

CENTO



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **77**

NUOVA SERIE - 31 DICEMBRE 1951

signor Gandin,

LE PROPOSTE dell'on. Ariosto sono cinque stupidaggini e l'on. Ariosto per queste non vale se non come promotore della questione in Parlamento, e basta. È assurdo e contro qualsiasi legge limitare la produzione. L'obbligatorietà dell'abbinamento preventivo è assurda, perché il cortometraggio ha valore in quanto gli è stato riconosciuto il premio del 3%; prima vale zero, perciò alla già tanto complicata espletazione delle pratiche burocratiche per il riconoscimento del premio, si aggiungerebbero anche quelle di concludere prima pseudo contratti, tutti con la clausola del « salvo approvazione del Comitato tecnico ».

Severa selezione da parte del Comitato tecnico. Cinema ha pubblicato che in nove mesi questo Comitato tecnico ha esaminato 331 cortometraggi, bocciandone 139, cioè quasi la metà: mi pare una proporzione ragionevole.

« Pagamento immediato dei premi governativi ». Ma l'on. Ariosto è proprio ingenuo! Lo Stato sta pagando ora i premi del 1949, cioè con un certo ritardo, come vede. Ora se dovesse pagare immediatamente i premi del 1951, dovrebbe affrontare in un solo esercizio finanziario quelle spese previste per tre, cioè 1949, 1950 e 1951; con l'aria di ferree economie che c'è in giro, non credo che farebbe piacere a nessun Ministero delle Finanze una proposta simile.

« Premi proporzionale alla qualità e al costo del cortometraggio ». Ci vorrebbe una commissione di santi o di comunisti per garantire una impaziale distribuzione di milioni e milioni: a tizio pochi, a caio tanti, questo è bellissimo, no è una schifezza, è costato poco, no è costato un occhio. Lei immagina che ginepraio scatenerrebbe la facoltà data a una commissione di decidere queste cose? Ci si riduce a fare della questione una questione ministeriale, di commissioni, di comitati, di premi, di pagamenti, di percentuali, una questione sotterranea, tenebrosa, ma ci si dimentica che il cortometraggio è film, che deve essere proiettato al pubblico, che deve dipendere dal giudizio del pubblico, che deve andare in circolazione in tutto il paese ed essere visto da tutti. Si è mai accorto lei quanti pochi cortometraggi si vedono in giro? Perché non si fa una legge che obbliga, ma categoricamente, la proiezione obbligatoria dei cortometraggi? Con una fortissima multa per l'infrazione e un'altra per la proiezione ripetuta di uno stesso cortometraggio in un altro programma. E come per i lungometraggi i cortometraggi dovrebbero riscuotere un loro noleggino e quindi equipararsi al sistema commerciale normalmente in uso per i lungometraggi. E gli aiuti lo Stato li dovrebbe elargire in maniera assolutamente staccata dalla procedura commerciale, proprio per non far allignare la cancrena della speculazione. Li potrebbe elargire sotto forma di acquisto, di concorsi, per esempio per le scuole, le università, l'esercito. Ogni ministero potrebbe ordinare dei documentari sulle proprie attività. Insomma, non sarebbe proprio la buona volontà che stenterebbe a venire a galla.

La saluto cordialmente.

Giuliano Betti

BOLOGNA, dicembre

Caro Aristarco,

DI TANTO in tanto, su questa rivista oppure su altre pubblicazioni, c'è chi riprende il discorso sul Festival di Karlov Vary e sulle polemiche sorte da una nostra

LETTERE

proposta di andare a quella manifestazione, per tentare di promuovere accordi "dal basso" e permettere un più ampio dibattito sulla produzione cinematografica delle democrazie popolari, a noi in gran parte sconosciuta con grave danno della nostra informazione, quindi della nostra cultura nazionale. La proposta, dunque, interessa; ha toccato un'esigenza sentita, forse al di fuori dalle consuete posizioni chiuse. L'ultimo intervento, in ordine di tempo, è quello di un lettore, Nerio Budello, in una lettera a me indirizzata e pubblicata nel n. 73 di questa rivista. Io mi rivolgo a te, rispondendo, e non a Budello, per rimettere la cosa — come si dice — nelle mani della redazione e per evitare quindi un colloquio troppo personale, che potrà tuttavia essere continuato privatamente se tu sarai così gentile da fornirmi l'indirizzo preciso del mio interlocutore. Ciò che non vuole ostacolare, com'è ovvio, altri pubblici interventi dello stesso Budello, sulle pagine di Cinema.

A questo punto debbo premettere, prima di iniziare qualunque discussione, che, essendo indotto a polemizzare con una critica che mi viene da sinistra, la mia posizione potrebbe erroneamente lasciare intendere che io accetto la corruzione e le molte ingiustizie dell'attuale stato di cose, nel nostro paese. Ma sarei molto rammaricato di un simile equivoco e rinuncerei piuttosto ad una risposta, se esso fosse inevitabile. Ciò che non credo. La lettera di Nerio Budello, per la verità, è una di quelle che invitano a una risposta, anche perché tratta argomenti di interesse generale, che coinvolgono — penso — le posizioni di un certo numero di collaboratori di questa rivista e, presumibilmente, di molti suoi lettori. Scritta con un tono molto cortese e con una indiscutibile sottigliezza, essa inizia facendo considerazioni amichevoli nei miei riguardi. Ma cade subito, io credo, in una prima contraddizione, quando dice di avere spesso condiviso i miei dubbi e le mie perplessità, pure nei limiti mai apparsi nettamente "in virtù di una rara sensibilità che mi permetteva di criticare le insufficienze degli uni e degli altri mantenendomi sempre in equilibrio come sul filo del rasoio". Ora, poiché durante tutto il corso della lettera, Budello mi rimprovera poi, proprio questo "equilibrio sul filo del rasoio", non riesco a capire come potesse condividere la mia posizione precedente senza fare del processo a me anche un processo a se stesso. Ma forse, assieme ai miei, ha scoperto anche i propri limiti: perciò tenta di superarli affermando che essi consistono in un interesse per la cultura, disgiunto da un eguale e necessario interesse politico. Infatti Nerio Budello dice che io non mi sarei accorto di tutte le violazioni dei liberi scambi da parte dell'attuale classe dirigente, intesa a mettere una barriera premeditata ad ogni possibilità di colloquio col mondo orientale (qui debbo fare un'altra precisazione, del tutto personale: il mio interlocutore afferma che io ho evitato "cautamente" — non so per quale vigliaccheria — di nominare il governo, lamentando il mancato visto al passaporto di Casiraghi. Non ha letto bene. Infatti avevo scritto: « Ho saputo in questi giorni che a Casiraghi è stato negato il

visto per Karlov Vary, da parte del nostro governo ». Cautela, torna indietro). Perciò, per questo disinteresse politico che mi impedisce di vedere tutto il quadro, io non avrei ragione di lamentarmi delle offese al mio "piccolo orto", quando anche le altre libertà sono violate. Necessita, dunque, unire l'azione culturale a quella politica, altrimenti — oltre tutto — si corre il rischio di subire delle deformazioni professionali, come è accaduto nel caso di una lettera del sig. Ottorino Pesce, che ha "tirato a destra" un mio articolo. Significato del film medio e accaparramento ideologico (altra parentesi: se l'articolo era "giusto e bene impostato" a detta dello stesso Budello, perché avrei dovuto scriverlo diversamente?). La cultura disgiunta dalla politica può facilmente diventare un esercizio accademico, del tutto inoperante. Quindi bisogna decidersi e dichiarare chi sono, nel nostro paese, i responsabili della mancanza di libertà. Una posizione sopra le parti è impossibile. Lo schieramento è necessario, subito. Maiora premunt.

Fin qui la lettera, che ho cercato di sunteggiare, chiedendo scusa per le inevitabili approssimazioni. Attraverso di essa, Nerio Budello vuole dischiudere ai miei occhi più vasti orizzonti, portando la precisa questione di Karlov Vary su di un piano più generale, spero non per distruggere la questione, ma per trovare una più ampia chiave d'interpretazione. Tutto sommato la chiave è questa: la colpa è da attribuirsi completamente a una sola parte, all'attuale classe dirigente italiana, contro la quale bisogna combattere per riaprire le porte, in maniera radicale, ai liberi scambi tra i popoli. Ciò dicendo, Budello si mostra molto appassionato di questi liberi scambi. Dimentica però di dire che l'altra parte (quella che non nomina) i liberi scambi non li viola soltanto in determinati casi, deprecabilissimi, ma quasi sempre alle origini, poiché la sua stessa struttura ha abolita, per ora, l'opposizione organizzata, quindi i modi stessi del libero dibattito. Per giustificare una simile dolorosa situazione, i difensori dell'altra parte portano la ragione dei provvedimenti di emergenza, escogitati per mandare avanti la rivoluzione. Ma quando questi provvedimenti durano più della vita di una generazione, c'è da sospettare che essi siano diventati dei fini, da mezzi che erano, riducendo quelle libertà a valori metafisici, perché troppo rimandati nel futuro, che assume il luogo del cielo. Certo, ne sono convinto, la cultura non può scindersi dalla politica. Ma esiste uno stato d'animo sempre più diffuso il quale, pure se è impegnato in una direzione simile a quella di Nerio Budello e di coloro che gli stanno accanto, ne avverte tuttavia l'equivoca destinazione, avanzando incessantemente le proprie riserve. Così ci si trova a difendere il proprio "piccolo orto": poi si scopre che il "piccolo orto" interessa anche milioni di uomini del ceto medio, come esigenza individuale ma non individualistica. Io credo, a questo punto, che lo stato d'animo di cui parlavo più sopra (che implica poi l'affermazione di certi modi di libertà mentre accentua una polemica all'attuale stato di cose) si sviluppi, col crescere di una coscienza di classe nel ceto me-

dio. Oggi, specialmente nel campo degli intellettuali, sono diminuite le fughe dal proprio ceto: anzi, si sono notati persino alcuni rientri. Naturalmente, è facile dire che si tratta di una situazione tuttora confusa; ma essa ha prospettive vivaci, a causa di esigenze che non vogliono scomparire. Di fronte a essa, coloro che hanno già scelto per la vita e per la morte tra le due parti più chiaramente identificabili, propongono anche agli altri la scelta immediata, creando un'atmosfera di imminente naufragio, quasi a tacitare, con le necessità dell'azione, i propri intimi dubbi. Ma perché scegliere subito tra due cose che non si amano, quando si crede (e può essere una illusione: ma chi non rischia le illusioni e le utopie?) che il proprio posto non sia ancora concretamente rappresentato? Forse che la storia si realizza soltanto con gli elementi già prestabiliti o riconosciuti? Allora, poiché non si vuole attendere, si cerca di alimentare, nei particolari, i propri ideali ed i propri interessi, preoccupandosi di problemi specifici che facciano andare avanti le cose in un senso determinato, fatti esperti intanto da un'utile e costante presa di contatto con la pratica. Si cercano anche le posizioni mediatrici, per trovare, nella mediazione, una prima consistenza.

Del resto, assai spesso le sinistre hanno auspicato il dialogo, riuscendo talvolta a realizzarlo proprio per merito di posizioni come quella che più sopra mi sono sforzato di esporre. E se persino recentemente i dirigenti sovietici hanno parlato di una possibile coesistenza dei due mondi, veda Budello che la storia ci riserva almeno qualche compito di mediazione, nei necessari scambi che permettano una circolazione delle idee il più possibilmente pacifica. In realtà, la posizione di Budello, che tende a distruggere il ponte, serve soltanto a irrigidire una situazione di per sé già abbastanza tesa. Essa, inoltre, proprio nel caso di Karlov Vary, teorizzando la concretezza, si fa più astratta della mia. Perché si guardi da rispondere a queste semplici domande: quali azioni bisogna compiere per andare a Karlov Vary senza essere iscritti a un determinato partito, poterne parlare liberamente, tentare di intrecciare possibili intese a mezzo della stampa e di una opinione pubblica arricchita di nuovi elementi di giudizio; favorire, di conseguenza, anche in Italia la conoscenza di quelle cinematografie? Quali pericoli vede Budello in un viaggio della stampa italiana a Karlov Vary? E perché infine non dovremmo pensare che gli ostacoli e i tentativi di deviare il discorso mascherano soltanto la paura di esporsi a critiche che non provengano da uomini legati ad una precisa disciplina? E' accademica il tentare di conoscerli incessantemente, prima di fare le successive scelte che regolano il corso della nostra vita e che, necessariamente, non debbono essere vincolate da un voto, come accade per i monaci di clausura?

La lettera del mio interlocutore pare scritta da una persona molto coltivata: io vorrei che egli usasse questa sua finezza ed educazione non soltanto per fare un piccolo processo riassuntivo alla mia persona (sia pure come simbolo di una determinata mentalità) ma anche per guardarsi un poco alle spalle, incrementando, tra i suoi, l'abbandono di posizioni troppo rigidamente difensive, le quali servono, soltanto, ad alzare il muro già alto che anche l'altra parte ha contribuito a costruire.

tuo

Renzo Renzi

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie
Volume VII

Anno IV - 31
Dicembre 1951

FASCICOLO 77

Questo numero contiene:

Lettere	Seconda di copertina
Cinema gira	346
GIUSEPPE GRIECO	
Uno sterile incontro	349
GIULIO CESARE CASTELLO	
Hanno visto Napoli e poi Mori	350
LUIGI CHIARINI	
Pane al pane	353
VINCENZO BASSOLI	
Il cinema cammina e la scuola sta ferma	354
M. GANDIN e M. MAZZOCCHI	
Cosa pensano del cinema (Inchiesta. Risposte di ARGAN, BRANDI, e CECCHI)	356
STELIO MARTINI	
Dopo il crollo della scala una ragazza aspetta ancora	358
GIORGIO N. FENIN	
I "Colored men" contro Hollywood	362
LO DUCA	
I frutti di Painlevé arrivano anche dall'India	363
EMILIO DE' ROSSIGNOLI	
I registi: Jules Dassin	365
RENATO GIANI	
Retrospective: Al vampiro piacquero i "dé-cors" di Silvagni	367
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni	370
MARIO VERDONE	
I cortometraggi	371
GLAUCO VIAZZI	
Retroprime: "Film and Reality" di Cavalcanti	372
GULLIVER	
Segnalibro	373
VIRGILIO TOSI	
Circoli del cinema	374
C. TERZI e R. PAOLELLA	
Biblioteca	375
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	376

Impaginazione: F. F. FRISONE

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, Av. Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. Jas 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - 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: Shelley Winters, una delle attrici americane più interessanti.



Simone Signoret in Casque d'or, che si ispira a un fatto di cronaca giudiziaria del 1900. La regia del film è affidata a Jacques Becker.



Pinewood. Sopra: Moira Lister, Joan Dowling e il regista Basil Dearden mentre si sta girando Pool of London (« Città in agguato »). Sotto: il produttore A. Darborough, G. Johns e Bette Davis.

CINEMA GIÀ

zari, Cegani, Lupi, Lollobrigida, De Sica e i De Filippo; Gli uomini non guardano il cielo (Cinelia-San Marco), regista Umberto Scarpelli, operatore Romolo Garrone, interpreti Enrico Vidon, Isa Miranda, Fanny Marchiò, Tullio Carminati, Lamberto Picasso, Teresa Franchini; Il Capitano di Venezia (Italica Film), regista Gianni Puccini, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti Mariella Lotti, Andrea Checchi, Leonardo Cortese, Franco Balducci, Dante Maggio, « Angelo », Angela Faranda, Piero Pastore, Giuseppe Taffarel, Pietro Tordi, Xenia Valdameri, Davide Sten; Roma, ore undici (Transcontinental Film), regista Giuseppe De Santis, operatore Otello Martelli, interpreti Lucia Bòsè, 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-Lux), regista Pietro Germi, operatore Leonida Barboni, interpreti Amedeo Nazzari, Cosetta Greco, Fausto Tozzi, Siro Urzi, Amedeo Trilli; Tre storie proibite (Electra Comp. Cinem.), regista Augusto Genina, con la collaborazione di Primo Zeglio, operatore G. R. Aldo, interpreti Eleonora Rossi-Drago, Antonella Lualdi, Lia Amanda, Isa Pola, Gino Cervi, Frank Latimore; I sette dell'Orsa Maggiore (Ponti-De Laurentiis) regista Francesco De Robertis, operatore Luciano



ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Piccolo mondo di Don Camillo (Amato-Rizzoli-Francinex), regista Julien Duvivier, operatore Nikolas Ayer, interpreti Fernandel, Cervi, Migliari; Liberaci dal male (Filmeuropa-Cité Film), regista Guy Lefranc, operatore Carlo Carlini, interpreti Madeleine Robinson, U. Spadaro, J. Moreau, G. Glori; Buongiorno elefante (Rizzoli-De Sica), regista Gianni Franciolini, operatore Anchise Brizzi, interpreti De Sica, Sabù, M. Mercader; La famiglia Pasquai fa fortuna (Alfa Film), regista Aldo Fabrizi, operatore Mario Bava, interpreti Fabrizi, Macario, M. Merlino; Il moschettiere fantasma (Lloyd Film), regista William French, operatore Fernando Risi, interpreti V. Bastino, C. Calamai, T. Lees; Ultimo perdono (Triestina Film), regista Renato Polsell, operatore Giuseppe Aquari, interpreti F. Marzi, A. Rimoldi, O. Gorgoni, J. Kitzmiller; Vedi Napoli e poi muori (Momi-Caiano Film), registi Renato Dery e Riccardo Freda, operatore Gabor Pogány, interpreti G. M. Canale, F. Marzi, R. Baldini.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Sulla via di Guadalupe (P.I.F.C.), regista Nino Bazgani, operatore Aldo Giordani, interpreti Lea Padovani, Marina Berti, Leopoldo Trieste; Altri tempi (Zibaldone n. 1, Cines), regista Alessandro Blasetti, operatore Carlo Montuori, interpreti principali: Fabrizi, Checchi, Arnova, Stoppa, Morelli, Naz-

Trasatti, interpreti; attori non professionisti; Tempo di charleston (PAC Film), regista Claudio Gora, operatore Enzo Serafin, interpreti Marina Berti, Massimo Serato, Anna Maria Ferrero, Marcello Mastroianni, Sandro Milani, Nyta Dover, Ruby D'Alma; Amore rosso (Marianna Sirca, Colamonic-Montesi), regista Aldo Vergano, operatore Adalberto Albertini, interpreti Marina Berti, Massimo Serato, Guido Celano, Arnoldo Foà, Marcella Rovena; Europa 1951 (titolo provvisorio, Ponti-De Laurentiis), regista Roberto Rossellini, operatore Aldo Toni, interpreti Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Gianini, Giulietta Masina, Sandro Franchina, Teresa Pellati, Renato Taffari; Il grido della città (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 tallone di Achille (Titanus Film), registi Amendola e Maccari, con la consulenza tecnica di sergio Grieco, operatore Renato Del Frate, interpreti Tino Scotti, Tamara Lees, Tittina De Filippo, Aroldo Trieri, Paolo Stoppa, Marisa Merlini, Tecla Scaranò, Carnera; Umanità (ex La tratta delle bianche, Ponti-De Laurentiis), regista Luigi Comencini, operatore L. Trasatti, interpreti Eleonora Rossi-Drago, Silvana Pampanini, Tamara Lees, V. Gassmann, Barbara Florian,

Ettore Manni, Sofia Lazzaro, Bruna Rossini; Il cappotto (Faro Film), regista Alberto Lattuada, operatore Mario Montuori, interpreti Renato Raseel, Yvonne Sanson, Giulio Stival, Nico Pepe, Antonella Lualdi, Giulio Calì, Anna Carena, Ettore Mattia e i tre fratelli Bonos; Totò a colori (titolo provvisorio del primo lungometraggio in Ferrnialcolor; Ponti-De Laurentiis), regista Steno, operatore Tonino Delli Colli, interpreti Totò, Isa Barzizza, Mario Castellani, Virgilio Riento, Vittorio Caprioli, Franca Valeri; Abracadabra (Colamomci-Montesi), regista Max Neufeld, operatore Vincenzo Seratrice, interpreti Riccardo Billi, Mario Riva, Alberto Sorrentino, Lilia Landi, Nyta Dover, Marcella Contini, Clely Fiamma, Paul Muller.

Precisiamo...

...che l'episodio diretto da Eduardo De Filippo, nel film I sette peccati capitali, è interpretato oltre che dallo stesso Eduardo, da Isa Miranda e da Paolo Stoppa; e che all'episodio diretto in Francia da Noël-Noël, prendono parte gli attori Viviane Romance e Frank Villard. Inoltre De Filippo, sempre per la Filmco-stellazione, ha terminato di dirigere, a tempo di primato, il film Marito e moglie (già annunciato col titolo Oggi, domani sposi), interpretato da Eduardo e Titina De Filippo, Tina Pica e Luciana Vedovelli.

Si è inaugurata...

...la sede romana dell'I.F.E. (« Italia Film Export » S.p.A.), il nuovo organismo costituito, nel quadro dei recenti accordi fra l'ANICA e la MPAA, col 12,50% dei fondi cinematografici delle case americane bloccati in Italia, e avente lo scopo di diffondere il film italiano negli Stati Uniti. Nel corso della conferenza stampa, tenutosi per l'occasione, il Consigliere delegato Renato Gualino, dopo aver dato ai giornalisti presenti alcune precisazioni sui principi di selezione e di distribuzione dei film italiani in America, ha fra l'altro dato notizia di un nuovo accordo fra Italia e U.S.A., che mira ad evitare la duplice applicazione di tasse sui redditi, in seguito al quale gli incassi dei film italiani in America saranno oggetto soltanto delle imposte italiane e viceversa.

Riproduciamo...

...testualmente alcune dichiarazioni fatte all'A.N.S.A. da Vittorio De Sica, in seguito al comunicato della segreteria della Giuria del Premio internazionale della pace, istituito dal Consiglio mondiale della pace, che lo indica fra le undici personalità proposte appunto per tale premio: « Non so se la notizia di una mia candidatura al "Premio per la Pace" sia esatta, perché nessuna notizia diretta me ne è pervenuta. Quando tale candidatura mi venisse offerta, osserverei che il "Premio per la Pace" è emanazione di una organizzazione nobilissima nei suoi scopi, ma che tutti, a torto o a ragione, identificano con una precisa posizione politica. Io sono nulla più che un artista, il quale cerca di dire di volta in volta quella che crede essere la verità. Tutto ciò che possa costituire l'identificazione con una organizzazione politica non farebbe che porre vincoli alla mia attività... E' per questo che io, con dolore.



Luchino Visconti mentre dirigeva Bellissima, un'opera eccezionale che apre il nuovo anno cinematografico italiano. Il film, su soggetto di Zavattini, è interpretato da Anna Magnani, Tina Apicella e Walter Chiari.

non accetto candidature o premi, che non siano di ambiente e di contenuto strettamente artistico».

Il nuovo regolamento...

...della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia reca alcune varianti rispetto a quello precedente, fra cui l'abolizione della

Mostra mercato, ma solo come testata, dato che i servizi per l'acquisto e la vendita dei film rimarranno in vigore; l'annullamento del comma che impediva la presentazione di opere « di propaganda politica e ideologica », demandando ogni altra eventuale discriminazione al vecchio paragrafo che esclude ovviamente

dalla presentazione quei film che non raggiungono un sufficiente livello tecnico ed artistico o « che possono offendere un sentimento nazionale »; la possibilità, per l'Italia, di presentare film editi entro il territorio nazionale nel corrente anno solare, « purché inediti all'estero »; e infine il divieto per i membri della

Leopoldo Trieste e Federico Fellini, interprete e regista di Lo sceicco bianco, un film sul mondo dei fumetti. Federico Fellini ha già diretto, in collaborazione con Alberto Lattuada, il singolare Luci del varietà.





Augusto Genina e G. R. Aldo (il secondo da sinistra) mentre girano una scena di Tre storie proibite, film che prende lo stesso avvio, ma con impostazione e risoluzione diverse, di Roma, ore 11 di G. De Santis.

giuria « di rendere pubblico il loro giudizio sui film in concorso, attraverso la stampa e la radio ». Altre modifiche sono state inoltre apportate ai premi da assegnare. I termini di adesione alla Mostra sono i seguenti: 31 maggio per l'adesione di massima, 15 luglio per la notificazione dei titoli dei film partecipanti, e 15 agosto per l'arrivo delle copie.

« Ciak »...

...è il titolo di una nuova rubrica cinematografica che la R.A.I. mette in onda a partire dal 1° gennaio 1952. La trasmissione viene effettuata ogni domenica, alle 19.15, sul secondo programma.

ALBANIA

« La nuova Albania »...

...è il titolo di un documentario a lungometraggio realizzato da alcuni elementi della cinematografia sovietica in collaborazione con cineasti albanesi. Il regista Kopalín, premio Stalin, è anche l'autore della sceneggiatura: il film è un'illustrazione

della vita del popolo albanese sotto il regime attuale.

FRANCIA

Gérard Philipe...

...sarà con ogni probabilità il protagonista del prossimo film di René Clair il cui titolo provvisorio è Le jour et la nuit. Al film, alla cui sceneggiatura il regista sta lavorando, dovranno prendere parte, oltre ad un'attrice francese, anche due attrici italiane. Sempre secondo quanto viene comunicato, l'inizio della lavorazione è stato fissato per il prossimo marzo.

Centodieci film...

...sono stati realizzati in Francia nel corso del 1951, con una spesa complessiva di quattro miliardi di franchi. Nonostante il fatto che dei quindici film più redditizi della stagione 1950-51 (a Parigi e nelle città chiave del mercato nazionale), undici siano di produzione francese, la statistica pubblicata recentemente dal periodico tecnico Le Film Français, fa rilevare che il reddito globale dei

film dell'annata appena trascorsa è inferiore al costo di circa il 50%. Per risolvere la critica situazione dell'industria cinematografica nazionale, il giornale propone di diminuire i costi, intensificare la pubblicità e diffondere il film francese all'estero. Vengono sottolineate inoltre l'insufficienza del fondo di aiuto statale, e l'eccessiva pressione fiscale, non ultime responsabili della situazione attuale.

Il Premio Louis Delluc...

...che l'anno scorso è stato vinto dal film di Bresson Le journal d'un curé de campagne, per la prima volta dalla sua istituzione non è stato assegnato. Secondo la giuria, composta di giornalisti, la produzione francese non ha infatti presentato quest'anno un film « le cui qualità corrispondessero allo spirito del Premio Delluc ».

GRAN BRETAGNA

Problematica...

...appare la scelta dell'attore che dovrà sostenere sullo schermo il ruolo di Gandhi nel film che Gabriel Pascal si appresta animosamente a produrre. Dopo i vari nomi ventilati, fra cui quello di Paul Muni, Jean Louis Barrault e Laurence Olivier, e dopo la tentata proposta di scegliere il protagonista fra gli stessi indiani, se non addirittura fra i discepoli di Gandhi, si parla di costruire un film nel quale la figura del Mahatma, pur essendo al centro della vicenda, non appaia mai sullo schermo: tale progetto pare sia gradito anche a Nehru, alla cui approvazione sarà comunque sottoposto il soggetto nella sua stesura definitiva, e per il cui personaggio si fa il nome di Charles Boyer (qualora venisse incluso nel film). La versione finale del soggetto, al quale lavora attualmente Geza Herczeg, pare che sarà scritta da Aldous Huxley.

40 cinematografi...

...proiettano attualmente in Inghilterra film di produzione estera in edi-

zione originale con sottotitoli in inglese: così ha dichiarato Mr. Wilson, uno dei membri del consiglio della nuova organizzazione cinematografica « Regent Film » che si propone appunto di specializzarsi in tale settore. L'attività della « Regent » avrà inizio in gennaio a Londra, con la proiezione del film di Germi La città si difende.

IRLANDA

Alcuni membri...

...di una lega cattolica di Dublino hanno organizzato una manifestazione contro Orson Welles, giunto nella capitale per assistere a una rappresentazione. Durante lo spettacolo alcuni individui sono rimasti dinanzi all'ingresso del teatro recando dei cartelli sui quali veniva dichiarato che il Welles è « figlio spirituale di Mosca » e « Stella di Stalin », e quindi « indesiderabile ». La polizia ha dovuto arrestare alcuni dimostranti.

JUGOSLAVIA

Una protesta...

...al Ministero delle Finanze è stata recentemente inviata dai rappresentanti delle imprese cinematografiche di Belgrado, Zagabria, Cettigne e Lubiana, allo scopo di favorire il ribasso dei prezzi dei biglietti d'ingresso ai cinematografi. Infatti dopo i recenti aumenti, la frequenza degli spettatori nei locali di pubblico spettacolo è diminuita del trenta per cento circa, tanto che quasi tutte le sale hanno ridotto le rappresentazioni a due o tre volte alla settimana. Secondo i notiziari, in Serbia trenta cinematografi sono rimasti chiusi.

SVEZIA

Tito Gobbi...

...sarà il protagonista del film musicale L'uccello di fuoco, che la Produzione Lorens Marmstedt-Terra Film metterà presto in cantiere. Si tratta di un film a colori, da girarsi col sistema Gevacolor, ambientato in parte al Teatro dell'Opera di Stoccolma e in parte a Napoli. Accanto al Gobbi, che canterà nel film alcune canzoni popolari italiane, apparirà Ellen Rasch. L'operatore del film sarà Göran Strindberg e il regista Hasse Ekman, che è anche autore del soggetto. Dei tre balletti che verranno inseriti nel film, uno è già stato girato, e presentato con successo come cortometraggio, col titolo Incontro con uno sconosciuto: autore della coreografia è Maurice Béjart.

U.R.S.S.

Fra i nuovi film...

...di produzione estera, presentati recentemente, sono i seguenti: Giovani partigiani, di produzione nord-coreana (« Cine Studio Statale Coreano »), che illustra la lotta dei partigiani, diretto da Iun En Gu; I derelitti, di produzione indiana (« Radha Film »), che descrive le condizioni attuali del popolo indiano, diretto da Nimai Ghosh; e Onore e gloria, di produzione ungherese, diretto da Vittorio Gherler.

Grande successo...

...continua ad ottenere su tutti gli schermi dell'Unione Sovietica il film a colori Luce a Koordi. Di grande interesse, secondo la critica, è il commento musicale di E. Kann, su temi nazionali estoni. Il film è diretto da G. Rappoport.



Un'inquadratura tratta da La Mole Antonelliana, interessante documentario recentemente diretto a Torino dal debuttante Silvio Giacotto.

NUOVA SERIE
31 DICEMBRE
1951

CINEMA

77

UNO STERILE INCONTRO

E' OPINIONE comunemente diffusa che il cinema sia l'ultimo rifugio degli scrittori falliti. L'affermazione, senza dubbio avventata, contiene tuttavia, come tutti i paradossi, un fondo di verità. Essa, in altre parole, non è che un modo equivoco e acritico di porre un problema quanto mai attuale e scottante. Perché certo non si può definire "fallito" come scrittore un Graham Greene il cui celebre *Terzo uomo*, tanto per fare un esempio, è nato prima come soggetto cinematografico e poi, in un secondo momento, come opera narrativa vera e propria. Conviene dunque precisare meglio i termini del problema, al fine di giungere a una sua esatta formulazione. La domanda, secondo noi, andrebbe posta così: perché falliscono tanti scrittori quando si accostano al cinema? La risposta non è facile, anche perché richiama tutta un'altra serie di problemi di fronte ai quali non si può scantonare. Riteniamo perciò opportuno, almeno per il momento, circoscrivere l'indagine al solo cinema italiano, che è poi, evidentemente, quello che più ci sta a cuore.

In questi ultimi anni abbiamo notato un progressivo accostarsi al cinema da parte di narratori dai quali era lecito aspettarsi un apporto se non decisivo, certo tale da rialzare artisticamente il livello medio, incredibilmente basso, della nostra produzione filmistica. Ci aspettavamo, cioè, un graduale miglioramento (nel cinema, come in ogni altra forma d'arte, "i salti" sono un assurdo) sia della problematica dei soggetti, sia del valore narrativo assoluto dei film. La nostra non era un'illusione, ma una legittima speranza basata su dati di fatto reali. Da un Moravia, infatti, era logico attendersi, se non altro, un contributo di buon gusto nell'elaborazione di certe sceneggiature. Banalità di pretta marca fumettistica quali si riscontrano — citiamo il primo esempio che ci viene alla penna — in *Ultimo incontro* sembra quasi inconcepibile il vederle avallate dalla firma dell'autore di *Agostino* e di *Gli indifferenti*. Eppure, a fugare ogni dubbio, il nome è lì sullo schermo, ben chiaro e leggibile, anche se mescolato a quello di altri sceneggiatori. Come si spiega tutto ciò? Rispondere a questa domanda implica, innanzitutto, una perfetta e approfondita conoscenza dei motivi cui si ispira, grosso modo, la nostra più recente narrativa. Ma è qui appunto che cominciano le "dolenti note": Gli italiani, a quanto sembra, hanno da tempo dimenticato l'arte di raccontare. La loro tematica quasi sempre è molto povera e, quel che è peggio, si ripete con una monotonia che costringe il critico a meditare sul problema. Moravia, a esempio, checché ne dicano i

suoi ammiratori, è uno scrittore "fermo". In sostanza i suoi romanzi posteriori a *Gli indifferenti* nulla, o molto poco, hanno aggiunto a quel primo fortunato libro. Certo oggi ha acquistato una maggiore scaltrezza, un più maturo senso del "mestiere" e una consumata abilità nel dominio della lingua, ma si tratta di qualità "esterne" che non risolvono artisticamente, anzi aggravano la sua intima "aridità". Quale apporto positivo poteva egli portare al cinema? Francamente non riusciamo a vederlo. Perché il cinema non ha certo bisogno di stilisti e di abili manipolatori di parole. Quel che gli occorre — e oggi in modo speciale — è la fantasia, la capacità cioè di "inventare" una realtà che non sia la mera, anche se smalzata, ripetizione di un'altra realtà preesistente e già in gran parte scontata.

Il linguaggio cinematografico è quanto di meno calligrafico si possa immaginare. Esso perciò richiede una continua facoltà inventiva, una presa di contatto immediata sulla realtà in ciò che di più vivo e di più spontaneo, non in senso naturalistico, si capisce. Lo scrittore di cinema — ci riferiamo naturalmente allo scrittore ideale — deve avere soprattutto la forza di suscitare con la sua fantasia un mondo del quale si possa dire che "è". In una ormai cronica carenza di inventiva consiste, secondo noi, la crisi permanente in cui si dibatte il cinema italiano. A un certo momento è sembrato — e qualcuno ci si è illuso — che il neorealismo potesse essere il toccasana di tutti i mali. Alcuni film veramente notevoli hanno, in un certo senso, contribuito a far sorgere e ad avallare in seguito l'illusione (più o meno generosa). La recentissima produzione ha però smentito in pieno ogni speranza. Perché evidentemente non basta prendere gli attori dalla vita reale e trasportare direttamente la macchina da presa nella società — sarebbe più esatto dire in una determinata parte della società — per fare dell'arte. Nel migliore dei casi si fa del documentarismo artistico, ma più in là non è possibile andare. L'equivoco e il pericolo del neorealismo consistono infatti in una malintesa concezione della "realtà". Che essendo storia in atto va necessariamente interpretata, implica in altre parole una scelta, una particolare visione del mondo e dei suoi problemi da parte dell'autore. Ora, proprio là dove era più necessario e urgente, l'apporto positivo dei nostri narratori è mancato in pieno. Cattiva volontà? Niente affatto. Nessuno può dare agli altri quello che non possiede lui stesso. E la nostra narrativa è molto povera; soprattutto è molto "stanca". Abbiamo citato Moravia

perché ci sembra un "caso-limite", potremmo fare benissimo altri nomi, ma il discorso non ne acquisterebbe alcun vantaggio. Il problema purtroppo è quello che è. Dopo il fervore e il risveglio dei primi anni del dopoguerra, ci stiamo ingolfando sempre più sulla strada di un piatto e banale conformismo che attinge le sue punte estreme in certi film "in costume" e in certe commedie pseudo brillanti degne al massimo di un palcoscenico di quarto ordine. Il cinema diventa così lo specchio di una società — quella italiana — che ha una paura folle di guardarsi dentro e preferisce in ogni caso "evadere". Dove però non è assolutamente possibile assolvere i narratori italiani che si dedicano al cinema, è nella mancanza di anche un minimo di buon gusto che si riscontra troppo spesso nelle opere da loro firmate. A un Moravia si può — e si deve — concedere il diritto d'essere arido, stanco, ma non banale come un qualsiasi autore di romanzi a fumetti. Almeno questo lo spettatore che magari paga il biglietto per quel nome, ha il sacrosanto diritto di pretendere.

L'origine di questo secondo (evitabilissimo) male non è di natura artistica. Esso nasce e si spiega — quanto poi al giustificarsi il discorso è naturalmente diverso — da un persistente disprezzo verso il cinema, considerato né più né meno che un'arte "inferiore". Lo scrittore si "piega" a fare le sceneggiature perché ha bisogno di quattrini, ma nel lavoro non ci si impegna più che tanto. Il cinema è considerato da lui alla stessa stregua — forse un gradino più in basso — di un qualunque altro "secondo mestiere" utile soltanto per sbarcare il lunario. Data una simile premessa, i risultati non hanno bisogno di essere illustrati. Basta andare al cinema e sorbirsi dal principio alla fine certe pellicole ponendo un'attenzione particolare alle "battute". A spettacolo concluso, si esce con un desiderio solo: quello di prendere per il petto lo scrittore — che magari si stima — e gridargli in faccia: « Ma chi te l'ha fatto fare? ». A questo punto, e prima di concludere, è doveroso segnalare un'eccezione: Cesare Zavattini. Non vogliamo dire che Zavattini non sbaglia mai. Tutt'altro. E forse, con un poco di buona volontà — quella buona volontà che pure non gli manca — potrebbe dare ancora di più. Perché, oggi come oggi, il cinema italiano, per usare una metafora pirandelliana, è un personaggio che ha assoluto, urgente bisogno di trovare un "autore"; meglio ancora, poi, sarebbe se gli autori fossero anche settanta volte sette.

GIUSEPPE GRIECO



A sinistra: Alida Valli e Renato Cialente in *Mille lire al mese* (1938), film tra i meno infami diretti in Italia dal prolifico e mediocre Max Neufeld. A destra: Isa Miranda e Memo Benassi in *La signora di tutti* (1934), discutibile dramma borghese diretto dall'interessante Max Ophüls.

HANNO VISTO NAPOLI E POI MORI

La storia dei registi stranieri che sono venuti a lavorare in Italia è spesso una storia di fallimenti, di film più o meno mediocri e banali

POCHI bilanci, credo, possono considerarsi negativi come quello riguardante la partecipazione di registi stranieri alla cinematografia italiana sonora. [La cinematografia muta offriva un esempio tipico, proprio alle soglie del crollo definitivo dell'U.C.I.: quello di *Quo Vadis?*, (1923), per il quale il tedesco Georg Jacoby era calato a Roma per affiancarsi a Gabriellino d'Annunzio nella direzione]. Si potrà replicare che in genere qualsiasi regista offre un minor rendimento fuori del proprio ambiente; si potrà replicare che Hollywood è una tipica stritolatrice d'ingegni. D'accordo. Io

stesso, su queste colonne, mi provai, tempo fa, a tirare le somme del contributo europeo alla cinematografia americana. Ma, per negativo che il bilancio possa essere, rimane sempre un certo numero di registi che hanno assimilato un'atmosfera ed uno stile e che, con maggiore o minore indipendenza creativa, producono opere variegate valide. Niente di simile in Italia. I fallimenti clamorosi si sono succeduti. Forse dovuti allo spirito sostanzialmente provinciale, che ha presieduto a queste iniziative ambiziose, montate in un'attesa miracolistica, basata su fame troppo spesso su-

periori al merito. Del resto, la riprova del trattarsi di un fenomeno provinciale è data dal gran numero di registi di infimo ordine, specie tedeschi e francesi, i quali hanno trovato asilo in Italia per realizzare modestissime commedie. Il vezzo cominciò subito dopo la ripresa sonora, allorché nel nostro paese non si trovava di meglio da fare che riprodurre, con interpreti italiani, i successi tedeschi del giorno, nel campo della commedia filmata. L'esempio tipico e sciaguratamente fortunato fu *La segretaria privata*. Sulla scia della quale si cominciò a produrre filmetti in doppia ver-

A sinistra: Maria Ray in *Ballerine* (1936), classico film mancato diretto da uno straniero in Italia. *Ballerine*, di Gustav Machaty, è opera inconsistente quanto pretenziosa. A destra: da *I condottieri* (1937) di Trenker: film magniloquente e senza pregio alcuno su Giovanni dalle Bande Nere.





A sinistra: Pierre Chenal e Isa Miranda, regista e interprete di *Il fu Mattia Pascal* (1937); in questo film, tratto dal romanzo di Pirandello, mancano le doti che caratterizzavano le precedenti opere del regista straniero. A destra: da *Terra di fuoco* (1938), ridicolo film di Marcel L'Herbier.

sione, magari girati negli studi tedeschi. Entrò così trionfalmente a far parte del nostro cinema il signor E. W. Emo, specializzato in "merlinate" (intendi: film con Elsa Merlini), sul genere di *Una notte con te* e simili. Ben presto egli venne rilevato da Max Neufeld, il quale imperversa tuttora ed ha ormai alle sue spalle un buon gruzzolo di film, uno più sciocco dell'altro, e fuffi battenti i binari della più leccata e risaputa commedia borghese (ultimamente però anche Neufeld è stato raggiunto dalla "croccolite"; se lo meritava). Tanto per fare un titolo, ricorderò il meno infame tra i suoi film, *Mille lire al mese* (1938), con Alida Valli giovinetta e una canzoncina "realistica", che oggi pare una favola. Ora, nel giro di vent'anni, di tipi sul genere di Emo e Neufeld in Italia se ne sono visti a bizzeffe. Magari meno attaccaticci di loro, venuti per fare un film e squagliarsi paghi del giro turistico profumatamente pagato. Ne ricorderò qualcuno, in fascio, non senza ripetere che gli annali del nostro cinema ne registrano molt'altri, che io taccio per carità di patria: Kurt Geron (*I tre desideri*, 1938), Enrique Susini (*Finisce sempre così*, 1940), Jean de Limur (*Papà Lebonnard*, 1940) e Luis Marquina e Tony Frenguelli e Carl Boese e Pierre Billon e E. G. Ulmer e via dicendo.

Ma ricominciamo da capo e vediamo di ricordare le tappe essenziali di questo amore non corrisposto dell'Italia per i registi stranieri. Il primo tentativo, avvenuto poco prima dell'intervento governativo in campo cinematografico, fu *La signora di tutti*, (1934), un film basato sul romanzo di Salvatore Gotta e prodotto da un ambizioso gruppo milanese, a realizzare il quale venne chiamato un regista di recente postosi in primo piano col delicato romanticismo di *Liebelei*: Max Ophüls, tedesco, poi naturalizzato francese. In tempi di sciattezza e di *Segretarie private*, *La signora di tutti*, un crudo dramma d'ambiente borghese, costituì certo un solitario esempio di impegno espressivo, di consapevolezza di esigenze fino allora quasi totalmente estranee alla nostra produzione. Ma i risultati non persuasero i più; e *La signora di tutti* non rimane tra le opere che più contano nella filmografia del regista. Intervenuto lo Stato, le ambizioni crebbero, Gustav Machaty si era acquistata una labile fama con certe sue morbide ricerche erotico-formalistiche. Eccolo dunque in Italia, invitato a realizzare un film sulle danzatrici in tutù:

Ballerine (1936), del quale si fece un gran parlare preventivo, per poi rimanere basiti alla prima "veneziana", di fronte all'inconsistenza dell'opera, esaurita in qualche carezzevole inquadratura di gusto degasiano. Il film venne fatto sparire, ne fu rielaborato il montaggio, ma i risultati rimasero quelli. Nulla aggiunse alla propria fama in declino neppure Jean Epstein con *Cuor di*

vagabondo (1936). 1937: l'anno di *Scipione*. A questo "colosso" si volle affiancarne un altro. E nacque, strombazzatissimo, *Condottieri*, un film su Giovanni dalle Bande Nere, per il quale venne profusa un'iradiddio di mezzi. Regista ne era Luis Trenker, altro uomo sopravvalutato, i cui meriti consistevano quasi esclusivamente in un istintivo e arioso senso della montagna vi-



Sopra: Jeff Musso, il regista del dignitoso *Le puritain*, diresse da noi *Ultima giovinezza* (1939). Sotto: da *Tosca*, iniziato dal francese Jean Renoir e condotto a termine dal tedesco Carl Koch.



sta per immagini. Alle prese con un tema tanto impegnativo e che esige una preparazione non superficiale, Trenker affogò miseramente. C'erano molte belle nuvole, nel film, qualche spazioso campo lunghissimo o totale, ma il racconto non esisteva nella maniera più assoluta. Di fronte a questo fallimento passarono in seconda linea le miopi proteste di coloro che si erano scandalizzati perché il regista si era creato una geografia ideale, attribuendo a Firenze un celebre ponte veronese. Nel 1937 fu pure la volta di Pierre Chenal, cui la riduzione di *Delitto e castigo*, succeduta a quella, pure notevole, de *Gli ammutinati dell'Elsinore*, aveva assicurato un quarto d'ora di celebrità. Si pensò così di affidare a Chenal la riduzione da un bel romanzo italiano, *Il fu Mattia Pascal*. Senonché Chenal non ritrovò le fini doti introspettive che aveva spiegato nelle opere precedenti. Si fermò

corao un poco a sproposito delle proprie origini avanguardistiche e di certe sue vecchie predilezioni pirandelliane, girando *Ecco la felicità!*, un film più pretenzioso che felice, sul giuoco mutevole della personalità umana, ispirato ad un dramma di Evreinov. Correvano, subito prima che scoppiasse la guerra mondiale, tempi d'auge per i registi stranieri in Italia. Le doppie versioni venivano considerate buoni affari e il gusto snobistico e pescecantistico dei produttori era lusingato dal suono di nomi esotici, fossero pur decaduti e screditati. Ricordiamo un po' alla rinfusa che lo spagnolo Edgar Neville diresse l'appena decoroso *Carmen tra i rossi* (1939), sulla guerra di Spagna; che Jean Choux diresse *Rosa di sangue* (1939) e poi *Nascita di Salomé* (1940), filmando la commedia di Meano con qualche accortezza; che Jeff Musso, il regista del sopravvalutatissimo *Le puritain*,

zioni arrischiare, dicendo che *Tosca* avrebbe comunque segnato l'inizio della sua involuzione, che non tardò in effetti a venire. La *Carmen* di Christian-Jaque (1942) non fu molto più felice, né meno effettistica. A causa dell'andamento della guerra essa venne distribuita dopo finito il conflitto. Consideriamola quindi opera di saldatura tra la prima e la seconda calata degli stranieri in Italia. La seconda non si iniziò subito. Le difficoltà economiche della ripresa postbellica consentivano solo le avventure ispirate e cronistiche del neorealismo. Ma verso il 1947 gli arrivi ricominciarono (s'intende che, adesso, come per il periodo precedente, non terrò conto dei vari registi che vennero a girare in Italia, ma per conto esclusivo di produttori stranieri, senza che il nostro paese avesse nel film altra funzione che di sfondo alle vicende).



L'attore Michel Simon in *La bellezza del diavolo* (1949); questo film, realizzato in Italia, segna per René Clair una grave e pericolosa involuzione. Interprete principale: Gérard Philipe.

sul piano esteriore del gusto rievocativo, trascurò di approfondire il racconto, cingucciando sui suoi aspetti più facili o macchiettistici, e lo avviò perfino (col consenso e la collaborazione di Pirandello!) ad uno scialbo lieto fine. Ne uscì un film serio, realizzato con una certa finezza, ma privo d'ogni significato, in sé e in rapporto col romanzo da cui traeva origine. Più triste fu la sorte di Fedor Ozep, che nel 1938 diresse la versione francese di un convenzionale film in costume, *La principessa Tarkanova*, la cui versione italiana era diretta da Mario Soldati (il quale Soldati, specializzato in doppie versioni, dirigeva pure in quell'anno lo scadente *La signora di Montecarlo*, stavolta con André Berthomieu).

Più di un regista veniva in Italia a ricercarvi, come dire, la propria verginità perduta da un pezzo. Così Marcel l'Herbier, il quale, dopo un pasticcio melodrammatico ad uso di Tito Schipa (*Terra di fuoco*, 1938; altra doppia versione, cui da parte italiana pose mano Giorgio Ferroni), si ri-

diresse *Ultima giovinezza*, storia non banale del malinconico e disperato amore sensuale di un anziano per una donna assai più giovane e dotata di un fascino vischioso e annientante. L'uomo era Raimu, la donna Jacqueline Delubac. Il film ricercava un'atmosfera con una certa coerenza, ma essa risultava frutto, più che di ispirazione, di puntigliosa e vagamente falsa costruzione. Il verismo amaro di Musso non era dello stesso timbro del contemporaneo e a lui presente verismo di Carné o anche di Duvivier. Imperversavano i film in costume. Un vero festino, anche per gli stranieri. Vajda, Hinrich, Wolkoff (ancora un crepuscolo), e infine Jean Renoir, che pose mano ad una *Tosca* subito interrotta dallo scoppio della guerra. Di lui non rimase che la prima breve sequenza, notturna, con i messaggeri a cavallo, che varcano di galoppo Ponte Sant'Angelo. Qualche bella inquadratura di statue, un certo ritmo. Un po' poco. Il polpettone venne poi confezionato dal suo assistente, il fedesco Karl Koch. Renoir avrebbe certo fatto assai meglio, ma non credo di cadere in afferma-

Tra i primi film degni di ricordo è *La danse de la mort* (« La prigioniera dell'isola », 1947), che Marcel Cravenne diresse sulla base del dramma di Strindberg *Danza di morte*. Fu, questa, tutto sommato, una delle più notevoli riduzioni da testi teatrali che io ricordi. Per il modo con cui riusciva a rimanere fedele allo spirito di un mondo e di un testo, tradendone la lettera. C'era evidentemente lo zampino di von Stroheim, il quale, protagonista mirabile del film, lavorò pure attivamente alla sceneggiatura e improntò decisamente il gusto dell'opera, la quale ebbe purtroppo a soffrire di limitazioni materiali e di una scadente realizzazione tecnica negli studi ICET di Milano. Un arrivo importante fu quello di René Clair, il quale realizzò a Roma l'opera più ambiziosa della sua carriera, la prima di un possibile nuovo stile: *La bellezza del diavolo* (1949), alla cui sceneggiatura collaborò Armand Salacrou. Non più balletti, non più Parigi minore; ma una Roma barocca, scelta a sfondo di un nuovo e aggiornato Faust. Purtroppo l'impresa dovette considerarsi fallita, e non certo per mancanza di mezzi. Solo episodicamente il regista riuscì a comunicare quel brivido che induce alla riflessione e rende percepibile il messaggio contenuto nel racconto. Ma il tono di questo è oscillante, e finisce per prevalere la sporadica inclinazione verso la malizia operettistica, a tutto danno della coerenza dello stile. Non sembra che il regista sia riuscito a trovare la chiave per la narrazione, approdante per di più ad uno scioglimento troppo facile. Anche quella Roma barocca che tanto lo aveva stimolato finì per rimanere elemento marginalissimo e per lasciare il posto a fredde ricostruzioni in istudio. Un film ibrido, se pur evidentemente permeato da un'alta intelligenza. Tra i registi delusivi sfilati per Roma negli ultimi anni ricordiamo ancora: Géza Radványi, autore di *Donne senza nome* (1949), un film sulla tragedia delle donne profughe di guerra internazionali, chiuse in un campo di concentramento, il quale stillava facile retorica pur raggiungendo qua e là un pathos; Léonide Moguy, aspirante a trattare temi di larga risonanza sociale, come quello dell'educazione sessuale dei giovani (*Domani è troppo tardi*, 1950) e quello del suicidio (*Domani è un altro giorno*, 1951). Pur con molti luoghi comuni, il primo film si salva per qualche finezza psicologica, mentre il secondo ri-

GIULIO CESARE CASTELLO

(Continua in terza di copertina)

PANE AL PANE...

Questi vuoti "contenutisti"

LE POLEMICHE sull'esigenza contenutistica e morale del film e conseguentemente dell'arte seguitano a imperversare nonostante la loro palese inutilità, ma quello che è peggio è il vento che soffia sulla critica cinematografica cosiddetta militante, o almeno su gran parte di essa, sradicandola dalle ragionevoli basi, necessarie per un retto giudizio artistico. Col vento che soffia sulla critica ho detto: e per la verità è da credere che seguitando di questo passo a giudicare i film per il loro contenuto "apparente", cioè la storia, secondo il metro di un'ideologia politica o di una morale dogmatica e giustificando l'informe con una capziosa interpretazione dello "specifico filmico", le acque finiranno per intorbidarsi a tal segno che il pubblico, non vedendoci più chiaro fra giudizi così contrastanti gli uni con gli altri e con lo stesso valore del film, toglierà alla critica cinematografica anche quel poco di credito che era riuscita faticosamente a conquistarsi. (Si noti, tra parentesi, che di fronte alla maggioranza della produzione — come ognuno sa banale più che mediocre — non solo si tacciono tutte quelle considerazioni di ordine morale, politico, sociale che giungerebbero opportune, ma si dà unicamente e sempre con indulgenza un giudizio sul piano del divertimento). Non che si voglia escludere, trattandosi di un'espressione artistica che tanta influenza ha sulle masse, un giudizio politico e morale anche per il film d'arte, ma si vuol dire che esso non è un giudizio estetico e che non può né deve influenzarlo. E, in effetti, coloro che seguono codesto metro moralistico finiscono assai spesso per sbagliare anche dal punto di vista politico e morale, giacché spostano il giudizio dal mondo che l'opera rappresenta all'opera stessa, considerata addirittura come oggetto: il che è comico; o al suo autore: il che è ingiusto. E' strano come coloro che non tralasciano pretesto per far di tutto una questione politica — e dai loro diversi punti di vista potrà essere anche politicamente opportuno — perdano, poi, tante occasioni che proprio i film, se giudicati da un rigoroso punto di vista estetico, potrebbero loro offrire. E' proprio annullando quelle distinzioni (distinguere non significa dividere), base di ogni seria riflessione, che si finisce per distruggere non solo il concetto dell'arte, ma anche quelli di moralità e di politica. Né la battaglia per una nuova cultura può cominciare con un atto di grave incultura quale è quello di non intendere il valore dell'arte.

Qualcuno ha scritto, e nello scorso numero ne abbiamo riportato qualche passo di saggio, che l'estetica crociana sarebbe un'estetica amorale, di fronte a quella cristiana e alla stessa estetica marxista che sono "piene di morale" e hanno in comune "la preoccupazione contenutistica", anche se la prima è una "morale con Dio" e l'altra una "morale con un idolo". Ora è proprio segno dell'angustia in cui si dibatte il moralismo non intendere l'alta moralità di un'estetica che affermando la autonomia dell'arte rivendica di per ciò

stesso la sua spiritualità al di fuori di ogni pratico finalismo, e della poesia ci dà il

concetto più nobile ed elevato fino ad oggi raggiunto. « Gli zelatori della locupletazione della poesia... fastidiosi non per altro che per il contrasto tra la loro apostolica presunzione e l'effettiva e totale inintelligenza di quello di cui discorrono... » leggano e meditino il paragrafo V del I capitolo di La poesia di Benedetto Croce, da cui le parole tra virgolette sono tolte, e, forse, capiranno come sia sciocco andare « lamentando, e a frusto a frusto mendicando, della moralità da introdurre nella poesia, quando la legge morale vive nel sentimento perché è il centro di tutta la vita pratica ». Non molto diversamente aveva già detto il Gentile nei paragrafi

DI LUIGI CHIARINI

8 e 9, capitolo IV, parte II della sua opera La filosofia dell'arte; paragrafi anche questi che converrebbe rileggere o leggere a tutti gli "zelatori" pieni di morale e preoccupati del contenuto dell'arte. In un recente convegno di studi cinematografici, riproponendosi questi problemi da parte di taluni partecipanti, non fu difficile dimostrare che anche per ritrovare quello che essi cercano nelle opere d'arte « la vita in tutta la sua complessa costituzione, col suo valore morale, con i suoi ideali, con la scienza, con la filosofia, col suo contenuto religioso » e potremmo aggiungere la realtà tutta, occorre che vi penetrino attraverso la forma e che lo vivano e rivivano nella poesia. Unico criterio, dunque, di valutazione dell'arte resta sempre e solo il giudizio estetico.

Tutto ciò non significa che sul piano pratico non si debba intervenire (famiglia, scuola, censura) ponendo delle limitazioni

alla circolazione dell'opera d'arte suggerite da considerazioni morali: e certo le edizioni purgate per i ragazzi delle scuole medie dell'Orlando Furioso o del Decamerone rispondono a una giusta esigenza come il divieto fatto di minori di assistere a certi spettacoli. Ma l'immaturità di un determinato pubblico di spettatori o di lettori, che suggerisce siffatte cautele, non inficia la moralità delle opere, né può essere fondamento di un giudizio estetico. E' da credere che anche quegli accesi e ridicoli moralisti (anche qui è questione di misura) che vanno ponendo foglie di fico sui nudi delle statue, non pensino con ciò di dare un giudizio artistico e nemmeno morale. Almeno si spera.

Modifiche opportune

IL BOLLETTINO cinematografico dell'Ansa dà notizia che la Sottocommissione della Biennale di Venezia per la Mostra del cinema « ha ritenuto opportuno annullare lo speciale comma che impediva la presentazione di opere di propaganda politica e ideologica, affidando la tutela della diplomazia veneziana al vecchio comma che permette di escludere dalla presentazione quei film che non raggiungono un sufficiente livello tecnico ed artistico, o che possono offendere un sentimento nazionale ». Lo scorso anno, quando la stessa Sottocommissione rese noto che aveva deciso di « integrare il regolamento di un'aggiunta tendente ad escludere i film con evidenti finalità di propaganda ideologica e politica » scrissi che una tale disposizione mi pareva inopportuna per una Mostra d'arte, oltre che del tutto inutile. Quel mio scritto dette luogo a un rabbioso attacco nei miei riguardi da parte di un anonimo corsivista del Popolo. Comunque sia lode alla Sottocommissione che, riconosciuto l'errore, vi ha portato riparo, invece che insistervi diabolicamente: cosa che sogliono fare gli uomini ragionevoli, ma che per la verità di questi tempi è piuttosto rara. E bene ha fatto anche a mettere il divieto per i

Orson Welles e Suzanne Cloutier in una inquadratura di Othello (1951); in questo film Orson Welles « ha soffocato il parlato per raggiungere una "cinematograficità" del tutto illusoria ».



membri della Giuria di esercitare la critica sulla stampa o attraverso la radio durante la Mostra, come avveniva fino all'anno scorso con grande scandalo di chi crede ancora a certe forme di correttezza. Bene l'abolizione delle visioni speciali per i giornalisti, i quali sono chiamati a dare un giudizio su uno "spettacolo" cinematografico e, per tanto, occorre che vedano i film assieme al pubblico; bene l'abolizione del premio per il miglior film italiano, anacronistico in una competizione internazionale. Prendendo atto con soddisfazione di queste modifiche al regolamento che hanno attuato richieste avanzate tante volte anche su questa rivista, c'è solo da augurarsi che, poi, il regolamento venga fatto rispettare in tutte le sue parti e non faccia la fine delle "grida" di manzoniana memoria, come qualche altra volta è avvenuto.

Il cimitero degli elefanti

DA UN PO' di tempo in qua piovonno in Italia vecchi ed illustri, possiamo anche dire gloriosi, registi che, ormai finiti e svuotati di ogni capacità creativa vengono da noi a rinverdire la loro fama. L'esito è quasi sempre negativo. Ora, con tutto il rispetto per questi pezzi da cineteca, non sarebbe meglio che la cinematografia italiana tentasse una collaborazione con registi stranieri che sono in ascesa nella loro carriera e che possono rappresentare una forza, sia dal punto di vista artistico che

commerciale? Il cinema italiano ha una sua propria vitalità e non è giusto che diventi una specie di cimitero degli elefanti.

Noticina sull' "Otello"

IL FILM di Welles, del quale occorrerà parlare più diffusamente, mostra a mio avviso l'equivoco in cui si cade quando, con l'errato presupposto di rendere cinematografico uno spettacolo, si sovrappone una tecnica complicatissima, sapientissima e raffinatissima, ma fine a se stessa, a quella che dovrebbe essere la fonte d'ispirazione: nel caso il testo della tragedia di Shakespeare. Non intendo qui riferirmi a questioni tanto dibattute, ma che ritengo oziose, come la fedeltà o meno del film all'opera poetica, il suo valore di traduzione o di creazione originale, la fusione delle due tecniche: quella teatrale e quella cinematografica. Non v'è dubbio che l'avvento del sonoro ha reso possibile uno spettacolo cinematografico basato su un testo teatrale; possibile e legittimo e se bello, vera e propria creazione artistica. Ora è chiaro che a questo non si arriva se non si raggiunge l'unità dell'immagine, che è fusione del visivo, col parlato, i rumori e la musica. Né c'è visione al servizio della parola o questa in funzione di quella, che altrimenti l'unità verrebbe a cadere: sia se si tratti di una modesta commedia come dell'altissima tragedia di Shakespeare, materia prima entrambi in mano del regista.

Questi, però, è naturale che ne sappia intendere la differenza e apprezzare il rispettivo valore. Nell'Otello Welles ha soffocato il parlato in un pulviscolo di visioni anche mirabilissime (Venezia per la prima volta è profondamente penetrata in un'opera cinematografica) per raggiungere una cinematograficità del tutto illusoria perché non realizzando l'unità dell'immagine filmica, nella quale il parlato è un elemento essenziale del montaggio, non si attinge quella stessa cinematograficità, che nelle intenzioni si voleva perseguire. Da questa grave lacerazione è intaccato quasi tutto il film di Welles, che pure ha profuso a piene mani la sua maestria tecnica, le sue indiscusse capacità di attore, la notevole sensibilità figurativa, la comprensione virile del mondo di Shakespeare. Infatti quando il "furore cinematografico" si placa, specie nella seconda parte, non si può non riconoscere che il film raggiunge una forza di espressione poco comune: uno stile. Pesa purtroppo su Welles l'incubo dello "specifico filmico", il senso della tecnica proprio degli americani, e l'equivoco della teatralità. A fuggire questi fantasmi non contribuisce, certo, una critica che venuta su dall'empiria delle teoriche del film si trascina dietro un bagaglio di equivoci e di preconcetti che trae origine ancora dal muto.

LUIGI CHIARINI

IL CINEMA CAMMINA E LA SCUOLA STA FERMA

Davanti a certe domande degli alunni, i maestri si sentono a disagio e debbono riconoscere la loro impreparazione sul film inserito nei problemi dell'arte e della vita

« CI DOMANDIAMO come potranno funzionare i centri se non ci saranno film e se la scuola — cioè gli insegnanti — non avrà abbastanza confidenza con il linguaggio cinematografico per poterlo inserire nella sua quotidiana opera educativa: tutti gli insegnanti, prima di usare il libro di testo come indispensabile sussidio didattico, hanno appreso a leggere bene. Perché nel cinema dovrebbe accadere altrimenti? Non sappiamo davvero spiegarcelo ora, cercheremo tuttavia di ritornare su questo argomento, illuminandolo, magari, con qualche nostra esperienza personale ». Così scrivemmo in un articolo sul Convegno di Brescia pubblicato nel numero 72 di questa rivista. L'argomento è difficile ma scottante e, secondo il nostro modesto parere, investe tutto il problema dei rapporti fra cinema e scuola. Ci limiteremo perciò a fare qualche considerazione su una nostra personale esperienza che, in questi ultimi tempi, ci ha messo in grado di ascoltare oltre quattrocento maestri elementari discorrere di cinema ed esprimere le proprie idee intorno alla necessità di una cultura cinematografica nella Scuola. Per conto

dell'I.N.A.I.L. abbiamo tenuto, infatti, un breve corso di cultura cinematografica a qualche centinaio di insegnanti elementari a Bologna e a Imola. Malgrado il numero ridottissimo delle lezioni ci siamo adoperati per chiarire i punti del problema che ritenevamo essenziali e, soprattutto, per convincere i maestri e le maestre della necessità d'affrontare il cinema come fatto di cultura e non come puro divertimento. Fin dalla prima lezione ci accorgemmo che l'attenzione era grandissima e che, salvo qualche svogliato abituale, tutti si interessavano al problema con serietà d'intenti anche se con deficienza assoluta di preparazione. Questi quattrocento maestri si raccolsero ben presto intorno a noi assediandoci con le loro domande, chiedendo informazioni bibliografiche, cercando presso i dirigenti del corso di far aumentare le lezioni di cinematografia. La cosa ci confortò perché dimostrava, a chiunque non fosse cieco o sciocco, che il terreno era pronto per una semina di vasta portata e che il personale giovane della Scuola sentiva ormai la necessità di inserire il cinema, non solo nella sua quotidiana esperienza didattica, ma

anche come elemento formativo nella sua preparazione culturale. Causa la scarsità di tempo a disposizione, il numero ridotto delle lezioni, la mancanza di basi adatte per affrontare vantaggiosamente certi testi (per dare un'idea diremo che molti trovarono troppo difficili riviste come *Cinema e Bianco e Nero*), i partecipanti al corso suddetto in sede di esami non poterono dimostrare che una preparazione quanto mai generica e limitata, ma in compenso manifestarono quasi tutti un sincero desiderio di apprendere e, sopra ogni cosa, la convinzione che se la scuola continuerà ancora per qualche tempo a interessarsi del cinema solo accademicamente, finirà per restare completamente avulsa dalla realtà giacché, mentre il cinema cammina e sempre più incide nella struttura psicologica e morale della società, la Scuola sta ferma, allontanandosi così irrimediabilmente da quelle che sono le esigenze della gioventù moderna e della vita attuale.

Non staremo qui a discutere fino a che punto tutto ciò sia vero, noi per il momento ci limitiamo a riassumere quello che abbiamo udito da un gran numero di insegnanti,



Lamberto Maggiorani ed Enzo Staiola in una inquadratura di *Ladri di biciclette* (1948). La nostra scuola ritiene superflua la creazione di opere come questa di De Sica e Zavattini, e in genere anche tutta la cultura cinematografica.

quasi tutti al di sotto dei trentacinque anni. Ed è questo che ci interessa maggiormente, cioè che le giovani generazioni sono tutt'altro che aliene, non solo dal considerare il cinema un potentissimo mezzo di educazione e istruzione, ma anche un mezzo, indispensabile ormai, di formazione per gli insegnanti stessi. Diamo ora qualche notizia concreta ricavata dalle nostre numerosissime conversazioni. Alcuni insegnanti ci hanno candidamente confessato che assai spesso i bambini di quinta classe sono più informati di loro in materia cinematografica e che talvolta, davanti a certe domande degli alunni, si sentono a disagio perché debbono riconoscere la loro impreparazione. Moltissimi ci hanno detto, a esempio, che prima di assistere alle lezioni del corso ignoravano il significato di termini come montaggio, regia, sceneggiatura, inquadratura, ecc. Il fatto, a un superficiale, può sembrare poco importante, per noi, invece, è importantissimo in quanto non è ammissibile che persone cui incombe la responsabilità di insegnare a orientarsi nella vita, vedano quasi tutti i giorni scorrere tali parole davanti agli occhi e non si preoccupino di conoscere il loro vero significato. Tutti gli interrogati poi hanno ammesso che, una volta che il film venga considerato un fatto d'arte e di cultura, si debba giudicarlo con la massima serietà: se è vero che il cinema ha un suo peculiare linguaggio, sarà altrettanto vero che tale linguaggio deve essere noto a chi si propone di usarlo come mezzo educativo o didattico e che perciò deve anzitutto valutarlo e sul piano estetico e sul piano contenutistico. Sacro-

santa verità, aggiungiamo noi, in quanto tutto ciò avviene già da secoli per quello che riguarda la letteratura, la musica, le arti figurative, il teatro e persino la ginnastica, intesa nei suoi aspetti estetici ed educativi. I maestri moderni studiano i rudimenti sia della metrica che della musica, sia del disegno che dell'atletica leggera; or bene, perché dovrebbero ignorare quelli del cinema, almeno per quel tanto che basti a non confondere la scenografia con la sceneggiatura, il montaggio con la produzione? Un analfabeta potrà gustare magari una poesia ove gli venga ben letta, ma difficilmente potrà poi usarla per educare gli altri alla lettura e al buon gusto. Ma la nostra scuola stima superflua la cultura cinematografica sotto tutti gli aspetti, tanto è vero che, come già fu rilevato al Corso di Firenze del febbraio, per un insegnante l'aver creato, mettiamo, un film bello come *Ladri di biciclette*, non avrebbe valore di titolo e alla sua carriera di docente non aggiungerebbe nemmeno un quinto di punto. Una maestra, che sul cinema aveva idee molto chiare, ci ha mostrato un cimelio, cioè un tema da lei svolto come esercizio per la preparazione ai concorsi e corretto da una cosiddetta professoressa di pedagogia. L'argomento del tema verteva sull'importanza del cinema nell'educazione; ebbene, a un certo punto la maestra aveva scritto testualmente: «...io trovo viceversa che il cinema è mezzo efficace di espressione artistica allo stesso modo della lirica, della pittura, della musica...», ma la professoressa ha sentito il dovere di sottolineare di blu il tutto e di scrivere di fianco un tremendo "non esa-

geri". Tale nota è proprio l'espressione delle idee che troppi "esperti" di scuola oggi hanno del cinema, per cui tralasciamo di commentare altre note segnate sullo stesso tema, anche perché sconfineremo nell'umorismo, e questa non è la sede più adatta.

I maestri che abbiamo esaminato, oltre ad aver tutti sostenuto che pure il film prettamente didattico deve essere interessante, cioè affascinare il ragazzo per riuscire efficace, hanno, nella stragrande maggioranza, difeso una tesi a noi cara, malgrado i dispiaceri che talvolta ci procura, cioè l'inesistenza di un problema del cinema per ragazzi in senso assoluto, ma piuttosto

l'esistenza del problema del buon cinema nel quale, casualmente, potrà esserci l'opera che, per la particolare ispirazione che l'ha creata, sia veramente adatta ai ragazzi. E con questo — riferendoci a una poco chiara parentesi di Guido Aristarco, il quale d'altronde conosce benissimo il nostro punto di vista, nella sua recensione a *Biancheggiata una vela...* di Liegoscin (*Cinema*, n. 73) — né noi, né i maestri che la pensano come noi, sosteniamo che tutti i film per adulti vadano bene per i ragazzi purché siano validi. Ciò che ci fa sorridere è l'immaginare che, a un certo momento, un signore qualsiasi afferri la penna o la macchina da presa per scrivere un libro o girare un film per ragazzi. Le opere di ispirazione, le uniche che veramente abbiano efficacia educativa, non possono venir commesse né da un editore, né da un produttore, né, meno che mai, da un governo. (A questo proposito è pienamente giusto proprio il pezzo del Mignosi, così intelligentemente riportato da Aristarco nell'articolo summenzionato), poiché esse nascono così, come i fiori di campo e ognuna ha il suo colore e il suo profumo; sta appunto agli educatori scegliere quelle adatte. E ovvio però che se la produzione cinematografica o libraria sarà buona e seria, più facilmente troveremo opere buone per i ragazzi. Il nostro discorso è stato forse un po' lungo, tuttavia, data la singolarità della nostra recente esperienza, non possiamo certo dire d'averlo esaurito, per cui, ogni qual volta se ne presenterà l'occasione, non mancheremo di ritornarci sopra.

VINCENZO BASSOLI

CHE COSA PENSANO DEL CINEMA

Inchiesta di M. GANDIN
e M. MAZZOCCHI sui documentari sull'arte

ARGAN

1) - Il contributo che il cinematografo può dare agli studi critici di storia dell'arte è molto importante. Anzitutto il cinema può rappresentare un processo di lettura critica, particolarmente efficace per l'architettura e la scultura in quanto realizza una veduta da illimitati punti di vista, ma assai utile anche per la pittura in quanto permette un rilevamento e una localizzazione dei particolari che non possono essere raggiunti con altri mezzi. Il montaggio del documentario, a sua volta, può considerarsi come un processo di ricostruzione della coerenza stilistica dell'opera: di qui la necessità che esso abbia un preciso fondamento critico. Se il cinema è, entro certi limiti, un mezzo d'indagine critica, è indubbio che esso è soprattutto un mezzo per comunicare e rendere accessibili a una vastissima sfera di pubblico i risultati delle ricerche critiche. Si può in coscienza asserire che il cinema non è soltanto il migliore, ma il tipico mezzo moderno di divulgazione. La sua influenza può essere enorme; ma tengo ad aggiungere subito che quell'influenza dipende assai più dall'evidenza che le immagini acquistano nel ritmo della ripresa e dalla familiarità del pubblico con quei ritmi, che non dall'oggetto del film. E' quindi necessario che la forza suggestiva del cinematografo sia impiegata a comunicare interpretazioni rigorose, anche se necessariamente semplificate.

2) - Ritengo indispensabile distinguere nettamente il film didattico dal documentario. La produzione attuale, anche la migliore, rappresenta una via di mezzo tra il film didattico e il documentario. Intendo per film didattico un film dedi-

- 1) Può il cinema — secondo Lei — dare un effettivo contributo critico nel campo delle arti figurative e della storia dell'arte? E in caso affermativo, in che modo?
- 2) Quali criteri dovrebbero essere seguiti nella elaborazione dei documentari didattici sull'arte?
- 3) E di quelli divulgativi?
- 4) Quali sono le critiche che Ella ha da formulare agli attuali documentari sull'arte?
- 5) In che modo e in che misura gli artisti e critici d'arte possono dare la loro collaborazione ai registi cinematografici?
- 6) Ora che la tecnica del colore riesce ad ottenere una sufficiente fedeltà agli originali, crede possibile ed opportuna una vasta e organica documentazione cinematografica del nostro patrimonio artistico?
- 7) Ritiene che ad una attività come quella sopra accennata lo Stato dovrebbe e potrebbe partecipare? E nel caso affermativo, in quale forma?
- 8) Crede possibile ed utile la realizzazione di serie organiche di fotogrammi disponibili accanto alle normali edizioni di libri d'arte (fotogrammi che un semplice proiettore renderebbe leggibili)?

cato a un ben preciso fine istruttivo, un film sul quale si possa studiare come in un libro. Film d'un tal tipo potrebbero essere utilissimi soprattutto negli istituti d'istruzione artistica: in questo campo, interi corsi di studio potrebbero essere sviluppati sulla base di film appositamente prodotti. Naturalmente sarebbe assurdo supporre di poter sfruttare tali film, di carattere strettamente tecnico, al di fuori delle scuole specializzate; le quali dovrebbero disporre di proiettori e di copie dei film per un impiego continuo e metodico. Per l'insegnamento della storia dell'arte nei licei e nelle università, il cine-



In questa pagina: fotogrammi di A sua immagine e somiglianza, documentario sull'arte e a colori diretto da Luccio Chiarissi; operatore l'ottimo Pietro Portalupi; sistema Ferrantiacolor.



ma può essere un sussidio prezioso, soprattutto perché esso permette di mettere sotto gli occhi degli studenti una quantità di elementi di documentazione figurativa quale nessun archivio fotografico e nessuna raccolta di diapositive potrebbe raccogliere. Tuttavia non credo ad una possibilità di larga applicazione, poiché i processi stessi della ripresa impongono al film un carattere interpretativo che troppo facilmente interferirebbe con l'interpretazione del docente. In questo campo converrebbe dunque attenersi a una documentazione cinematografica quanto più si può obbiettiva, in modo ch'essa possa servire di puro sussidio illustrativo alle lezioni.

3) - Nei film documentari a scopo divulgativo, ritendo che siano da evitare apparati didattici troppo appariscenti. Anche in questo campo una documentazione piana e di prima evidenza è forse la più efficace e la più gradita al pub-

blico. Ma sono anche da evitare i film che tentano la suggestione romantica, imperniandosi sulla biografia dell'artista o sul contenuto narrativo delle opere. Riferendomi a quel che si può fare in Italia, credo che un ottimo lavoro potrebbe farsi prendendo come oggetto le antiche città e la loro storia urbanistica, costruttiva e artistica. S'intende che bisognerà guardarsi dal pericolo del pittoresco e della propaganda turistica; e preoccuparsi soprattutto di raggruppare i monumenti di uno stesso periodo, accostarli alle opere d'arte dello stesso tempo anche se ora si trovano in musei stranieri, rendere evidenti i legami tra lo sviluppo edilizio e lo sviluppo dei ceti sociali, dimostrare quanto delle antiche strutture e attività sociali sopravviva nelle strutture e attività moderne. L'opera degli artisti deve apparire strettamente collegata alla vita economica e produttiva delle città; sarà così più facil-

mente intesa da un pubblico, le cui preoccupazioni quotidiane sono di natura prevalentemente pratica.

4) - Il critico d'arte non deve improvvisarsi regista; né sostituirsi a lui nella scelta dei fotogrammi e nel montaggio. Critici e artisti possono utilmente collaborare nella tessitura preliminare e specialmente nella sceneggiatura. Ciò che assicura l'efficacia del film è, come dicemmo, il ritmo cinematografico; e questo ritmo può nascere da una predisposta coerenza nella successione dei fotogrammi: e questa coerenza-base può senza dubbio essere dettata dal critico. In altri termini, il critico può dare le parole; ma la musica (cioè il film) deve essere scritta dal regista.

5) - Come ho già detto, l'attuale produzione di documentari d'arte risulta da un compromesso, variamente dosato, tra una mira didattica e una mira divulgativa. Si cerca di ottenere un film che pos-



In questa pagina: fotogrammi di Miniature, interessante documentario a colori sull'arte, e recentemente diretto da Valerio Zurlini; operatore Giulio Gianini; sistema Gevacolor.



blico. Ma sono anche da evitare i film che tentano la suggestione romantica, imperniandosi sulla biografia dell'artista o sul contenuto narrativo delle opere. Riferendomi a quel che si può fare in Italia, credo che un ottimo lavoro potrebbe farsi prendendo come oggetto le antiche città e la loro storia urbanistica, costruttiva e artistica. S'intende che bisognerà guardarsi dal pericolo del pittoresco e della propaganda turistica; e preoccuparsi soprattutto di raggruppare i monumenti di uno stesso periodo, accostarli alle opere d'arte dello stesso tempo anche se ora si trovano in musei stranieri, rendere evidenti i legami tra lo sviluppo edilizio e lo sviluppo dei ceti sociali, dimostrare quanto delle antiche strutture e attività sociali sopravviva nelle strutture e attività moderne. L'opera degli artisti deve apparire strettamente collegata alla vita economica e produttiva delle città; sarà così più facil-

mente intesa da un pubblico, le cui preoccupazioni quotidiane sono di natura prevalentemente pratica.

sa essere proiettato nelle pubbliche sale e che, nello stesso tempo, sia un film di storia dell'arte. In alcuni casi il compromesso è riuscito bene; in molti altri s'è avuto il predominio dell'elemento « romantico »; in pochi altri ancora, il predominio della « lezione » da università popolare. Vero è che le braccia della divulgazione sono larghe come quelle della misericordia divina; e che anche un mediocre film, anche un film che lusinghi le più comuni tendenze del pubblico, può servire a far conoscere l'opera di un artista. Tuttavia, l'importanza del mezzo cinematografico è troppo grande per servirsi di quel mezzo per ottenere risultati minori di quelli che si possono, con la stessa spesa, ottenere. Insisto quindi sulla distinzione: film didattici per le scuole, film divulgativi per il pubblico delle sale di proiezione. Degli uni e degli altri è da studiare la « formula ».

6) - Ritengo che si possa ottenere per mezzo del cinema una documentazione di gran lunga migliore che con qualsiasi altro mezzo.

7) - Alla raccolta di una vasta e organica documentazione a colori del patrimonio artistico lo Stato dovrebbe certamente partecipare, trattandosi di un'attività di enorme portata culturale. Escludo, per una serie di ragioni, che lo Stato stesso possa direttamente produrre una simile documentazione. Escludo anche la opportunità di sovvenzioni a organismi di produzione. Ma ritengo che quegli organismi potrebbero essere aiutati con l'acquisto di un certo numero di copie dei soggetti che, all'esame, risultino rispondere allo scopo. Accordi internazionali potrebbero essere presi per l'acquisto di copie da parte di università o di enti culturali stranieri.

8) - Ritengo non solo utile, ma necessaria la realizzazione di serie organiche di fotogrammi da proiettare nel corso di lezioni, conferenze ecc.: in altre parole, la costituzione di un centro di documentazione. Devo aggiungere che, ove si giunga ad una certa unificazione dei processi di ripresa, sarebbe possibile, da un gruppo di film già realizzati, trarre numerose serie di fotogrammi coordinati con i più diversi criteri (topografico, storico, iconografico etc.) in modo da corrispondere ai diversi indirizzi e caratteri dell'insegnamento. Ciò sarebbe possibile, però, soltanto quando l'impiego del cinema come strumento didattico fosse diventato normale in tutte le scuole.

BRANDI

1) - Il cinematografo, avendo felicemente imprestato, sia dal metodo critico che da quello giudiziario, l'uso di presentare particolari, prese d'immagine desuete, e accostamenti significativi potrebbe essere adattato magnificamente a creare il « convincimento ragionato » che la critica d'arte, vuoi filologica vuoi estetica, intende produrre in relazione all'inquadramento storico e comunque esecutivo dell'opera.

2) - Che non si snaturasse mai l'opera d'arte, come dire che non si cercasse, come invece si è tentato, di fare camminare le pitture e muovere le statue.

3) - Le opere d'arte non si devono divulgare alterandone l'essenza. Perciò non vi può essere divario sostanziale di metodo fra documentari didattici e divulgativi.

4) - Fatte poche eccezioni: estetici, dilettantistici, settari.

5) - Imponendo come prevalenti le ragioni critiche e formali su quelle che pretendono anche dal documentario sulle opere d'arte, la novellina e l'innocuo passatempo, quasi sul piano delle « réclames ».

6) - Più che augurabile indispensabile.

7) - Certamente dovrebbe partecipare con rilevamenti a colori essenziali ma di stretto carattere documentario, che non si

preoccupassero di imbastire un filmetto piacevole.

8) - Quando sarà possibile e appena sarà possibile, nulla di più desiderabile, in questo campo.

CECCHI

1) - Il cinema può dare un buon contributo per mezzo di seri documentari.

2) - Competenza, buon gusto e una « ripresa » che rinunci ad « effetti » gratuiti.

3) - Credo che al pubblico piaccia più un documentario serio (senza pedanteria)

che un documentario a effetto, « romanizzato ».

4) - Gli artisti specificamente non c'entrano; c'entrano gli storici e i critici d'arte, che possano servirsi d'un operatore e montatore intelligenti.

5) - Non ne conosco tanti da poter dare giudizi utili.

6) - Senza dubbio.

7) - Senza dubbio; e purché attraverso organi seri, potrebbe addirittura farsi « editore ».

8) - Anche tali serie possono essere utili; e nascere come un « sottoprodotto » dei documentari, con un costo esiguo.

(Continua).

DOPO IL CROLLO DELLA SCALA

TRA LE cose che Giuseppe De Santis conserva più gelosamente nei cassetti della sua scrivania c'è un grosso quaderno a righe con la copertina nera. È il suo quaderno di "poèmes à faire", vale a dire quello in cui trascrive argomenti e spunti da cui gli piacerebbe trarre dei film. Ogni tanto ve ne aggiunge qualcuno, e quasi sempre si tratta di fatti realmente accaduti, che ha appreso dalla lettura dei giornali e che lo hanno particolarmente colpito. Si può dire, anzi, che la sua lettura della stampa quotidiana sia fatta in funzione di questa ricerca, guidato com'è dalla simpatia per i fatti di cronaca, e non di cronaca

soltanto, ma di politica e di cultura, purché siano fatti significativi del nostro tempo e delle sue contraddizioni. La prima pagina di questo quaderno reca in testa una data: 15 gennaio 1951, e, sotto, una ventina di righe di fitta scrittura. Il 15 gennaio del 1951 era un lunedì. Il giorno prima tra gli annunci economici di un giornale di Roma, era comparsa una breve inserzione concepita a un dipresso così: « Ragioniere cerca giovane dattilografa bella presenza miti pretese presentarsi domani ore 11 via Savoia ». Quante ragazze « bella presenza miti pretese » lessero l'annuncio la



A sinistra: Massimo Girotti in Roma, ore 11 di Giuseppe De Santis. A destra: De Santis mentre gira una inquadratura del film; accanto al regista il fedele collaboratore Basilio Franchina.

domenica mattina? Migliaia, forse. Certo è che il giorno dopo, all'ora stabilita, qualcuna prima qualcuna dopo, si ritrovarono in duecento a far la fila lungo la scala dello stabile di via Savoia: ragazze di tutta Roma, sicché la scala fu presto piena su fino alla porta e carica del peso dei loro corpi, tanto carica che, a un certo punto, cedette con un rapido e sinistro scricchiolio, si aprì letteralmente al centro come un arco nel punto di maggior sforzo, e alle ragazze mancò la terra sotto i piedi; escluse le prime e le ultime, tutte le altre rovinarono nel vuoto, in mezzo agli scalini, ai travi, ai calcinacci. Questo il fatto che tutti cono-

QUESTO NOSTRO CINEMA

Il nuovo e interessante film di Giuseppe De Santis, "Roma, ore 11", ha al centro un dramma della disoccupazione: è un'opera corale che nasce da un fatto di cronaca e da una realtà sociale della vita

UNA RAGAZZA ASPETTA ANCORA

scono e che De Santis trascrisse la sera stessa nella prima pagina del suo quaderno. Era una tragedia eloquente da sola ed egli non vi aggiunse che pochi appunti. Certo era un fatto che aveva tutti gli elementi dei temi da lui prediletti. Poco tempo dopo arrivò a Roma, dalla Francia, il signor Paul Graetz, il produttore di *Le diable au corps* e di *Dieu a besoin des hommes*, il quale chiese al nostro regista se voleva lavorare con lui. Proprio in quei giorni De Santis aveva rotto un contratto per un film di ambiente calabrese, che ripete un titolo di Vidor, *Nostro pane quotidiano*, e accettò

assai volentieri, prese con sé il quaderno a righe ed espone a Graetz, subito entusiasta, le sue idee sul film delle dattilografe. Così nacque *Roma ore 11*, il film che ha impegnato De Santis in una materia e un ambiente del tutto nuovi, quelli della città, lui che era abituato a trattare personaggi e drammi della campagna.

Difficile narrare la trama del film, perché si può dire che *Roma ore 11* non ne ha una. Il film si svolge nel giro di una giornata, dalle 8 del mattino alle otto di sera, e va avanti con una serie di fatti generali:

l'arrivo delle ragazze davanti al cancello, la fila sulla scala, gli esami, il litigio, il crollo della scala, il salvataggio dei pompieri, l'ospedale, i ritorni a casa, l'inchiesta della polizia. Si apre con la scena di una ragazza addormentata davanti al cancello: è la più timida e per questo è giunta prima. Poi arrivano le altre, chi sola, chi accompagnata dal padre o dal fidanzato; comincia la fila e alcuni personaggi prendono rilievo. C'è, a esempio, la moglie di un operaio disoccupato che, arrivata tra le ultime, con un trucco si fa esaminare tra le prime. Appena esce, le altre la insultano, nasce un litigio, la scala crolla. Dopo il crollo alcune ragazze tornano a casa e la loro storia è finita. Continua invece per quelle che sono condotte all'ospedale, dove sono intervistate da un cronista della radio e aggredite dai commessi degli avvocati premurosamente solleciti, e poi per le ragazze che tornano a casa dall'ospedale. Intanto è cominciata l'inchiesta della polizia nella camera del ragioniere che ha messo l'inserzione. Sono presenti, assieme a un commissario e a un giornalista, il padrone della casa, l'architetto che ha costruito la scala, il ragioniere e la ragazza che ha provocato il litigio. Tutti si accaniscono su di lei, tanto che essa, non resistendo al senso di colpa che l'ha perseguitata tutto il giorno, tenta di gettarsi nel vuoto della scala franata. Il marito però riesce a impedirglielo. Che c'entra lei se la scala è crollata? Nemmeno l'architetto, il padrone di casa, il ragioniere c'entrano. Rimangono soli il giornalista e





il commissario. « Chi è dunque il responsabile? » chiede il giornalista. Il pubblico ha il diritto di saperlo. Il commissario alza le spalle e mostra al giornalista la ragazza timida, seduta ancora davanti al cancello, che aspetta il ragioniere per domandargli di essere assunta. L'otterrà questo posto? La domanda è rivolta evidentemente alla società. Il film finisce con questa domanda aperta: la ragazza che sta aspettando.

Roma ore 11 ripete dunque sostanzialmente il fatto di cronaca nella sua nuda obiettività. Di proposito De Santis e i suoi collaboratori (Zavattini, Gianni Puccini, Basilio Franchina e Rodolfo Sonego, rimasti chiusi tre mesi di seguito in una villa di Fregene a stendere il soggetto) non hanno voluto aggiungere quasi nulla alla successione tragica degli eventi, in modo che il film parlasse il linguaggio della realtà. Naturalmente

dentro la vicenda generale si inseriscono e vanno avanti le storie particolari, senza però che nessuna abbia il sopravvento sulle altre, ognuna conducendo alla scoperta di un dramma, nemmeno questo soltanto personale, ma tipico di una certa categoria, di un certo ceto sociale, di un certo ambiente: sulla falsariga, insomma, di ciò che ha rivelato l'inchiesta condotta da De Santis, Brancati e altri, prima di

dare inizio al film. Nel corso di questa inchiesta sono state interrogate circa ottanta delle ragazze che erano presenti, nella tragica mattina del 15 gennaio, in via Savoia e ne sono uscite fuori storie incredibilmente drammatiche, di miseria, d'amore, di povertà, di ambizioni, di abiezioni, ambientate nei ceti sociali più disparati, di ricchi e di poveri, seguendo le quali si arrivava sia ai quartieri alti dei Parioli, sia a quello degli

impiegati di piazza Annibaliano, sia alle borgate del Quarticciolo e di Tormarancia, sia ai paesi della campagna romana. Queste storie vere han servito di base ai personaggi in gran parte veri del film. Roma ore 11, di cui De Santis sta girando in questi giorni le ultime scene, vuole essere così al tempo stesso un film di appunti, di impressioni, di notazioni psicologiche particolari, individuanti rapidamente un personaggio e

la sua storia, e un film corale. In questo tentativo, che è senza dubbio interessante, la collaborazione di Zavattini ha giovato a De Santis, perché il gusto del primo per le annotazioni minute, per il particolare, per il personaggio, ha temperato e completato al tempo stesso, mettendo a fuoco la predisposizione del regista per le scene d'insieme, di grande effetto, sociali.

STELIO MARTINI

In questo paginone: immagini tratte da Roma, ore 11, film di Giuseppe De Santis che si ispira a un fatto di cronaca. Interpreti, oltre a Girotti, sono Lucia Bose, Carla del Poggio, Lea Padovani, Elena Varzi, Maria Grazia Francia, Delia Scala, Raf Vallone, Armando Franciotti e P. Stoppa.





MacDonald Carey e Alexis Smith mentre si gira una scena di *Cave of Outlaws* di William Castle.

costituì un primo corso con diciotto alunni (dieci negri e otto bianchi) e con i seguenti insegnanti: Richard Leacock, operatore di Robert Flaherty in *The Louisiana Story*; George Jacobson, operatore del recentemente ultimato *Ballet by Degas*; Jean Lenauer, regista del suddetto film. Garvin stesso si pose fra gli istruttori, avvalendosi della conoscenza tecnica che lo aveva portato a collaborare ad *Alice nel paese delle meraviglie* di Bunin. L'equipaggiamento, consistente in sei apparecchi da presa e due proiettori, oltre a pochi altri pezzi, fu racimolato qua e là mediante contribuzioni gratuite. La « Harlem Film School » divenne così una realtà. In due mesi e mezzo girò quattro cortometraggi; organizzò conferenze al Club Barron e indisse un'assemblea, la prima del genere a New York, durante la quale vennero formulati piani per il graduale potenziamento del cinema negro a New York, nonché per l'assunzione di personale negro nell'industria cinematografica. «Noi vogliamo anzitutto sviluppare i tecnici; i film che faremo in seguito svilupperanno le nostre necessità politiche e sociali. I satrapi politici e gli elementi razzisti e antinegri fremeranno per il contenuto dei nostri film. Ma ciò non importa, a condizione che tali pellicole interpretino

I "COLORED MEN., CONTRO HOLLYWOOD

NEW YORK, dicembre
NEL CUORE di Harlem, lungo la 125^a Strada Est, è sorta da pochi mesi una scuola di cinema, diretta da Arthur Garvin. L'idea nacque verso il gennaio di questo anno ed il Garvin, eletto presidente della sezione cinematografica per il C.N.A. (Comitato per i negri nell'arte) decise di interpretare la vita, le speranze, le miserie dei cinquecentomila abitanti di Harlem, la città nera di New York. «Noi conosciamo le capacità di Hollywood», egli ha sostenuto

recentemente, «quando essa decide di descrivere le nostre vite, le nostre aspirazioni nei suoi film. Il materiale viene sfruttato con contorcimenti e variazioni, mediante una notevole perizia tecnica. Ma i film hollywoodiani basati sulla vita negra — quei pochi che sono stati prodotti sino ad oggi — hanno un ancor minore efficace riferimento alla vita reale negra, del prodotto medio commerciale manifatturato nella mecca della celluloida». Postosi al lavoro, nell'aprile di quest'anno, Garvin

Una scuola ad Harlem per la difesa e il potenziamento del cinema negro e sui problemi dei negri. «I film che faremo», dichiara A. Garvin, «svilupperanno le nostre necessità politiche e sociali»

James Cagney nel film *Come Fill the Cup*: storia di un giornalista narrata da Gordon Douglas.



fedelmente le reali necessità della nostra gente». Tali dichiarazioni di Garvin hanno una loro precisa importanza. Occorre considerare, a esempio, che Hollywood ha fra il suo personale tecnico un solo negro, l'operatore James Wong Howe. Anche per questo motivo Garvin lotta accanitamente, deciso a eliminare le barriere razziali. Il suo attuale film, *Play Street*, descrive in uno stile primitivo ma pieno di calore e di commovente umanità i pericoli cui soggiace l'infanzia negra di Harlem, priva di giardini e di recinti di giuoco. Siamo naturalmente di fronte a un'opera di divulgazione, senza pretese stilistiche ma ricca di significato. Garvin sta attualmente preparando un cortometraggio sulla «Scuola Lincoln» per infermiere; ha deciso di lanciarsi in una interessante impresa: una serie di film sulla storia dei negri negli Stati Uniti, dalle origini della schiavitù ai giorni nostri. L'iniziativa merita di essere seguita con la più profonda attenzione, e ci auguriamo che l'opera possa rappresentare un passo concreto verso l'affermazione di un autentico cinema negro, di cui molto si sente la mancanza.

Da Harlem a Broadway è un'altra storia. Vi sono poche novità di rilievo. Oltre a qualche mediocre "musical", si possono



Da *The Racket*, film di Cromwell sulla connivenza di poliziotti con "gangsters" e politici.

citare *Come Fill the Cup*, ennesimo film con James Cagney, diretto da Gordon Douglas. Questa volta Cagney interpreta la parte di un giornalista alle prese con la riabilitazione di colleghi e con i cazzotti e le revolverate di "gangsters". Più interessante si presenta *The Racket*, di John Cromwell, col quale si tenta di allargare la conoscenza del pubblico sull'attuale associazione fra poliziotti bacati, delinquenti a freddo e politici senza scrupoli. La sceneggiatura porta la firma di W. R. Burnett, autore del famoso *Little Caesar*, e di quell'omonimo film, diretto da Milestone nel 1929, questo è un rifacimento. Le notizie che pervengono da Hollywood sono di una certa importanza. V'è da rilevare anzitutto che la R.K.O. Radio Pictures ha deciso di eliminare le pellicole di basso costo e di dedicarsi alla produzione di "prodotti importanti". Dal canto suo la Republic Pictures, nota sinora per la sua frugalità e prudenza, ha deciso di stanziare quindici milioni di dollari per il 1952. Il presidente della Compagnia, Herbert J. Yates, ha dichiarato testualmente: « Ogni dollaro di questo preventivo deve raggiungere lo schermo ». Naturalmente non bisogna pensare che l'industria si sia decisa a ritornare sulla strada delle folli spese di un tempo. Il principio della stretta economia prevale ancora, ma Hollywood si è resa conto che occorre produrre secondo canoni qualitativi e non solo quantitativi. La Columbia ha assunto Rita Hayworth per girare un film sotto la direzione di Vincent Sherman. Una notizia più interessante è il ritorno di Mary Pickford, la "American sweetheart", la "first lady of the motion pictures", come venne definita l'attrice qualche decennio fa. « Ho avuto numerose offerte sin dall'epoca in cui interpretai *Secrets*, il mio ultimo film, nel 1933 », ha dichiarato Pickford, « ma le rifiutai. Quando però Stanley Kramer mi ha presentato il copione di *The Library*, non ho potuto dir di no. E' un soggetto tipicamente americano, di cui non mi è

possibile precisare particolari, ma posso accennarvi che interpreterò la parte di una bibliotecaria ». Il regista, del film, non è stato ancora scelto. Elia Kazan, terminato il suo film *Viva Zapata!*, s'è recato recentemente in Grecia insieme con Spyros Skouras, e ne è ritornato con il progetto di girare un film dedicato all'Ellade. La Paramount ha acquistato i diritti sul recente successo teatrale *Stalag 17*, sulla odissea di prigionieri di guerra americani nei campi germanici di concentramento nella seconda guerra mondiale. La regia sarà affidata a Billy Wilder. E, per concludere, dirò che un gruppo di altri film importanti si annuncia per i prossimi mesi. Alludo a *Five Fingers* di Joseph L. Mankiewicz (girato nella Repubblica Turca), a *They Clash By Nyght* di Fritz Lang, a *The Big Sky* di Howard Hawks.

GIORGIO N. FENIN

LETTERA DA PARIGI

que che in uno solo di questi congressi l'occhio attento può trovarsi a contatto di "eccitanti estetici" di gran lunga superiori alle "novità" di dieci anni di cinema. E' dal film d'origine scientifica che ci viene la nozione del tempo compresso o esteso, del colore "in movimento", della sintesi visiva (più rara dell'analisi), di tutto un universo fisico estraneo ai nostri sensi, ecc. Quest'anno i "pezzi" d'eccezione mi sembrano tre: un breve saggio di Marcos Santa Rosa Tania Equinocoque (Uruguay, Prof. Rodolfo V. Talice) — sul piano estetico potrebbe far parte d'un trattato delle forme mostruose, — uno studio del Dott. Van de Maele, Radiocinématographie de l'oesophage (Belgio), un film sperimentale di M. Giltaire Tirs d'explosifs dans des blocs de calcaire (Francia) nel quale si osservano brillare masse enormi a 3200 immagini al secondo. Il resto appartiene allo scibile, con maggiori o minori fortune cinematografiche. Tra i documentari italiani, abbiamo rivisto tra l'altro L'eruzione dell'Etna di Domenico Paoletta (copia eccellente, il che è importante per la "costante" del Ferranicolor); felice sorpresa è stata nell'insieme Ricerche del metano e del petrolio di Virginio Sabel, applauditissimo e lodato soprattutto per la prima parte. Sorpresa d'altro genere è stata invece Medicina legale e delitto di Lora Cassano, il cui testo è per fortuna sfuggito agli astanti. Raggiunge uno scempio campione di film psicologico (sic) canadese, Hostility, purtroppo girato per l'Hôpital Royal Victoria di Montreal. Molto apprezzato il film del prof. Pietro Valdoni sulla ciste dei polmoni.

I film di viaggio costituivano l'elemento

È dal cinema scientifico che nasce la nozione del tempo, del "colore in movimento", della sintesi visiva, di tutto un universo fisico estraneo ai nostri sensi

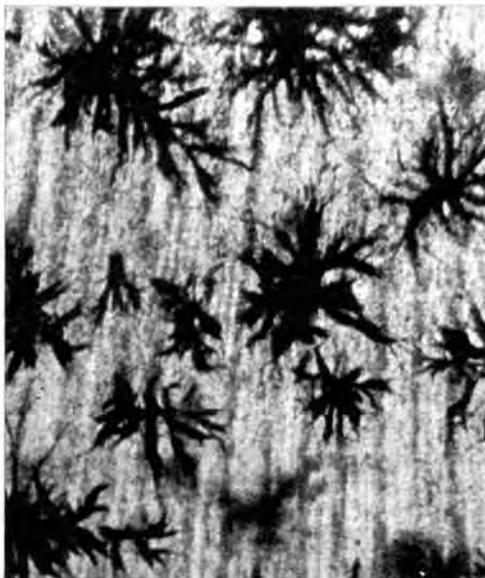
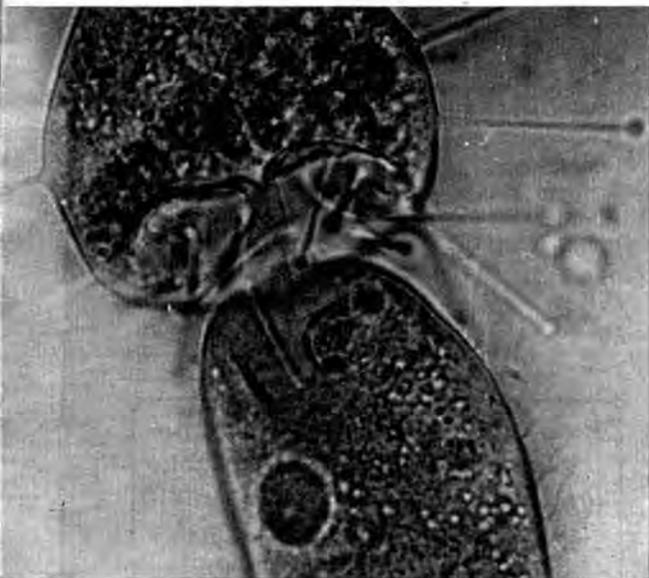
I FRUTTI DI PAINLEVÉ ARRIVANO ANCHE DALL'INDIA

LA LUNGA pazienza di Jean Painlevé e di Georges Franju porta i suoi frutti: eccoci al XIII Congresso del film scientifico e tecnico. L'incontro è ormai simile a una istituzione, e quest'anno fin dall'India e dall'Uruguay son giunti zelanti congressisti col loro 16 mm. sotto il braccio. Incontro simpatico, pieno d'imprevisti, che svela a volte il mistero assoluto delle forme, sebbene sia sempre esposto al pericolo maggiore di queste manifestazioni: degenerare in mostra scientifica, ove il film non è più che un supporto (dello stesso genere della pellicola impressionata dal suono). E' probabile comun-

spettacolare del Congresso: di Arne Sucksdorff abbiamo visto *The Wind and the River*, sull'India, nello stile di *The River* di Renoir, magnifico esempio di montaggio; film pericoloso, però, la cui "sincerità" è tanto ostentata da diventare procedimento, furberia turistica e intellettuale. Un Sucksdorff minore, dunque, preferibile al Sucksdorff di Terre scandinave finito addirittura nell'insulso buon umore o ottimismo tipo "digest". Eccellenti il documentario francese di Jean Hurault e André Sausse *La rivière et les hommes*, su una tribù che scompare in Amazonia; la cronaca della



XII Congresso del film scientifico e tecnico. Da *La rivière et les hommes* di Hurault e Sausse.



Sopra e sotto: immagini tratte da alcune pellicole presentate al Congresso del film scientifico.



spedizione anglo-svedo-norvegese al polo antartico, *The White Continent*, di Tom Stobart (35 mm. a colori, ingrandimento di un 16 mm.); En passant par la Lorraine di Franju, viaggio nella provincia del carbone e dell'acciaio. Tra i documentari di vulgarizzazione sistematica segnaliamo: *Die Pferde della DEFA Kulturfilm*, di Fritz Brumsk (Germania), storia della razza equina attraverso il tempo, espressa da schemi e da disegni animati perfettamente fusi con le immagini reali (l'evoluzione della specie, graficamente, dava momenti di autentica poesia); *L'eau qui dort* (Acqua cheta, Francia) di Raymond Blanc-Brude e Jean Dragesco, sulla fauna microscopica degli stagni; *The Private Life of the Silk Worm* di M. Bhavnani (India) che tratta egregiamente — su musica indù — del baco da seta; Alle sorgenti della scienza dei riflessi di B. Svetozarov (URSS); di un'indigenza incredibile (almeno nell'edizione francese); e un divertente "catalogo" di trucchi cinematografici offerti dalla ditta J. Arthur Rank: *Travelling Matte Demonstration* (non capisco perché i produttori del mondo intero non facciano la fila alle porte della Rank Org. per procurarsi una tale sorgente d'economia, qual'è la soppressione della scenografia e degli esterni).

I film concepiti e realizzati per dimostrare certe qualità tecniche di sostanze medicinali, di profili architettonici, di terreni poco noti o altro, non mancano mai, anche perché la loro origine è generalmente pubblicitaria. Il curare, a esempio, ha avuto ben due pellicole: una, lunghissima, francese, di Jacques Lemoigne: *Le curare et les curarisants de synthèse*, ammirevolmente concepita e montata, vero trattato sul curare e il suo uso terapeutico [premiato a Venezia quest'anno]; l'altra, inglese, a colori del dott. Stanford *Some Aspects of Muscle Relaxants*, che comincia con un disegno animato "di quando il curare era il più terribile dei veleni". Insieme, i due film valevano largamente un corso universitario. Le port de Zonguldak, girato da Le Blevenec per Nerpyc, illustrava le ricerche per costruire un porto sul Mar Nero effettuate su un modellino. Samivel seguiva le variazioni dei terreni groenlandesi in un preciso documento scientifico diretto da André Cailleux: *Images des sols du Groënland*. Tra i "trattati" non dimentichiamo l'eccezzionalissimo *Embryology of the Eye* realizzato a Washington da George W. Corner per il dott. George K. Smelser, insieme di autentici "capitoli" da vedere, da annotare e da rivedere; e infine un film sul cancro dei bronchi, a colori, mirabile opera d'endoscopia realizzata dal dott. A. Soulas con uno dei tre apparecchi da presa che esistono al mondo (lavoro d'un artigiano di Chicago).

Questa cronaca è senza sorprese per il lettore; eppure è qui, tra questi film senza speranza poetica, che incontreremo un giorno la nozione nuova, la sensazione allo stato embrionale.

LO DUCA

JULES DASSIN

NEL QUADRO di una auspicata revisione di valori, Jules Dassin è una figura da non trascurare. A suo tempo, *The Naked City* (« La città nuda », 1948), da lui diretto, interessò la critica che lo fece entrare nell'esiguo gruppo dei migliori registi americani appartenenti alla cosiddetta scuola neorealista. Di costoro, alcuni si sono dimostrati all'altezza del riconoscimento, come Robson e Huston; altri, fra i quali Kazan e Dassin, hanno ceduto dopo qualche promettente risultato. Se analizziamo le opere di Dassin, ci troviamo di fronte a una produzione che procede piatta e mediocre per arrivare all'alto artigianato



Robert Montgomery e Margaret O'Brien in *The Canterville Ghost* (« Lo spettro di Canterville », 1944); tratto da Oscar Wilder, è uno dei primi film diretti dall'interessante Jules Dassin.

FILMOGRAFIA

1941: *The Tell-Tale Heart* (cortometraggio). - 1942: *Nazi Agent*, con Conrad Veidt e Ann Ayars; *Once Upon a Thursday*, con Marsa Hunt e Richard Carlson; *Réunion* (*La grande fiamma*), con Joan Crawford e John Wayne. - 1943: *Young Ideas*, con Mary Astor e Herbert Marshall. - 1944: *The Canterville Ghost* (*Lo spettro di Canterville*), con Charles Laughton e Margaret O'Brien. - 1945: *A Letter for Evie*, con Marsha Hunt e John Carroll. - 1946: *Two Smart People*, con John Hodiak e Lucille Ball. - 1947: *Brute Force* (*Forza bruta*), con Burt Lancaster, Charles Bickford e Iyonna De Carlo. - 1948: *The Naked City* (*La città nuda*), con Barry Fitzgerald, Howard Duff e Dorothy Hart. - 1949: *Thieves' Highway* (*I corsari della strada*), con Richard Conte e Valentina Cortese. - 1950: *Night and the City* (*I trafficanti della notte*), con Richard Widmark e Gene Tierney.

di *Brute Force* (« Forza bruta », 1947). Qui i personaggi assumono un certo rilievo, il racconto si snoda con agilità e disinvoltura. Pur non volendo dare un peso decisivo al contributo di Hellinger, indubbiamente notevolissimo, bisogna ammettere che il rendimento di Dassin raggiunge un massimo sotto le insegne del produttore scomparso, massimo che non verrà più raggiunto e al quale seguirà una rapida decadenza dopo la morte di Hellinger. Questi fu quindi uno dei motori del film; la speciale rispondenza che il soggetto violento di *Brute Force* aveva nell'animo di Dassin creò un'utile pista di lancio per una buona partenza. La crudeltà ha un

posto essenziale nel mondo cinematografico di Dassin, colora uniformemente di sanguigno ogni suo film; a essa egli deve gran parte della sua notorietà. Il corpo dell'aguzzino sbranato dai rivoltosi, l'uccisione della spia obbligata a gettarsi sotto il maglio, la brutale applicazione del "terzo grado" sono altrettanti pezzi d'un mosaico di deliberata ferocia che colpisce la fantasia dello spettatore, non ancora immunizzato contro la droga della violenza, e lo impressiona al punto da influenzarne il successivo giudizio. La stessa critica si lascia talvolta influenzare dalle scene di crudeltà, essendo questo un ingrediente che ha trovato da poco la sua applicazione cinematografica su larga scala e ha ancora in sé il fascino della novità e dell'orrido. A parte queste considerazioni, *Brute Force* è opera valida e spesso spettacolo di rara efficacia emotiva. Non siamo sul piano del semi documentario, che Dassin affronterà più tardi, perché il racconto si svaga e si scompone in vari episodi, sul filo del pensiero nostalgico dei reclusi, ma già è presente quella concisione sobria e nervosa che farà di *The Naked City* un'opera notevole. Eppure, in *The Naked City* esistono già potenzialmente i germi della decadenza. Mentre in *Brute Force* si notava il tentativo di dare un'umanità ai personaggi, mostrando imparzialmente i loro lati negativi e positivi, *The Naked City* scinde nettamente il buono dal cattivo, con uno stacco privo di chiaroscuri, riducendo ai vecchi termini di poliziotto

e criminale, legge e delinquenza. Ne risulta una psicologia dei personaggi caricata e letteraria più che reale, gonfia di quella "realtà romanzesca" che la cinematografia d'oltre Atlantico ci gabbella volentieri per "verismo". Qui non interessa il particolare valore del soggetto scelto che, d'altronde, segna se mai un altro punto a favore del compianto Hellinger, ma il modo con cui Dassin ha risolto il compito affidatogli. Diremmo con un eccessivo rigore "documentaristico" che soffoca l'ispirazione e il sentimento per adagiarsi nella formula di un meccanismo bene oliato che scatta al momento opportuno. Il contenuto sociale passa in seconda linea di fronte alla esteriotà della trama poliziesca e del serato svolgersi delle indagini. Se Dassin vuole denunciare qualcosa o qualcuno, se ne dimentica a metà strada per lasciarsi attirare da facili conclusioni più particolari che generali. Così la durezza crudele dei carcerieri di *Brute Force* si riduce al sadismo di un singolo poliziotto tarato, il dramma della città denudata diventa in ultima analisi quello del povero "detective" che consuma le scarpe camminando alla ricerca di indizi irreperibili. In Dassin c'è una mancanza di senso corale quantunque egli si affanni ad affrontare temi corali. Nello stesso *Brute Force* egli suddivide le "anime dannate" del penitenziario, prendendole e analizzandole singolarmente. Abbandona la storia per la cronaca spicciola, il panorama per il particolare. Non riesce a co-

A sinistra: da *Brute Force* (« Forza bruta », 1947); questo film, diretto da Dassin e prodotto da Hellinger, porta sullo schermo certi aspetti di vita americana. A destra: un'altra felice realizzazione della coppia Dassin-Hellinger: *The Naked City* (« La città nuda », 1948).



gliere il quadro complessivo, l'animo, della città o del carcere anche perché la macchina da presa divaga sugli aspetti puramente esteriori della metropoli o della prigione, senza sviscerarne l'intima essenza e limitandosi a descrivere in modo convenzionale i protagonisti evitando ogni approfondimento sociale. Dassin regge, appunto per questo, soltanto nella parte "documentaria", nella minuta descrizione di un ambiente, nella importanza che sa dare a un ponte, a un campo di tennis, ad una stanza d'albergo. Descrive minuziosamente e non si addentra nel significato delle cose che vede, ma le usa come contorno del suo piatto forte di delitti e di violenze.

Prima di *Brute Force*, nulla lasciava prevedere una particolare affermazione di Dassin. Nato il 18 dicembre del 1916 a Middletown (Connecticut), quarto di otto fratelli, giunse a New York con la famiglia all'età di 3 anni e si appressò alle scene per la prima volta nel corso di una recita scolastica. A maturità raggiunta, nel 1934, intraprese un viaggio attraverso l'Europa, praticando tutte le professioni attinenti al

teatro. Come attore, macchinista, drammaturgo, decoratore, pittore e suggeritore percorse l'Italia, la Germania, la Spagna, il Portogallo, l'Inghilterra, la Grecia, la Russia, la Cecoslovacchia e la Svizzera, trattenendosi brevemente in ogni paese. Nel 1936 ritornò a New York e si occupò di "messa in scena" per conto di una piccola compagnia teatrale, ma ben presto si dedicò ai lavori radiofonici, più lucrativi, che gli permisero di arrivare alla regia di spettacoli importanti. La R.K.O. lo chiamò a Hollywood con un contratto di apprendistato sotto il controllo di Alfred Hitchcock e di Garson Kanin. L'affermata personalità dei maestri gli intralciò non poco la strada. Ad appagare le sue aspirazioni, la Metro gli offerse finalmente un impiego più vantaggioso. Qualche mese più tardi, Dassin intraprese la sua prima fatica importante per lo schermo, dirigendo il cortometraggio *The Tell-Tale Heart*, 1941, tratto da una storia straordinaria di Edgard Allan Poë ed interpretato da Joseph Schildkraut. Il breve lavoro ottenne un successo notevole, più per il suo genere — il "thrilling" a sfondo macabro ha un'enorme fortuna negli Stati

Uniti — che per il suo effettivo valore artistico. Dassin ne ottenne il vantaggio immediato d'essere impiegato nella produzione commercialmente più redditizia. Seguirono opere mediocri che non rivelarono nel giovane regista alcun particolare talento. A *Nazi Agent* (1942), spionistico con Conrad Veidt, seguirono nello stesso anno *Once Upon a Thursday* con Marsha Hunt e *Réunion* (« La grande fiamma ») con Joan Crawford e, l'anno successivo, *Young Ideas* con Herbert Marshall, tutti film nei quali riecheggia più o meno in sordina la propaganda bellica. *The Canterville Ghost* (« Lo spettro di Canterville », 1944) con Charles Laughton e Margaret O'Brien, tratto da un racconto di Oscar Wilde, riportò i frusti tempi del sovrannaturale in chiave di satira, ma senza il mordente del Clair di *The Ghost Goes West* (« Il fantasma galante », 1935) o anche soltanto del Coward di *Blythe Spirit* (« Spirito allegro », 1944). Con *A Letter for Evie* (1945), Dassin chiuse il libro delle sue mediocri prestazioni e si tuffò nell'impegnativo *Brute Force*. Diligente cronista, Dassin descrive, non giudica né cerca di comprendere il perché di certe situazioni, l'origine di certi mali. Per lui, un assassinio non ha cause determinanti, ma soltanto l'effetto di mettere in moto una pesante macchina di giustizia e di rappresaglia. E la stessa rivolta di *Brute Force* non è la catarsi d'una situazione divenuta insostenibile per le persecuzioni di un sadico, ma nasce dal solito desiderio di "scappare costi quello che costi", sentimento elementare che si trova in tutti i film imperniati sulla vita dei detenuti. Così l'aridità cronachistica annienta ogni senso di pietà umana per riflettere imparzialmente come uno specchio stati d'animo e azioni senza prendervi intimamente parte. E' una posizione di imparzialità che non si può sostenere a lungo senza gravi inconvenienti. Ne scapita persino la logica come in *Thieves' Highway* (« I corsari della strada », 1949) dove la ribellione del protagonista diventa assurda. Infatti Richard Conte non è spinto alla vendetta dalla mutilazione subita dal padre, ma è portato a reagire contro il responsabile a causa della sottrazione di un semplice carico di mele. Una vendetta a scoppio ritardato psicologicamente errata perché presuppone un freddo calcolo di dare e di avere nell'esplosione tipicamente incontrollata dell'odio.



Sopra: Valentina Cortese e R. Conte in *Thieves' Highway* (« I corsari della strada », 1949).
Sotto: Richard Widmark e F. L. Sullivan in *Night and the City* (« I trafficanti della notte », 1950).



Mantenendo la sua neutralità, Dassin si avvia gradatamente verso una stanca involuzione, superando talora i limiti della caricatura. *Thieves' Highway*, in questo senso, può far testo in materia. Tranne la breve sequenza delle mele rotolanti sul pendio, il film si riduce a una stinta rimasticatura dove le contorsioni d'una penosa Valentina 'Cortesa' — "vamp" per forza — muovono forzatamente al riso. *Night and the City* (« I trafficanti della notte », 1950) è un lavoro superiore alla mediocrità esclusivamente in virtù di Richard Widmark, alla cui solida recitazione non fa equilibrio una regia altrettanto solida. L'opera oscilla quindi in una sconcertante altalena dove il risaputo ed il copiato si alternano a qualche brano discreto. L'alto artigianato della crudeltà, a lungo andare, dimostra d'essere privo di un'anima: entità indispensabile per continuare a vivere.

EMILIO DE' ROSSIGNOLI

AL VAMPIRO PIACQUERO I "DÉCORS," DI SILVAGNI

CESARE SILVAGNI è il direttore dell'omonima Galleria: 11 Quai Voltaire, Paris VII. Nella sua galleria espongono gli italiani di passaggio a Parigi, e i pittori francesi affermati. Il cinema vi capita in certe occasioni fervide di cronaca; tuttavia, in qualche maniera, attraverso la storia personale di Silvagni, vi è anche di casa. Nato a Roma nel 1900, figlio di architetto, pittore e decoratore, egli è nel cinema fin dal 1921, anno in cui prepara certi « decori » per la compagnia di Lamberto Picasso e parte alla volta di Parigi. Porta qualche idea con sé: vuole che i fondali per film mutino; allora si usava carta, e soltanto carta, come a teatro. Carta anche per terra, o cartone spesso verniciato. Non esisteva una vera differenza fra la scena cinematografica e la scena teatrale; non si era ancora all'architettura edificata, creata. Silvagni vuole lavorare nel cinema portandovi l'architettura e la pittura. Dal 1921 al 1924 fa pittura, ritratti, illustrazioni (fra queste, *I fioretti di San Francesco* per l'Edition de la Sirène, che non uscì mai). Aveva un contratto con Mendes-France, direttore della « Galerie Percier » rue La Boétie), che gli faceva guadagnare 90 franchi la settimana lavorando molto (gli pagavano 5 franchi l'uno i quadri piccoli). Nel 1924 passa completamente al cinema, e cura la scenografia di *La folie des vaillants* — da un racconto di Massimo Gorki: direttrice, Germaine Dulac (non esisteva ancora la parola regista; e il direttore del film era chiamato francamente « metteur en scène ») — e di *Olympie* (da uno dei famosi *Racconti di Hoffmann* musicati da Offenbach) diretto dalla famosa Loïe Fuller, danzatrice di grandi meriti. Nel 1925, Silvagni lavora alle scene del film surrealista *La coquille et le clergyman*, da uno scenario di Antonin Artaud e diretto ancora da Germaine Dulac, per la quale, nello stesso anno, costruisce le scene di *Antoinette Sabrier* che conta tra gli interpreti Gabriel Gabrio, Eve Francis, Paul Guidé. La collaborazione con Germaine Dulac, che consentiva al Silvagni di sbizzarrirsi in trovate scenografiche di ottimo risultato alla resa cinematografica, continua anche nel 1926. Di quell'anno è il film *L'oublié* da un romanzo di Pierre Benoit (diretto sempre da Germaine Dulac). Nel 1927 è chiamato da Albert Guyot per le scene del film *Mon Paris*; nel 1928 Robert Péguy lo vuole accanto per le ricostruzioni di *Embrassez-moi*. Si occupa anche della regia di *Evocacion*, film senza storia. L'avvenimento importante è dato dalla pubblicazione di *Le décor moderne au cinéma* presentato da Rob Mallet-Stevens (Paris, Ch. Massin editeur, 51 rue des Ecoles; 1928). Il libro, che in quel momento faceva testo, citava Mallet-Stevens, Claude Autant-Lara, Cavalcanti, Léger, André Barsacq,

Merson, Gys; e su quaranta tavole di riproduzioni, sei erano dedicate alle ricostruzioni di Cesare Silvagni. Questo volume, oggi molto raro e forse ignorato in Italia, è pieno di cose gustose e succose. Vi si impara che nel 1928 L'Herbier era Lherbier senza apostrofo e con una sola maiuscola; e che esistono i film *La proie du vent* e *Le fantôme du Moulin Rouge* di René Clair, allora già R.C. avendo buttato alle ortiche il giornalistico nome di Chomette. Si impara anche che nel 1928 Autant-Lara e Barsacq erano solo « decoratori » prima di passare alla regia (cinema e teatro); infine che Ca-

valcanti era anche « decoratore » (il volume gli dedica due tavole dal film *L'inhumain* di Marcel Lherbier, con Gergette Leblanc e Jacques Catelain, senza la esse).

Fu dopo la pubblicazione di *Le décor moderne au cinéma* che Carl Th. Dreyer, cui avevano proposto Franz Masereel allievo di Ensor, chiese Silvagni per le scene del suo *Vampyr*. Silvagni era l'uomo che faceva al suo caso. Già dal 1925, con *Antoinette Sabrier*, il pittore aveva portato nel cinema l'architettura in funzione di racconto e di clima. Tutto era volto al verticale con spezzature improvvise, e grandi archi: una sorta di goticismo sereno che facilitava l'azione psicologica, i passaggi della macchina da presa. Grandi superfici grigio-perla, non omogenee, con giochi diretti di luce e d'ombra, favorivano totali innovazioni d'indole fotografica. Le scene infine erano costruite; sul legno compensato, per assicurare una superficie resistente, era incollata carta dipinta di materia spessa, a tempera. E' il primo architetto che entra nel cinema e vi porta la costruzione vera e



Sopra: da *L'oublié* (1926) di Germaine Dulac; scene, architetture, decorazioni e costumi di Cesare Silvagni. Sotto: da un'altra vecchia pellicola con scenografie dello stesso Silvagni





Scene, architetture e decorazioni di Cesare Silvagni per *Antoinette Sabrier* (1926) di Germaine Dulac. Il quadro nella parete è di Fernand Léger. Silvagni ha lavorato anche con Dreyer.



Scena per *Olympie* (1924), film tratto da I racconti di Hoffmann e diretto dalla danzatrice Loïe Fuller. Silvagni lavorò nel cinema portandovi, insieme con altri, l'architettura e la pittura.

propria, riveduta però coll'occhio del pittore. Mallet-Stevens, architetto anche lui, utilizzerà tutte le trovate e i risultati di Silvagni ma ne riconoscerà sempre i punti di originalità. *Le vampyr* è del 1930: vi fu tra regista l'operatore e l'architetto-arredatore una collaborazione continua per accentuare dall'esterno quanto di letterario-espressionista era contenuto nel film. Mathéh chiedeva che fin dai bozzetti che Silvagni disegnava, gli fossero indicati e suggeriti tutti i giochi chiaroscurali sui quali appoggiarsi nei movimenti di macchina. La scelta del materiale accessorio d'arredamento aiutava Dreyer a fissare, fermare, accentuare o soltanto sottolineare positivamente la psicologia o i passaggi psicologici del personaggio e del dramma nei suoi ambienti. Lo sforzo

di tutti e tre tendeva a mettere in evidenza il fortuito il causale l'imprevisto delle diverse contingenze; e gli accostamenti si presentavano come occasionali, « au hasard ». A Courtanpierre, nel Loiret, fu trovato un castelluccio — diventato la casa di un curato — che si prestava per gli esterni e gli interni; e tutto fu ridotto il più possibile a tre o quattro ambienti che però venivano sfruttati totalmente. I diversi ambienti poi sono passati a una cronaca del cinema con precisi nomi: l'entrata, il gabinetto del dottore, la camera della polvere (veduta in due aspetti). Gli ambienti « veri » vennero riadattati, prima di tutto ridipinti, usando un tono ocra leggero. Dreyer, sui bozzetti, sottolineò i punti di incontro dei vari momenti, e i primi piani, sempre in funzione

del racconto (le cose, attraverso abili sospensioni, diventavano sempre « cose significative »). Le sequenze che si svolgono nel « gabinetto del dottore » poggiavano sulla insistenza del disordine, sulla pazzia che a sua volta assorbiva veleno dal fondo macabro, dalla polvere. Per « la camera della polvere » Dreyer affidava alla decorazione, a certi crudi particolari dell'ambiente e al caso, una vera parte nel racconto che in tal modo si rafforzava d'espressione. Attorno ai particolari delle forbici, per esempio, e degli uncini, si creavano aloni, vuoti e silenzi. Mathéh per la ripresa dei p.p. usava fotografare con uno schermo velato. Silvagni dovette risolvere anche alcuni particolari tecnici non molto facili allora: il trucco dello scheletro nella bara mediante un rivestimento di cartapeccora; le enormi tele di ragno furono inventate dopo molto studio caricando una pistola di gomma sciolta precedentemente in alcool. Il film, infine, è quello che tutti conoscono, e mi pare si debba oggi vedere nella sua giusta luce l'apporto scenografico e la collaborazione intellettuale di Silvagni. Prima di continuare la cronaca personale del Silvagni, citerò a proposito di *Vampyr* una storia minima e ignota; quella del prof. Hyeronenk, capo missione del Servizio emigrazione polacco in Francia. Costui interpretò nel film la parte del medico. Fu pescato da Dreyer davanti a una villetta, cioè davanti alla Legazione polacca; non voleva saperne, infine accettò di recitare almeno una volta. Più tardi, finito il film, Silvagni lo ritrovò in un bar di periferia parigino, a gridare e a cacciare fotografie da una borsa: « Voi non sapete che cosa è il cinema. Io ero un grande attore » eccetera. Il cinema l'aveva rovinato, e non era l'ultimo.

Finito dopo molti mesi di lavoro il film con Dreyer, Silvagni somma le diverse esperienze; pensa a un film « dal vero », con attori anonimi, gente cavata dalla cronaca. Il motivo gli è offerto dall'attualità, dalla storia contemporanea, da quella « cronaca quasi romanzo » che piace in modo particolare a Corrado Alvaro, e che ritroveremo nel suo « giornale » più tardi. Si parlava molto allora della Guyana, di Caienna, del « bagno » dove i condannati purgavano la loro pena. Aveva promosso qualche inchiesta e molti discorsi il giornalista Albert Londres, che misteriosamente scomparve nel 1936 da bordo del « Georges Philipart » dov'era imbarcato. Soprattutto « l'inferno dei vivi », come veniva chiamato allora, era nei più facili discorsi attraverso la storia singolare di Eugène Dieudonné della celebre banda Bonnot, detta degli automobilisti rossi. Condannato innocente, — condanna pesante: 15 anni di lavori forzati, — sette volte era evaso dal bagno, sette volte venne ripreso: fu però graziato, la sua innocenza riconosciuta nel 1930. La campagna giornalistica di Londres per l'abolizione del bagno, « vergogna della Francia e della società », interessò Silvagni, che si immerse nella storia di Dieudonné; voleva documentarla. Fu lavoro difficile « girare » clandestinamente le scene della partenza della famosa « Martinière », la nave dei forzati che salpava le ancore dal porto de La Rochelle. Successivamente Silvagni si imbarcò e si recò alla Guyana per seguire tutto l'itinerario di evasione di Dieudonné verso il Brasile. Da St. Laurent du Maroni penetrò nel-

l'interno sempre con la sua macchina da ripresa. In quei giorni avvenne una evasione; il forzato riuscì a porsi in salvo; Silvagni poté incontrarlo, ne fotografò vari momenti, legandoli alla storia di Dieudonné che aveva vissuto rifugiato fra gli indios del Brasile, a Cabrobò. La necessità di incontrare gente evasa gli fece percorrere buona parte della zona a cavallo, fra il Maroni e il Brasile. Un giorno, che voleva girare qualche metro di pellicola su un vecchio forzato che viveva nella foresta, arrivato alla capanna di questi, si trovò davanti un cadavere d'assassinato. Il terrore non veniva solamente dal cielo, ma anche dalle vendette personali che, in quel clima pesante e dannato, si esacerbavano dilatandosi in eventi storici perlomeno per chi ci rimetteva la pelle. Fu il Silvagni stesso attore del proprio film: l'operatore era talvolta un negro, o un pittore brasiliano; gente che sapeva il mestiere approssimativamente. Riuscì a girare ottocento metri di pellicola, parte sulle prigioni stesse: non gli interni ma i recinti, gli esterni, i cortili. Per suo conto era libero di seguire i forzati durante il lavoro di disboscamento. La macchina da ripresa era una Pathé 1905. Aveva con sé, al seguito, spezzoni di film vergine, due scatole di Kodak Panchro, una scatola di Agfa. Per un anno e mezzo girò regione e pellicola. La storia delle avventure incontrate, pubblicata da Fayard nel 1932, è intitolata *Itineraire d'évasion n. 3*. Sbarcò a Parigi con un soldo; non aveva il necessario per sdoganare la pellicola, e per un anno il materiale giacque in attesa che qualcuno facesse credito al Silvagni di quanto necessitava per ritirare il film e continuarlo in istudio. Nel 1933 la lavorazione venne ripresa attraverso l'intervento di Jean Paul Mauclaire, direttore della D(istribution) I(nternationale) C(inématographique):

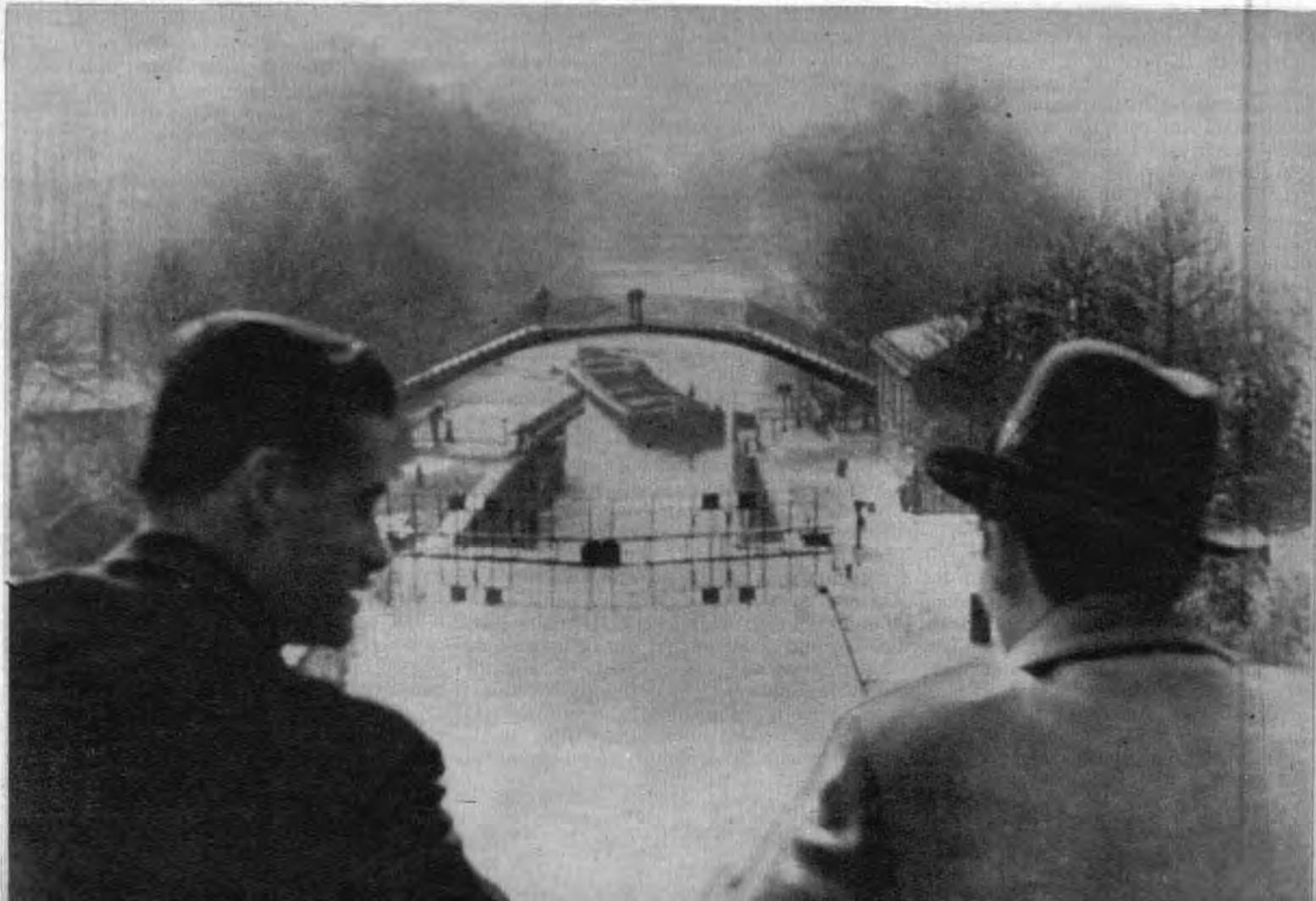
Ma non era un film fortunato; due volte la lavorazione venne sospesa per mancanza di fondi; si dovette ricorrere a capitalisti che non avevano molto rapporto col cinema (come oggi). Furono frugati tutti gli archivi cinematografici per trovare scene « dal vero » che si adattassero alla storia, documentari sul Brasile, sui forzati, sulla « Martinière » eccetera. Il film, quando fu presentato alle Folies Dramatiques nel 1934, era lungo 1900 metri, e scatenò molte polemiche una volta di più sulla necessità di abolire il bagno, la « ghigliottina secca ». Le soddisfazioni morali del regista

erano molte; riceveva ogni giorno visite di parenti di forzati che volevano notizie della loro gente, e un giorno venne a trovarlo anche un forzato evaso che era riuscito ad arrivare a Parigi. Fu il momento che la polizia intervenne, e poco mancò che Silvagni facesse conoscenza con le prigioni francesi. Le soddisfazioni materiali furono decisamente poche. Il suo lavoro, certi giorni, non arrivò a procurargli più di dieci franchi di « rimborso spese » e praticamente il film non fu « di cassetta ».

RENATO GIANI



Sopra: due inquadrature tratte da *Autour d'une évasion*. Questo vecchio film, diretto e interpretato da Cesare Silvagni, voleva essere una storia ripresa "dal vero", e narrava l'evasione di Eugène Dieudonné dal tremendo bagno penale della Guyana, detto « l'inferno dei vivi ».



FILM DI QUESTI GIORNI

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

MENTRE stiamo scrivendo, *Bellissima* di Luchino Visconti non è ancora apparso sugli schermi milanesi: verrà pubblicato tra due o tre giorni. Imminente si annuncia anche la presentazione di *Achtung! Banditi!*, primo lungometraggio a soggetto di Carlo Lizzani, opera interessante e importante che ha dovuto lasciare il posto, in queste settimane natalizie, alle varie *Paura fa novanta* (titolo che potrebbe dare l'avvio, e proprio in merito al film di Lizzani, a più di un riferimento simbolico). E' continuata in fatti e continua la spaventevole inflazione delle pellicole così dette comiche, indici di quel malcostume e cattivo gusto cui si accennava, la volta scorsa, nella introduzione alle note critiche sul bel film di Le Chanois *Sans laisser d'adresse* («...e mi lasciò senza indirizzo», 1950). Sicché, nel presente ragguaglio, non rimane che soffermarci su

** PECCATO (Beyond the Forest)

Regia: King Vidor - Soggetto: da un romanzo di Stuart Engstrand - Sceneggiatura: Lenore Coffee - Fotografia: Robert Burks - Musica: Max Steiner - Interpreti: Bette Davis (Rosa Moline), Joseph Cotten (dr. Lewis Moline), David Brian (Neil Latimer), Ruth Roman (Carol), Minor Watson (Moose), Dona Drake (Jenny), Regis Toomey (Sorren), Sarah Selby (Mildred) - Produttore: Henry Blanke - Produzione: Warner Bros., 1949.

« QUESTA », riferisce un titolo di testa, « è una storia di peccato », di un peccato che il regista vuole vedere « in tutta la sua bruttezza ». Il regista si chiama King Vidor: un nome che conserva ancora un suo fascino, in virtù di quel talento riscontrabile in alcune opere che le storie del cinema contemplano e in un modo o nell'altro dovranno contemplare. Ma se alcuni, legati come sono a una posizione cinematografica tradizionale (cioè prettamente ed esclusivamente figurativa e calligrafica) o a fenomeni sentimentali e biografici (a un amore per il nuovo mezzo espressivo nato, in loro, a contatto e di fronte a certe opere del passato, come appunto quelle di Vidor), se alcuni, dicevamo, negano o sono perplessi di fronte alla necessità — da altri avanzata — di una revisione critica di quelle opere, e nel nostro caso della trilogia *The Crowd - Hallelujah! - Our Daily Bread*, è comunque indubbio che il Vidor d'oggi non ha più nulla da dire, o quasi. Va subito chiarito d'altra parte, a scanso di equivoci (e gli equivoci si vogliono creare anche attorno a proposte e a ragionamenti che intendono essere chiari e chiarificatori) che pensare a una sopravvalutazione sempre più appariscente, non significa, come avemmo occasione di avvertire, « voler liquidare in blocco un'opera senza dubbio interessante nella evoluzione del linguaggio cinematografico e talvolta ricchissima di valori umani e pe-

tici; significa, se mai, avvertire la necessità di ristabilire, a distanza di tempo, entro quali limiti effettivi tali valori si muovevano ». Né si dimentichi che già nel passato, all'epoca di *Our Daily Bread* (« Nostro pane quotidiano », 1934) un critico e teorico, certo non sospettabile di tendenza contenutistica (l'Arnheim) non riconobbe al Vidor grande arte e grande saggezza, ma vide in lui soltanto l'uomo semplice che sapeva esprimere in maniera naturale, e senza involuzioni, pensieri e sentimenti dell'individuo medio spesso legato a una piccola borghesia radicaleggiante. Comunque stiano le cose, e non certo per il vano gusto di « abbattere degli idoli » — come qualche lettore sembra voglia credere, — e a costo di dispiacere ad amici stimabilissimi e intelligenti come l'Alberini (e legati appunto al sentimentalismo accennato), Vidor ha ormai alzato le braccia: proprio come il protagonista di *Our Daily Bread*; e come in Sims, nel regista non c'è segno di « rivolta », ma rassegnazione completa. Varrà forse la pena di ripetere che *The Citadel* (« La cittadella »), realizzato a Londra nel 1938, non chiude soltanto per Vidor un periodo cronologicamente inteso (il periodo tra le due guerre) ma segna anche l'inizio di un suo troppo prolungato asservimento (eccetto la pausa di *H. M. Pulham*) a esigenze di diverso genere e natura che raggiunge l'estremo limite in *The Fountainhead* (« La fonte meravigliosa », 1949).

Dello stesso anno è *Beyond the Forest* (« Peccato »): film che conferma il nostro giudizio. Vidor non va « oltre la foresta » dei suoi attuali propositi, limiti e assunti, i quali sono del resto la logica conclusione o derivazione di certe preferenze, di certi atteggiamenti base del regista ma spogli ormai, in questa e nelle altre opere che attorno a essa sono nate, di quel talento che anche la critica così detta contenutistica non gli nega. Quel talento, senza più una funzione storica, una forza polemica nel rinvenimento di una grammatica e di una sintassi, o meglio di uno stile, si muta in un mestiere più o meno consueto e consueto nella grande e tecnicamente perfetta fabbrica hollywoodiana: in un'abilità a condurre gli attori (a loro volta espertissimi, e basti citare la Davis) e a narrare fatti banali anche se con ambizioni psicologiche. Uno degli atteggiamenti dei personaggi vidoriani era l'evasione, spesso tentata e non raggiunta e, data l'impostazione dei personaggi stessi e delle loro vicende, impossibile a raggiungersi: si veda il caso Sims, l'uomo anonimo nella folla (la folla rappresentata in *The Crowd*), l'individuo indifferenziato nella grande città il quale non riesce, pur desiderandolo con ogni sua forza, a diventare « qualcuno ». La posizione di Pulham è analoga; e non importa se all'uomo-saponetta, « standard », si sostituisce un molto onorevole mister altrettanto « standard ». Anche Rosa Moline, la protagonista

di *Beyond the Forest* vuole evadere: lasciare la « routine » di una vita che ritiene insopportabile, una provincia e un marito per la città e un ricco amante. Ritroviamo, in un certo senso, anche l'involuzione tematica del Vidor di *The Fountainhead* rispetto a *Our Daily Bread*: l'individuale contro il collettivo, non inteso, quest'ultimo, come conformismo o taylorizzazione. Dei due termini, « individuale » e « collettivo », Vidor non dà comunque una definizione precisa, filosoficamente e storicamente elaborata: ma egli rimane in uno schematismo spicciolo e acritico. Pertanto in *The Fountainhead*, generalizzando tra l'altro l'idea base, applicandola cioè a ogni manifestazione e fenomeno di vita, Vidor non distingue più il male dal bene (un male e un bene d'altre discutibili) e mette sullo stesso piatto della bilancia la volontà falsamente eroica dell'architetto protagonista e quelle dello speculatore Wynand e dell'isterica Dominique; e in verità non a torto, che il principio di individualismo diventa, nella confusione delle idee, principio di egocentrismo: l'architetto infatti si trasforma in oppressore di quella stessa folla da cui è riuscito a evadere. E anche quando, come appunto in *Beyond the Forest*, sembra che il regista voglia specificare la natura del male, dell'individuo (Rosa Moline) che lotta contro il « collettivo » (le altre donne e in genere tutto l'ambiente della città provinciale), e sembra porsi dalla parte di quest'ultimo (se così possiamo dire), il termine di confronto positivo non prende una sua specifica natura, rimane vago e di « comodo », un punto di riferimento meccanico per la meccanicità del personaggio principale. Del centro provinciale e dei suoi abitanti sappiamo ben poco. Tutto un mondo rimane coperto, anonimo, amorfo, senza vita: ed è un mondo che pur alimenta le immense fiamme della segheria che tanto fastidio dà a Rosa Moline ma per la quale e della quale vive la cittadina stessa. Rimane così lo schema di un trito e consueto triangolo (lui: il medico condotto; lei: la donna ambiziosa; l'altro: Neil Latimer, il ricco uomo d'affari); un triangolo fuori della società e dell'ambiente che talvolta però si avvale di una buona scenografia: si vedano i quadri iniziali, o quelli che ci presentano l'albergo di Chicago in cui scende Rosa. Sono pezzi, questi, che ricordano il Vidor sommamente delicato di un tempo, ma che si perdono nel contesto di una storia per tanti elementi intenzionali vicini a Flaubert. Rosa Moline, in fondo, è una sottospecie di Bovary americana, narrata a mo' di « fumetti » disegnati, tuttavia, per quanto riguarda la protagonista, con la mobilissima mimica di Bette Davis, che rifà ancora una volta, e sempre con risultati nuovi e interessanti, un personaggio a lei caro: la donna egocentrica e complessa, stravagante e priva di scrupoli che giunge persino al delitto e, in *Beyond the Forest*, al suicidio, sia pure indirettamente e inteso come punizione del peccato. Come il codice Hays prescrive. E Vidor osserva.



Cinema di Mario Soldati. Gino Cervi (Nerone) e Silvana Pampanini (Poppea) in *O. K. Nerone*, un altro film che viene ad alimentare la paurosa inflazione delle pellicole così dette comiche.

MISCELLANEA

NELLA inflazione delle così dette pellicole comiche rientra anche *O. K. Nerone*, ennesimo film 'minimo' di Mario Soldati. Il quale, messo a posto la coscienza "a cena col commendatore" (con la sua attività letteraria, intendiamo dire), di fronte a opere come questa tutt'al più si 'cautela', in una "parentesi vera in un racconto vero", dichiarando: « Non ho mai potuto girare un film da me immaginato » (1). A ogni modo, con un po' più di intelligenza e civiltà (doti che certo non mancano al Soldati letterato) si poteva fare, di *O. K. Nerone*, una parodia interessante e attuale, senza rifarsi, tra l'altro, alle "Zie di Carlo"; d'altra parte Gino Cervi non può certo misurarsi, qui, col Nerone di Petrolini e portato sullo schermo, molti anni or sono, da Alessandro Blasetti. Né vale la pena di soffermarci sul *Napoleone* di Rascel, o di Borghesio: a preferenza degli schedatori. Si discosta invece dalla consueta produzione comica *Guardie e ladri* di Steno e Monicelli, che si son valsi di Brancati e Flaiano come sceneggiatori. L'apporto di questi ultimi è senza dubbio avvertibile, specie nel tentativo, in parte riuscito, di approfondire o comunque suggerire certe situazioni e condizioni umane in tipici am-

bienti. I personaggi del ladro (Totò) e della guardia (Fabrizi) oltrepassano i limiti di un consueto 'cliché', e la comicità cui la loro vicenda danno l'avvio è piuttosto amara: significative in proposito sono le sequenze dell'inseguimento e del pranzo finale. Di un interesse sociale maggiore si presenta il divertentissimo *The Man in the White Suite* (« Lo scandalo dell'abito bianco », 1951), film inglese diretto da Alexander Mackendrick e dove Mr. Holland (Alec Guinness) è protagonista di un'altra delle sue incredibili avventure. Egli inventa una fibra con la quale si possono confezionare abiti refrattari alla sporcizia ed eterni: cosa che semina il panico tra gli esponenti dell'industria tessile nonché tra gli operai dell'industria stessa. Quando ci si attendeva una risoluzione, questa viene purtroppo a mancare. Rimangono però in Holland la fiducia nel progresso tecnico e la sua 'pulizia' interna di fronte ai tentati raggiri e violenze. L'avventura di Holland avrà senza dubbio un séguito: l'annunciano l'ultima battuta del protagonista, e la colonna sonora che tale battuta accompagna. Ma seguito in quale direzione?

GUIDO ARISTARCO

(1) Mario Soldati: *Strana avventura*, in *La Nuova Stampa*, Torino, anno VIII, n. 1, gennaio 1952.

I CORTOMETRAGGI

IL LETTORE potrebbe chiedersi perché, nelle nostre cronache, abbiamo spesso ricordato i giovanissimi e i nuovi, e quasi mai abbiamo dedicato un po' di spazio a documentaristi già affermati, come, poniamo, Dino Risi, Mario Damicelli e Ubaldo Magnaghi, o a registi più anziani che alternano spesso le loro produzioni a soggetto con cortometraggi (vedi Trenker, Marcellini, Ferroni, Cloche, e lo stesso Blasetti). Il fatto è che il critico del film a soggetto sa che domani uscirà Bellissima (o altro film) e che dovrà informarne i propri lettori, ma il critico del documentario non conosce il titolo del prossimo film di cui parlerà. Va in una pubblica sala, aspetta il documentario, che costituisce sempre un indovinello — ci sarà? non ci sarà? giustificherà una recensione? varrà la pena di trattarne? — spesso subisce parte di un brutto film, in paziente attesa, e poi deve ritirarsi insoddisfatto, perché l'esercente, specialmente alle ore di punta, difficilmente è disposto a perdere dieci minuti di proiezione per accontentare quella parte del pubblico che ormai si è abituata al documentario, e che si sente truffata se non glielo presentano. Ma vi sono esercenti che fanno anche di più: a uno, siccome non piaceva il crudo verismo di S.O.S. Africo, l'ha sostituito, in peggio, con il segreto della caverna, un documentario spregiudicatissimo, basato, nientemeno, sulla sola cassa cranica di un uomo preistorico, e che non si capiva bene se era scientifico, ideologico o pubblicitario! Certamente nessuna di queste tre ipotesi era esatta. Eppure gli ufficiali organi di controllo, che respingono tanti film che non riuscirebbero sgradevoli al pubblico — Vita in rosa di Nesci per esempio, che ha qualche rimediabile difetto nel sonoro — non l'hanno scartato. Forse il segreto della caverna era considerato con le carte più in regola?

Sarebbe utile che la stampa facesse conoscere quali sono i cinema delle grandi città che non sopprimono i documentari, e quali gli esercenti meglio disposti. Il "fanatico" spettatore di documentari può anche recarsi, giorno per giorno, da un capo all'altro della città, alle biglietterie dei cinematografi, per leggere il cartellino, pubblicamente esposto, dove è indicato per il curioso e per le autorità di vigilanza quale è la vera composizione del programma, agli effetti della Società degli autori e diritti connessi; ma per chi vive a Milano o a Roma questo "tour de force" è addirittura impossibile. In teoria, se il pubblico è stato privato del documentario indicato in tale programma, potrebbe impiantare qualche "grana" per la parziale restituzione di quanto ha pagato. Alcuni lettori ci hanno chiesto delucidazioni a questo proposito; e noi non possiamo loro nascondere quali potrebbero essere le eventuali rivendicazioni. Ma perché non dovrebbe essere meglio informato il pubblico, in materia di documentario? Perché non potrebbero avvisarlo, del cortometraggio da proiettare, i manifesti pubblicitari, come del tutto eccezionalmente è accaduto quando furono presentati alcuni premiati e notevoli "shorts" a colori? Intanto si otterrebbe la eliminazione dell'insofferenza sovente manifestata da spettatori recalcitranti; i quali finirebbero per non meravigliarsi più del completamento del programma, e anzi — accettata la consuetudine — "tiferebbero" per i documentari migliori, e per i più accreditati realizzatori di tali film.

Per tornare ai cineasti di cui abbiamo accennato in principio dell'articolo, e che non abbiamo finora ricordato in Cinema, il caso ha voluto che non ci imbattessimo mai, in questi ultimi mesi, nei loro documentari, che pure sono spesso accompagnati, ci dicono, a film popo'arissimi e conosciuti. Evidentemente, abbiamo cercato di vedere i loro film in giorni di eccessivo affollamento, o di cattiva disposizione dell'esercente, che non ha ritenuto di proiettare i cortometraggi abbinati. Per Dino Risi, di cui ricordiamo l'uscita, prima che venisse iniziata questa rubrica, del pittoresco Barboni, che sono gli stessi "barboni" di De Sica, e di Strade di Napoli e Cortili, così fusi con tutto il movimento cosiddetto del neorealismo italiano, cui appartengono anche i Bambini di città di Comencini e N.U. e Amorosa menzogna di Antonioni, e che più recentemente ha realizzato



Città sullo schermo. Sopra: da Città bianca, realizzato in Tripolitania da E. M. D'Oea. Sotto: da La città di messer Lodovico, documentario dell'intelligente e preparato Florestano Vancini.

un divertente Buio in sala, pieno di annotazioni psicologiche e di trovate visive, si occuperà presto la critica dei film a soggetto: infatti finisce ora il suo primo lungometraggio Vacanze col gangster. Mario Damicelli realizzò durante la guerra documentari sui telefoni (Pronto, chi parla?) e sui fiammiferi (Accendiamo un fiammifero); nel dopoguerra un accorato Pola addio. Ma il suo nome è particolarmente legato, come operatore, a Comacchio di Cerchio, di cui realizzò le succose immagini, con un metodo sovente imitato. Di Ubaldo Magnaghi dovremmo ricordare una lunga serie di documentari tecnici (sui francobolli, sul cotone, sull'acciaio ecc.). In alcuni, alla ispirazione e alla ricerca tecnica è succeduta — ahimé — la "routine". L'ultimo, chiaro e preciso, è Maremma in Tuscia, sui butteri del Viterbese. Non mancheranno nuove occasioni per occuparci di tali documentaristi. Intanto pensiamo di aver riparato a un torto, nei loro confronti, ricordandoli fra i nostri più attivi, e non ultimi, venuti: specialmente il Magnaghi, che nel cinema ridotto rappresentò, in passato, con la Caduta della Casa Ulsher, un momento della nostra cinematografia di avanguardia.

MARIO VERDONE

RETROPRIME

FILM AND REALITY, di Alberto Cavalcanti, al Cine Club Popolare Milanese il 17 dicembre 1951.

LE ANTOLOGIE cinematografiche, ovvero la raccolta di brani di film, costituiscono un genere pressoché sconosciuto. Anzi, si può dire che le antologie cinematografiche, quasi nessuno le conosce. Gli spettatori comuni, per certo ne ignorano l'esistenza. Il fenomeno è spiegabile e consueto. Un'antologia di solito si compone per ragioni critiche, costituisce un bilancio artistico, e la sua diffusione persegue scopi eminentemente culturali. Giustappunto, nella nostra società, le ragioni critiche, i bilanci artistici, la diffusione della cultura sono cose che preoccupano poco o punto chi detiene il potere della produzione cinematografica. Nell'ambito di una produzione mercantile, caotica, facile preda della banalità e della perversione, l'antologia cinematografica ha scarse possibilità di nascita. Eppure il genere è teoricamente valido e praticamente non volgare. Un artista di chiara fama quale Pudovkin, per esempio, vi ha posto mano, dieci anni or sono: e ognuno subito comprende quanto interessante sia, sotto ogni aspetto, il suo film antologico intitolato Trent'anni di cinema sovietico. Ma Pudovkin lavora in altre condizioni produttive. Solitamente, da noi, le antologie cinematografiche sono a carattere didattico, e più che scopi critici si propongono fini scolastici; le due che vennero allestite anni fa dal nostro Centro sperimentale di cinematografia erano, in tal senso, pressoché esemplari, adeguate allo scopo, e assai

utili. Una loro vasta diffusione avrebbe certo servito a combattere efficacemente quel che De Santis definì una volta l'analfabetismo cinematografico. Purtroppo quasi nessuno le conosce; così come quasi nessuno conosce quelle, altrettanto belle, a carattere più ampio, riassuntive di una cinematografia, di una scuola, o di un autore (Vent'anni d'arte muta di Franco Mazzotti Biancinelli e poche altre). Film and Reality riassume un poco queste forme, per distaccarsene e assumerne una propria. Realizzato sotto gli auspici della British Film Library, innegabilmente persegue una sua funzione didattica, senonché la ottempera nei limiti e nelle strutture di uno spettacolo vero e proprio; ha un carattere panoramico ed esteso, però lo articola attorno ad un tema generale; soprattutto si presenta come manifesto o dichiarazione della scuola del documentario inglese prima maniera (Grierson, Rotha, Wright, Watt, Legg; uno Jennings non vi potrebbe rientrare). A volte pare proprio una illustrazione a commento delle pagine programmatiche o esoteriche di Documentario e realtà o di Una grammatica del film.

In quanto manifesto di una scuola, della scuola condivide tutti i caratteri e l'intera natura: non chiarisce la distinzione, o meglio la radicale contrapposizione esistente tra naturalismo e realismo, e si perde spesso in quel tecnicismo adialettico tipico dei registi inglesi del documentario, nutriti di pragmatismo e tradeunionismo. Quand'anche attinge il realismo, Film and Reality non riesce che raramente a superare i limiti del realismo critico, cioè a giungere a quella superiore forma di realismo che non si limita a riflettere il mondo, ma contribuisce coscientemente a trasformarlo, adempiendo così una filosofica funzione. Film and Reality, difatti, espone, entro formule precise seppure alquanto eclettiche, gran copia di frammenti di film, importanti taluni, celebri quasi tutti, legati al tema dei rapporti fra film e realtà. Vi hanno quindi parte i documentari scientifici, i reportages, le attualità, e poi i documentari creativi, e infine certi particolari film a soggetto. Ora, è facile immaginare che la compilazione di una antologia cinematografica è soggetta a difficoltà molteplici e spesso a veri e propri impedimenti; si potrebbe quindi dedurre che ostacoli pratici abbiano impedito agli autori del film, Cavalcanti e collaboratori, di comporre le loro sequenze in maniera più documentaria e probante. E' invece più probabile che la struttura di Film and Reality rispecchi fedelmente le intenzioni dei realizzatori: che le esclusioni siano volute e sintomatiche, che la disposizione della materia sia frutto di una determinazione precisa. In Film and Reality hanno un peso quasi eguale sia i "reportages" da paesi lontani che i documentari d'attualità che i documentari "creativi" (o meglio, per riprendere una vecchia distinzione del Campassi, i documenti e i documentari) che, infine, i film a soggetto. Queste categorie sono ben suddivise tra loro, ed è

questo, a parer nostro, il difetto del film. E' infatti evidente che, poiché non esiste né può esistere documento o documentario, o film a soggetto obiettivo e imparziale in assoluto (l'arte è sempre tendenziosa), la distinzione tra le varie forme filmiche non può effettuarsi su schemi formali. Un film a soggetto può essere assai più realistico (ovvero aderente alla realtà) di un documentario e finanche di una ripresa di attualità: perché può, degli avvenimenti, dare il senso, che il cronista può non aver colto, o non aver voluto. La validità, quindi, in un film, cioè la sua misura maggiore o minore di realismo andrà esaminata a seconda della sua fedeltà alla realtà d'avanguardia della vita e alla verità della vita; non dimenticando, a questo proposito, che spesso codesta realtà è invisibile, perché fatta di rapporti, di legami, di relazioni, di azioni e controazioni dialettiche, il compito dell'artista consistendo appunto nel render concreti e palesi a tutti questi caratteri tipici e fondamentali (per esempio, il Goering interpretato da Jan Werich nella Caduta



di Berlino di Ciaureli, è assai più realistico di tante immagini del Goering delle attualità; così come l'Hynkel del chapliniano Dittatore è assai più Hitler di quanto lo sia Hitler stesso nella cronaca tramandata dai cinegiornalisti).

I film in sostanza si distinguono in quelli che rappresentano con fedeltà la realtà completa e in via di sviluppo, e in quelli che la realtà o l'esprimono parzialmente, o addirittura la travisano e mistificano. Ci pare però che questa distinzione sia estranea a Film and Reality, il quale mette in evidenza del materiale il cui minimo comun denominatore pare essere costituito unicamente dall'assenza del magico e del feerico (i frammenti di Vigo e Lods sono citati all'istessa maniera dei pittori che definiscono "concreta" l'arte astratta). Se film e realtà significa studiare e rappresentare i legami tra questi due fatti, ovvero il modo onde il film riflette la realtà, era invece indispensabile tener conto di due cose: che, anzitutto, vi sono diversi livelli di realismo; che, poi, questi differenti livelli sono diversi tra loro proprio qualitativamente. Cavalcanti invece non differenzia la scuola del realismo socialista da quella del realismo critico, questa dal naturalismo e verismo, e infine dalla deliberata falsificazione della realtà; inoltre dimentica che spesso proprio il magico e il feerico sono veicolo naturale del realismo. Realismo non significa registrare singoli aspetti della realtà, isolati epperò parziali; significa dare, della realtà, il significato profondo attraverso ciò che vi è in essa di tipico e di storicamente avanzato. Nonostante questi limiti, e pur essendo, come storia dei rapporti tra film e realtà, filologicamente insoddisfacente, Film and Reality ha però il grande pregio di offrire ottimo materiale di studio e di discussione, nonché di permettere di rivedere alcune delle più memorabili sequenze che la storia del cinema ricordi, dalla sacrosanta rivolta del Potemkin alla chiusura della diga di Zuidersee, commovente poema del pacifico lavoro umano.

GLAUCO VIAZZI

Segnalibro

In questa rubrica riportiamo, dai libri e dalle riviste di varia umanità, quei passi che direttamente o anche indirettamente riguardano e toccano i vari problemi del cinema (economici, sociali, morali, artistici e via dicendo).

QUESTA volta pubblichiamo alcuni brani tratti da un considerevole e utilissimo volume di Claudio Varese: *Cultura letteraria contemporanea* (Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1951) dove, « attraverso una serie di ritratti e disegni, condotti con la mano sicura di un letterato di gusto, provvisto di una matura educazione umanistica, è offerto al lettore un compiuto panorama delle lettere del nostro tempo, in cui trovano posto, accanto alle figure di maggiore rilievo, anche quelle che, per essere considerate "minori", sono spesso sfuggite alla comprensione dei critici ». Gli interessi del Varese non si limitano al campo letterario e di storia della cultura in senso ristretto. Per vari aspetti "moderno", egli è aperto anche ai problemi teatrali (si veda *Saggio sul Metastasio*, Firenze, Nuova Italia, 1950) e cinematografici. E infatti uno dei pochi saggisti letterari che hanno studiato e studiano anche il film nei problemi dell'arte e come fatto di costume. Caso davvero interessante e inconsueto nel mondo della cultura così detta accademica, il Varese è addirittura un critico cinematografico "militante". Le sue "cronache cinematografiche" in *Letteratura* e in *L. A.* ("Letteratura e arte contemporanea") sono sempre attente e puntuali; ricche di interessi vivi nuovi e aggiornati, esse rientrano nell'accennata educazione umanistica dell'autore. Tali "cronache" vanno consigliate ai nostri lettori, che del Varese hanno già avuto occasione di apprezzare le note pubblicate sulla nostra rivista e su *Bianco e Nero*.

I brani che qui sotto riportiamo fanno parte del capitolo dedicato a *Carlo Ludovico Ragghianti* (pagg. 423-431), e sono indicativi per comprendere certi atteggiamenti del Varese di fronte al "fatto" cinematografico.

NEL 1933 Ragghianti pubblicava in *Cineconvegno* un saggio intitolato *Cinematografo rigoroso*, dove l'essenza del linguaggio cinematografico e il problema della sua critica venivano impostati con franchezza e precisione Ragghianti stesso chiamava questo saggio mobilitazione della critica crociana. Punto di partenza era il valore sostanzialmente visivo dell'espressione cinematografica: punto di arrivo, la ricerca della personalità dell'artista-regista. « Il problema dei mezzi, per se stesso considerato, non può esistere in sede critica: la tecnica, come contenuto è tutt'una con l'arte, oppure deve venir considerata nell'attività artistica in cui è diventata problema. Anche nel cinematografo, o si parla di mera tecnica (e ciò corrisponderebbe ai fini della comprensione critica, a parlare di grammatica, di analisi logica, di prosodia e simili, e, in altro caso, di colori, di chimica, dei fenomeni scientifici della luce, dell'occhio e del suo funzionamento fisiologico) o, par-

lando d'arte, bisogna continuamente e necessariamente riferirsi a una espressione in cui si sia risolta e identificata appunto quella tecnica che ormai non ci interessa più come tale, mentre invece cerchiamo di comprendere il processo ideale, l'attività sentimentale e umana che di sé l'ha informata ».

Ciò stabilito, e prima di passar a esaminare in sede storico-teorica il carattere figurativo del cinema, il critico analizza e dimostra in due registi, Pabst e Chaplin, la concreta importanza dei valori figurativi. « La sua cultura figurativa, che è delle più sottilmente selezionate e vibranti, e alla quale risponde di balzo una talvolta favolosa potenza riduttrice e traduttrice, è il substrato della magnifica scena del cabaret di Montmartre, la più bella del film: tutta impostata — nei valori cromatici di movimento, di qualità tonale e di selezione visiva — sulla sensibilità storica che in quei costumi e in quegli ambienti e anche in quell'atmosfera di vita morale, trovò la sua materia: l'impressionismo. Tornano con Pabst, in un davvero epico risveglio, a vivere per noi, con pienezza di realtà storica e poetica, Manet, Degas, Renoir, Toulouse-Lautrec ». « La sapienza con cui sono presentati e fatti gustare in Atlantide gli arabi in cerchio, la finezza di deformazione figurativa della attrice Brigitte Helm, la ripresa di un movimento espressivo del corpo dell'attrice che fugge dalla stanza, il finale con la cavalcata, dove sembra di assistere alla nascita e all'elaborazione di un abbozzo di Delacroix, mostrano la formazione vastamente e prevalentemente culturale e critica di Pabst ».

In *Kameradschaft* (« La tragedia della miniera »), un'esaltata sensibilità sociale si attua nei valori necessari della visione realizzata: Ragghianti ricerca anche nel cinematografo il ritmo come linguaggio, come espressione di sentimento: nel ritmo si esprime il dolore della donna: « Pabst riassume e concentra tutto il valore sentimentale nel modo con cui l'obbiettivo, vigilato, guidato, come lo sviluppo di una linea sulla carta, valorizza, rende assoluto, universalizza nella concretezza compatta del ritmo, quella testa, quella figura, lungamente cercata e capace di quella espressione visiva ». Pabst fa sentire lo spazio

che separa « una specie di chiasmo, (una unica sensazione visiva ottenuta in due modi — con l'obbiettivo fisso e con l'obbiettivo mobile) è stato creato perché lo spettatore potesse sentire che quello spazio — la separazione dolorosa paurosa, cresceva e si faceva grande sia per chi rimaneva che per chi partiva ». I valori di ritmo, come i valori del movimento, sono forme di espressione morale: « Così nel movimento generale della folla, il miracolo perenne del suo spiegarsi ».

Il periodare stesso del Ragghianti, ampio, intrecciato, pieno di parentesi, di sospensioni, di riprese, di riferimenti culturali e polemici, mostra un vario interesse umano. Pure, coll'analisi dell'arte raggiunta, pare che Ragghianti si fermi, come dinanzi a qualcosa di assoluto e, in quanto assoluto, indefinibile. A questo vagheggiamento di assolutezza nell'opera d'arte, si connette quel motivo qua e là ricorrente, di un nucleo originario e permanente della persona, di un radicale della personalità, il quale rammenta l'idea che della personalità artistica si è venuta creando nel suo metodo critico uno storico della letteratura italiana, il quale ha approfondito la metodologia crociana. Anche il Russo accenna a un principio ideale e perpetuo della personalità artistica: ogni scrittore si sforza di adeguarsi all'idea platonica della propria lingua, ma per il Russo, che ha teorizzato il concetto di umanità — forma, nella sintesi a priori estetica di umanità e forma, nella rassegna delle forme espressive, dev'essere sempre immanente la storia del mito etico-lirico.

I valori umani, che si incarnano nel linguaggio figurativo, e vivono appunto perché hanno trovato la loro precisa attuazione espressiva, sono res gestae, che chiedono l'istoria rerum gestarum: il ricco storicismo di Ragghianti, il suo stesso romanticismo, sa che gli artisti sono uomini e che formano la loro arte negli errori e nelle fatiche della vita: lo storico e il critico, come l'Omero di Montaigne, fa corrucciare, temere, sfuggire gli dei, ingelosire, addolorarsi e appassionarsi per onorarli delle virtù che si costruiscono fra noi di queste imperfezioni.

Ma occorre che anche la perfezione sia avvicinata e analizzata, non soltanto indicata con troppo scrupoloso timore e con un troppo geloso orgoglio.

Da *Kameradschaft* (« La tragedia della miniera », 1931), film diretto da Georg Wilhelm Pabst e dove « un'esaltata sensibilità sociale si attua nei valori necessari della visione realizzata ».



DOPO IL V CONGRESSO

LA CRONACA dei lavori del V Congresso nazionale dei Circoli del cinema, svoltosi recentemente a Palermo (e che sarà pubblicata nel prossimo numero) dice già molto sul significato e sull'importanza di questa nuova manifestazione, indubbiamente coronata da un pieno successo, che si è venuta ad aggiungere a breve distanza di tempo ai già soddisfacenti risultati della settimana di cultura cinematografica di Perugia. Questa ultima realizzazione del movimento unitario dei Circoli del cinema italiani trae un particolare valore, come è già stato messo in rilievo, dall'essersi svolta in una località dell'Italia meridionale; a ciò si aggiunge la constatazione che il numero dei Circoli rappresentati e quello dei delegati (oltre un centinaio) non era mai stato toccato dai precedenti Congressi. Infine, è da segnalare il largo numero di adesioni pervenute da parte di personalità, enti e cineasti.

Pochi giorni prima del Congresso un tendenzioso settimanale, dando notizia del tentativo compiuto da alcuni circoli di operare una scissione in seno ai Circoli italiani del cinema, annunciava con sicurezza che altri circoli avevano «rinviato le loro dimissioni ai giorni del Congresso». Quei giorni sono ormai passati e nessuna defezione si è verificata tra i circoli della F.I.C.C. Anzi, si è verificato al Congresso qualcosa che il critico del tendenzioso settimanale doveva pur aspettarsi, perché per la fretta la gatta inevitabilmente fa i gattini ciechi. E' cioè successo che a Palermo, anziché aversi delle dimissioni, s'è ricevuta una lettera d'adesione dal circolo detto scissionista di Forlì che smentiva in pieno di essere tale, affermando che nessun organo direttivo né tanto meno i soci (che saranno ora convocati in assemblea) erano stati consultati. S'è poi avuta la notizia che almeno un altro paio di circoli indicati come scissionisti erano abbondantemente morti da mesi, tant'è vero che alcuni dirigenti (in un caso) sono passati ad altro circolo federato della stessa città e (nell'altro caso) hanno chiesto

alla F.I.C.C. materiale per costituire un circolo nuovo. S'è infine constatato che uno dei più "seri" tra i circoli promotori della scissione, dopo aver lasciato un vistoso debito di oltre 120.000 lire con la Federazione, ha trovato i quattrini per pubblicare come presentazione di un film addirittura una "brochure" a colori. Polemiche spicciole a parte, il dibattito sul problema della scissione è stato al Congresso ampio e libero. Importante l'atteggiamento concorde dei rappresentanti di tutte le tendenze nel deplore l'iniziativa scissionistica in quanto aprioristico e ingiustificato gesto di sfiducia nei confronti di una libera assemblea democratica, gesto di sfiducia tanto più grave perché denotava la sottovalutazione del significato dell'unità. E per fare ogni sforzo per ricostituire questa unità federale, sono state discusse varie proposte presentate da alcuni delegati. Sulla base di queste proposte, e senza irrigidimenti (che semmai sono stati sinora caratteristica degli scissionisti), ma anzi lasciando aperta la possibilità di ulteriori sviluppi delle iniziative stesse, tutto il possibile sarà fatto per ridare ai circoli italiani la forza di un movimento unitario, anche organizzativamente.

Il Congresso ha preso atto con soddisfazione dei primi risultati concreti dell'applicazione dell'accordo internazionale con le cineteche, elemento decisamente probante per la giustizia della politica federale svolta. Ora si tratta di difendere e di valorizzare queste affermazioni della F.I.C.C., di ottenere nuovi successi sul terreno del riconoscimento ufficiale dei circoli e del loro ente rappresentativo. Ciò può essere fatto solo con la coscienza che queste realizzazioni si devono alla forza e alla capacità di organizzazione dei circoli, e che quindi solo mantenendo questa unità concreta dei circoli federati sempre migliori possibilità di sviluppo si creeranno per le associazioni di cultura cinematografica. E' sempre stato un grosso problema dei circoli, quello di assicurarsi legalmente la disponibilità di un numero sempre maggiore di film d'archivio per i loro programmi. Ora che esso è sulla strada di una definitiva e soddisfacente soluzione concreta, grande è la responsabilità

dei circoli del cinema federati per raggiungere risultati migliori partendo dalle basi già stabilite e raggiunte; ma molto più grave è la responsabilità di quei circoli che anche soltanto tentino di riportare l'anarchia al posto degli accordi, che si provino insomma a riportare indietro di anni il processo evolutivo dell'organizzazione dei circoli e dei rapporti con le cineteche. Con un grande e lungo applauso, l'Assemblea ha accolto il saluto portato dal rappresentante dell'industria cinematografica nazionale. Nelle sue parole vi è stato un riconoscimento importante del carattere unitario e rappresentativo della F.I.C.C. nonché la testimonianza del prestigio e del peso con cui l'organizzazione federale si è inserita nel mondo cinematografico italiano. In concreto, i rapporti con i produttori e la loro organizzazione, dopo il successo della «Rassegna del cinema italiano sonoro», porteranno a realizzare in collaborazione una manifestazione culturale dedicata al nostro cinema che sarà realizzata per cura della F.I.C.C. e di Unitalia in parecchi Paesi europei e americani, attraverso anche la «Fédération Internationale des C.C.». Inutile sottolineare, perché già evidente, il legame sempre più stretto creatosi con i cineasti; e che ha avuto una nuova dimostrazione con la elezione unanime di Zavattini a presidente d'onore della F.I.C.C.

Quanto alle discussioni culturali che hanno intessuto della loro sostanza tutti i lavori del congresso, è importante rilevare: anzitutto la libertà dei dibattiti e la polemica sempre serena pur nella vivezza delle diverse posizioni; in secondo luogo, il non aver mai disgiunto i problemi di orientamento culturale dai problemi di organizzazione, proprio riconoscendo loro fondamentalmente la caratteristica (tipica, oggi, per l'attività dei cineclub) di problemi di «organizzazione della cultura». In sede più adatta, cioè il notiziario della F.I.C.C., saranno pubblicati più ampi riassunti delle discussioni, delle relazioni, e le relative mozioni votate o all'unanimità o a grandissima maggioranza. Qui, proprio a proposito del notiziario Circoli del Cinema ci preme rilevare la sostanziale unanimità (circa il 98 % dei voti) che ha contraddistinto una importante decisione: quella di abbinare automaticamente al contributo della tessera federale un modestissimo contributo annuo che rappresenta l'abbonamento al quindicinale della F.I.C.C. Ciò significa che il bollettino interno federale, dedicato originariamente ai soli dirigenti di circoli, si trasforma ora in uno strumento culturale e di organizzazione che raggiungerà tutti i soci dei circoli italiani, diventando così un foglio ad alta tiratura. Ne conseguirà un rafforzamento ed uno sviluppo dell'attività culturale dei circoli e della Federazione, un rafforzamento economico e un più facile e democratico controllo, continuo ed efficace, della base verso i dirigenti, sia nel rapporto tra soci e circoli, che in quello tra circoli e federazione.

L'ultimo importante atto che ha caratterizzato il V Congresso è stato l'accordo raggiunto tra tutte le correnti per presentare una lista unica per l'elezione degli organi sociali. Ciò che ha fatto sì che una assemblea che era stata preannunciata da alcuni come un congresso di crisi, di lotte intestine, di sgretolamento, si sia concluso invece con una votazione unanime, per acclamazione, che non voleva avere le carat-

Massimo Girotti e Dha Cristiani in un'inquadratura dell'importante Ossessione (1943) di Luchino Visconti: uno dei film recentemente messi a disposizione dei Circoli del cinema federati.



teristiche superficiali di un entusiasmo effimero e magari pericoloso, ma quelle più ragionate e profonde (vedi la dichiarazione di voto di un rappresentante di quelle correnti di minoranza) di fiducia e di coscienza nella forza dell'unità. Dai risultati più che buoni del Congresso di Palermo, i soci dei Circoli del cinema italiani e tutti gli amici del cinema come arte e cultura possono trarre buoni auspici per il rafforzamento di un'attività organizzata per la diffusione della cultura cinematografica in Italia.

VIRGILIO TOSI

IL NUOVO Consiglio direttivo della F.I.C.C., eletto all'unanimità dal V Congresso, è risultato così composto: Antonicelli, Botteri, Cipriani (Circolo « Charlie Chaplin » di Roma), Colajanni (Circolo di Palermo), Cosulich (Circolo della cultura e dell'arte di Trieste), Fagioli (Cineclub Studenti romani), Filippelli (Circolo di Livorno), Griva (Circolo di La Spezia), Lostia (Circolo di Nuoro), Mazzuca (Circolo di Catanzaro), Milani (C.U.C. Roma), Milner (Circolo « F. Pasinetti » di Venezia), Numeroso (dalla Commissione del cinema « scientifico » del Cons. Naz. Ricerche), Simoncelli (Circolo di Pescara), Spagnoli (Circolo di Perugia), Terzi (Circolo di Bergamo), Tosi, Valignani (segretario generale A.N.I.C.A.), Vitelli (Cineclub popolare milanese).

Il Collegio dei probiviri è composto da: Balestra (Circolo di Chiari, prov. di Brescia), Benvenuti (Circolo di Pisa), Laviziano (Circolo di Suzzara - prov. di Mantova), Marzatico (Circolo di Trento), P. Mondello (Circolo di Messina); supplenti: Caruba (Circolo di Modena), Castiglioni (Circolo di Udine).

Il Collegio dei sindaci è costituito da: Fabiani (Circolo di Aquila), Mastrangelo (Circolo di Bari), Pellicciari (Circolo di Carpi, prov. di Modena).

NELLA sua prima riunione il Consiglio direttivo ha designato le cariche sociali. Presidente della F.I.C.C. è stato confermato Franco Antonicelli. Virgilio Tosi è stato nominato vicepresidente, mentre il nuovo segretario generale è Callisto Cosulich. Vittoria Botteri è stata nominata tesoriere. Gli altri membri dell'Ufficio esecutivo: Ivano Cipriani, Maria Luisa Fagioli, Nicolò Numeroso, Achille Valignani.

Cesare Zavattini è stato eletto dall'Assemblea presidente d'onore della F.I.C.C.

TRA I FILM recentemente messi a disposizione dei Circoli federati, oltre al catalogo repertorio già in vigore, segnaliamo:

OSSESSIONE (1943) di Luchino Visconti (ediz. integrale); **JANOSIK, IL RIBELLE** (1936) di Martin Fric (ediz. italiana); **LA CORAZZATA POTEMKIN** (1925) di S. M. Eisenstein (ediz. integrale); **INCONTRO SULL'ELBA** (1949) di Grigori Aleksandrov; **IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE** (1925) di René Clair.

IL N. 4 del notiziario della FICC *Circoli del Cinema*, oltre il manifesto firmato dai più importanti cineasti italiani sul problema delle cinesche, pubblica nella sua « terza pagina » una documentazione dei sempre più stretti rapporti di collaborazione che si creano tra Circoli del cinema e cineasti stessi. Vi si riportano infatti i resoconti di due presentazioni di film tenute recentemente da Vittorio De Sica in due circoli romani: per *Gli uomini che mascalzoni!* e per *Sciuscìà*, nonché un estratto dal discorso di René Clair a presentazione della nuova edizione di *A nous la liberté* e il progetto di Cesare Zavattini per la nuova attività del Circolo romano. Lo stesso numero pubblica anche una scheda critico-informativa sulle sei comiche di Chaplin che la F.I.C.C. distribuisce in copia integrale.

Il Film Club Genova ha presentato: Rasha Mon, in una serata celebrativa della sua duecentesima proiezione (quinto anno di attività). Sono stati inoltre proiettati, nel mese di novembre, *Mani in alto*, il sentiero della vendetta, *Sirenà*, *Breve incontro*, i cortometraggi *Demoniaco nell'arte*, *Anatomia del colore*, *Quando*



Da Rasha Mon; con questo film di Achira Curosawa, che ha ottenuto alla Mostra internaz. di Venezia il Leone di San Marco, il Film Club Genova ha inaugurato la sua duecentesima proiezione.

le pleiadi tramontano, Belle o brutte.

Il Circolo del Cinema di Lucca ha iniziato il suo nuovo anno di attività con *L'uomo di Aran e Hallelujah!*; è stato poi presentato: Roma città libera di Pagliaro.

Il Circolo del Cinema di Verona ha presentato *Hallelujah!*, preceduto da una conversazione di *Car Vincent*, *The Set Up*, *Tabù*, *Liebelei*, *Sigfrido*; *La mort du cygne di Benoit - Lévy ed Epstein*; i cortometraggi: *Carpaccio*, *Lezione di acustica*, *L'istinto degli animali*.

Il Centro di Cultura Cinematografica di Venezia ha proiettato: *Hallelujah!*, *Tabù*, *L'uomo di Aran*, *Liebelei*, *La mort du cygne*.

Il Circolo del Cinema di Cremona ha presentato: *Hallelujah!*, *L'uomo di Aran*, *Liebelei*. Il Centro Cinematografico Universitario di Padova ha presentato: Meglio un mercoledì da leone di *Sturges* e *La terra*, questa sconosciuta di *Disney in anteprima*, *Io sono un evaso*, *L'uomo di Aran*.

Il Circolo del Cinema « Sequenze » ha presentato le mostre personali di *Lean* (Breve incontro, *Oliver Twist*, *Grandi speranze*, *Sogno d'amanti*) e di *Siodmak* (*I gangsters*, *Lo specchio scuro*, *La donna fantasma*, *Viva la gioia*) e una mostra dell'Istituto Nazionale LUCE, comprendente circa venti documentari tra i quali diversi di *Omegna*, *Pronto, chi parla?* di *Damicelli*, *Portofino* e *Casa Verdi di Paolucci*, *Caccia alla volpe di Blasetti*; *Passo d'addio di Ferroni*, *Le ricerche del petrolio e del metano di Sabel*; e alcuni cortometraggi di attualità. Inoltre ha proiettato: *Tabù*, *Il processo*, *E' accaduto in Europa*.



FLAVIA PAULON: « Duemila film a Venezia », Roma, Edizioni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, 1951.

DUEMILA film a Venezia è la cronaca di quindici festival del cinema. La cronaca, si sa, precede la storia e questo volume, nelle intenzioni della Direzione della Mostra, vuole appunto essere l'indispensabile premessa all'opera che vedrà la luce l'anno prossimo, ricorrendo il ventennio dalla fondazione (24 maggio 1932-1952), nella quale verranno ricordate le manifestazioni lagunari attraverso le testimonianze e i contributi critici delle molte persone che ne curarono le successive edizioni. Progetti e promesse a parte, *Duemila film a Venezia* è un libro che ci voleva, e Flavia Paulon era certo la persona più indicata a condurre felicemente in porto il lavoro di raccolta del materiale: ha riunito in questo volume tutte le notizie di maggior interesse delle cronache annuali e gli elenchi completi di tutti i film partecipanti di anno in anno. Di ogni festival, quindi, vengono fornite le notizie indispensabili (il periodo, il numero delle proiezioni, le « prime mondiali », i nomi dei componenti le giurie e degli artisti più famosi presenti, il numero degli inviati speciali, i film premiati, ecc.), seguite dall'elenco delle opere partecipanti, divise per nazioni e per categorie (a soggetto, documentari, per ragazzi). In appendice al volume

sono ricordate le varie modifiche apportate al regolamento nel volger degli anni (ma perché solo, le modifiche e non anche il testo completo del regolamento più recente?), mentre in tre tabelle vengono presentati i dati statistici delle Mostre, dei festival del documentario e dei film per ragazzi. In fine, un utile elenco dei nomi dei registi (e dei rispettivi film) invitati alle Mostre.

Dai dati statistici sulle quindici mostre emergono svariate osservazioni che ogni lettore interessato potrà utilizzare e che sarebbe stato difficile desumere da altre fonti. Delle constatazioni piuttosto sconfortanti si possono trarre dall'elenco dei film italiani riconosciuti come i migliori nella serie delle Mostre d'anteguerra (1932-1939). Ma se è vero che in quegli anni la produzione italiana non brillava per qualità, è anche vero che le giurie della Mostra non brillavano per troppo acume. Nel 1935, a esempio, il primo premio fu assegnato ad *Anna Karenina* (Clarence Brown), eppure era in gara *The Informer* (Ford). Un'ultima osservazione. Ogni anno fioriscono vivaci polemiche intorno alle decisioni della Mostra in merito alla formazione della giuria: chi la vuole internazionale, chi nazionale, chi di gente del mestiere e chi di persone « au dessus de la mêlée ». Ebbene, perché non si ritorna al sistema adottato nel 1946? Quell'anno i componenti la commissione incaricata di assegnare i premi furono eletti fra tutti i giornalisti presenti. E' tanto difficile — chiediamo a Petrucci — tornare a un sistema che ha tutta l'aria di aver funzionato egregiamente? Tornando al libro della Paulon, esso ha una sua indubbia utilità, non fosse altro per quella serie di notizie e di deduzioni alle quali offre gli spunti e delle quali anche noi abbiamo approfittato, ma ciò che purtroppo gli si deve rimproverare è la quantità eccessiva di errori nella scrittura dei nomi, dei titoli e delle cifre. Inoltre, negli elenchi dei film, la trascrizione dei dati tecnici è spesso insufficiente. Gran parte degli errori sono dovuti, è evidente, a una troppo veloce e disattenta correzione delle bozze, ma la scarsità dei dati tecnici riportati dalla Paulon fa pensare che gli archivi della Biennale siano alquanto approssimativi. I troppi dati tecnici mancanti (di quasi tutti i cortometraggi non vien denunciata la regia, a esempio) potevano esser trovati, tutti o nella maggior parte, mediante un accurato confronto degli elenchi in possesso della Mostra con pubblicazioni dell'epoca, schedari di cinesche, almanacchi italiani e stranieri, materiale pubblicitario ed altre fonti. Auguriamoci quindi che *Duemila film a Venezia* si esaurisca presto, così da permettere una ristampa riveduta e corretta.

CORRADO TERZI

M. A. PROLO: « Storia del cinema muto italiano », Vol. 1, Milano, Poligono, 1951.

VORREI proprio conoscere Maria Adriana Prolo, per ringraziarla delle ore deliziose trascorse, nella lettura della sua *Storia del cinema muto italiano* (Milano, Ediz. Poligono, 1951). Sono sicuro che chiamando a contributo la sua

ROBERTO PAOLELLA
(Continua in terza di copertina)



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. - Mi rendo perfettamente conto di quanto mi accingo a fare in forma ufficiale: violare il solito carattere della rubrica, dedicata sin dalla sua prima puntata alle risposte ai lettori. Ma del resto, con una mano sulla coscienza devo riconoscere che più di una volta ho sconfinato, sovente sotto il pretesto di una consegna di informazioni ad un lettore (che davvero me le aveva richieste). Ora, senza infingimenti e senza lettori che me lo chiedono, esprimo qualche parere extra «diligenza» e diffondo alcune notizie da nessuno sollecitate. Cominciamo con i libri. Prima che un competente revisore passi a considerarli di fronte e di profilo, penso sia bene porvi sotto gli occhi questi titoli: Jean Vigo (di Joseph & Harry Feldman); Carl Dreyer (di Ebbe Neergaard); Frank Capra (di Richard Griffith); Marcel Carné di Jean Quéral. Sono quattro volumetti editi dal British Film Institute, scritti in lingua inglese e completi, almeno per quanto riguarda le informazioni. I saggi critici sono brevi ma esaurienti per il lettore che non chiede molto; il materiale fotografico illustrativo è anch'esso limitato ma sufficiente. Il costo, in moneta inglese, è di due scellini e sei pence al volumetto; l'indirizzo della casa editrice: The British Film Institute, 164 Shaftesbury Avenue, London, W.C.2. Il che, se permettete una confessione strettamente personale, mi fa rimpiangere di non aver imparato lo svedese per poter leggere un lungo libro su Dreyer scritto nella lingua di Selma Lagerlöf; un saggio davanti al quale le trentasette pagine, stilate (sia pure con fervore) da Ebbe Neergaard, certo impallidiscono.

Appendice alla segnalazione bibliografica. L'editore Guanda di Parma (del quale da tempo conosciamo i meriti e al quale dobbiamo anche la conoscenza — due e più lustri fa — della poesia lorichiana) inizia ora una collana di studi cinematografici con volumi di modesta mole (di qui, il titolo della serie, «Piccola biblioteca del cinema»); ma preziosi per chi vuol seguire gli sviluppi e le fortune di quest'arte. Il primo lavoro uscito consiste in un saggio su H. G. Clouzot scritto da Pietro Bianchi, da un'appendice curata da Giuseppe Calzolari e da una quarantina di tavole fotografiche con i momenti più interessanti dei film considerati. È un libro utile; utile perché curato, perché attendibile. Del Bianchi andremo a rileggere — lasciamo passare qualche mese — alcuni brani del saggio; soprattutto là dove il cinema del dopoguerra vien messo in

rapporto al costume e al mondo dell'arte: un capitolo che Bianchi sa di poter scrivere con competenza e acume. Nel risvolto della copertina vedo annunciati: Billy Wilder (di Oreste Del Buono); Vittorio De Sica (di André Bazin); Robert Flaherty (di Mario Gromo); Luchino Visconti (di Guido Aristarco); Vsevolod I. Pudovkin (di Luigi Chiarini).

Lo Duca è lo scrittore di cose cinematografiche — e collaboratore di Cinema — che da anni e anni vive a Parigi. Dirige il «Cinéma d'Essay» (un'organizzazione che fa conoscere il buon cinema senza le remore delle tessere, delle iscrizioni, ecc. Di recente ha presentato, al Cinéma des Refets L'angelo azzurro con un successo che vorrei chiamare consolante e significativo). E non solo pensa alle organizzazioni culturali, il siciliano Giuseppe Lo Duca, ma fa anche il regista alla televisione di Parigi, scrive di pittura, è redattore capo del mensile Cahiers du Cinéma. E trova anche il tempo per esplorare la Francia alla ricerca dell'imprevisto. L'imprevisto, nel suo caso, è la scoperta di un quadro, di un film insolito, di un libro. Mesi fa, Lo Duca andò a trovare un vecchio raccoglitore di film e fotografie. «Novità, amico mio?». «Nessuna in particolare», rispose l'altro. Poi, con il dito puntato su una cassa: «Vedete? Lì c'è un film, ancora in negativo, sulla Pulzella d'Orléans. Il regista, così mi han detto, è un francese, e a sentire quelli che proprio se ne intendono egli è sempre stato un uomo da poco. Così non mi rimane che buttare il negativo al macero, non vale nemmeno la spesa di una stampa del positivo». Il nome del regista era davvero deprecabile, pensò Lo Duca, ma un'occhiata a quel negativo, almeno ai primi metri, non avrebbe guastato. E fu così che il siciliano in Francia scoprì che non l'ignobile regista di cui conosceva i nefasti, ma Carl Theodor Dreyer aveva diretto quel film: si trovava di fronte, insomma, al negativo di Giovanna d'Arco, interpretato dalla Falconetti, il secondo negativo — a voler essere precisi — perché il primo (e creduto l'unico) andò distrutto in un incendio. Il Lo Duca ha ricevuto ora, da Dreyer e dal produttore, l'autorizzazione a stampare il film e a musicarlo. La «première» (anzi, la «post-première») avrà luogo a Parigi in primavera, presente il regista.

GIUSEPPE GIARDINA (Milano). - Un po' di confusione nelle tue idee; e molta confusione nella lettera, là dove accusi Aristarco di certe «benedenze». Non conosco dunque il valore delle opinioni? Quanto a Four-

teen Hours, il fatto che Fernin l'abbia esaltato non significa gran che; anch'io sono d'accordo con Aristarco quando questi relega il film di Hathaway nella schiera dei «commerciali». Aggiungo: «commerciali e geniali». No, per carità, Renzo Renzi non fa interviste da Hollywood per la radio! Passando all'argomento «filmetto», tieni conto della ditta dei Fratelli Donato (via Mantegna), del «Filmservice» (via Moscova) e dell'Arpa Film. Ma perché non proietti il film in formato 16 mm. al probabile acquirente? Se il lavoro gli interessa, ci penserà lui a farne ingrandire il formato. «Mi basterebbe girare il documentario con quell'ingegnosità che credo di poter mettere in questo lavoro — tu dici — Il resto è affare di chi lo distribuisce. O mi sbagli?». No, non ti sbagli. Però, visto che vai in cerca di consigli, sappi che il cortometraggio ha maggiori probabilità di vendita se viene portato a Roma; e d'altra parte spero che la proprietà del Filmservice di Milano ti voglia ascoltare e aiutare. Dov'è la Siae? Domandi. Ma guarda sull'elenco telefonico, che diamine!

CLAUDIO ORSI (Ferrara). - Non ti ho mai risposto, in merito a quelle domande. Le mie ricerche si sono arenate: abbi pazienza ancora per un poco.

LAPO PISANO (Pisa). - Parlando di Oscar Wilde e delle sue opere portate sullo schermo non ho voluto — del resto un mio avvertimento parlava chiaro — enumerare tutte le trasposizioni cinematografiche. Altrimenti avrei, sì, incluso l'episodio del Carnevale della vita di Duvivier (quello del chiromante) e non avrei trascurato The Canterville Ghost diretto da Jules Dassin, oltre a molti lavori meno conosciuti.

GUIDO FINK (Ferrara). - L'importazione dei film dall'America non segue particolari criteri o rigidi programmi. Si tende di solito a rilevare (i nostri distributori pensano infatti di tenere in mano il favor del pubblico e di conseguenza agiscono) i film dei grossi nomi commerciali (Rita Hayworth, Gary Cooper ecc.) risalendo, se è il caso, sino ai primi lavori, indipendentemente dal loro valore. Poi si tende a importare i film tratti da romanzi o da commedie di fama. Indi tutto il resto della produzione americana che abbia attori noti nel «cast» e un soggetto non strettamente legato alla comprensione degli spettatori statunitensi. In questo caso hanno molta importanza le opere delle «Quattro Grandi» (Metro, Fox, Paramount, Warner Bros), delle «Tre Medie» (Columbia, Universal, e R.K.O.) e delle «Due Piccole» (Republic e United Artists) che vantano in Italia succursali, agenti e procuratori. Le altre case, come la Lippert, la Burstyn ecc., devono affidarsi alle trattative private che non sempre danno buoni risultati. E' così che i film di Flaherty, Meyers e di molti altri non possono essere immessi nel normale circuito italiano: solo per mancanza di un agente che si prenda a cuore l'opera di propaganda presso i distributori di Roma. Nel caso dei due film di Hitchcock di cui parli, non so che dirti per Rope. Mentre invece ho la spiegazione pronta per The Paradine Case. Quando il produttore Mosco, di Roma, acconsentì allo scioglimento del contratto che legava Alida Valli alla sua organizzazione (anno 1946) stipulò un patto con Selznick che suonava press'a poco così: «Io, Mosco, non faccio pagare alcuna penale alla Valli, ma esigo che il primo film americano come protagonista, mi venga affidato per la distribuzione in Italia». Selznick aderì con fervore; ma, a The Paradine Case finito, Mosco non poté avere il film.

Gli americani sollevarono delle difficoltà: la più importante stava nel fatto che la Valli del film non figurava come la protagonista bensì come un'attrice in sottordine ad Ann Todd. La questione probabilmente non verrà mai risolta; ed ecco perché, caro amico Fink, di The Paradine Case non se ne parla da noi.

MARIO ROCCHI (Lucca). - Pubblicare la tua protesta? Mi hai tentato; ma ora aspettati le repliche! «Ho letto — tu dici — che il Circolo del cinema di Lucca, associato ad altri circoli, s'è ritirato dalla F.I.C.C. Ebbene io che da due anni sono socio del Circolo, se non ero informato dall'articolo di Cinema, non sapevo nulla al riguardo. Non so, e questo sarei lieto tu lo rendessi noto anche ai lettori, chi sia, del Circolo del cinema di Lucca, ritirato dalla F.I.C.C. I soci non sono stati riuniti in assemblea, e se questo ritiro è una decisione del Consiglio direttivo, allora tengo a far sapere che da due anni a questa parte un Consiglio non è mai stato nominato e che il Circolo del cinema s'è limitato solo a presentare alcuni film al mese e niente altro». Per il «Concorso soggetti», chiedi il bando direttamente al Centro. Il corsa per operatori, tenuto a Tirrenia, mi sembra una buona idea. Perché, visto che non sei distante da quei luoghi, non vai a rendertene conto di persona e poi mi comunichi qualcosa al riguardo? Quanto alla foto di Anna Maria Dondi nella rubrica «Provinci» di un settimanale, devo dirti che anch'io l'ho veduta, a suo tempo, ma non ho pensato — come tu fai — che ciò fosse disdicevole. Non voleva essere una spinta all'illusione, quella rubrica, ma solo una pagina di segnalazioni di volti nuovi ai registi; e se la Dondi vuol fare l'attrice perché impedirla?

F. B. (Firenze). - Un giudizio sulle tue critiche? Ancora un po' sconesse, con un divario terribile tra la prima parte di ogni articolo (una parte, direi, molto «difficile») e la seconda (inevitabilmente «facile») e zeppa talvolta di luoghi comuni, di espressioni brutte. La struttura poi non mi pare affatto invitante per il lettore che, come tu dici, è quello di un giornale aziendale. Tuttavia, un consiglio: aziendale o no, evita di trasformare, su quel giornale, il nome di Carlo Lizzani in Lizzadri.

VITTORIO GUIDI (Bologna). - Ti spiace se divido la risposta in paragrafi? 1) Revisione critica. La questione è sempre aperta, ma preferiamo ospitare non adesioni solitarie o dichiarazioni di dissenso, bensì lettere a caratte più «violente» (il termine è improprio, ma sono certo che mi hai compreso). 2) La tua carriera. Mi rallegro, tenendo conto che lavorare con Antonioni non è affatto cosa da poco. Ma, se non sbaglio, ti sei limitato alla parte girata a Torino; non è così? A Milano, il regista di Cronaca di un amore aveva come aiuto il vivace Masetti (dal quale, stando ai documentari realizzati, c'è da aspettarsi molto). 3) Foto Antonioni. Sono sicuro che la «serie» di cui parli sarebbe estremamente gradita dalla redazione di Cinema. Ma prima di inviarti pensa alla spesa. Non è eccessiva, al di là delle tue possibilità? Non ti conviene limitare l'invio a qualche esemplare? Grazie per tutto quanto hai scritto; e auguri.

G.B. MOLINARI (Genova-Sestri). - Perché ti rivolgi a me dopo aver avuto una lunga risposta, in merito ai film russi, dal direttore di quel giornale genovese? Penso che quanto ti dice il tuo direttore possa bastare. Mi sembra per lo meno ridicolo vedermi nominato «corte d'appello» in una simile questione, più politica che cinematografica.

IL POSTIGLIONE

mane sommerso da un vieto convenzionalismo, sfociante in una soluzione ottimisticamente ingiustificata. Ed ecco ancora Ernst Marischka, compilatore di un arbitrario commento visivo per la *Passione secondo san Matteo* di Bach (1949); e R. A. Stemmle, il quale con *Abbiamo vinto* (1951) ha sprecato in un facile macchietismo aneddotico uno spunto non malvagio di satira politica (quello della famiglia che tace al perseguitato politico, ospitato in tempi di occupazione nemica, la notizia della fine della guerra, per seguirlo a sfruttarlo, come aveva fatto a sua insaputa in precedenza). Sulla via del mestiere hanno cercato di salvarsi William Dieterle, rifacendo più o meno abilmente il verso al nostro neo-realismo in *Vulcano* (1949), e René Clément, risuscitando modi, ormai archiviati, del verismo francese d'anteguerra, sullo sfondo di una Genova osservata con qualche acutezza, in *Le mura di Malapaga* (1949). Giova sorvolare su altri poco brillanti "exploits", da Trenker (*Barriera a settentrione*, 1950), a Lee Wilder (*Tre passi a nord*, 1951). E così il nostro riepilogo è bell'e concluso. Un gran numero di opere (l'elenco completo sarebbe impressionante, ma ve lo risparmio), tre o quattro soltanto di un certo livello, se pur manchevoli, nessuna di una vera eccellenza. E' evidente che l'aria di casa nostra non si confa ai registi stranieri. Colpa della nostra inveterata tendenza all'improvvisazione? Colpa del nostro paesaggio che contribuisce a distrarre, a rilassare gli spiriti? Colpa di una malafede prevalente in chi scende in Italia col pretesto di girare un film, ma in realtà col proposito di fare un buon affare e un bel viaggio? Chi lo sa. La realtà è questa, interpretatela come meglio credete. Ed aggiungete in conto passività anche tutte le opere progettate e andate a monte. Protagonista dei più recenti ed ambiziosi tra questi progetti è stato Salvo d'Angelo, il quale, se è riuscito a far girare un film a Clair, ha dovuto rinunciare a Dreyer, a Carné, il quale aveva peraltro già studiato molto minutamente una riduzione dell'*Euridice* di Anouilh, a Autant-Lara (*Stazione Termini*, su soggetto intimistico di Zavattini, che pareva pronto per entrare in lavorazione). C'è poi la lunga storia di Pabst, il quale doveva dirigere prima un *Bonifacio VIII*, poi un *Odissea* e pare invece finisca per dirigere un film ad episodi, di ambiente contemporaneo. Quanto a Renoir, compiuta la preparazione dell'allettante *Carrozza d'oro*, da Mérimée, ambientata in una Sicilia colorita e pittoresca, si è messo a letto, perseguitato da seri acciacchi.

Credete a me, non tira aria, in casa nostra, per registi stranieri. Me ne sono reso conto a mie spese, quando ho creduto ingenuamente, l'anno scorso, di poter trovare un produttore per dar modo a Max Ophüls di realizzare un suo stimolante progetto: quello di fare un film basato su una opera buffa italiana, un film nutrito dei succhi di una certa tradizione nostra risalente alla commedia dell'arte. Oltre alle mogli e ai buoi, sono giunto alla conclusione che bisogna tenerci anche i registi dei paesi nostri.

GIULIO CESARE CASTELLO

erudizione e i miei ricordi potremmo ancora una volta evocare, come nel film di Clair, le opere degli artigiani primitivi, maturate al tempore delle prime lampade ad arco, che cominciarono a bruciare davanti una tela bianca. Rigore, densità e ricchezza spoglia, da una parte, e dall'altra, forse, il solo desiderio di evocare l'umano, attraverso un così preciso arabesco di cifre e di date; per lo meno da parte mia, che ho l'età del cinema e per cui lo schermo è stato abbastanza il vero paradiso degli amori infantili cantati da Baudelaire. Uno dei primi operatori italiani, riferisce la Prolo, fu Vittorio Calcina al quale, io penso, possa essere anche attribuita la ripresa dei funerali di re Umberto « con la partecipazione », dice un volantino dell'epoca, « dello stato maggiore a cavallo, dei corpi inseguenti, presidenti di tribunale e corti di appello, collari e cavalieri della S. Annunziata! ». E' appena il caso di aggiungere che tengo tale documento a disposizione della Prolo, e su semplice richiesta della infaticabile autrice.

Nella mia piccola cineteca privata figura pure quel varo della corazzata « Roma », di edizione Cines e Comerio, che trovo segnato a pag. 120 del volume della Prolo. La nostra copia è di produzione Cines, e nelle riprese si vede bene il re, un poco meno breve di Pipino, e la regina compassata e fastosa tra lo sciacquo delle immagini, che presentano « l'importante seguito e i gentiluomini di corte che le fanno ala ». Quanto alla produzione drammatica, ho avuto parecchie volte occasione di illustrarne il carattere nei miei studi sul cinema italiano. Poi, a dar ragione a questi ricordi, è venuta la rievocazione di Clair in *Il silenzio è d'oro*. La Prolo osserva che tutta questa produzione è in gran parte perduta. Ma io voglio fare ancora un complimento alla autrice, e cioè che essa deve essere certamente più giovane di chi scrive, per cui il 50 per cento dei titoli enunciati nell'elenco si riattacca ancora a qualche ricordo non molto impreciso. E allora io vedo il cinema, che più tardi sarà definito l'autodidatta dal cattivo costume, nascere essenzialmente come moralità e cioè come arte di raccontare delle storie facilmente leggibili sullo schermo a carattere edificante e monitorio e che sono dei veri « proverbi illustrati ». Così, nel patetico dramma Cines del 1909 *Vezzo di perle perdute* (caduto, rettifica la Prolo a pag. 33 dell'elenco; *perduto*, insisto io sempre sulla scorta di un volantino) è illustrata la storia della bimba derelitta che riporta al castello la collana (caduta o perduta o forse caduta e perduta) mentre fuori infuriava la neve e dentro trepidano come nelle novelle di Bersezio, tra danze e festini, i blasonati della terra. I più recenti studi di cinematografia comparata dimostrano l'esattezza di questo mio punto di vista, enunciato sulla rivista *Bianco e Nero* (n. 8 del 1942) e che rappresenta, a mio avviso, la chiave per interpretare i sensi e gli scopi di questa primitiva ingenua e rozza drammaturgia, nel quadro storico e ambientale che le è proprio. Se per esempio ci riferiamo alla produzione francese, dobbiamo riconoscere che questo è certamente il tempo in cui Colette scrive con Willy la serie delle *Claudine*, offrendo degli spunti piccanti di sapiente dissolutezza e di apparente innocenza, dove con molta indulgenza al gusto di vivere della bella gente viene celebrato il trionfo di amori eleganti e perversi di una società di cui le molle cominciano, osserva già qualcuno, a scricchiolare. Così, nei drammi dell'epoca, noi vediamo donne con cappelli a fiori avanzare sui « boulevards » con le loro gonne volanti che sembrano ingrossarne inverosimilmente le anche, ma le mode corrono così presto, come pure è stato rilevato, che la più parte di esse si sgonfia senza poterne afferrare il senso! Invece sullo schermo ave queste inquietanti creature appaiono, il loro comportamento — in contraddizione con la loro estrosa mondanità — è sempre quello dei raccontini per scuola serale. L'abbé Delille, dunque, e non Henry Bataille. Quando poi nel maggio dell'anno scorso ebbi occasione di incontrarmi, qui a Napoli, con Roger Manvell, autore con Rachael Low della *History of the British film*, di cui allora era apparso solo il primo volume, io non mancai di esporgli le mie osservazioni circa il carattere ingenuamente edificatorio e catichistico della nostra produzione per il periodo che si prolunga fino all'avvento della pellicola di lungo metraggio, che qui da noi può essere fissato a epoca non anteriore al 1909. Ora Manvell non solo mostrò di aderire a questa mia interpretazione, ma ebbe a citarmi molti esempi del corrispondente periodo

del cinema inglese. Quando infatti mi è stato possibile studiare anche il secondo volume dell'opera ora citata, ho dovuto constatare la perfetta adesione anche da parte della Low alle mie conclusioni. Là dove ella conferma che il trattamento dei drammi, intorno al 1906 e fino al 1910 era poco dissimile dai film comici del tempo e consisteva in una informe relazione tra scene più o meno movimentate; e che, in fondo, le comiche innestate su una serie di corse e di cadute trovavano il loro equivalente nei drammi, tranne, si capisce, la diversa soluzione. Non solo questa interpretazione convalida la mia definizione di « farse morali » applicata alla produzione drammatica di questo periodo nello scritto sopra ricordato, ma ne riconosce gli stessi fondamentali elementi « I caratteri dei personaggi », scrive cioè la Low, « erano solo dei rozzi simboli inseparabili dalle convenzioni del "feuilleton" dell'epoca. Così gli autori del tempo non dovevano avere molte preoccupazioni nel definire le loro eroine il cui vistoso "No" era di fronte ai loro "partners" ».

Se poi dalla cinematografia inglese si passa a quella drammatica americana, dello stesso periodo, non meno definitivi appaiono i rilievi di Lewis Jacobs nella sua *The Rise of the American Film*: « A quest'epoca il cinema non fa che predicare uniformandosi strettamente al codice della educazione vittoriana. Soprattutto l'amore non può essere considerato come espressione del sesso: vi è quello del padre, dell'amico, dell'orfano, del cane, del vicino, ma quello della donna quasi mai. Che se in linea eccezionale questo amore appare, deve essere legittimo per portare la felicità, altrimenti non provoca che rovina e morte, mentre se è legittimo non può avere altra conseguenza che quella dell'atteso parto in una famiglia per bene ». Se per un momento si tiene presente questa interpretazione, ecco che le migliaia dei titoli enunciati dalla Prolo rivelano palesemente il carattere di questa produzione da essere inquadrato come è indispensabile sullo sfondo della storia del costume e dell'epoca. E allora vediamo corrispondere ad *Amore e dovere* (Ambrosio 1909) e all'*Onore della sorella* (Cines 1910) le stesse patetiche trame americane della ragazza che lavora a macchina (*The Sewing machine Girl*), o dell'ex forzato (*Ex Convinct*), che reca già la firma di Edwin Porter, oppure le analoghe storie inglesi della rovina di un giocatore (*The Gambler's fate or the Road to Ruin*). Circa poi le cosiddette priorità tecniche attribuite agli italiani, esse ci sembrano oggi del tutto contestabili in sede di cinematografia comparata. Così quando il conte Negroni ebbe a dichiarare nel 1915 che già da tre anni egli usava i primi piani, sarebbe stato facile rispondergli che tanto i tedeschi come gli inglesi li adoperavano fin dal 1897, com'è provato dai corrispondenti esempi di Roger Manvell (op. cit.) e di Oscar Messter. E lo stesso è a dire per la produzione di lungo metraggio, perché se è vero che gli italiani (in pellicole come *La caduta di Troia* o *L'inferno*), o i francesi (*La vita di Gesù*) e gli americani (*Passione*, detta di Hollmann) avevano sin da principio prodotto sporadicamente qualche film di più lunga stesura, specie in occasione di soggetti storici o religiosi, il regime costante della produzione a lungo metraggio è dovuto esclusivamente alla editoria danese, alla cui regola, come personalmente ricordo, si uniformarono solo dopo molto tempo e non senza difficoltà le produzioni degli altri paesi. Nel resto il libro della Prolo è davvero una guida sicura e preziosa. Questa nostra ricerca del « tempo perduto » trova ormai le sue barriere nella materia stessa della pellicola, che assai spesso più non risponde alle nostre sollecitazioni dirette a rivelare il contenuto umano della inerte e polverosa gelatina. Di questo precisamente ci avvedemmo la volta in cui, per l'intercessione di un antico produttore napoletano, venimmo in possesso di un film dal titolo *Vendetta di pagliaccio* di produzione Ambrosio-Taurus. Nel mentre oggi mi posso togliere il gusto di proporre allo spirito di investigazione della Prolo quest'altro rompicapo di marchi di fabbrica, allora doveti limitarmi a constatare di non poter procedere alla proiezione, perché la pellicola era cristallizzata. Il pagliaccio si era dunque vendicato di poi. Perciò da allora io ho cominciato a pensare che nella ricerca del tempo perduto l'esplorazione possa essere consentita fino ad un certo punto, fino cioè a quello in cui anche la materia diviene ostile e il suo pudore non ci permette di lacerare il velo del passato, sotto il pretesto di una curiosità, anche un poco colpevole.

ROBERTO PAOLELLA



Jane Russell: « sex-girl »
per film hollywoodiani