imparzialità, serenità e obiettività, manteneva il dovuto rispetto all'educazione e alla misura, e non offendeva persone né istituzioni di sorta. Ognuno, del resto, potrà constatarlo leggendo il testo, di cui conservo la copia.

Ma, evidentemente, questa mia onesta recensione scontentava, non so perché, le esigenze degli zelanti uffici della RAI. Da poco essa era stata consegnata a questi uffici, e mancava un'ora appena alla trasmissione, allorché dovetti rispondere a una nuova telefonata della RAI. Al solito, in tono ufficioso mi si interpellava per informarmi di un nuovo ed improvviso regolamento della RAI secondo il quale si dovevano attenuare le punte critiche nelle recensioni radiofoniche. Rimasi interdetta all'urgenza di simile comunicazione, giacché mai, prima, ero stata informata dell'esistenza possibile di un simile regolamento, né mai avevo ricevuto il minimo appunto alle mie punte critiche, essendomi venute, al contrario, soltanto delle manifestazioni di apprezzamento, sia da parte della RAI, sia da parte del pubblico. Ad ogni modo, risposi che prendevo atto della informazione, riservandomi le mie future decisioni in merito. Ma era fuor di questione, soggiunsi, che la nuova norma non poteva in nessun modo riguardare la recensione di Senza bandiera, da me già scritta e consegnata alla RAI. Al contrario, mi si rispose, il nuovo regolamento andava applicato immediatamente, e proprio a questa recensione; la quale poteva essere trasmessa soltanto con delle opportune modifiche. Dichiarai che questo era inammissibile: o trasmettere la recensione così come io l'avevo scritta, o non trasmetterla affatto. La RAI ha preferito attenersi a questa seconda condizione. Per cui, oggi martedì, la Cronaca del Cinema non ha avuto luogo.

In seguito a questo episodio, del quale non ho ricevuto nessuna spiegazione che soddisfi la mia coscienza, e che offende non soltanto me, ma tutte le persone della cultura, è chiaro che non è più, d'ora innanzi, possibile la libera ed onesta espressione delle proprie opinioni attraverso la Radio. Per cui, con rincrescimento, devo comunicare alla S. V. che au-

oggi io lascio la mia rubrica alla RAI. Con osservanza, Elsa Morante.

«Mi sembra, caro direttore, che questi fatti, benché misteriosi, meritino di non rimanere sconosciuti. Lascio a Lei di spiegarli.

Elsa Morante

Alla lettera, Il Mondo fa seguire questo commento:

La spiegazione è semplice: il nuovo presidente della RAI Cristiano Ridomi, pubblicitista democristiano ed ex-capo ufficio stampa del presidente del Consiglio, ha creduto opportuno ripristinare alla Radio i sistemi di protezione a favore degli amici, in vigore ai tempi dell'EIAR, della Cultura Popolare e di Luigi Freddi.

Non abbiamo altro da aggiungere. Anche se, a voler essere precisi, non si tratta di un «ripristinato» di certi sistemi da parte di Ridomi. Un analogo caso si verificò — e sempre a proposito di critica cinematografica — pure con la direzione Spataro. Parliamo per personale esperienza.

Guido Aristarco, Luigi Chiarini e Fernaldo Di Giammatteo hanno inviato al Consigliere delegato della Federazione Nazionale della Stampa (Leonardo Azzarita) questa lettera in data 30 novembre 1951:

Ill.mo Sig. Consigliere Delegato della Federazione nazionale della Stampa, Roma.

I sottoscritti, soci del Sindacato giornalisti cinematografici, membri del Consiglio direttivo eletto dall'Assemblea tenutasi a Roma il c.m., in considerazione della carenza del Consiglio stesso già in parte dimissionario, rassegnano alla S. V. le loro dimissioni da soci del Sindacato.

Tali dimissioni sono motivate dal fatto di aver dovuto constatare come manchi quella base di colleganza professionale e di unità di interessi economici e morali, che è indispensabile perché un'associazione sindacale possa sussistere e avere una funzione rispondente ai suoi fini reali e di carattere collettivo. D'altra parte nelle attuali condizioni le nuove elezioni che si prospettano, per una ragione "formale" che avrebbe viziato anche i risultati delle votazioni dello scorso anno, non possono portare ad altro risultato che inasprire contrasti politici e personali dai quali i sottoscritti intendono restar fuori.

Essi desiderano, inoltre, riprendere la loro piena libertà di critica anche per quanto riguarda la struttura e il funzionamento del Sindacato, le cui gravi deficienze sono emerse nella stessa ultima Assemblea.

Mentre si augurano che in seguito ad opportune riforme il Sindacato, trovata una solida base di colleganza professionale, possa servire unicamente gli interessi generali dei Soci, porgono alla S. V. i sensi della loro più cordiale stima.

O. D. F.



Serato e la Gioi in Senza bandiera, il film diretto da Lionello De Felice e legato al "caso" Morante-RAI di cui si parla in questa pagina.

FILM DI QUESTI GIORNI

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

*** ...E MI LASCIÒ SENZA INDIRIZZO (Sans laisser d'adresse)

Regia: Jean-Paul Le Chanois - Soggetto e sceneggiatura: J. P. Le Chanois e A. Joffe - Fotografia: M. Frossard - Scenografia: Max Douy - Musica: Joseph Kosma - Interpreti: Bernard Blier (Emilia Gauthier), Danièle Delorme (Teresa Ravenaz), Pierre Trabaud (Gastone), Julien Carette (il tappeziere), Arlette Marchal (Caterina), Juliette Greco (Giulietta) - Prod.: R. Ploquin - Produz.: Hoche Production-Silver Film, 1950.

SULLA SCORTA di quanto scrisse il Gramsci nei quaderni del carcere a proposito di letteratura popolare e della bibliografia da lui raccolta sull'argomento (1), la nostra critica e saggistica cinematografica — se vogliono continuare a essere vive e militanti — dovrebbero redigere lunghi ed esaurienti capitoli. Ne verrebbe fuori una 'storia' nuova, originale, con impostazione realistica, di un'attività creatrice e narrativa che ha origini sino a un certo punto documentaristico - fotografiche (Lumière) o fantastiche (Méliès) ma più che altro da romanzo d'appendice della peggiore specie. Carattere, quest'ultimo, del resto riscontrabile anche in molti di quei film che ancor oggi vengono a torto considerati 'classici', tanto che si va facendo sempre più avvertibile l'esigenza di una revisione delle opere contemporaneamente legata a quella riguardante la maggior parte della letteratura cinematografica di cui da qualche tempo ci stiamo occupando: anzi, è proprio per rimuovere equivoci e false valutazioni, al lume di una rinnovata cultura e di una vera critica, che quest'ultima trova tra l'altro la sua giustificazione (2). Quando si legge, in più sedi e in modi diversi, che il cinema è un "arte popolare", spesso si cade in equivoci e pregiudizi: non si ha e non si dà, a questa classificazione tra le tante di comodo pericolosa, l'esatto concetto del termine 'popolare', cui si attribuisce un carattere più o meno negativo e talvolta addirittura dispregiativo, in contraddizione con la parola stessa 'arte', la quale viene così accoppiata a qualcosa di volgare, plebeo, triviale e via dicendo. Di qui certa filmografia davvero volgare e plebea in cui, proprio per la confusione accennata, e per la speculazione derivante (da parte dei mercanti del film), trova degno posto l'inflazione paurosa che si sta rinnovando proprio in questi giorni di pellicole così dette comiche ma in verità erotico-sessuali, dove i numeri del varietà di terzo ordine si accoppiano alle esibizioni fisiche di pseudo attrici, alle "partecipazioni straordinarie" delle Marzi e delle Pampanini, delle Barzizza e delle Dover. Le immagini delle quali, e i titoli dei film (3) cui esse offrono appunto la loro partecipazione (ormai ordinaria, consueta, immane) sono l'indice di un malco-

stume e di un cattivo gusto che, lungi dal rispondere a esigenze 'popolari', dal rispecchiare i sentimenti, cercano, poggiando tra l'altro su elementi « di ordine meramente fisiologico », di sostituire, e al tempo stesso favorire, come direbbe Gramsci, il sognare a occhi aperti, il cullare e quindi il « propinare un narcotico che attutisca il senso del male, ecc. ».

Queste e altre non inutili considerazioni ritornavano a proposito del bel film di Eduardo De Filippo, *Filumena Marturano*, e si affacciano ora di fronte al meno bello ma considerevole *Sans laisser d'adresse* (« ...e mi lasciò senza indirizzo », 1950): una delle poche pellicole francesi che vengono pubblicate in Italia, che trovano un distributore tra i tanti che si preoccupano di diffondere a larghe mani prodotti stranieri più o meno inclassificabili (o meglio: facilmente classificabili). Diretto dal significativo Jean-Paul Le Chanois (di cui si è visto, da noi, un'opera di compromesso come *Le belle que voilà* ma non l'interessante e singolare *L'école buissonnière*, sino a oggi patrimonio dei circoli del cinema), questo onesto e artigianale film costituisce un buon esempio, anche se incompleto, di cinema 'popolare' nella sua accezione esatta, inteso nel miglior senso della parola: nell'unico senso in cui andrebbe preso. E del resto non mancano casi dove un siffatto cinema coincide col film artistico 'tout-court'. Come è « da rilevare il successo che nelle masse popolari hanno sempre avuto alcuni drammi dello Shakespeare, ciò che appunto dimostra come si possa essere grandi artisti e nello stesso tempo 'popolari' », così si può ricordare il successo ottenuto, a esempio, anche tra le masse, dall'*Henry V* di Olivier. Il rove-

scio della medaglia, — l'opposta faccia cioè di questo problema non unilaterale e che potrebbe congelarsi in opere come *Via col vento* di Fleming, — va ricercato in altri complessi fenomeni, tra i quali quelli sopra accennati e in particolare nel fatto che non esiste, almeno tra quelle che conosciamo, una vasta produzione di cinema 'popolare'. Sono infatti pochi quei film dove è possibile riscontrare una « identità di concezione del mondo » tra registi e 'popolo', dove cioè i « sentimenti popolari » siano vissuti come propri dai registi, e i registi abbiano « una funzione 'educatrice nazionale' », cioè si pongano « il problema di elaborare i sentimenti popolari dopo averli rivissuti e fatti propri ». Appunto perché in *Sans laisser d'adresse* si può parlare, almeno entro certi limiti, di una simile identità, e viene a verificarsi in parte un vivere dei sentimenti nel regista, il quale li elabora e li fa suoi, che il film passa dalla trama in se stessa da romanzo d'appendice trito e consunto (la storia di una ragazza sedotta e abbandonata che lascia la provincia per la città alla ricerca di un indirizzo: dell'uomo che l'ha appunto sedotta e abbandonata), che il film, dicevamo, passa da una siffatta trama a un 'contenuto', cioè, in parole povere, a una vicenda che poco conserva della sua origine esteriore, di macchinoso e di 'nero', ma dove il macchinoso e il nero lasciano il posto a una 'cultura' semplice e chiara, comprensibile: a una solidarietà che, rispondendo a esigenze reali, rispecchia fatti veri di masse e, in una funzione educatrice nazionale, tiene presente il concetto di una giustizia diversa, più intima e genuina, che quella insita nel cinema (e nella letteratura, e nel teatro) popolare in senso deteriore: non popolare, in altre parole. Pertanto non a caso il protagonista di *Sans laisser d'adresse*, Enrico, è un autista, un conduttore di taxi: non viene preso, intendiamo dire, come individuo, come uomo singolo più o



Blier e la Delorme in *Sans laisser d'adresse*, interessante film diretto da J.-P. Le Chanois.



Orson Welles e Suzanne Cloutier in *Othello* («*Otello*», 1951), diretto dallo stesso Welles.

meno simbolico, ma inserito nella categoria cui appartiene; non soltanto lo vediamo nelle vesti di tesoriere del suo sindacato, ma alla vicenda di cui è il protagonista, insieme con Teresa, prendono parte attiva, specie nella seconda parte, i colleghi: quando, nella bellissima sequenza di quell'alba parigina, ogni autista batte una zona della città per rintracciare Teresa che tenta di gettarsi nella Senna, e non si uccide perché trova un 'indirizzo', una casa ospitale: quella di Enrico. La vicenda abbandona dunque sentimenti generici o addirittura 'passivi': si avvicina se vogliamo al sentimentale (non di natura estremamente deamicisiana, a ogni modo), ma assume una particolare prospettiva democratica, cui lo stesso Clair non è ancora pervenuto: il 'popolo', nel film di Le Chanois, non è soltanto visto « sotto la specie di popolo », ma assume anche un aspetto proletario.

Attraverso questo fattore determinante, sia pure non saldamente fissato, si verifica un superamento del 'populismo' spesso romantico e vago dei film francesi tra le due guerre; e *Sans laisser d'adresse* si riveste così di un abbastanza preciso concetto di 'nazionale-popolare'. E' appunto in base a questo concetto che Le Chanois si sforza a suggerire personaggi (come abbiamo accennato) e ambienti in cui essi si muovono e agiscono. Ecco allora che questi ambienti non rimangono imprigionati nei limiti consueti, nelle estensioni solite ma allargano il loro raggio, entrano in un ambito inedito o quasi, come nella riunione sindacale dei conducenti di taxi; e quando ciò non avviene, l'autore cerca tuttavia di assumere di fronte a essi una posizione critica di natura non facilmente ironica o burlesca o satirica o anche un atteggiamento di semplice denuncia: si veda la parte sulle 'caves' esistenzialistiche di Saint Germain des Prés. E le vie e le piazze vogliono avere significati che sfuggono al turista distratto (a quei turisti in torpedone che in questo film ve-

diamo seguire meccanicamente le parole imbalsamate, nude di senso, del solito ignorante accompagnatore): sono vie e piazze dove, come dice Enrico a Teresa, non ci sono più statue, ma restano i piedistalli (e, accanto a uno di questi, eloquente appare la carrozzella di un mutilato). A proposito di denuncia, quelle case popolari, squallide e buie "dietro il mattatoio", vanno oltre la documentazione pura e semplice (è proprio qui che Enrico trova le parole più ispirate e sincere per rincorare Teresa), così come non intendono essere color locale la tipografia e la redazione del grande quotidiano o la sala di attesa di terza classe alla "gare de Lyon". Né i cartelloni pubblicitari, in questa sala, visti panoramicamente prima che la macchina inquadri la ragazza col bimbo in braccio, e la voce dell'altoparlante che in una analogo sequenza ai cartelloni stessi si sovrappone («Passate l'inverno a Capri»; «Ricordatevi di Monte Carlo»; «Riduzioni ferroviarie, biglietti per famiglie») sono elementi di puro contrasto esteriore, facili, retorici, o psicologicamente fini a se stessi.

Per tutte queste ragioni Le Chanois finisce con lo scoprire una Parigi quasi nuova, o per lo meno aspetti nuovi di essa, visti in somma con uno spirito e una risonanza di immediata esperienza 'popolare' inconsueta anche se non eccezionale, e anche se la lingua del regista sembra accostarsi, e in parte si accosta, più alla maniera disinvoltata di un Castellani che allo stile di un De Sica: e questo va detto in riferimento all'influenza della nostra scuola neorealistica che alcuni hanno ravvisato in questo film (4). Il quale, proprio per la sua impostazione, esclude il pessimismo, e giustifica il lieto fine: una volta tanto 'morale', e non 'immorale'.

OTELLO (Othello)

Regia: Orson Welles - Soggetto: tratto dall'omonima tragedia di Shakespeare - Sceneggiatura: Orson Welles - Fotografia: Aldo, Brizzi, Fanto, Fusi, Troiani - Scenografia: Alexander Trauner e Luigi Scaccianoce - Musica: Francesco Lavagnino e Alberto Barberis - Interpreti: Orson Welles (Othello), Michael Mac Liammoir (Jago), Suzanne Cloutier (Desdemona), Robert Coote (Rodrigo), Hilton Edwards (Brabanzio), Michael Lawrence (Cassio), Fay Compton (Emilia), Jean Davis (Montano), Doris Dowling (Bianca) - Produttore: Orson Welles, 1951.

SENZA dubbio esiste un 'caso' Welles, più o meno individuabile e individuato; e se non dedichiamo a *Othello* («*Otello*», 1951) un'ampia disamina, la cosa deriva dal fatto che esso nulla in fondo aggiunge a quanto avremmo occasione di riferire, qui e altrove, su questo regista-attore esuberante, sconcertante e ambizioso, provvisto di doti non comuni: su questa specie di prestigiatore che, come direbbe Baudelaire, « ha il piacere di meravigliare e la soddisfazione orgogliosa di non essere mai sorpreso ». Ancora una volta Welles, nella sua quasi morbosa tendenza all'elogio del trucco e preoccupato di sbalordire a ogni costo, si serve di virtuosismi tecnici, di una architettura complicatissima e ricercata, la quale, essendo il prodotto di una esigenza più esteriore che interna, di un gusto e una cultura discutibili, è soltanto nelle appa-

renze 'rivoluzionaria', è comunque non legata a una rivoluzione di contenuto, tale da giustificarla, e di giustificarsi a vicenda. Sia la regia che la recitazione di Welles si affidano a giochi edonistici, a effetti raggiunti con obiettivi grandangolari, a inquadrature suggestive ottenute con stravaganti posizioni della 'camera', piazzata a terra o nei modi più impensati. Così egli pone in risalto e in primo piano oggetti e persone, sfrutta la profondità di campo e la mobilità della macchina da presa ma, nello stesso tempo, attratto dalle composizioni figurative e vittima del loro fascino, finisce col perdere di vista il significato che questi oggetti e queste persone dovrebbero avere e suggerire, dimentica l'assunto di partenza. Abbiamo altra volta sottolineato che tanto *Henry V* e *Hamlet* di Olivier si rifanno a una tradizione umanistica, aristocratica, da 'Old Vic', quanto quella di *Macbeth* di Welles si riallaccia a un primitivismo istintivo, a uno scatenamento di forze barbariche anche se contenute in inquadrature studiatissime, a composizioni diagonali con un personaggio in primo piano e l'altra sullo sfondo. Proprio in questo nascere, tra l'altro, come polemica presa di posizione rispetto alle pellicole shakespeariane di Olivier, si rivela l'elemento 'barbarico' che più attrae Welles di fronte a certi testi poetici del grande drammaturgo inglese. Ecco così che per *Othello*, come egli stesso confessa, si rifà alla versione romantica dello Schlegel, e con questi vuole vedere nel « dramma un tentativo di studio culturale e ambientale, per cui *Othello* sarebbe la tragedia del barbaro male assimilato ». E pur con questa visione, di partenza ma non d'arrivo, Welles si lascia appunto prendere e sopraffare, nel suo narcisismo di regista e anche di attore (qui comunque prende un posto rilevante anche Jago nella 'incorporeità' cui accenna Giosue Bonfanti), dall'accennato fascino 'figurativo', dagli elementi plastici. Implicitamente lo studio culturale si limita all'ambiente, e la tragedia del barbaro male assimilato, del contrasto tra il 'barbaro' e la 'civiltà', tutto sommato lascia il posto a un semplice caso di gelosia che serve da

GUIDO ARISTARCO

(Continua in terza di copertina)



Teresa Wright e Marlon Brando in *The Men* («*Uomini*», 1951), diretto da Fred Zinnemann.

RIPRESE

I BAMBINI CI GUARDANO (1943), di Vittorio De Sica.

« GUARDARE in noi, nei nostri costumi, nelle nostre idee, ne' nostri pregiudizi, nelle nostre qualità buone e cattive; convertire il mondo moderno in mondo nostro, studiandolo, assimilandolo e trasformandolo; "esplorare il proprio petto", secondo il motto testamentario di Giacomo Leopardi: questa è la propedeutica alla letteratura nazionale moderna »; così Francesco De Sanctis a chiusa della sua *Storia della letteratura italiana*. Invero la nostra cultura, moderna e democratica, si è mossa e muove sotto un'insegna di ricerca, di rappresentazione veridica e sincera dell'uomo colto nel suo tipico, concreto ambiente sociale, ovvero nel tessuto vivo delle relazioni e rapporti con i suoi simili. Ne viene un'arte intesa non solo a ritrovare e rendere « oggetti concreti e familiari » le proprie fonti d'ispirazione, siccome il De Sanctis voleva, ma anche, e più modernamente, a contribuire intenzionalmente a mutare il mondo (1). Una testimonianza è offerta, con bella dovizia di prove ormai, dalla scuola del realismo cinematografico, sia con le opere mature e conseguenti nate dalla Liberazione, che — in minor misura — con quelle che avevano in precedenza, tenacemente e coraggiosamente, preparato la gran ventata artistica del dopoguerra, destinata a travolgere — e non solo da noi — i fossili dell'estetismo formalistico e i dinosauri e pterodattili del mercantilismo oppiaceo e del conformismo abietto.

Nella storia del cinema italiano, *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica costituisce, assieme a *Ossessione* di Luchino Visconti, una svolta: quel decisivo passo avanti verso il realismo ch'era indispensabile per l'intero successivo sviluppo della nostra arte cinematografica. Esso agì profondamente all'interno di un sistema produttivo in crisi, quello degli ultimi tempi del fascismo al potere, poiché quella crisi, di qualità e livello, dipendeva appunto dal fatto che i nostri migliori soggettisti, registi e attori intendevano « esplorare il proprio petto », ovvero rappresentare in modo veridico e sincero la nostra vita nazionale attraverso i suoi problemi per solleccitarne una risoluzione, e non già baloccarsi con telefoni bianchi, salgariane armature di cartone, e romantiche fantasie. De Sica, parlato da *Rose scarlatte*, commedia di tipo « boulevardier » da lui però nobilitata con qualche ricerca psicologica, dopo aver dato fondo, con *Maddalena zero in condotta*, a un intero periodo della propria esistenza ed esperienza di artista, giunse, attraverso i suoi primi due film di rilievo, *Teresa Venerdì* e *Un garibaldino al convento*, a *I bambini ci guardano*. Erano gli anni in cui d'ufficio si postulava il trionfo massimo della virtù, e se nei film adulterio aveva da esserci, ebbene doveva svolgersi all'estero, perlomeno a Budapest; erano gli anni in cui, per norma d'autorità, all'artista era vietata la rappresentazione dei problemi più scottanti della vita, quelli economici, del lavoro, del pane quotidiano. Fu allora che Vittorio De Sica realizzò *I bambini ci guardano*, film sul problema dell'adulterio visto in seno ad una tipica famiglia della piccola borghesia cittadina inquieta, travagliata nella sua struttura economica e morale. In aperta opposizione al morbo delle vacuità e banalità, trascurando i limiti e i divieti e le censure dirette e indirette e le sollecitazioni e le pressioni e le vessazioni, De Sica, anche in quegli anni, assieme ai migliori cineasti italiani, si pose controcorrente e in tal senso agì, dando ragione almeno in questo a Benedetto Croce, il quale, come si sa, opina che, in regime di tirannia, automaticamente la cultura si trova ad occupare le posizioni dell'opposizione. *I bambini ci guardano* ebbe, allora, vita breve e stentata sugli schermi, proprio come *Ossessione*, anche se, a differenza di questi, suscitò minori polemiche, e non incorse in un veto radicale. Non passò senza scandalo, comunque, e solo dopo lunga attesa, poiché la censura ebbe a ridire sulla pittura ch'esso faceva di un importante aspetto della vita italiana. Nella recente produzione intellettuale francese, inglese, americana, eccetera, l'adulterio borghese, ridotto a triangolo, solitamente si configura in « pochade » o dramma letterario e distorto; obbedisce alle leggi tecniche del genere e non più a quelle della realtà della vita: onde la sua decadenza persino come materiale di documentazione storica. Senonché De Sica, sulla base del romanzo *Pricò* di Cesare Giulio Viola, si è decisamente scostato dagli schemi e dalle formule del genere, per andare a cercare



Luciano de Ambrosis e Isa Pola in *I bambini ci guardano*. Questo film, diretto da Vittorio De Sica nel 1943, segna, con *Ossessione*, una svolta decisiva nella storia del nostro cinema.

la sua materia proprio nella realtà della vita; per quest'attenzione amorosa e grave alla realtà, considerata in quanto problema, il tema cessa dall'esser banale e logoro, e diviene degno della considerazione dell'artista, in quanto risultato di una profonda conoscenza dell'uomo, delle situazioni problematiche e della sua natura sociale, dalla quale derivano poi coscienza e morale. De Sica analizza, costruisce e caratterizza socialmente, e quindi psicologicamente e sentimentalmente, i suoi personaggi, con una precisione totale. Di essi, sia pur per brevi cenni, sappiamo davvero tutto: donde provengono, che vita conducano, quale sia il loro lavoro, e quali le aspirazioni, i limiti, le possibilità di sviluppo. Perciò di essi comprendiamo appieno non solo le azioni (che vediamo) ma anche il movente (che l'artista non enuncia ma rappresenta). Ecco le "dramatis personae", il marito, un impiegato, ragioniere, di famiglia piccolo borghese contadina; la moglie, inquieta e irresoluta, incapace di dominare una situazione da lei stessa creata, personaggio caratterizzato soprattutto di riflesso, tramite la sorella, il commendatore amante di costei, l'ambiente della sartoria (si comprende che s'è sposata per « salire nella scala sociale », diventare « la signora tal dei tali, moglie di un impiegato di banca »); il bambino delicato e buono, non ancora guasto dall'ambiente (la sequenza del monopattino è una pagina magistrale di rappresentazione sociale e morale, espressa in termini psicologici); e di contro, l'amante, il solo personaggio sfuocato perché indeterminato, che però riesce a comunicare, nella soffocante passeggiata tra asfalto e rocce, il senso di una disperata passione. Il dramma derivato dalla moglie che fugge di casa e poi torna, per ancora ricadere nell'errore, e così causare il suicidio del marito e il distacco del figlio, è preciso e concreto, si svolge per intero (nuociono solo le due sequenze di sogno, intellettualistiche e inutili) in ambienti studiati e ricreati con osservazione minuziosa e fedele: l'appartamento in condominio (e le difficoltà economiche: la riunione, acuta critica di tante illusioni) in una di quelle tette case moderne di periferia dove sotto una patina di decoro inteso come copertura della realtà, si cela non solo una sincera umanità di gente semplice, ma anche un mondo ottuso e feroce di risentimenti, invelenito di volgarità, astio e debolezza; poi la pensione al mare. De Sica, da artista qual è, prende posizione: il problema è scottante, l'avvertimento tragico: *I bambini ci guardano!* Procedo quindi con umanità, senza falsi pudori, senza ipocrisia, e con estrema misura e fedeltà: sì che se certi tratti sono patetici, altri son farseschi, se certuni ironici, altri tragici, così come vuole il rispetto per la realtà della vita; per culminare infine in quelle strazianti immagini di Pricò che ve-

de, di Pricò che tace, di Pricò che chiama il padre che corre a morte, di Pricò che non può più abbracciare la madre.

Dal film non viene soluzione chiara, né era possibile, allora, pensar di formularne una; ma tale è la sua forza di persuasione e il calore che l'avvertimento è positivo e posto pressoché nella sua interezza, in termini di tragedia di moralità sociale. Quella che si presenterebbe come l'inclinazione deamicisiana in De Sica, e parrebbe sminuirne il vigore, è annullata per intero dalla sua tagliente ironia e dal suo sarcasmo implacabile. L'artista non ha pietà per gli stupidi e i malvagi, ma affetto per la brava gente, e comprensione. Con quanta asprezza fustiga la bassezza morale di certi suoi personaggi piccolo borghesi, specie quando s'atteggiano a snob e s'industriano a scimmiottare quelle che essi credono siano le élites! E di converso, con quanto sincero amore segue il cangiante riflettersi della tragedia sul volto del bambino, e le debolezze dei genitori, e la loro incapacità a vivere. I conflitti sono crudeli perché reali; sentiamo scricchiolare paurosamente e sfaldarsi un intero sistema: pochi altri artisti nostri ci han dato una pagina terribile come quella del finale, ove il bimbo dal volto devastato due volte si ritrae dalla madre, per allontanarsene per sempre: scena pari, per intensità, nel film, solo a quella del colloquio tra Pricò e il padre, allorché il piccolo narra di essere fuggito, e altro non vuol dire. Abbiamo rivisto *I bambini ci guardano* in una saletta della periferia milanese, frammezzo a un pubblico popolare partecipe e attento, il quale al termine della proiezione applaudì fragorosamente, confermando così di ben intendere i valori artistici. Ma la riedizione del film è stata fatta in sordina, non è neppure trascorsa sugli schermi di prima visione; quasi nessuno ne ha parlato, e le proiezioni sono affidate al caso. E noi chiediamo: è questo il modo di comportarsi con una delle migliori opere della nostra arte nazionale? Perché la ripresa di volgarissimi filmacci stranieri deve occupare gli schermi delle maggiori sale, e riempir le vie di manifesti, e i giornali di avvisi pubblicitari, e se ne deve sentire alla radio, e sfuggirvi non si può, mentre salvo alcune proiezioni nei circoli del cinema, non si fa nulla per divulgare, a un pubblico che le sa apprezzare ed amare, le opere migliori del cinema italiano, tra le quali è per certo *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica?

GLAUCO VIAZZI

(1) Cfr. *Letteratura e vita nazionale di Antonio Gramsci, Einaudi, Torino, 1950, e l'articolo a questo riguardo, su Rinascita (VIII, 2, 10 febbraio 1951), di Carlo Salinari.*

CIRCOLI DEL CINEMA

Il periodico Circoli del Cinema pubblicherà nel prossimo numero il seguente manifesto:

In mezzo secolo di vita il cinema è riuscito a divenire un elemento tipico insostituibile della nostra epoca: ha mosso vari, potenti interessi industriali e commerciali, ha attirato l'attenzione degli uomini di cultura e di scienza, delle personalità politiche.

Ma la storia del cinema è anche la storia di un'arte che ha dato alcune delle opere più significative del nostro tempo, e insieme, la storia stessa del nostro tempo, vista non solo attraverso la documentazione diretta degli avvenimenti trascorsi, ma anche attraverso i più vari elementi del costume, del gusto, del patrimonio culturale, caratteristici dei singoli paesi e delle differenti epoche. Ecco perché uomini di cultura, cineasti, critici e strati ormai vasti di pubblico in tutti i paesi progrediti del mondo pongono con sempre maggiore insistenza la necessità di rivedere, di riesaminare, di studiare i vecchi film, divenuti col passar del tempo attraverso la convalida del giudizio critico e storico, i « classici » o i « documenti » della storia del cinema.

Si può dire che questa esigenza, nonostante tutti gli ostacoli — giuridici e di fatto — che tuttora sussistono, venga soddisfatta in molti paesi in misura adeguata. Non è difficile a Nuova York, a Parigi, a Londra, — ed anche in centri meno importanti — rivedere periodicamente, talvolta anche in più proiezioni settimanali, come a Parigi, le grandi opere cinematografiche del passato in visioni destinate al pubblico dei cineclubs. E' evidente che in questi paesi sono operanti accordi o « modus vivendi » tra le differenti istituzioni sviluppatasi sia per « conservare » sia per proteggere il film dalla distruzione e dal deterioramento — le cineteche — sia per diffondere l'arte e la cultura cinematografica — i circoli del cinema.

In tal modo, le opere d'arte cinematografiche, i film « classici », riprodotti in più copie e diffusi, e non soltanto conservati negli archivi, degnamente assolvono alla privilegiata funzione comune a tutte le opere d'arte, e le istituzioni sorte per la loro conservazione, sono in grado di rispondere a un'esigenza del pubblico che si può paragonare a quella di consultare i libri di una biblioteca o di ammirare i quadri di una pinacoteca.

Nel nostro paese invece esiste una situazione differente. Da una parte l'opera nefasta e ladresca dei nazisti, che ha privato una nostra cineteca di autentici capolavori, dall'altra difficoltà econo-

miche, in cui si è sempre dibattuta l'altra cineteca, sorta per l'iniziativa e la passione di pochi, hanno impedito fino al momento presente che l'esigenza più su menzionata fosse soddisfatta in modo continuo: rare difatti, le opere finora presentate al pubblico degli studiosi, dei cineasti, dei critici, degli spettatori colti ed amanti del cinema d'arte; più rare ancora le possibilità di far giungere queste opere nelle numerose città dove esiste ormai un pubblico provveduto e sensibile ai problemi dell'arte cinematografica.

Ebbene, noi crediamo che sia venuto il momento in cui questa situazione può essere modificata. Le difficoltà economiche sono sensibilmente diminuite per il concreto riconoscimento che finalmente le cineteche hanno ottenuto dagli organi del Governo: riconoscimento che sta a significare che esse, attraverso la conservazione e la riproduzione, resa così attuabile, delle opere cinematografiche, assolvono, nel campo della cultura cinematografica, ad una funzione di primissimo piano. D'altra parte, gli organismi sorti per la diffusione di questa cultura, i circoli del cinema, proseguendo nel loro rigoglioso sviluppo, danno ormai garanzia non soltanto di sempre maggiore serietà culturale, ma anche di capacità di risoluzione delle residue difficoltà economiche.

Ecco perché, noi del cinema, interessati come artisti e come uomini di cultura, a che il pubblico educhi e accresca sempre più, con la visione e lo studio dei capolavori del passato, la sua sensibilità, il suo gusto e le sue conoscenze — non ultima condizione perché le opere di ora non siano da meno di quelle di un tempo — auspichiamo che, nella mutata situazione presente, si raggiunga una regolamentazione ed un accordo tra gli organismi più su menzionati, che offra, senza ulteriori remore, agli spettatori italiani più avveduti e progrediti, ciò che viene offerto al pubblico di Nuova York, Parigi, Londra e di tante altre città straniere: la possibilità di sviluppare la propria cultura e coscienza cinematografica attraverso lo spettacolo delle opere più significative del cinema prodotte nella sua breve vita.

Siamo sicuri che il nostro voto non rimarrà inascolto. A renderlo più efficace, a convalidarlo nella sua legittima esigenza, invitiamo uomini di cultura e personalità politiche — anche se non direttamente interessati come studiosi del cinema — a darci il loro consenso, la loro piena adesione, che assume il significato di contributo sostanziale al progresso della cultura.

Michelangelo Antonioni, Alessandro Blasetti, Mario Camerini, Luigi Comencini, Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Antonio Pietrangeli, Roberto Rossellini, Aldo Vergano, Luchino Visconti, Cesare Zavattini.

AL 1° DICEMBRE la situazione organizzativa dei Circoli del cinema della F.I.C.C. presenta le seguenti caratteristiche, di gran lunga migliori di quelle del corrispondente periodo dello scorso anno: dei 75 circoli federati (tre più dello scorso anno, malgrado il tentativo scissionistico), già più di quaranta hanno ripreso l'attività, con oltre 10.000 tessere federali finora richieste. L'Ufficio distribuzione film della F.I.C.C., sempre al primo dicembre, aveva fissato per lo stesso mese già più di 100 programazioni dirette.

IN OCCASIONE del V Congresso nazionale dei Circoli del cinema, è stato presentato a Palermo *Les deux timides* (1928) di

René Clair. Si tratta del primo film d'archivio che viene in Italia a seguito dell'entrata in vigore dell'accordo internazionale tra le Cineteche (FIAF) e le Federazioni di circoli del cinema per la circolazione internazionale dei film. Il film, dopo il Congresso, è entrato in distribuzione normale tra i circoli federati. A esso farà seguito, a partire da gennaio, *Le chapeau de paille d'Italie* (1927), e quindi *Paris qui dort* (1924) entrambi di Clair. Tra i film annunciati per la stagione in corso: *La terra di Dovzhenko*, *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, *La fine di S. Pietroburgo* di Pudovkin, *L'Atalante* e *Zéro de conduite* di Jean Vigo.

LA F.I.C.C. è lieta di poter annunciare, a seguito delle molte richieste pervenute, che il film di Luchino Visconti *Ossessione* (1943 - ediz. integrale) è nuovamente disponibile per i circoli federati. Tra i nuovi film distribuiti dalla F.I.C.C. è pure *Janosik, il bandito* (1936) di Martin Fric, ediz. italiana. Quanto prima saranno disponibili *La bataille du rail* (1945) di René Clément e *Voyage surprise* (1946), il famoso film realizzato dai fratelli Prévert.

I CIRCOLI del cinema della F.I.C.C., a seguito di speciali accordi, organizzeranno nei prossimi mesi (durante la permanenza in Italia di Jean Renoir per la realizzazione di *La carrozza d'oro*) una serie di manifestazioni straordinarie dedicate all'opera di questo regista presentando alcuni dei suoi film (retrospettivi) più significativi e meno noti in Italia.

SONO usciti i numeri 3 e 4 del notiziario della F.I.C.C. *Circoli del Cinema*. Il n. 3 contiene, oltre alla nuova rubrica "Programmi segnalati", un articolo di Calisto Tanzi su *Il tentativo scissionista*, un panorama della rassegna del cinema svedese, ecc. Il n. 4 pubblicherà anzitutto il testo del manifesto *Cineteche e Circoli del cinema, strumenti di cultura*, sottoscritto già da importanti cineasti e che abbiamo sopra riportato. Pubblicherà inoltre ampie informazioni sulle riunioni svoltesi a Parigi della "Fédération Internationale des Cineclubs" e sui film che saranno distribuiti a seguito dell'accordo con le Cineteche.

LA "Rassegna del cinema svedese" sarà realizzata a Palermo, dal Circolo del Cine-

Una nuovissima Gina Lollobrigida in *Achtung! Banditi!* di Lizzani. Questo film, veramente importante, è stato presentato in visione speciale per i critici dal Cineclub popolare milanese.





A sinistra e a destra: da *Le fidanzate di carta*, cortometraggio di Renzo Renzi che intende essere un'inchiesta su un fenomeno di costume.

ma, nei giorni successivi allo svolgimento del Congresso della F.I.C.C.

BERGAMO - Al Circolo del cinema « La Cittadella » ha avuto termine la « Rassegna del cinema cecoslovacco » con i racconti di Ciapek. E' iniziata la « Rassegna svedese » con Ordet di Molander.

BRINDISI - Il Circolo brindisino del Cinema ha dedicato la seconda manifestazione sul cinema italiano a In nome della legge. Il Circolo ha pure inaugurato una sezione a S. Vito.

CATANZARO - Il Circolo organizzerà con particolare risalto il Festival del cinema svedese; proietterà inoltre il Carretto fantasma. Solo una madre, Ordet. Quando la città dorme e Città portuale.

COMO - Prosegue l'annunciata programmazione dei film cecoslovacchi. Ha avuto pure inizio la « Rassegna svedese » con Solo una madre di Sjöberg.

FIDENZA - Il nuovo Circolo del cinema ha programmato il cappello a tre punte di Camerini e una selezione di La canzone dell'amore di Righelli.

FIRENZE - Al Circolo Fiorentino di Cultura cinematografica, nel corso delle proiezioni presso le sue 4 sezioni, sono stati proiettati Acciaio, Il carretto fantasma e Il tesoro di Arne.

LA SPEZIA - Il Circolo, a poco più di un mese dalla ripresa dell'attività, ha già dato vita con successo alla sezione periferica di Lerici. La sezione ha iniziato l'attività con i film della « Rassegna del cinema italiano sonoro ». A La Spezia il Cineclub « Flaherty » ha invece iniziato la rassegna svedese, dopo la proiezione di L'ultimo miliardario e Tabù.

MESSINA - Il 19-20-21 c. m. avrà luogo a cura del locale Cineclub la « Rassegna del cinema cecoslovacco » con i film Barricata muta, I racconti di Ciapek e Rivolta al villaggio. Le proiezioni saranno precedute da cortometraggi di pupazzi e disegni animati. In precedenza il Cineclub aveva organizzato un panorama del cinema americano con le proiezioni di Scarface, esempi di vecchio cinema « western » e Ombre rosse.

MILANO - Il Cineclub Popolare Milanese ha indetto all'inizio del nuovo anno sociale l'assemblea dei soci. Ugo Casiraghi, presidente uscente ha svolto la relazione morale. A seguito delle votazioni è risultato eletto a segretario Augusto Forti. Ugo Casiraghi è stato riconfermato presidente. Tra i membri del comitato d'onore: Guido Aristarco, Oreste Del Buono, Glauco Viazzi, Remigio Paone, Paolo Grassi. All'assemblea era pure presente il segretario generale della F.I.C.C. Virgilio Tosi di ritorno dal suo viaggio a Parigi. Nel corso della serata sono stati proiettati alcuni documentari sull'arte.

NUORO - Il locale cineclub ha proiettato Vacanze in collegio. E' in programma Aleksandr Nevskij.

PISA - Nel corso della « Rassegna del cinema cecoslovacco » il Cineclub ha proiettato Estasi (fornito dalla F.I.C.C.), I racconti di Ciapek, Barricata muta e un programma di pupazzi.

ROMA - Il Circolo di cultura cinematografica « C. Chaplin » ha ripreso l'attività con Janesik, il bandito presentato da Ugo Casiraghi. In seguito ha programmato Il carretto fantasma e in anteprima assoluta per l'Italia La battaglia di Stalingrado (secondo episodio) di

Vladimir Petrov. In collaborazione con l'editore Einaudi è stato pure realizzato il primo dibattito pubblico del nuovo anno sociale sui temi offerti dal recente libro di Aristarco Storia delle teorie del film. Erano presenti l'autore, numerose personalità culturali e un folto pubblico. Presiedeva Luigi Chiarini.

TRAPANI - Presso il Circolo del cinema di Trapani hanno avuto luogo le proiezioni del film Il carretto fantasma. Seguirà una serie di comiche di Chaplin e Aleksandr Nevskij. I film sono forniti dall'Ufficio programmazioni della F.I.C.C. di Milano.

TRIESTE - La sezione spettacolo del Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste ha inaugurato l'anno sociale con l'anteprima in edizione originale di « M » di Losey e il documentario Turay di Gras gentilmente offerto dall'Ambasciata dell'Uruguay. Sono seguite le proiezioni di Estasi e Janosik, il bandito, con il cortometraggio cecoslovacco Arle Prerie, I racconti di Ciapek con Re Lavra. E' in programma Atlantide di Pabst.

UDINE - Inaugurata con Atlantide l'attività del nuovo anno sociale, il Circolo ha proseguito l'attività con Città portuale di Bergmann, Estasi e I racconti di Ciapek.

VENEZIA - Avrà luogo nel corso del c. m. la « Rassegna del cinema cecoslovacco » con la proiezione dei film Barricata muta, Bajaja e una serie di cortometraggi di pupazzi e disegni animati.

I CORTOMETRAGGI

GLI ALLIEVI del secondo anno di regia del Centro sperimentale di cinematografia realizzano, al termine dei loro studi, un documentario o un cortometraggio a soggetto, con la collaborazione delle sezioni di recitazione, scenografia, costume, fonica e ripresa cinematografica. Alla fine dei corsi 1950-51 sono stati girati quattro cortometraggi: Bayard di Angelo d'Alessandro, Un bacio così di Daniele Luisi, Un fatto di cronaca di Antonio Racioppi, Incontro di Franco Venturini. Sono quattro esperimenti che presentano, nell'insieme, motivi di interesse, e che informano dei particolari criteri adottati dal Centro nei saggi finali. In alcune scuole cinematografiche, infatti, la realizzazione dei film è compiuta a formato ridotto. Resta sempre, nei diplomati dell'I.D.H.E.C. di Parigi o dell'« Instituto de investigaciones y experiencias cinematograficas » di Madrid, una tal quale mentalità da « amateur ». Al Centro sperimentale si lavora con gli stessi mezzi della normale produzione: l'esperienza è pertanto da considerarsi completa. L'allievo non soltanto scrive il proprio soggetto ed ha a disposizione una schiera di collaboratori, ma fa costruire, arredare, vestire; quindi traduce in immagini quello che è il suo vero e proprio « prima film » a 35 mm. Il pericolo cui va incontro, non di rado, il saggio del licenziando, è di cadere nell'estetismo « letterario ». E i biglietti delle giocate sul cavallo favorito (Bayard) che spazzati volano via sulla strada; le scarpe del vagabondo « neo-realista » (Un fatto di cronaca); le funeste conseguenze di un bacio (Un bacio così) nascono, piuttosto, dalla « letteratura », e pertanto non raggiungono, sullo schermo, la « verità ». E' quanto si riscontrò, se volete, anche nei primi lungometraggi, destinati al pubblico, di ex allievi del Centro che oggi si sono guadagnata una solida fama.



UGO CASIRAGHI: « Cinema cecoslovacco ieri e oggi »; **SCHEDE** (note critiche e presentazioni), a cura di Callisto Cosulich e Virgilio Tosi. Edizioni della F.I.C.C., Roma, 1950-51.

L'ATTIVITA' editoriale della Federazione italiana dei circoli del cinema fu, nei primi tempi, desiderio e sogno di molti. E chi conosce le vicissitudini dei circoli del cinema sa che l'attività editoriale, subito sentita come corollario indispensabile (nella diffusione della cultura) delle proiezioni, dovette regolarmente sostenere la parte della trascurata Cenerentola solo in virtù di altre necessità sempre più urgenti. Ora, finalmente, la F.I.C.C. ha trovato il modo di colmare la lacuna e, dalle prove finora offerteci, pare decisa a procedere di bene in meglio. Sono apparsi finora, nei « Quaderni », i numeri dedicati al cinema italiano, ungherese e cecoslovacco, quest'ultimo interamente scritto da Ugo Casiraghi e sul quale diremo qualcosa più avanti. La collana proseguirà tra breve con altri due fascicoli, uno sul cinema svedese, composto di saggi inediti in Italia di Lindström.

CORRADO TERZI

(Continua in terza di copertina)

Dei quattro brevi film, il più elaborato ed esauriente è Bayard; il meno « letterario » Un fatto di cronaca. D'Alessandro ha ottenuto ciò che si riprometteva, con una dimostrata chiarezza di idee, Racioppi ha rallentato il suo slancio verso l'autenticità, trattenuto da una sceneggiatura incompleta. Venturini avrebbe potuto ottenere di più, in Incontro, dalla scelta dei tipi, anche se i suoi attori dimostrano d'essere maturi. Un bacio così ricerca un funzionale impiego del sonoro; ma è la ispirazione un po' trucculenta.

Bayard, come esperienza più completa, sarà presentato nelle normali sale di spettacolo, essendo stato approvato dagli organi governativi di controllo, cui è stato sottoposto. E apparirà al pubblico anche un'altra realizzazione di un allievo del Centro, questa volta brasiliano, Fernando Birri: il quale, al di fuori della sua attività di scuola, riunendosi con alcuni colleghi in cooperativa, ha diretto in Sicilia — operatore Vittorugo Contino — il documentario Selinunte (I templi coricati). Anche qui qualche indulgenza estetizzante (Emmer e Gras sono il vero punto di riferimento di Birri, e non lo nasconde, anche se non conosce l'ultimo Gras: Turay); ma il giovane documentarista, come taluno dei debuttanti più sopra ricordati, ha qualcosa da dire. Tra i cortometraggi uruguayani già noti (Pupilla al vento, Artigas, Turay) e quelli brasiliani, come Santuario, visti a Venezia, Birri potrà inserirsi fruttuosamente, arricchendo il proprio disciplinato umanismo, e la sensibilità del suo temperamento, con quell'istintivo senso del reale, con quella ariosa apertura umana, che sono propri del cinema italiano contemporaneo, in mezzo al quale compie le sue prime esperienze.

MARIO VERDONE



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

SILVIO PANCIERA (Mestre). - Hai ragione a non essere soddisfatto di quella risposta sentita durante il convegno dei cinque; è una risposta che vale la trasmissione. Per i libri leggi la risposta a Ulisse di Ceresole Reale.

FERNANDO DI LEO (Senza indirizzo). - Giustizia è fatta non è sempre il trionfo della parola sulla immagine. Sono d'accordo con te però quando fai notare che il cinema tende oggi alla sovrabbondanza verbale; fa supporre che la simpagina si sia impadronita dei dialoghi. Ecco perché una passabile sequenza, purché muta, ci pare spesso una meraviglia (vedi ad esempio, l'episodio dell'approccio di Burt Lancaster e Dorothy McGuire in Mister 880, seguito dall'interno di un negozio, attraverso la vetrina). Per il C.S.C. chiedi il bando alla segreteria, Via Tuscolana km. 9. Auguri per il tuo lavoro.

ANNAMARIA DONDI (Modena). - Non sono mai stato tenero col Candido, i suoi metodi polemici (ma si possono chiamare così?) non mi sono mai piaciuti. E quanto all'idea politica, Dio ci salvi. Ma il pezzetto firmato «Il borghese» è dedicato al neoverismo mi trova in parte d'accordo. Lo dico anche se le tue ire toccheranno il cielo. «Il borghese» in questione è — se non sbaglio — Longanesi. E mi sembra abbia visto giusto indicando nella corsa al verismo un gioco vagamente equivoco: è un'illazione che condivido quando viene riferita ai registi derivati, ai manieristi (se si può parlare di maniera, il che implicherebbe una «coscienza»), agli epigoni. Salviamo pure (ed esaltiamo, secondo i casi) De Sica, Rossellini, certo Basetti, certo Camerini, certo De Robertis, e alcuni altri. Ma non esitiamo a indicare la malafede dove realmente si trova; e così anche tu, fervida appassionata Anna Maria, caprai che al cinema italiano si può fare del bene pur ricorrendo alla quasi-denigrazione. Il «borghese» ha torto quando indica solo nei francesi le vere radici del nostro neorealismo. Ti parrà balordo, ma io preferisco pensare che Basetti sia partito da certo cinema russo e abbia ascoltato anche la lezione di certo cinema americano (senza dimenticare Sperduti nel buio); e che il gioco tedesco (vedi Lang di M. e più tardi di Furla) unito al gioco americano (Hawks in particolare, e alcuni aspetti di Vidor) abbiano favorito lo sviluppo di Rossellini.

SEGRETARIA DI PRODUZIONE (Senza indirizzo). - Il mestiere che vuoi imparare richiede, sì, quelle informazioni di carattere cinematografico (in tono generale) di cui

parli; ma si pretende dall'aspirante anche una buona conoscenza specifica della materia cine-industriale. So che è uscito un libro di Libero Solaroli, ma ancora non sono potuto entrare in possesso. C'è poi un testo sulla produzione, scritto da Nino Ottavi, che ha la sua importanza; puoi richiederlo ad un libraio ben fornito. Per le raccomandazioni, tu sai che oggi solo con una molla di questo genere si riesce a «saltare». Non è escluso però che qualche boss della produzione italiana abbia interesse a favorire una sconosciuta come te e a darle ottime possibilità di riuscita in un campo che non ha molti elementi. Ha notato però, sia pure infrequentemente, che ci si può «infilare» nell'ambiente come aiuto di una segretaria molto quotata; dopo tre film si arriva alla indipendenza.

NINO VENDITTI (Roma). - Vorresti sapere se l'annuncio, diffuso a suo tempo, del contratto cinematografico offerto ad alcune «miss» italiane sia vero o abbia solo intenti pubblicitari. Devo risponderti: purtroppo è vero. Il nostro cinema ha favorito, dai primi tempi del sonoro ad oggi, gli aspiranti secondo i particolari umori dei nostri «producers» anzi addirittura a «periodi» come nel corso della malaria. Un tempo si aiutavano gli esuli dal teatro. Poi ci si dedicò alla produzione «in proprio» di «stelle» e «stelloni»; in seguito venne l'ondata degli allievi del Centro Sperimentale; quindi, i «presi dalla vita reale»; poi, i «comici»; e oggi, le «miss». Che tristezza.

MAURIZIO BOSCOLO (Padova). - Detto in confidenza. La città si difende neppure a me è sembrato un buon lavoro; ma l'accanimento contro Germi è stato davvero eccessivo. Il tonfo — se così si può chiamare il suo esito veneziano (a dispetto del premio che non ha convinto troppa gente) — speriamo serva di lezione al regista: non dovrebbe sentirsi troppo sicuro di sé, e non dovrebbe soprattutto affidare alla propria sensibilità (notevole ma non eccezionale) un tema (cioè quello della città che si difende) di altissime ambizioni. Auguriamoci tuttavia che a Germi non tocchi la sorte di un Franciolini (partito con un promettente Fari nella nebbia e finito con un Ultimo incontro). Quanto agli applausi che, a tuo dire, sarebbero toccati a Ombre sul Canal Grande, alcuni mi fanno notare — io non ero a Venezia — che il loro intento era ironico, decisamente canzonatorio. E tu lo chiami trionfo?

FERRUCCIO GIACARELLI (Senza indirizzo). - Per le opere di No-

ble, scrivi alla Libreria Internazionale, Galleria del Cinema Manzoni, Via Manzoni, Milano. La filmografia di Ford pubblicata da Hollywood m'è parsa quasi completa. Il «quasi» significa che neppure lo stesso Ford ricorda tutti i suoi film.

P. FRANCO (Napoli). - Il tuo italiano va benissimo. Meglio del mio. Per il formato ridotto; sono apparsi nei negozi d'ottica tanti nuovi apparecchi da lasciar disorientati. Cerca un amico che conosca un negoziante di fiducia, e poi fatti presentare. Sono certo che, venendo a conoscere della tua passione, il venditore non ti rifletterà il solito catenaccio. Per le istruzioni comincia col compulsare il libretto di Svatopluk Jezek: La regia del film d'amatore, edizione Poligono. (Quell'amatore è un francesismo tollerato dall'editore). Per una buona conoscenza dell'estetica leggi L'arte del film di Guido Aristarco, edizione Bompiani (il prezzo è alto, a dispetto della buona volontà dell'autore). Auguri.

LUIGI CAMPAGNA (Pesaro). - Un annuario, del genere di quello americano, viene pubblicato anche in Italia. Richiedilo all'editore Alessandro Ferrai, via Caposile 2, Roma. Per il Motion Picture Almanac tenta la richiesta presso qualche libreria ben fornita. Ne ho visto qualche copia nella Libreria Vallardi, a Milano, via Santa Margherita. Stodmak ha davvero diretto La crise est finie nel '34 (interpreti: Albert Jrejean e Danielle Darrieux) e nel '35 quel Cargaison blanche. Quanto a West Widow, è questa la sua prima fatica a Hollywood.

MATTEO ZUNINO (Torino). - Mai lamentate sono state più sensate delle tue, e se ti dico che in materia di pubblicità cinematografica ho i tuoi stessi argomenti per dichiarare guerra, devi per forza credermi un alleato. E' mai possibile, dico, che uno spettatore debba subire, senza via di scampo (salvo quella di perdere il posto, magari occupato con fatica), le inserzioni reclamistiche, i filmetti, le voci fantasma che gli consigliano prodotti di cui dimenticherà il nome, ristoranti che per forza odierà, negozi in cui si farà scrupolo di non entrare mai? Meno male che molti amano definire i cinematografi, «locali di divertimento»! Ho voluto fare, dopo aver letto la tua lettera, un'inchiesta assolutamente personale in tre sale di Milano. Ed eccoti i risultati. Cinema Manzoni (nell'intervallo della proiezione di Parigi è sempre Parigi); lastre pubblicitarie proiettate con la lanterna magica, al suono di un disco (e, in particolare nel cinema in questione, con una certa lentezza): 20. Cortometraggi pubblicitari: 2. Al Cinema Odeon, al tempo di Era lull... sì, sì! (ho voluto vedere il film e mi merito quindi lo strazio reclamistico); lastre: 24; filmetti pubblicitari: 4. Al Cinema Arlecchino (Sangue blu) 2 filmetti pubblicitari, e 15 lastre. Tanta affiliazione per il pubblico rende almeno una buona somma all'amministrazione del cinema? E l'inserzionista è convinto che il sistema sia efficace? (Ne dubito, dato che le lastre recano almeno sei marche diverse di panettoni, ecc.). Per finire, una proposta: il direttore della sala cinematografica in cui non si proietta la pubblicità dovrebbe avvertire i passanti con un bel cartello appeso fuori porta. Dio voglia che si possa fare altrettanto per i brutti documentari: «A questo film non è abbinato nessun cortometraggio del regista...». Arrivederci.

ACHILLE GIANINI (Milano). - Per il primo film: non posso dirti nulla non avendo visto quel lavoro di Christian-Jaque. Quanto a Totò,

hai ragione: nella prima parte di 47 morto che parla e nel ruolo del sindaco in Totò terzo uomo egli non è affatto trascurabile. Ma è un po' poco, non credi?, in così tanti chilometri di pellicola impressionata dal principe di Bisanzio.

GIANNI CASTELLANO (Bologna). - La tua lettera mi fa capire che con te si può chiacchierare volentieri; e in confidenza, a proposito di tutti i «papaveri» toccati dalle tue note, non posso che condividere quanto vado leggendo nelle sei fitte pagine che mi mandi. La pagina cinematografica del giovedì del defunto Progresso d'Italia era davvero interessante. Grazie per i ritagli dei tuoi pezzi: buono, davvero buono, l'articolo per Billy Wilder anche se — con quel certo tenero che provo per il regista austro-americano — non sempre sono dalla tua parte. Circa la storia dello pseudonimo, se ti dicessi che hai indovinato chi si nasconde sotto l'etichetta del «Postiglione» che cosa ne ricaveresti? Per la precisione: la persona che tu citi (e alla quale hai inviato la lettera) non ha mai scritto articoli in «collaborazione», e tanto meno con quell'individuo che più avanti nomini. Mi dici: «Se un giorno dal gruppo dei lettori tuoi dovesse uscire un recensore della taglia dei critici sopra ricordati avrai anche tu la tua buona parte di merito»; lo volesse il Cielo! Credi forse che i lettori — a veder mio — da incoraggiare, non ricevano frasi di incitamento, sincere e calde? Se non sbaglio, il lettore Gerosa è divenuto — in virtù di un saggio inviato a questa rubrica — collaboratore di Cinema. E la candidatura è ancora libera a tutti.

ALBERTO COVINO (Napoli). - Vorrei poterti rispondere a proposito di Rasha Mon e di A Streetcar Named Desire ma non sono stato a Venezia e pertanto i due film mi sono ancora preclusi. Per quel tessero da «Critico cine-teatrale letterario» che un'agenzia giornalistica ti avrebbe promesso, sappi che non vale assolutamente nulla al botteghino del cinema e dei teatri. Occorre, per le sale di proiezione, la tessera dell'Agis, che si rilascia ai soci del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici. Sono dolente.

LUCIA SANI (Venezia). - «Con questo mi pare di aver detto tutto quello che mi premeva dire; sperando di vedere attuate le proposte invio i miei più cordiali saluti». Li ricambio, e ti ricambia anche la redazione alle prese con i tuoi appunti, graditi quanto utili. Devo personalmente osservare che la tua lettera, più che essere diretta a me, è una missiva da «affissione». Infatti il tuo lamento per certa critica, il tuo dissenso in merito al consuntivo dalla mostra veneziana e l'esortazione a massacrare gli attori con domande (scusami, ma mi paiono ovvie) fanno parte del bagaglio del «lettore che protesta». E ciò non significa che tu abbia torto. Solo, non posso darti una risposta in così breve spazio. Dirò se mai che a Monsieur Verdoux — il film al quale, a veder tuo, la critica non ha accordato l'attenzione che meritava — il letterato Carlo Bo ha dedicato un saggio; un saggio singolare e completo, proprio come tu lo cercavi. L'hanno pubblicato, anni fa, su Bianco e Nero. Per il resto, amica mia, condensa e manda alla rubrica «lettere».

ROCCO MUSOLINO (Bologna). - Il tuo articolo è stato passato alla commissione del Premio Pasinetti. Il quale premio (lo dico anche per il lettore Benito Meneghetti di Padova) viene consegnato in occasione dell'anniversario della morte del Pasinetti e non più a fine d'anno.

IL POSTIGLIONE

ufficio dal Centro italiano femminile (C.I.F.); uno eletto dall'Unione donne italiane (U.D.I.).

Art. 6. - Ai film di produzione nazionale riconosciuti particolarmente idonei per ragazzi viene accordato un premio pari al rimborso del 6 per cento della tassa erariale, oltre alle altre provvidenze previste dalla legge 29 dicembre 1949, n. 958.

Art. 7. - Contro il film giudicato idoneo alla programmazione dal Comitato tecnico può ricorrere alla Commissione d'appello qualsiasi cittadino, se in esso si rinvenivano elementi tali da definirlo pericoloso per i ragazzi. Qualora la Commissione d'appello accolga il ricorso, i ragazzi di età inferiore ai 16 anni non potranno essere ammessi alla proiezione del film. Per giudicare i ricorsi di cui al presente articolo, la Commissione d'appello dovrà essere integrata come all'articolo 5.

Art. 8. - I film programmati dai Circoli del cinema o da altre simili organizzazioni culturali, sono esenti dal visto di circolazione.

Art. 9. - Sono abrogate tutte le disposizioni in materia di vigilanza e controllo sulla proiezione al pubblico di film, incompatibili o comunque in contrasto con la presente legge.

Art. 1. - E' fatto divieto ai minori degli anni 16 di frequentare sale cinematografiche salvo il caso che si proiettino esclusivamente pellicole riservate ai ragazzi, che per il contenuto morale, culturale o ricreativo influiscano positivamente sull'educazione degli stessi. E' sempre escluso l'accesso alle sale ove alla rappresentazione cinematografica siano abbinati riviste o avanspettacoli.

Art. 2. - Per giudicare se ogni nuova produzione cinematografica abbia contenuto morale culturale e ricreativo, al fine di dichiararla adatta ai minori degli anni 16, la commissione di primo grado (di cui all'articolo 14 della legge 16 maggio 1947, n. 379) viene integrata da: a) un insegnante elementare ed un professore di scuola media designati dal Ministro della pubblica istruzione; b) due genitori di provata probità e competenza educativa designati dal Ministro dell'interno; c) un medico psichiatra designato dall'Alto Commissario per l'igiene e la sanità. Tali membri durano in carica 2 anni e possono essere riconfermati. In grado di appello giudicherà la commissione di appello integrata come la precedente.

Art. 3. - Con la stessa procedura prevista dall'articolo precedente ed entro tre mesi dall'entrata in vigore della presente legge, verrà compilato l'elenco di tutte le pellicole attualmente in circolazione, rispondenti ai fini di cui all'articolo 1.

Art. 4. - La decisione definitiva di ogni film espressa dalla formula « adatto per ragazzi » o « non adatto per ragazzi » verrà immediatamente pubblicata nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica. Gli esercenti delle sale cinematografiche sono tenuti a porre in particolare evidenza all'ingresso della sala ed in tutti i cartelli pubblicitari tale giudizio, con gli estremi della Gazzetta Ufficiale che l'ha pubblicato. Le pellicole non ancora giudicate con provvedimento definitivo si devono ritenere « non adatte ai ragazzi », a tutti gli effetti anche pubblicitari.

Art. 5. - Agli esercenti di sale cinematografiche che non si atterrano alle norme della presente legge, verrà applicato, dall'autorità di pubblica sicurezza, la sospensione della licenza per un periodo non inferiore a un mese, e non superiore ai sei mesi. Nei casi di particolare gravità, di recidiva, di falsa pubblicazione del giudizio, si applicherà la revoca della licenza ed eventualmente la chiusura del locale per un periodo non inferiore ai tre mesi e non superiore ad un anno, salvo le sanzioni penali.

Art. 6. - I ragazzi che contravvengono alle norme della presente legge saranno diffidati dall'autorità di pubblica sicurezza che ne renderà edotti i genitori o chi esercita la patria potestà. In caso di recidiva o di particolare gravità, i genitori o chi esercita la patria potestà saranno puniti con l'ammenda da lire 1000 a lire 20.000.

Art. 7. - La presente legge entra in vigore il trentesimo giorno dalla data della pubblicazione nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica.

pretesto ai virtuosismi di cui all'inizio, dove tra l'altro intervengono reminiscenze facilmente individuabili e che servono a maggiormente immunizzare lo spettatore provveduto, smalizzato, in posizione, diciamo così, di 'difesa'. In *Othello*, più che in altri film di Welles, sono a esempio evidenti le fonti dreyeriane, e in particolar modo di *La passion de Jeanne D'Arc*: si vedano le deformazioni prospettiche, scenografiche, e certi movimenti di macchina e composizioni spaziali (teste bassissime, in primo piano, e figure intere e cose lontanissime); in più troviamo, specie nella prima sequenza, di una forza calligrafica davvero inconsueta, diverse reminiscenze eisensteiniane: la testa capovolta di Otello, e la processione che accompagna il suo corpo e quello di Desdemona mentre sta per compiersi la punizione di Jago, prigioniero nella gabbia di ferro; gabbia che ritorna, nello sviluppo del film, come motivo dominante, che sottolinea il destino del traditore nel compimento della sua trama. Motivo dominante cui collabora anche la musica, a effetto e suggestiva come tutto il film.

MISCELLANEA

UNA sequenza presa in sé molto bella, cioè suggestiva, è anche quella che apre *The Men* (« Uomini », 1951) di Fred Zinnemann: un regista non insensibile a certi particolari aspetti e fenomeni del dopoguerra: del reduce, a esempio, che vuole uccidere chi si è salvato tradendo i compagni (*Act of Violence*; « Atto di violenza », 1949) o del combattente minorato che cerca di abituarsi a una nuova vita: alla invalidità. Il difetto basilare e sostanziale di questi film, di *The Men* e di *Act of Violence* (e anche di *Teresa* dello stesso regista, film sottovalutato e di cui parliamo da Venezia), consiste nel fatto che la guerra — che pure sta all'origine di sì complessi problemi — è in essi presa come un male fatale e necessario, quando addirittura non viene glorificata dimenticando per altro le vere ragioni che l'hanno determinata. Avulso, per ragioni contingenti e di varia natura (tra le quali non ultime quelle ambientali di produzione) dal problema principale, quello derivante, del reduce, si spoglia di ogni consistenza specifica e passa dal caso 'sociale' a quello 'individuale', 'clinico'. A ogni modo *The Men* non è privo d'interesse, e denuncia un certo impegno psicologico, anche da parte di Marlon Brando, invero ottimo attore. *Pandora*, invece, rappresenta un estremo limite (che andrebbe a lungo analizzato) del film d'evazione. Alimentata alla fonte dei vari 'ritratti di Jennie', e nella confusione di una realtà o di un sogno entrambi discutibili, questa pellicola di Albert Lewin apre le porte a una cinematografia per evirati.

GUIDO ARISTARCO

(1) Cfr *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.

(2) Vedi, proprio in questo numero, l'articolo di Guido Bezzola sul vecchio cinema italiano.

(3) Ecco alcuni titoli di film che in queste settimane natalizie ingombrano i nostri schermi: *Era lui, si!*, *La paura fa novanta*, *Marakatumba...*, *ma non è una rumba*, *Amor non ho! però, però...* (in quest'ultimo, buone 'trovate' di Marotta, vengono scintuate da uno pseudo regista come Giorgio Bianchi).

(4) Cfr., tra gli altri, *Georges Sadoul: Il curato di campagna ha lasciato l'indirizzo*, in *Chiama*, nuova serie, anno IV, numero 55, 7 febbraio 1951.

Wortzelius, Ildestam-Almqvist, ecc.; ed uno sul cinema scientifico. La scelta degli argomenti tiene conto, logicamente, dei « programmi » distribuiti ai circoli: in tal modo, le « rassegne » del cinema italiano, ungherese, cecoslovacco, svedese e scientifico hanno avuto o avranno, nei quaderni suddetti, un appoggio critico-storico di fondamentale importanza. A parte il cinema italiano, infatti, la produzione ungherese, cecoslovacca e svedese (per non parlare del film scientifico) non è certo la più diffusa sui nostri schermi — e, mancando la documentazione, è pure raro vederla esaminata sulle nostre riviste specializzate. Perciò, se la F.I.C.C. potrà, ogni anno, allineare almeno un paio di « rassegne » e di « quaderni » di analogo interesse, la sua funzione di diffondere in Italia una seria conoscenza del cinema sarà largamente apprezzata.

Meno appariscente ma forse di utile più immediato è la pubblicazione delle « schede » compilate dalla F.I.C.C., a cura di Callisto Cosulich e di Virgilio Tosi, sul modello dei noti « Records » del British Film Institute di Londra. Le « schede » completano la documentazione fornita ai circoli dai « quaderni » e accompagnano i film non appartenenti alle « rassegne » oppure presentano opere ed autori di opere visibili nelle sale comuni. In un anno di attività sono stati distribuiti ai circoli *Himlaspelet*, *L'école buissonnière*, *Vacanze in collegio* e *La moglie del fornaio*, *Film Jazz*, *Le sang d'un poète*, *No Man's Land*, *Luci del varietà*, *Alberto Lattuada*, *Giustizia è fatta*, *Cristo tra i muratori*, *Biancheggia una vela*, *Miracolo a Milano*, *Joris Ivens*. Un'edizione speciale per la selezione italiana presente al Festival di Cannes di quest'anno è costituita dalle « schede » di *Miracolo a Milano*, *Napoli milionaria* e *Il cammino della speranza*, con testo in lingua francese. Per questo lavoro, Cosulich e Tosi meritano un sincero ringraziamento: una lunga esperienza quotidiana ha insegnato al sottoscritto (e certamente anche a molti altri dirigenti o ex-dirigenti di circoli del cinema) che nulla è più indispensabile — perché i soci dei circoli assimolino la lezione dei film — della presenza e dell'assistenza di una letteratura apposita; e la letteratura fornita dalla F.I.C.C. risponde pienamente allo scopo.

Il saggio di Ugo Casiraghi sul cinema cecoslovacco, suggerito dalla necessità accennata di « presentare » la rassegna omonima allestita dalla F.I.C.C., è divenuto in pratica un esauriente « excursus » su di una cinematografia pressoché sconosciuta al pubblico italiano. In cinquanta pagine di testo, Casiraghi traccia una « storia » circostanziata ed esauriente della produzione cecoslovacca dalle origini a oggi. A sei anni di lontananza da *Umanità di Stroheim* e altri saggi, questo libro segna dunque il rientro di uno dei critici italiani più seri e preparati: *Cinema cecoslovacco seri* e oggi rinnoverà certamente il successo di quel libro, tanto più essendo il primo studio completo apparso all'estero (la « Falcon Press » di Londra annunciava, nel 1947, un *The Film in Czechoslovakia* di Jindrich Brichta, non ancora pubblicato). Non è il caso, ora, di ripercorrere o riassumere l'itinerario storico esaminato da Casiraghi, ma è bene sottolineare il fatto che l'ampia documentazione e il fitto ragionare che accompagnano la produzione degli anni del dopoguerra (che l'autore conosce direttamente e abbondantemente) è preceduto dall'originale impostazione critica del periodo precedente, che « credevamo » (è il caso di dire) di conoscere e che solo ora, invece, possiamo dire di « capire ». Casiraghi, infatti, ha avuto l'avvertenza di sottolineare in maniera opportuna il significato di talune opere « chiave » del periodo 1930-40, quali *Elasti*, *Janosik*, *La terra canta*, *Amore giovane*, *Marysa*, *Verginità*, ecc.; che testimoniano, nel contenuto e attraverso la personalità dei rispettivi autori, della presenza di determinate correnti stilistiche e ideologiche destinate a prender corpo (o a scomparire) nel dopoguerra. Il testo critico cede spesso la parola all'esposizione dei soggetti di quasi tutti i principali film ed è completato da una serie di trentaquattro illustrazioni direttamente fornite dalla « Československi Statni Film », inedite in Italia e riguardanti film a soggetto, disegni animati e film di pupazzi della produzione più recente (1946-50).

CORRADO TOSI



Jean Kent in The Browning Version
(« Addio, Mr. Harris ») di Anthony
Asquith, film premiato a Cannes per
la migliore interpretazione maschile
(M. Redgrave). Prod. Rank, 1951.