

Caro «Cinema»,

ho letto su una rivista del cosiddetto « scisma » facente capo ai francesi Henri Jeanson, Jean Au-renche e Pierre Bost, tre bravi, anzi bravissimi sceneggiatori, secondo i quali lo scenario va con-siderato come la condizione necessaria per la creazione di un'opera cinematografica: opinione che nessuno potrebbe contestare, ma che in Jeanson e negli altri è spinta alle posizioni più estreme, fino alla rivendicazione della « paternità » del film allo scenarista e alla subvalutazione dell'opera del regista,

Si può dar ragione ai tre di cui sopra finche auspicano una mag-gior considerazione dell'opera dello scenarista, nell'ambito di un discorso che parta dalla premessa che il film è opera di collaborazione: non si può seguirli però nelle loro assolutistiche quanto generiche rivendicazioni. Questo generiche rivendicazioni. Questo è ovvio, ne varrebbe la pena di spenderci troppe parole. Mi sem-bra però che le parole dei tre sceneggiatori acquistino un certo interesse in piena polemica di revisione critica. Restando natu-ralmente valida la definizione cro-ciana del bello « fusione di contenuto e di forma», è logico che sbaglieremmo « se plaudissimo og-gi a una forma di critica contenutistica, per reagire alla critica formalistica di ieri». Ma è anche vero che mai come oggi si è po-tuto parlare di importanza dello scenario: la tecnica dal 1940 ad oggi non ha fatto progressi note-voli, ed è stata tutt'al più assimiluta, bene o male da molti me-stieranti nazionali ed esteri; gli esperimenti puramente tecnici e formali sono quindi giunti a un punto morto e rarissimi al giorno d'oggi (Lady in the Lake, Dark Passage e poco e nulla altro); e molti film di media levatura, equivalendosi per la fattura, vengono giudicati buoni o meno buoni a seconda del contenuto. Su questa rivista (n. 65) Aristarco ha scritto rivista (n. 65) Aristarco ha scruto che nell'U.R.S.S. — persino nell'U.R.S.S.! — base del film è considerato lo scenario e non più il montaggio salvo che da un esiguo quanto inascoltato gruppo estetizzante: ma molti esempi più facilmente controllabili possono corro borare la nostra tesi: esempi tratti borare la nostra tesi: esempi tratti per lo più dalla media produzione americana e francese. The Boy with Green Hais, Broken Arrow, Justice est faite, e con loro molti altri, sono film in cui gli unici motivi di interesse consistono nel tema affrontato e nello svolgimento scenico-dialogico di questo. Cost quanto fa considerare, poniamo, Broken Arrow superiore a Devil's Doorway, è una questione d'indole puramente contenutistica: per contro la regia di Delmer Dowes è forse meno attenta di quella di forse meno attenta di quella di Anthony Mann,

Ai tempi del cinema pre-1940 At temps del cinema pre-1940 non avrebbe avuto senso un discorso simile a quello che andiamo facendo: per dimostrarlo basterà ricorrere ad un esempio. I am a Fugitive from a Chain Gang (1932) e Caged (1950) sono due film di analoga impostazione e forse altrettuto corraggiosi e si e forse altrettanto coraggiosi e significativi: ma la forza polemica
del primo è insita tutta nella vigorosa realizzazione del regista
Le Roy; i significati del secondo,
malgrado un'attenta regia di John Cromwell, sono da ricercarsi nel sottile e preciso gioco scenico e dialogico? Come si vede, i tempi sono cambiati, e temiamo che ciò non costituisca una gioia per i cultori del «cinema puro» e per coloro che aborriscono le influenze esercitate sul cinema dal teatro e dalla letteratura. Forse oggi solo



l'Inghilterra e l'Italia sfuggono alla regola generale: i film britan-nici tentano un equilibrio che, se non dà luogo a spiacevoli deviazioni, coglie spesso nel segno (è il caso di ricordare Breve incontro?); i film italiani, specie quelli di maggiore interesse, presentano quasi tutti una preponderanza dell'elemento regia, dovuta per lo più a fatti contingenti (la scarsità di buoni scenaristi rispetto al più considerevole numero di buoni registi). Sono eccezioni, Eccezioni confermanti una regola che, unita alla preoccupante involuzione di temi didascalici anche in seno a cinematografia notoriamente su-perficiali, com'è il caso di Hollypericiali, come il caso di Holly-wood, ci fa pensare e sospettare che il cinema, credendo di aver superato una fase di assestamen-to, vada in realtà dimenticando qual'è l'elemento, diciamo cosi, «filmico», in cui il merito del rag-giungimento dell'arte ogniqualvol-ta di arte cinematografica si può ta di arte cinematografica si può parlare: la forza espressiva delle immagini.

Cordialmente Guido Finck

ROMA, gennaio

Caro Welles,

anni orsono lei fece un film intitolato Citizen Kane, che apprezzai per i suoi pregi non indif-ferenti. Rammento che quando il film usci a Londra in prima vi-sione (beninteso non in un grande cinema del West End) la maggior parte dei critici ammise che lei aveva realizzato un film dieci anni prima del suo tempo. Bene, son passati dieci anni, e abbiamo visto un altro suo film assai impegnativo (forse il più impegnativo della sua interessante carriera, se è vero quanto ella mi disse a Venezia, durante l'ultimo festival). Attorno al film, ha lavorato per tre anni consecutivi senza un attimo, di sosta, ha sofferto e soppor-tato intralci d'ogni genere. Ho vi-sto il film, Othello, l'ho visto due volte anche se, purtroppo, nella sola edizione italiana che lei ritie-ne difettosa tecnicamente. Ma, pur rendendomi conto di guesti difetti rendendomi conto di questi difetti di doppiaggio sono costretto a dirle che Othello non è il film più importante della sua carriera, che i tre anni di fatiche sono stati forse inutili.

Debbo premettere che, in altre occasioni, ho sempre rispettato il suo lavoro, e l'ho difeso dalle fresuo lavoro, e l'ho difeso dalle frequenti accuse di « ciarlataneria » che gli venivano, rivolte, Dicevo spesso: « Aspettate Othello». Quando, qualche mese fa, vidi a Londra il suo spettacolo teatrale tratto dalla tragedia di Shakespeare, le speranze per il film aumentarono. Si trattava di una eccellente messa in scena, anche se non mi convinse e commosse l'ultima scena, quella in cui lei sottoponeva a dura prova il fisico della povera Desdemona. Ma, comunque, era teatro nel vero senso della parola. S'immagini ora la delusione che ho provato col film. La prima reaho provato col film. La prima reazione fu di correre a casa e leg-germi l'originale di Shakespeare: debbo ammettere che ne ottenni debbo ammettere che ne ottenni una soddisfazione spirituale dieci volte maggiore di quella avuta con le sue riduzioni teatrale e cinematografica. Se il cinematografo è incapace di rendere la drammaticità intensa dei versi shakespeariani, ciò è dovuto al fatto che nessuno — almeno da Griffith a

oggi — è stato capace di creare un film che sia altrettanto « origi-nale » quanto, ai suoi tempi, lo fu la tragedia del grande poeta. Von Stroheim ci riusci quasi, ma non aveva il senso della misura. Quan-do vidi Citizen Kane, sorse in me la speranza che, in seguito, lei avrebbe dato film che facessero progredire l'arte cinematografica. Dopo il suo secondo film, nulla rimase di quella speranza se non mullo timila esciviile. qualche timida scintilla.

Posso chiederle se ha visto Le journal d'un curé de campagne di Robert Bresson? Oppure il suo film anteriore, Les dames du Bois de Boulogne? In entrambi i casi, secondo me ci troviamo in pre-senza di una riduzione cinematografica di lavori letterari nelle migliori condizioni possibili. Quando decise di trarre un film da Othello, quali erano le sue intenzioni? Sperava di ottenere mediante il mezzo filmico una più efficace riproduzione dello spettacolo teatrale? Op-pure, avendo letto il celebre schema di produzione dell'Othello ste-so da Stanislavski, pensava di poter anche lei mostrare Venezia con le sue mille gondole e Cipro con i suoi audaci castelli? Ma se avesse letto l'Othello senza pensare come Stanislavski e tenendo presente che il teatro di Shakespeare non prevedeva gondola al-cuna e s'accontentava delle modeste dimensioni del «Globe Theatre» non crede che avrebbe posto in altri termini il problema della ri-duzione cinematografica? Bastarono a Shakespeare poche scene per introdurre lo spettatore nel vivo dell'azione. Troppo poche, diranno alcuni, perché il cinema possa interessarsene. Forse hanno ragione, tuttavia se il tentativo deve essere fatto, bisogna rifarsi all'esperienza di Bresson nel suo Curé de campagne Dopo aver visto il film di pagne Dopo aver visto il film di Bresson, e parlato a lungo col re-gista, sono più che mai convinto che il cinema ammette, anzi richie-de, il dramma interiore. Nel caso di Othello, gli scenari di Venezia e di Cipro erano uno sfondo alla tranglia, cori como alli alberia, i tragedia, cosi come gli alberi e i prati lo erano nel film di Bresson. Lei ne ha fatto un motivo domi-nante. E tutti quei prestigiosi movimenti di macchina, a che servo-no? Uno solo m'è parso efficace e utile: il carrello che accompagna il discorso di Otello e di Jago, quando quest'ultimo per la prima volta getta il seme del dubbio nella mente tormentata del suo si-gnore. Ma gli altri? Anche Hamlet sofiriva del medesimo difetto, tuttavia Olivier concedeva qualche attimo di sosta alla sua « camera ». I movimenti di Othello sono più fantasiosi e più arditi. Ma agli effetti psicologici, altro non sono che trucchi di modesta concezione. Non è cinema, e non è William Shakespeare. E', soltanto, Orson Wolfe Welles.

Welles.

Mi permetta, caro signore, di proporle, timidamente, qualche suggerimento. Lei s'aggira in Europa da ormai quattro anni. Probabilmente, considera l'Italia la sua nuova patria spirituale. So che è facile innamorarsi di questo paese, e di Roma in particolare: anch'io ho lasciato la mia patria per stabilirmi a sud delle Alpi. Ma non dimentichi di essere americano; di derivare da un filone culturale definito, da una tradizioculturale definito, da una tradizio-ne spirituale radicata. Quando rea-lizzò Citizen Kane, fece un film « americano », e questo fu uno dei

motivi per cui l'apprezzai Poi Hollywood la mise al bando, la costrinse all'esilio. Immagino che il ritorno a Hollywood sia impossibile e inammissibile. Ma non imsibile e inammissibile. Ma non importa: perché non prova a fare film americani a Roma? Perche non convince qualche casa di produzione italiana, qualche produzione italiana, qualche productore intelligente (e ce ne sono) a lasciarle fare un film che rappresenti il modo di vita americano, i problemi americani, quindi la cultura e le tradizioni spirituali americane? Non esiste la cultura in senso assoluto, signor Welles, così come non c'è l'arte in senso assoluto. L'artista, l'uomo di cultura, non può e non deve fare tura, non può e non deve fare astrazione dalle sue origini e dalle sue derivazioni interiori. Se vuole continuare sulla strada di Othello, si serva allora della lezione di Bresson, Ma se intende seguire la Bresson, Ma se intende seguire la sua ispirazione di artista, di arti-sta americano, ritorni all'impulso che fece di Citizen Kane, e anche di The Magnificent Ambersons, due ottimi film, piuttosto che alla esigenza di perdersi nei confusi limiti di The Stranger e di The Lady from Shanghai, o al tenta-tivo di sommergere due grandi tragedie shakespeariane con quello tragedie shakespeariane con quello che i francesi giustamente chiamano « trucquage ». Lei troverá che l'Italia può offrire qualcosa di più di una scenografia veneziana.

Mi creda, suo

I. Francis Lane

BOLOGNA, gennaio 1952

Caro Aristarco.

la lettera del prof. Filippo Fer-razzano, pubblicata nel n. 76 di Cinema, è senza dubbio interes-sante giacche tutto quanto vi si dice corrisponde alla verità, meno due inesattezze, o piuttosto dimen-ticanze, che in poche parole vor-rei rettificare, visto che il prof. Ferrazzano ha preso lo spunto, non senza un certo spirito pole-mico, dal mio articolo sul Convemico, dal mio articolo sul Conve-gno di Brescia, apparso nel n. 72, per trattare la dolorosa faccenda del I Congresso, dei Centri Pro-vinciali per la Cinematografia Scolastica, Anzitutto desidero chia-rire che la dottoressa Evelina Tarroni non mi ha riferito « pri-vatamente » quelle « piccole ma importanti cose » rivelate dal Fer-razzano per la semplice ragione che io ho, purtroppo, partecipato a tutte le sedute del Congresso, anche a quelle che non potevuno interessare la Tarroni. Oltre a ciò, malgrado la difesa del direttore del Centro di Piacenza, mi osti-no a considerare fallito il Congres-so di Brescia (anche se nel mio so di Brescia (anche se nel mio articolo non ne parlai diffusamente per ovvie ragioni di carattere giornalistico), proprio perché, a parte ogni altra considerazione, la interessantissima, seppur discuti-bile, relazione del prof. Ferrazza-no venne letta affrettatamente e no venne letta aprellutamente c fra il disinteresse generale. Nes-suno desiderava infatti accopliere l'idea di un « Ente nazionale per la cinematografia didattica », E' ancora vivo in me il penoso ricor-do del professore che leggeva il suo intelligente scritto, mentre al-cuni « pezzi grossi », per ragioni che preferisco ignorare in questa che preferisco ignorare in questa sede, lo incitavano a far presto, a sorvolare, a concludere. Che cosa di importante sia stato detto al Congresso di Brescia, salvo la relazione Ferrazzano, davvero non saprei come, d'altra parte, non so per quale motivo proprio il prof. Ferrazzano senta il dovere di difendere un Congresso che ha mostrato di apprezzare così poco la sua fatica e il suo entusiasmo. Cordiali saluti, tuo

Vincenzo Bassoli

Vincenzo Bassoli

CIMEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie Volume VII Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Febbraio 1952

FASCICOLO 79

Questo numero contiene:

Lettere Seconda di copertina	-
Cinema-gira	
GIUSEPPE GRIECO	
Bilancio provvisorio 29	
UMBRO APOLLONIO	
Esperienze davanti allo schermo 30	
GIUSTO VITTORINI	
"Film Index" di Mario Camerini (con nota introduttiva di GLAUCO VIAZZI) . 33	
GULLIVER	
Segnalibro	
EZIO COLOMBO	
Zavattini arrivò prima di Umberto D 47	
GIOR GIO N. FENIN	
Decisione prima dell'alba per il commesso viaggiatore 49	
LUIGI CHIARINI	
Pane al pane	
GUIDO ARISTARCO e VICE	
Film di questi giorni	

Circoli del cinema	
VIRGILIO TOSI	
Biblioteca	
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	

Impaginazione : F. F. PRISONE

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1 Tel. 573,850-50063 - REDAZ. DI. ROMA: via S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764,085 PARIGI: 5, Av. Vion-Whitcomb, Paris XVI - Tel. Jas 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin 229 West, 97 Street - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministraz. del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: la debuttante Kerima in "An Outcast of the Islands" [L'avventuriero della Malesia"], film tratto da Joseph Conrad e diretto da Carol Reed.



Liliana Tellini, una delle attrici scelte per Cronache di poveri amanti, il film che Visconti doveva trarre dal romanzo di Vasco Pratolini.





A sinistra: Isa Miranda e Umberto Scarpelli. Scarpelli dirigerà la Miranda in Gli uomini non guardano il cielo, film sulla vita di Pio X. A destra: Suzanne Cloutier, che ha recentemente interpretato Juliette ou la clef de songes (1950) di Marcel Carné e Othello di Orson Welles.

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: Amore rosso («Marianna Sirca», Colamonici-Montesi), regista Aldo Vergano, operatore Adalberto Albertini, interpreti Marina Berti, Massimo Serato, Guido Celano, Arnoldo Foà, Marcella Rovena, Mario Terribile; L'ora della fantasia (Mambretti-Rizzoli), regista Mario Camerini, operatore Aldo Giordani, interpreti Gino Cervi, Gina Lollobrigida, Armando Francioli, Nadia Gray, Paolo Stoppa, 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, Titina De Filippo, Aroldo Tieri, Paolo Stoppa, Marisa Merlini, Tecla Scarano, Primo Carnera; Abracadabra (Colamonici-Montesi), regista Max

René Clair mentre gira un provino per il suo prossimo film, Clair ha recentemente scritto un romanzo e un interessante libro sul cinema.



Neufeld, operatore Vincenzo Seratrice, interpreti Riccardo Billi, Mario Riva, Alberto Sorrentino, Lilia Landi, Nyta Dover, Guglielmo Inglese, Marcella Contini, Clely Fiamma, Paul Muller.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Gli uomini non guardano il cielo (Cinelia-San Marco), regista Umberto Scarpelli, operatore Romolo Garrone, interpreti Enrico Vidon, Isa Miranda, Tullio Carminati, Lamberto Picasso, Filippo Scelzo, Teresa Franchini, Sandro Ruffini, Antonio Centa, Luigi Tosi; Fratelli d'Italia (Cines-Rovere), regista Pietro Germi, operatore Leonida Barboni, interpreti Amedeo Nazzari, Cosetta Greco, Fausto Tozzi, Saro 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, Roberto Risso; Tempo di Charleston (Pac Film), regista Claudio Gora, operatore Enzo Serafin, interpreti Marina Berti, Massimo Serato, Anna Maria Ferrero, Marcello Mastrojanni, Sandro Milani, Nyta Dover, Ruby D'Alma; Europa 1951 (titolo provvisorio, Ponti-De Laurentiis), regista Roberto Rossellini, operatore Aldo Tonti, interpreti Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Ma-Sandro Franchina, Teresa Pellati; Maschera nera (R.C.I.), regista Filippo Ratti, operatore Carlo Bellero, interpreti Cesare Danova, Louise An-

drews, Franca Margi, Alberto Sorrentino, Lia di Leo, Renato Chiantoni, Nino Pavese; Umanità (ex La tratta delle bianche, Ponti-De Laurentiis), regista Luigi Comencini, operatore Luciano Trasatti, interpreti Eleonora Rossi-Drago, Silvana Pampanini, Tamara Lees, Vittorio Gassmann, Marc Lawrence, Barbara Florian, Ettore Manni, Sofia Lazzaro, Bruna Rossini; Il cappotto (Faro Film), regista Alberto Lattuada, operatore Mario Montuori, interpreti Renato Rascel, Yvonne Sanson, Giulio Stival, Nico Pepe, Antonella Lualdi, Giulio Cali, Anna Carena e i tre Bonos; Sogno di zingara (Triestina Film), regista Renato Polselli, operatore Giuseppe Aquari, interpreti Franca Marzi, Renato Baldini, Olga Gorgoni, Dante Maggio, Harry Feist, John Kitzmiller, Nico Pepe, Andrea Petricca, Renato Malavasi, Richard Mc Namara, Graziella Maranghi; Wanda la peccatrice (Itala-Sigma), regista Duilio Coletti, operatore Caro Montuoni, interpreti Frank Villard, Yvonne Sanson, Fançoise Rosay, Paolo Stoppa, Giulietta Masi-Camillo Pilotto, Gino Leurini; Totò a colori (titolo provvisorio del primo film a soggetto in Ferraniaco lor; Ponti-De Laurentiis), regista Steno, operatore Tonino Delli Colli, interpreti Totò, Isa Barzizza, Mario Ca-stellani, Virgilio Riento, Vittorio Ca-prioli, Franca Valeri; Inganno (Manenti Film), regista Guido Brignone, operatore Mario Albertelli, interpreti Nadia Gray, Gabriele Ferzetti, Tina Lattanzi, Lia Orlandini, Bice Valori, Bianca Doria, nonché alcune rappresentanti del Corpo della poligia femminile del Territorio Libero di Trieste (sulla cui attività è imperniato il soggetto); Paura di vivere (Apollo Film), regista Fabrizio Taglioni, operatore Carlo Bellero, interpreti Fran-ca Marzi, Renato Baldini, Carlo Ninchi, Maso Lotti, Antonio Amendola, Giulia Lazzarini, Silvio Bagolini; Tramonto dell'odio (L.I.A. Film), regista Giorgio W. Chili (scenario di Alfred Niblo, revisionato da Alessandro Blasetti), interpreti Elisa Cegani, Milly Vitale, Vera Hutton, Carlo Giustini, Ugo Sasso, Carlo Ninchi, Attilio Dottesio, Nino Manfredi, Oscar Andriani, Franco Pesce, con la partecipazione di Rossano Brazzi (nel ruolo di Cesare Borgia); Virgilio e la vacca (Lea Film-Select Film), regista Sergio Grieco, operatore Renato Del Frate, interpreti Carlo Croccolo, Delia Scala, Carlo Romano, Ave Ninchi, Carletto Sposito, Virgilio Riento, Armando Migliari, Claudio Ermelli, Silvio Bagolini, con la partecipazione di Franca Marzi.

Nel quarto trimestre...

...del 1951, il Comitato tecnico per la Cinematografia ha esaminato 28 lungometraggi e 131 cortometraggi: i primi sono stati ritenuti tutti meritevoli del contributo governativo del 10%, e 21 di essi hanno ottenuto persino il premio suppletivo dell'8%; dei cortometraggi, 74 hanno meritato il 3%, (7 di questi hanno anche ottenuto il premio suppletivo del 2%). Nel corso dell'annata sono stati complessivamente esaminati 61 lungometraggi, 30 dei quali hanno meritato il 18%. 24 solo il 10%, mentre 7 non hanno nemmeno ottenuto la programmazione obbligatoria; e 361 cortometraggi, di cui 24 premiati col 5%, 180 col 3% e uno classificato fra le attualità.

Alcuni documentari...

...sul viaggio della nave scuola «Amerigo Vespucci » sono stati realizzati in Ferraniacolor dall'Istituto Nazionale L.U.C.E., in collaborazione con la Marina Militare: Vita di bordo, Con la Vespucci negli Stati Uniti, Ricordo di un allievo, tutti diretti da Marcantonio Bragadin, fotografati da Mario Rossetti, con commento musicale di Vincenzo Manno. A tale gruppo di film va aggiunto un altro documentario, prodotto sempre dal LUCE, con la collaborazione della Marina, che descrive la vita dell'Accademia Navale di Livorno, diretto da Camillo Mariani dell'Anguillara e fotografato da Mario Bonicatti: Salpa a prora.

Toto...

...apparirà in un film diretto da Roberto Rossellini; al film, che sarà prodotto dalla Ponti-De Laurentiis, prenderà parte anche Leopoldo Trieste, rivelatosi attore comico in Lo sceicco bianco di Fellini. La lavorazione del film, sul quale non si hanno per il momento altri particolari, dovrebbe iniziare entro il mese di maggio.

Vittorio De Sica...

...a proposito della notizia della sua partecipazione in qualità di attore ad un film di René Clair, apparsa sulla stampa d'oltr' Alpe e da noi riferita nel numero scorso, pur riconoscendo che di tale progetto egli discusse a suo tempo col regista francese, ha fatto all' ANSA alcune dichiarazioni: « Sarei orgoglioso di lavorare con l'amico Clair che considero un maestro, ma siamo entrambi del parere che un buon film francese debba essere interpretato da attori francesi, poiché crediamo entrambi nella "nazionalità del personaggio". lo stesso non mi troverei a mio agio tra attori stranieri e non potrei "versare" nel personaggio la mia personalità di attore ».



Nella zona...

...anglo-americana del Territorio Libero di Trieste è stato tolto dalla circolazione il film Trieste mia, già in programma da alcuni giorni. La Commissione del Governo militare alleato, cui è demandata la censura defilm, nel revocare improvvisamente il permesso di proiezione della pellicola, non ha precisato il motivo del provvedimento.

Un'Associazione...

...fra registi, soggettisti, sceneggiatori e musicisti cinematografici, fra coloro cioè che le leggi vigenti riconoscono quali « autori » del film, si è recentemente costituita in Roma. Essa si propone di difendere gli interessi degli associati sia in Italia che all'estero, e di risolvere il problema del diritto d'autore a percentuale, d'accordo con le associazioni estere similari. La sede provvisoria dell'Associazione autori film è in Piazza di Spagna, n. 51.

Una cordiale lettera...

...di ringraziamento è stata inviata da Gloria Swanson al Sindacato nazionale dei giornalisti cinematografici italiani, per il Nastro d'Argento attributiole recentemente, per la sua interpretazione in Viale del tramonto. La Swanson è stata giudicata, come è noto, la migliore attrice straniera della passata stagione.

Il 19 gennaio ...

...presso l'Università degli Studi di Bologna ha avuto inizio il Corso di cultura cinematografica indetto dal Centro cinematografico universitario e diretto da Vincenzo Bassoli. Alla buona riuscita di questa iniziativa, la prima del genere nell'Ateneo bolognese, collaboreranno alcune fra le più eminenti personalità della critica e degli studi cinematografici.

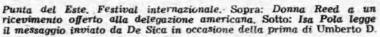
FRANCIA

André Cayatte...

...ha iniziato le riprese del suo nuovo film Nous sommes tous des assassins, prodotto in compartecipazione italo-francese dalla Jolly Film e dalla Union Générale Cinématographique.

Una lettera...

...piuttosto accorata è stata inviata all'attore Jean-Roger Caussimon da Jean Renoir, a proposito della mancata realizzazione della versione fran-





Alfredo Martini, ex allievo del Centro Sperimentale, e Luigi Zampa. Zampa si appresta a realizzare Processo alla città con Amedeo Nazzari.



cese del suo prossimo film La car-rozza d'oro. Nella lettera, pubblicata quasi integralmente da L'Ecran Français (n. 339: 9-15 Janvier 1952), il regista cosi si esprime: « Francesco Alliata, il nostro produttore italiano, è appena tornato a Roma. Egli ha potuto salvare in parte la produzione de La carrozza d'oro, grazie all'aiuto di un gruppo associato di Milano. Dico "in parte" perché in questo semi-naufragio la versione francese scompare. Già da una set-timana ne avevo il sospetto, ma prima di scrivervi ho voluto sapere dalla bocca del produttore che tale deci-sione è definitiva. Io ne sono addo-lorato, anzitutto perché ero venuto in Europa con l'idea di girare un film di cui io stesso avrei scritto i dialoghi nella mia lingua materna. Devo rinunciarvi. D'altra parte speravo molto nella nostra futura collaborazione. Sono sicuro che essa è soltanto rinviata e che ci ritroveremo. Ma quando? Tutto è cosi lento, nel cinematografo, e la nostra industria, in Francia, naviga in cosi cattive acque ... ».

A Cannes...

...durante il prossimo quinto Festival internazionale, verranno proiettate alcune opere inedite di Robert Flaherty, a cura della Cinémathèque Française, per onorare la memoria del grande documentarista scomparso.

Otto miliardi di franchi...

...ha percepito il Governo nel corso del 1951 attraverso le varie tasse imposte all'industria cinematografica: tale cifra approssimativa equivale al 29% degli incassi lordi dei film. Da notare che lo Stato, a titolo di aiuto temporaneo, ha restituito su tale somma ai produttori circa duecento milioni di franchi.

U.R.S.S.

Alcuni film...

...di produzione inglese verranno probabilmente distribuiti nell'Unione Sovietica. Ecco intanto i titoli dei film più richiesti dai russi: Hamlet, Passport to Pimlico e Seven Days to Noon. Sono in corso trattative per la programmazione di film sovietici in Gran Bretagna, ma un accordo in tal senso appare meno probabile, in quanto la Rank Organisation reputa poco accetto al pubblico inglese il contenuto propagandistico dei film russi, I film britannici sarebbero pagati dai russi circa centomila sterline ciascuno.

Un film tedesco...

...prodotto nella Germania Orientale dalla DEFA, è stato visionato e approvato dagli organi competenti del Ministero della cinematografia. Si tratta di Corsa pericolosa, tratto dal romanzo di L. Turek L'ultimo reclutamento, sulla vita dei marinai tedeschi e francesi e sul loro lavoro quotidiano. Si prevede che il film, diretto da E. Filder, verrà presentato sui principali schermi dell'Unione Sovietica nei prossimi giorni.

Si è chiuso...

...il Festival cinematografico della Germania Orientale, tenutosi dal 10 al 18 gennaio a Mosca, Leningrado, Stalingrado e nelle principali città dell'U.R.S.S., a cura del Ministero della Cinematografia. Tra i vari film proiettati hanno ottenuto più successo di pubblico e di critica i seguenti: Corsa pericolosa (che, come è detto sopra, verrà presto inserito nel normale circuito), Storia di una famiglia, Il consiglio degli dei, Il nostro pane quotidiano, Ragnatela marrone, Essi non si nasconderanno, Sempre pronti, I treni non vanno regolarmente (sui ferrovieri nel settore orientale di Berlino: uno dei film più recenti), e infine il documentario a colori Germania democratica, di produzione sovietica, ma realizzato con la collaborazione di cineasti tedeschi.

Un altro film...

...di produzione estera che sarà presto fatto conoscere al pubblico russo è il francese Sans laisser d'adresse..., di Le Chanois (giunto in Italia col titolo E mi lasciò senza indirizzo): il film è stato infatti proiettato in questi giorni presso il Ministero della Cinematografia per l'approvazione di rito

U.S.A.

Hal Wallis ...

...è riuscito a depositare prima di ogni possibile concorrente presso l'ufficio competente dell'Associazione Americana dei Produttori Cinematografici, il titolo di un film, sul cui argomento molti hanno già messo gio occhi: The Flying Enterprix. Persino Orson Welles ha tentato di ottenere l'esclusività dei diritti cine-



Alberto Lattuada spiega all'attore Renato Rascel un'inquadratura di Il cappotto. Il film, tratto da Gogol, viene girato in esterni a Pavia.

matografici sulle vicende del naufragio, offrendo all'eroico Capitano Carlsen, tramite il suo agente londinese, circa settantamila sterline (la cifra, accompagnata dal rifiuto del Carlsen, viene riferita dal « Daily Herald »). Il Wallis invece, che ha già preso accordi con gli armatori della nave, a New York, senza preoccuparsi del definitivo consenso del Capitano, ha annunciato che la lavorazione del film dovrebbe aver inizio ai primi di febbraio, e ha già scelto l'attore che dovrà impersonare sullo schermo la figura dell'eroe: Burt Lancaster.

« Clash by Night »...

...è il titolo del nuovo film di Fritz Lang, di cui si sono da poco iniziate le riprese. I protagonisti del film sono: Barbara Stanwyck, Paul Douglas e Robert Ryan.

Anche il Nuovo Testamento...

...verrà prima o poi saccheggiato da Cecil B. De Mille, tuttora in meditazione sui casi pubblici e privati di Elena di Troia. Se vivaci rimostranze dei cattolici di tutto il mondo non vi porranno riparo, nessuno infatti potrà impedire all'autore di Sansone e Dalila di perpetrare nuove assurdità in technicolor, sotto l'ingannevole titolo Queen of Queens, che intende alludere alla Vergine Maria. Come si ricorderà, De Mille diresse nel 1927 un King of Kings, sul Cristo, un film che ottenne successo ai suoi tembi, tanto da indurre la Paramount a riprendere l'argomento: si annuncia infatti, oltre al film sulla Madonna, un film sulla vita di Gesù, Son of Man, che però non sarà di-retto da De Mille, bensí da John Farrow. E che Dio ce la mandi

GRAN BRETAGNA

Da una statistica...

...pubblicata in una relazione del Board of Trade, si apprende che nei primi nove mesi dell'anno scorso sono stati registrati dall'Ufficio com-petente 51 nuovi film. Nel 1949 (intera annata) ne erano stati registrati 86, e nel 1950 dieci di meno, cioè 76. Per quanto riguarda i costi, è interessante fare un raffronto fra i film prodotti nei primi nove mesi del 1950 e quelli del periodo corrispondente del 1951: si apprende infatti che dei 62 film prodotti nei primi nove mesi del 1950 ben 17 erano costati fra le 75.000 e le 125.000 sterline, mentre nello stesso periodo del 1951 i film mantenutisi entro tali limiti economici (che equivalgono al costo di un film di produzione media, e sono quindi l'indice della produzione corrente) sono stati soltanto otto. Da notare che le cifre del Board of Trade si riferiscono ai film che superano i 1950 metri.

URUGUAY

A Punta del Este...

...sono stati presentati i seguenti film italiani a soggetto: Bellissima di Visconti, Umberto D. di De Sica, Le ragazze di Piazza di Spagna di Emmer e Guardie e ladri di Steno e Monicelli. Sono stati presentati anche i documentari Le biccherne di Siena (a colori) di Gandin, A Piazza Navona (Ferraniacolor) di Antonio Petrucci e Vittorio Sala, Cristo fra i primitivi (Ferraniacolor) di Lucci Chiarissi, Signori chi è di scena? di Leonardo Cortese, Legni sulla neve,

Cristo in Cina e Quando le Pleiadi tramontano (Ferraniacolor). Nove paesi hanno partecipato alla rassegna cinematografica internazionale uruguayana: Brasile, Gran Bretagna, Francia, Italia, Germania Occidentale, Giappone, Messico, Stati Uniti e Svezia.

GIAPPONE

A Tokio ...

...e nelle più importanti città giapponesi è stato presentato un documentario a lungometraggio sulle gesta dei soldati giapponesi del 42º Reggimento Americano, che durante la seconda guerra mondiale combatte sul fronte europeo ed anche in Italia. La proiezione del film è stata effettuata nel quadro delle manifestazioni che sottolineano l'amicizia fra Giappone e Stati Uniti.

SVIZZERA

Sotto gli auspici...

...del Centro culturale europeo di Ginevra è stato realizzato un film al quale hanno partecipato persone che appartengono a dodici diverse nazionalità: esso si intitola Das Bankett der Schmuggler ed è il primo film prodotto in compartecipazione fra il Belgio e la Germania Occidentale.

GERMANIA OCCIDEN.

In Baviera,..

...il Ministero delle finanze ha costituito un Consiglio, composto da un rappresentante della produzione, del noleggio e dell'esercizio, da un rappresentante della Commissione di credito e da un funzionario del Ministero delle Finanze in qualità di presidente: i tre consiglieri, prima che lo Stato conceda delle garanzie alla produzione cinematografica, dovranno dare il loro parere sul soggetto, sulla realizzazione e sulle prospettive di successo di ciascun film. 85 film...

...sono stati prodotti nel 1951 nella Germania Occidentale: essi sono costati complessivamente 70 milioni di marchi.

PORTOGALLO

« Saltimbanques »...

...è il titolo di uno dei più recenti film prodotti nel paese: esso si svolge nel pittoresco ambiente del circo equestre, e descrive la faticosa e movimentata esistenza dei saltimbanchi. Diretto da Manuel Guimarâes, è interpretato dai seguenti attori: Artur Semedo, Helga Liné, José Victor, Maria Olguim e Idalina Guimarâes.

CECOSLOVACCHIA

Da una favola giavanese...

...è stato tratto un recentissimo lungometraggio a disegni animati a colori intitolato Chi è il più potente, imperniato sulle avventure fantastiche e simboliche di un minatore che si trasforma successivamente in sorvegliante della miniera, in principe, poi in sole, in nuvola, in roccia e finalmente ritorna ad essere un operaio. La regia di Zdenek Miler si è valsa della preziosa collaborazione del disegnatore Antonin Strnadel e del musicista E. F. Burian.

NUOVA SERIE 1 FEBBRAIO 1952

CINEMA

79

BILANCIO PROVVISORIO

I BILANCI, lo sappiamo benissimo, han-no un valore molto limitato. Soprattutto quando si riferiscono a una materia che è tuttora oggetto di polemiche, essi finiscono il più delle volte con l'ottenere il bel risultato di complicare maggiormente le cose. Come quel filosofo della favola il quale, malgrado i lumi di cui era (o si credeva) provvisto, dovunque passava faceva buio. È tuttavia ogni tanto si sente il bisogno prepotente di volgersi indietro per misurare il cammino percorso e per fare, come si suol dire, il punto della situazione. Se non altro, ciò serve almeno a sganciare il discorso dalle molte (troppe) sollecitazioni del presente. In altre parole a rinfrescare la memoria. Il che senza dubbio è già qualcosa, visto e considerato che la gente, oggi, tende con estrema facilità a dimenticare quelle che sono le premesse essenziali di un discorso serio anche se fatto su una materia quanto mai opinabile. Fuor di metafora, ci pare che troppa gente, parlando, a proposito e a sproposito, di neorealismo, ignora finge di ignorare - quelle che sono state le realizzazioni fatte in questo campo dal nostro cinema migliore. Si tratta di una nostra impressione che non desidereremmo di meglio che il vederla autorevolmente dimostrata priva di fondamento. Nell'attesa, ci sembra opportuno precisare, con la mag-giore chiarezza possibile, alcune cose per noi ormai acquisite alla storia.

Prima di entrare nel vivo dell'argomento, ci sia permesso rispondere brevemente a una domanda che da varie parti ci è stata posta: esiste davvero, e con una sua precisa fisionomia, un neorealismo cinematografico italiano? A qualcuno una simile domanda potrà sembrare superflua, ma non è cosí. In una inchiesta sul neorealismo promossa non molto tempo fa dalla R.A.I. e successivamente raccolta in volume, la prima cosa che balza evidente dalle risposte fornite dai vari scrittori e letterati è quella di una enorme confusione di idee. Lo stesso Carlo Bo, che pure aveva diretto l'inchiesta — sarebbe piú esatto dire che l'aveva "orchestrata" — e curato l'edizione del volume, dimostra chiaramente di non sapersi raccapezzare fra le tante (forse troppe) voci chiamate al microfono a pronunziarsi sul tema. Insomma egli finisce, né piú né meno, che con l'assumere, sia pure involontariamente, il ruolo poco simpatico del citato filosofo della favola. Questo perché? Secondo noi l'errore principale è da ricercare in quella che senza eufemismi non esitiamo a definire una partenza sbagliata. Il neorealismo, infatti, è sí un fenomeno di carattere generale (quel fenomeno, appunto, che ha caratterizzato la

migliore produzione artist ca del dopoguerra) ma è anche, anzi soprattutto, il segno sotto il quale il cinema italiano, in un momento particolarmente difficile, è riuscito a imporsi a sempre piú larghi strati della critica e del pubblico d'ogni paese: Un'inchiesta fatta senza tener conto di questa realtà non poteva dare che i frutti che ha dato. Francamente ci saremmo meravigliati se fosse accaduto il contrario. Ma qui ci è g.uocoforza entrare in un campo minato; il rapporto, cioè, fra cinema e cultura. C'è ancora troppa gente, in Italia, nelle cui teste non vuole entrare questa pur elementare verità: un film, culturalmente parlando, vale esattamente quanto un romanzo. In altre parole, è degno della medesima attenzione e del medesimo studio. Se non si è di questo parere è più onesto dire chia-ro e tondo che si insiste nel considerare il cinema come una forma di bassa letteratura, adatta semmai a solleticare gli istinti della "massa" ma non di essere presa in esame dai palati fini e delicati dei rappre-sentanti delia "vera" cultura. Insomma bi-sogna uscire una buona volta dall'equivoco e dire apertamente pane al pane e morte a Voltaire, come ci suggerisce un nostro vecchio amico. Il nostro non è un rilievo polemico fatto allo scopo di gettare il solito sasso in piccionaia e non vuole essere nemmeno un rimprovero personale a Carlo Bo. E' niente altro che la necessaria messa a punto di un problema quanto mai attuale; è l'amara constatazione che facciamo ogni giorno osservando il comportamento dei nostri uomini di cultura (salvo le dovute eccezioni, si capisce).

Tornando al neorealismo e alla domanda iniziale, la nostra risposta è chiara e impegnativa: sí. Per noi un neorealismo cinematografico italiano esiste sia come teoria sia come pratica (leggi: opere). Per mantenere al nostro discorso un carattere di estrema concretezza, facciamo un nome: Luchino Visconti. Il regista di Ossessione, La terra trema e Bellissima non è un uomo che lavora a caso. I suoi film nascono da una teoria, cioè da una propria visione del mondo maturato attraverso l'osservazione critica della realtà, Neorealismo, appunto, che non significa verismo o naturalismo e nemmeno, si capisce, realismo puro e semplice, in senso ottocentesco, insomma. Tutte cose che Carlo Bo avrebbe potuto scoprire se non avesse limitato la sua inchiesta al campo letterario dove, sia detto "en passant", il neorealismo è qualcosa di molto meno con-creto, una sorta di "Primula rossa" che tutti asseriscono che c'è, tanto è vero che se ne parla, ma alla resa dei conti nessuno sa indicare precisamente in qual luogo si tro-

vi. Che è poi l'impressione che si ricava dalla lettura dell'inchiesta in questione. Ma è ormai tempo di venire al "bilancio" proe ormai tempo di venire al ''bilancio'' pro-messo nel titolo. E lo iniziamo súbito buttando allo sbaraglio (metaforicamente) tre opere già citate alla fine di una breve nota dedicata a un articolo di Corrado Alvaro (vedi Cinema n. 76 del 15 dicembre). Le tre opere sono: La terra trema di Luchino Visconti, Paisà di Roberto Rossellini, e Ladri di biciclette di Vittorio De Sica, Evidentemente non è qui il caso di riproporre un giudizio critico su questi tre classici del cinema italiano del dopoguerra e di ogni tempo. Poniamo invece ai critici letterari italiani una domanda ben precisa: esiste, e potrebbero indicarcelo, un romanzo di autore italiano che possa allinearsi accanto a queste opere? Diciamo allinearsi in senso rigorosamente artistico, come valore assoluto, insomma. A costo di scandalizzare piú di una persona, noi diciamo che questo romanzo l'abbiamo cercato, ma inutilmente. Dall'elusivo *Uomini e no* di Vittorini agli interessanti, ma angusti romanzi di Brancati; dalla *Romana* al *Conformista* di Moravia fino alle opere dei giovani e dei giovanissimi, non ci è mai accaduto di leggere un libro che per potenza di commozione potesse paragonarsi ai tre film citati. E diciamo commozione non nel senso di qualcosa che serve a stimolare le ghiandole lacrimali. Pensiamo piuttosto ai Malavoglia di Verga e a quel nodo che ci stringe alla gola quando 'Ntoni si sofferma a guardare l'ultima volta il paese che è costretto ad abbandonare e si accorge che il primo a cominciare la sua giornata è proprio l'ubriacone Rocco Spatu. Oggi siamo al punto che il lettore desidera un romanzo magari sba-gliato dalla prima all'ultima pagina, però un romanzo nel quale egli senta palpitare la vita (e il dramma) del nostro tempo ri-scattata in un clima di autentica poesia. Il neorealismo italiano è nato appunto dal bisogno di riconquistare la realtà dopo una lunga parentesi di evasione. Senonché nel campo letterario troppi equivoci ne hanno arrestato lo sviluppo. È i risultati sono, purtroppo, quelli che sono. Basti pensare all'involuzione paurosa di un Moravia e di un Vittorini, al barocco dialettale di un Rea, ai romanzi usciti dalla selezione del premio Hemingway. C'è stata si un'eccezione: Cesare Pavese: Ma il lavoro del narratore piemontese si è interrotto con un sui-cidio che ci ha lasciati tutti sgomenti. Perché secondo noi La luna e falò rimane la punta massima raggiunta dalla nostra narrativa nel dopoguerra. Pavese, in sostanza, è forse l'unica "carta" veramente valida

GIUSEPPE GRIECO

(Continua in terza di copertina)

ESPERIENZE DAVANTI ALLO SCHERMO

RICORDO che durante il primo svolgersi dei miei interessi cinematografici, sui venti anni, mentre Francesco Pasinetti attendeva a quella preparazione sull'argomento che doveva formare poi la sua tesi di laurea, ammiravo molto la riproduzione delle inquadrature di La passion de Jeanne D'Arc di Dreyer: inquadratura, fattore espressivo che ancora oggi stimo tra gli elementi principali del fenomeno filmico. Quelle memorie visive, ed altre beninteso, sono presenti in me tutte le volte che mi trovo davanti allo schermo. Dico 'davanti' allo schermo, sia perché mi piace ignorare o dimenticare tutto quanto costituisce l'antefatto preparatorio di quell'avvenimento che si va svolgendo sulla tela, sia perché i miei primi contatti con lo spettacolo filmico avvennero in verità 'dietro' allo schermo. Molti molti anni addietro, durante la guerra '15-'18, una mia zia accompagnava al piano i film in una delle maggiori sale cinematografiche di Trieste ed io ero ammesso con assiduità a frequentare la sala, seduto accanto a lei, sul retro dello schermo. Non è soltanto l'età, amo pensare, ad aver fatto sí che quelle immagini cinematografiche non abbiano lasciato traccia nella mia mente, ma proprio una loro mancata efficienza espressiva, perché ricordo chiaramente, della stessa epoca press'a poco, l'impressione provata di fronte ad altri spettacoli visivi: della natura e dell'arte. Allora il commento musicale non si sommava all'immagine, ma sottolineava e quasi si sovrapponeva a questa immagine esaltandone il soggetto con effetti del tutto esterni ed applicati: musiche sentimentalistiche per una scena d'amore, musiche a marcia per scene di movimento, e cosí via. Eppure, quasi inconsciamente, si era avvertito fin da quei tempi la necessità di un'integrazione sonora dell'immagine filmica non solo, ma anche che uno dei caratteri principali del film era costituito dal ritmo, da un collegamento armonico del movimento, proprio perchè, questo si rammento bene, tutti gli accompagnamenti musicali accentuavano tale caratteristica, ne rilevavano la funzione spe-

Dicevo, dunque, che mi entusiasmavano le immagini di film quali La passion de Jeanne D'Arc, e quando assistevo a una proiezione la cosa che mi faceva rabbrividire di intollerabile fastidio era il cartone visibile dello scenario, tutto quello che di fittizio lasciavano intravvedere gli sfondi di ambiente o di natura. Ancora oggi non posso sopportare questa fisicità, questa materialità dello scenario posticcio, che invano luci e altro cercano di nascondere. Davanti a una rappresentazione teatrale non mi infastidisco se al chiudere di una porta trema tutta la parete e se súbito appare ch'essa altro non è che un semplice foglio di carta dipinta sul sostegno di un volgare telaio di legno. Tutto a teatro è provvisorio, quan-d'anche estremamente concreto. Diversamente nel cinema tutto è fisso, strettamente legato a un organismo creato apposta per

tale espressione che ormai universalmente si dice filmica, come nel caso della pittura si dice espressione pittorica o nella poesia espressione lirica. Poiché, in fondo, il testo teatrale, ugualmente che il testo musicale, nasce anzi tutto sulla pagina, è scritto, ed è soltanto pensato come rappresentazione effettiva. Il film, viceversa, dev'essere realizzato in pieno per dimostrare la sua realiza, altrettanto come la pittura dev'essere dipinta ossia compiuta nel quadro per esistere. Una sceneggiatura per film non esprime nulla: è una traccia, assai meno che un bozzetto per un quadro; azzarderei dire

È estremamente utile ricondurre ogni espressione artistica alle sue precise responsabilità e funzioni

che è un progetto di lavoro, quasi come il pittore, prima di imprendere la pittura, chiarisce nella mente il procedimento che seguirà nell'esecuzione. Il testo drammatico o musicale, poi, è ripetibile ovvero può essere rappresentato per nomi e figure diversi, mentre il quadro o il film sono irripetibili: quest'ultimo si può soltanto riprodurre, e infatti si riproduce per mezzo della macchina di proiezione quante mai volte si desidera, ma rimane sempre il medesimo, senza alcuna possibile variazione. Ciò, ritengo, può costituire altro argomento a favore della tesi già da ogni parte riconosciuta che il film è un'arte pari alle altre. Se, però, accettiamo questa conclusione,

allora dobbiamo ammettere di conseguenza che il film ha una sua particolarità specifica che lo distingue da quella particolarità in cui si invera, poniamo, una pittura o una lirica o una narrazione. Perciò non è ammesso che il film sia altro che filmico, e quindi allorché imita oppure commenta pe-culiarità d'altre attività artistiche altera la sua natura e si assume una funzione che non è piú pertinente alla sua origine vera e propria. In fondo, secondo me, il cinema ha dovuto sempre combattere contro il predominio d'altre arti e resta a vedere se mai sè se ne libererà del tutto, quando ancora oggi vi cerca frequente soccorso, con-sapevole e brillante. Non vorrò, ora, ri-prendere in esame l'argomento della collaborazione di diverse tecniche nel film, né tanto meno indugiare sul fatto che il film deve avere una sua sintassi propria e non servirsi di una semplice variazione o commistione di sintassi specifiche ad altri linguaggi. Dovrò tuttavia ammettere che spesso queste tecniche e anche queste variazioni o commistioni trovano un predominio e diventano fattore negativo proprio per simile invadenza. Ho trovato per esempio che l'illustrazione scelta dall'amico Aristarco per la sovracoperta del suo recente studio sulla Storia delle teoriche del film pubblicato da Einaudi non sia proprio tra le piú adatte a riassumere quello 'specifico filmico', cui tengono massimamente tutti coloro che si dedicano alla critica cinematografica con preparazione culturale avveduta e fornita. Voglio dire insomma — e convenendo in tutta franchezza di non essere affatto

Da Murder in the Cathedral (« Assassinio nella Cattedrale »). Quest'opera di George Hoellering, tratta da T. S. Eliot « si regge sottanto sull'applicazione di una semplicistica cultura visiva ».





Vivien Leigh e la bravissima Kim Hunter in A Streetcar Named Desire («Un tram che si chiama Desiderio») diretto da Elia Kazan e tratto dall'omonimo lavoro teatrale di T. Williams. «Il testo cinematografico risulta soltanto una riduzione filmografata del testo drammatico».

tra i piú autorizzati a sostenere una disputa con la critica cinematografica — che se quella illustrazione tratta dall'Henry V di Laurence Olivier provenisse da una rappresentazione teatrale anzi che da un film mi sembrerebbe meglio conferente. Non so, cito a caso, mi pare che svelino meglio la natura specifica del film le illustrazioni tratte da Die Dreigroschenoper di Pabst, Ma't ("La madre") di Pulovkin, da ¡Que Viva Mexico! di Eisenstein, Land of Promise di Rotha, e cosí via (I).

A tutto questo mi portano certe ultime visioni di film cui ho avuto occasione di assistere e nei quali mi sembra che effettivamente ci sia quella-che il Borgese definiva "la stampa del teatro". Altri, lo so, hanno visto diversamente i risultati ottenuti nel senso che dirò, ma devo a questo proposito dichiarare che non sono rimasto entusiasta dell' Hamlet di Olivier, pur riconoscendo che in quella pellicola esisteva l'impronta di una personalità; il che non è poco, anzi, fatto tutt'altro che trascurabile. Intendo cioè dire che non mi sento di approvare, per le opinioni che ho sul film come fenomeno artistico, realizzazioni quali Murder in the Cathedral (« Assassinio nella

cattedrale ») di Hoellering, A Streetcar Named Desire ("Un tram che si chiama Desiderio») di Kazan e persino Le journal d'un curé de campagne («Il diario di un curato di campagna ») di Bresson. Il fatto che davanti a queste realizzazioni in termini cinematografici si possa riscontrare un ricorso del film alla cultura ovvero a motivi di alta poesia lirica, teatrale e narrativa, non mi sembra argomento sufficiente per sostenere la validità di un risultato che in fondo, a mio avviso, prescinde da una differenziazione di linguaggio indipendente e specifico. Anche di fronte a Le journal d'un curé de campagne, lo ammetto, ci troviamo in presenza di una personalità non comune, ma come non riconoscere che si tratta in sostanza dell'illustrazione di un testo letterario per immagini di derivazione filmica; anzi, che in questo testo letterario nulla è stato tolto, nulla è stato modificato per renderlo filmico? Esiste persino la necessità inderogabile di insistere sull'immagine della mano che scrive sulle pagine del diario. Ben diversamente regolò una 'storia' Duvivier in Un carnet de bal. Qui c'era secondo me una consecutio filmica, cioè un ritmo, un organismo cinematografico, inteso nella sua rifinitura di caratteri autonomi. In Murder in the Cathedral

questa dipendenza diretta da un'opera di poesia diventa addirittura monotona e si regge soltanto su una applicazione metodica e minuta di una semplicistica cultura visiva. Nel film A Streetcar Named Desire, infine, mi sembra che non ci sia da ammirare altro che una riproduzione abilissima ovvero sperimentatissima dello spettacolo teatrale. Esiste per la verità un ritmo complesso e articolato anche con sapiente senso dinamico di rappresentazione, che si vale per di piú di attori bravissimi, ma potremmo mai dire che esso riveli uno stile propriamente cinematografico? Esso si basa in fondo su una struttura teatrale, e il fatto stesso che l'azione filmata si svolge quasi sempre nel medesimo ambiente (una stanza o, meglio, un appartamento) rimuove ogni dubbio che possa trattarsi di opera pensata e realizzata in termini di linguaggio esclusivamente filmico. Nel caso di Le journal d'un curé de campagne trovo che la particolare struttura del testo diaristico sia con molta approssimazione assorbita nell'immagine filmica che ne deriva, mentre nel caso di A Streetcar Named Desire il testo cinematografico risulta soltanto una riduzione filmografata del testo drammatico. A ogni modo, indipendentemente da va-



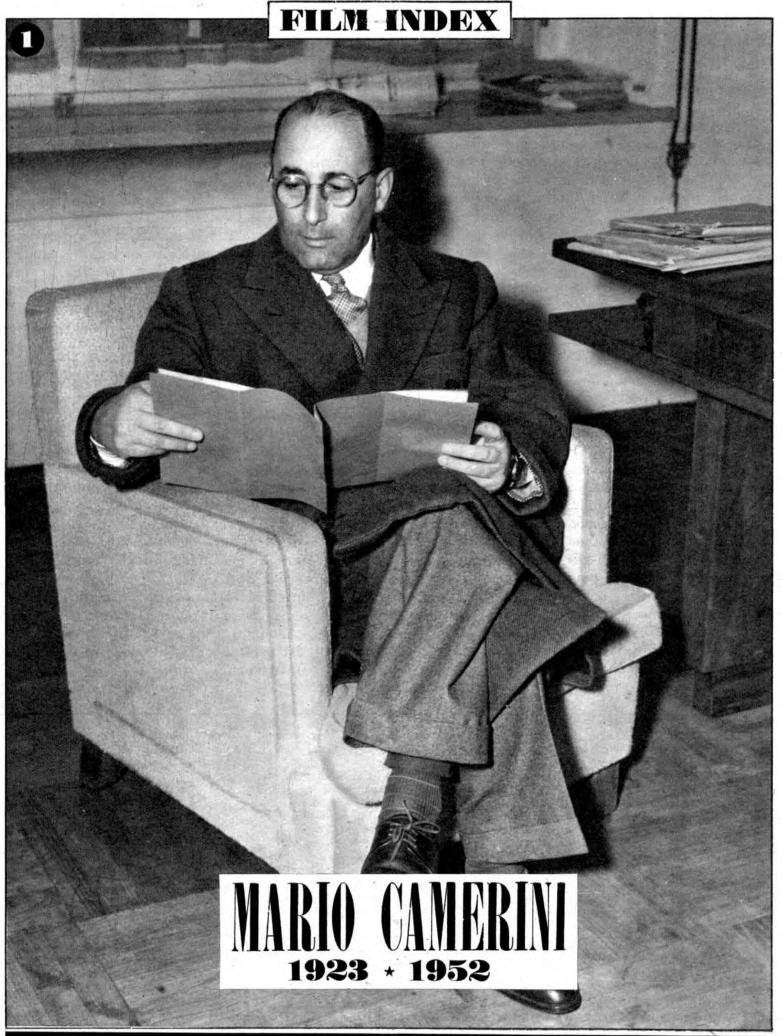
Claude Laydu in Le journal d'un curé da campagne di Robert Bresson e tratto da Bernanos. «La particolare struttura del testo è con molta approssimazione assorbita nell'immagine filmica».

lutazioni di carattere estetico o, se si vuole, di natura soggettiva, ritengo che taluni entusiasmi per questi interessi che il film verrebbe a riprendere dalla cultura letteraria debbano per lo meno essere posti di fronte all'opportunità di una maggiore meditazione. Poiché ogni opera d'arte che nella sua impostazione affondi le sue origini nella riflessione dei caratteri e dei temi (non intendo per tema il soggetto, ma quel particolare contenuto che un'espressione artistica svela con la sua forma) di altri linguaggi ovvero che ne analizzi la facoltà con altri strumenti d'espressione, non può che limitare una risultante autonoma, una creazione che inveri le proprietà dello strumento che ha scelto per sè. Per questo certe tendenze mi sembrano piuttosto pericolose e, comunque, tali da applaudire con molta cautela.

Non mi riesce difficile immaginare che taluni profondi e di me piú colti studiosi del fenomeno filmico giudicheranno poco meno che eretiche queste mie conclusioni. Tuttavia devo dire che stimo estremamente utile ricondurre ogni espressione artistica alle sue precise responsabilità e funzioni. poiché la confusione dei termini non ha mai giovato a un risultato valido e duraturo. Per certo se alla funzione del critico è connesso anche il compito di rivelare i segreti di una creazione, e di accertarli, cioè di fare la storia di quanto avviene in qualsiasi settore, d'altra parte essa non deve dimenticare la necessità di affermare anzi tutto una concezione autonoma, al di là però, s'intende, d'ogni puntualizzazione grammaticale. Il che vuol dire sorprendere e dar rilievo a quel particolare significato che ogni opera assume quand'è fondata su mezzi espressivi-suoi propri, i quali saranno comunque distinti da altri peculiari delle altre espressioni, sicché lo stile che ne conseguirà non sarà riducibile ad affermazioni diverse da quelle che esso medesimo propone e per le quali è nato. La collaborazione d'altri mezzi e tecniche è possibile rintracciare anche in arti di più lunga tradizione quali la letteratura o la pittura, ma il segno vero e proprio della personalità non resiste e consiste nella imitazione nétanto meno nella modificazione (figura di compromesso) d'altri temi, bensí nella conclusione di una propria tecnica e di una propria caratterizzazione stilistica. Altro sempre sarà la cronaca, legata alle esperienze utili sí ma contingenti ed a volte casuali, altro la storia, che si conforma nella sua durata per progressi individuali e, anzi, di invenzioni per nulla meccaniche, benché di queste si valga (vedi il caso, in pittura, veramente esemplare di Seurat), sibbene spirituali, nel senso più ampio della parola: cioè umano e spirituale e stilistico. Per-ciò io credo che anche il cinema debba esclusivamente fondarsi su una condizione filmica ovvero su una legge che gli sia esclusivamente propria, come appunto non pochi esempi dimostrano.

UMBRO APOLLONIO

⁽¹⁾ Queste e altre argomentazioni del presente articolo si inseriscono nella polemica sulla revisione critica. L'Apollonio assume una posizione tradizionale, di « destra » diremmo. Quanto alla sovracoperta della Storia, precisiamo che la foto venne scelta con scopi polemici, come dimostra l'ultimo capitolo del libro stesso: la inquadratura tratta dall'Henry V di Olivier non è, e non voleva essere, tra « le più adatte a riassumere » lo "specifico filmico". (N.d.R.).



A CURA DI GIUSTO VITTORINI

MARIO CAMERINI

LA POSIZIONE di Mario Camerini è, nella storia del cinema italiano, ormai acquisita, almeno nel senso ch'egli ha già dietro di sé un gruppo organico di opere, per le quali si può parlare di modo di rappresentare la realtà e di intendere il mondo, ovvero di uno stile e di un'arte. Nel nostro cinema, Camerini è stato il regista che più coerentemente e conseguentemente ha espresso un certo filone piccolo-borghese della società italiana; nelle sue oscillazioni, sviluppi e regressi alternati, ne ha rappresentato l'ideologia e i sentimenti, le aspirazioni e le esperienze, le qualità e i vizi. Nel periodo in cui operò positivamente e diede il meglio di sé, ovvero negli anni tra "Rotaie", che è del 1929, e "Una romantica avventura", che è del 1940, Camerini è regista i cui valori e difetti sono al tempo stesso, oltreché suoi, di tanta parte della nostra storia. Quando si dice che è regista d'intonazione e carattere piccolo-borghese, non solo si definisce l'arte sua, ma anche implicitamente se ne formula un giudizio.

Presa nel suo complesso, la produzione artistica di Camerini, pur con alquanti eclettismi "comico-sentimentali" e mutamenti d'umore, è caratterizzata da una simpatia sincera per la gente semplice, per gli affetti quieti e onesti, per una vita pacifica e dignitosa. In ciò egli si riallaccia ad alcune tendenze non solo del cinema italiano a lui precedente, ma comuni all'intera nostra cultura e vita; per ciò si presenta come portavoce di strati caratteristici della nazione. Ma l'aver scelto questa particolare visuale, e soltanto questa; ma l'essersi proposto di riflettere passivamente fenomeni caratteristici e non tipici; il non aver mai osato indicare una via

di sviluppo dalle situazioni affrontate, sono i limiti più evidenti di Camerini: in lui l'ironia non diviene mai satira, se non nelle forme innocue e blande del "divertissement"; e l'ottimismo rimane spesso acquiescenza, l'insofferenza si esaurisce in un lieve scatto súbito represso; e la vita viene quasi sempre accettata per quel che è, per quel che se ne può trarre senza eccessivo sforzo. Però su questi confini dell'arte cameriniana, tipici non solo del suo piccolo borghesismo ma anche del suo particolare crepuscolarismo, si imprime spesso un palese suggello dei tempi e delle lor concrete condizioni. In quello che in apparenza è il meno cameriniano dei suoi film, in realtà il più acuto e profondo, "Il cappello a tre punte", l'intera vicenda, a carattere realistico, si sviluppa con una fedeltà estrema all'assunto, sino allo sfaldamento di un brusco scadimento finale conformistico, visibilmente di origine esterna (diretta o indiretta non importa). Come che sia, a Camerini il primo cinema sonoro italiano deve alcune argute commedie di costumi e di caratteri, da tempo entrate a far parte del patrimonio della nostra cinematografia nazionale e popolare di quell'epoca; nonché il merito, non meno importante, di aver guidato Vittorio De Sica su alcune strade feconde di sviluppi, dato che è proprio dall'applicazione a fondo e dall'esaurimento, quindi dalla personale negazione e dall'originale capovolgimento di talune posizioni cameriniane, che De Sica è giunto alla via maestra dell'arte.

Per "Rotaie" e "Gli uomini, che mascalzoni!", per "Il cappello a tre punte" e "Darò un milione", Mario Camerini si presenta, indubitabilmente, tra i registi più rappresentativi del periodo di trapasso del cinema italiano dalle eredità molteplici e contrastanti del periodo muto all'odierno e vigoroso realismo unitario.

GLAUCO VIAZZI

MARIO CAMERINI è nato a Roma il 6 febbraio 1895, da famiglia abruzzese. Si è laureato in legge. Al ritorno dalla prigionia in Germania, dopo la prima guerra mondiale (cui partecipò come bersagliere) preferi dedicarsi al cinema, dove già lavorava il cugino Augusto Genina. Nel 1920 debuttò con questi, come soggettista e aiuto regista di Tre meno due; di Genina fu di nuovo aiuto regista per Moglie marito e... (1921) e, nel '22, ancora aiuto regista e sceneggiatore di Cirano di Bergerac: film che ottenne, nel '23, il primo premio al Concorso internazionale cinematografico di Torino. Con Jolly, clown da circo Camerini inizia la sua fortunata carriera di regista.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Anonimo: Tre registi italiani. Mario Camerini, in Prospettive, Firenze, anno II, n. 2, 1938.

G. C. Castello: Una pentalogia piccoloborghese, in Cinema, Milano, anno III, n. 31, 1950.

G. Guerrasio: Mario Camerini, parabola di uno stile, in Spettacolo, Forli, anno IV, 2 gennaio 1943.

E. M. Margadonna: Cinema ieri e oggi, Milano, Editoriale Domus, 1932, pagine 130 e 131.

E. M. Margadonna: Registi nostri. Mario Camerini, in Comoedia, Milano, anno XVI, n. 4, 1934.

F. Pasinetti: Il cinema nel 1940, in Almanacco letterario Bompiani 1941, Milano, Bompiani, 1941.

A. Pietrangeli: Panoramique sur le cinéma italien. Camerini ou de l'ironie amable, in La Revue du Cinéma, Paris, anno III, n. 13, 1948.

Id. id.: Cinema italiano sonoro, Quaderni della Federazione Italiana dei Circoli del cinema, n. 1, Livorno, 1950, pagine 18-21. Puck: Galleria: Mario Camerini, in Cinema, Roma, anno IV, n. 114, 1940.

C. Fernandez-Cuenca: Historia del Cine, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950, volume V; pag. 295-296-303-305.

A. Zuñiga: Una historia del cine, Barcelona, Ediciones Destino, 1948, vol. II, pagine 11, 12.

NOTA

Di alcuni film, e in particolar modo dei primi, è stato difficilissimo trovare dati sufficienti per la compilazione di tutte le voci indicative, alcune delle quali sono rimaste, purtroppo, incomplete. E' stato impossibile persino trovare alcuni soggetti, e per cercare di colmare almeno questo vuoto ci siamo rivolti allo stesso Camerini, il quale ha dichiarato di non rammentarli. Preghiamo perciò i lettori di volere scusare e giustificare queste e altre eventuali lacune.



JOLLY, CLOWN DA CIRCO

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Orio Vergani - Sceneggiatura:
Mario Camerini e Orio Vergani Interpreti: Diomira Jacobini, Alex
Bernard - Produzione: Italia, Consorzio Cinematografico Direttori Italiani, 1923.



"Tutto il complesso di umanità che emerge a fiotti è racchiuso in una eccellente cornice tecnica in cui i valori scenici, la mobilità, la euritmia, la plasticità degli uomini e delle cose hanno una loro prerogativa degna di apprezzamento». (Gulliver).

VOGLIO TRADIRE MIO MARITO

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Ermanno Geymonat - Interpreti: Augusto Bandini, Oreste Bilancia, Alberto Pasquali, Linda Pini, Lydia Quaranta, Gigi Serventi - Produzione: Italia, Fert-Pittaluga, 1925.

Bibliografia.

G.G. Amendola: recensione, in La Vita Cinematografica, Torino, n. 1, gennaio 1925.

La critica.

"Una simpatica, saltellante commedia, dalla trama agile e moderna, ripartita con gusto e criterio per dare agio agli egregi interpreti di stare all'altezza del proprio nome ». (Amendola).

MACISTE CONTRO LO SCEICCO

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Mario Camerini - Fotografia: Anchise Brizzi, Antonio Martini -



LA CASA DEI PULCINI

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Mario Camerini - Fotografia: Ottavio De Matteis - Interpreti: Diomira Jacobini, Amleto Novelli, Rita
D' Harcourt, Giuseppe Brignone,
Franz Sala, Armando Pouget - Produzione: Italia, Fert-Pittaluga, 1924.

Soggetto.

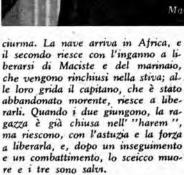
Una ragazza, per sfuggire alle insidie di uno zio vizioso, si perde nella campagna. Sta per morire assiderata ma viene soccorsa da alcuni orfanelli che vivono soli in una casetta sperduta. A questi bambini la fanciulla si affeziona, al punto che, innamoratasi di un ricco conte vedovo che le offre di sposarla, rifiuta la mano di quest'ultimo. Ma infine la sorte viene in aiuto dei due innamorati e degli orfanelli, e lascia tutti uniti.

Bibliografia.

Gulliver: recensione, in La Rivista Cinematografica, n. 6, marzo 1925. Costumi e scenografia: Emilio Pagliucchi - Interpreti: Bartolomeo Pagano, Cecyl Tryan, Rita D'Harcourt, Lido Manetti, Franz Sala, Alex Bernard, Oreste Grandi, Felice Minotti, Armando Pouget, Mario Saio, Michele Mikailoff, F.M. Costa - Produzione: Italia, Fert-Pittaluga, 1925.

Soggetto

Una fanciulla viene rapita, dietro istigazione del tutore che ne ha dilapidato le sostanze, e imbarcata su una nave che la condurrà schiava e concubina di uno sceicco arabo. L'equipaggio tenta di molestare la bella fanciulla, e un giovane marinaio la difende; il secondo di bordo gli aizza contro tutta la ciurma, ma interviene Maciste, ufficiale di bordo, che salva marinaio e ragazza. L'equipaggio si giuoca ai dadi la fanciulla, e vince, barando, il secondo, che entra nella cabina della ragazza, la quale lancia un grido. Maciste e il marinaio, ormai innamorato, accorrono, e affrontano l'ira bestiale di tutta ia



Bibliografia.

G.G. Amendola: recensione, in La Vita Cinematografica, Torino, n. 4, aprile 1927.

Ego: recensione, in La Rivista Cinematografica, n. 19, ottobre 1925.

La critica

Il film fu accolto quasi trionfalmente; qualcuno lo considerò addirittura « un'opera genialissima » (Ego), nonché sapientemente impostata: « Questa trama non è la solita arcistufa avventura condita da trovate più o meno originali e di facile presa. Un senso sottile di poesia spira in vari punti del lavoro: poesia che, accomunata sapientemente con la piatta brutalità della vita, sa dare una gradevolissima sensazione di umanità che avvince. La tecnica è parecchi passi avanti; solo in ultimo c'è un'abbondanza di luce non protetta che taglia la fotografia». (Amendola).

SAETTA PRINCIPE PER UN GIOR-

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Riccardo Artuffo - Interpreti: Domenico Gambino, Anna Maria Hübner - Produzione: Italia, Fert-Pittaluga, 1925.

Note.

Il film fu distribuito anche col titolo Saetta re per un giorno.

KIFF TEBBI

Regía: Mario Camerini - Aiuto regista: Corrado d'Errico - Soggetto: dal romanzo omonimo di Luciano Zuccoli - Sceneggiatura: Luciano Doria - Fotografia: Ferdinando Martini - Scenografia: Barrera - Interpreti: Donatella Neri, Marcello Spada, Ugo Gracci, Paolo Orsini, Gino Viotti, Alberto Pasquali, Piero Carnabu-





ci, Renato Visca, Carlo Benetti, Nini Dinelli, E. Scatizzi - Produzione: Italia, Autori Direttori Italiani Associati, 1927.

Soggetto.

Una tenue avventura nella « Tripolitania italiana », come si espressero i giornali del tempo: una storia d'amore tra due giovani nel contrasto dei costumi tra l'antica nobiltà araba e un giovane educato in Europa.

Bibliografia,

G. Bini: recensione, in La Vita Cinematografica, Torino, giugno 1929. 1929.

effeemme: recensione, in Cinemalia, Milano, anno III, n. 1, gennaio 1929.

U. Magnaghi: recensione, in La Vita Cinematografica, Torino, gennaio 1929.

E. Scarpa, F. Mazzotti Biancinelli: Vent' anni di arte muta, Milano. 1939, pag. 99.

L.Z.: Kiff tebbi, in Cinemalia, Milano, anno II, n. 24, 15 dicembre, 1928.

La critica.

Sul valore generale del film si affermò che era « il canto del cigno della nostra cinematografia » (Bini), ma anche che era « il primo film della Rinascita » (L.Z.). « Una stasi di lieve monotoma negli atti centrali, dove, nell'attesa della conclusione, si sviluppano fatti insignificanti pur concerni al consolidamento dell'azione, si sorpassa, dato che il passaggio è ben preso, facilmente » (Magna-ghi). Il film fu reputato capace di « insegnare che cosa è l'equilibrio nei vari episodi che lo compongono, e che cosa è la compostezza, vorrei dire l'onestà artistica » (effeemme).

Kiff tebbi in linguaggio arabo significa « come vuoi ». Il film ebbe terpreti: Maurizio d'Ancora, Kathe von Nagy, Daniele Crespi, Giacomo Moschini - Produzione: Italia, Sacia,

Soggetto.

Due giovani girano sotto la pioggia per le vie di una città ed entrano infine in un umile albergo della periferia. Qui, ottenuta una stanza, Les si sdraia sul letto, mentre Lui, preso un bicchiere d'acqua, vi versa una polverina, un veleno. Ma in quel momento, proprio sotto la finestra, passa un treno, e il movimento che produce rovescia il bicchiere. Il fatto dà una nuova sensazione ai due giovani, che rinunciano alla morte ed escono dall'albergo. Si trovano alla stazione, vogliono partire ma non hanno denaro; un signore, nel rincorrere un treno in partenza, perde il portafoglio e Lui lo raccoglie. E' pieno di denaro, e cosi essi partono, in una vettura di lusso. La vita da ricchi è breve: i due giovani finiscono in una casa di giuoco, dove perdono tutto. Il ritorno, in vettura di terza stavolta, è ritorno a un nuovo genere di vita, a una vita di lavoro dove la fatica è gioia.

Bibliografia.

M. Bardèche e R. Bràsillach: Histoire du cinéma, Paris, Denoel e Steele, 1935, 1943, Martel 1948, pagina 294.

E.M. Margadonna; op. cit. pag. 130.

E.M. Margadonna: I film italiani. Rotaie, in Comædia, Milano, anno XII. 1930.

R. Matarazzo: recensione, in L'Italia Letteraria, Roma, anno VII, n. 10. 1931.

F. Pasinetti: Storia del cinema dalle origini ad oggi, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1939, pag. 159.

F. Pasinetti: Vecchi film in museo. Rotaie, in Cinema, Roma, anno III, n. 59, 1938.

E.F. Palmieri: Vecchio cinema ita-

La critica,

Rotaie è uno « dei primi film italiani degni di qualche interesse, e infatti la prima sequenza, specie il doloroso idillio dei due poveri giovani, è cinematograficamente realizzata, sinceramente sentita e resa con sobria drammaticità ». (Margadonna). « Il film era del tutto silenzioso, Venne sonorizzato piú tardi e presentava due o tre battute in tutto... V'erano felicissime notazioni, di gusto sotti-le... un tono sobrio e modesto riusciva quindi a fare accettare certe convenzionalità del soggetto » (Pasinetti). Con questo film Mario Camerini si era fatto notare anche dalla critica straniera: « Tenero e doloroso idillio drammatico » (Bardèche e Brasillach); « un film umanamente discreto, con vivo sentimento dell'ambiente e una indubitabile finezza nel captare le reazioni dei personaggi » (Zuñiga); « Lo stile è pacato, intimo, descrittivo in senso analitico. I personaggi non hanno slanci retorici » (Matarazzo). Insomma: « un altro giovane destinato a esprimere il suo clima si afferma: Mario Camerini. E' al suo settimo film; ma Rotaie è il più importante » (Palmieri).

Note.

Il film doveva essere sonorizzato in quattro versioni: se ne conosce soltanto una, la francese, sotto il titolo Auguillage.

LA RIVA DEI BRUTI

Regia: Mario Camerini - Soggetto: dal romanzo Dangerous Paradise, di Joseph Conrad - Interpreti: Ca-millo Pilotto, Carlo Lombardi, Carmen Boni, Sandro Salvini, Ada Cristina Almirante, Cesare Zoppetti, Dino Di Luca - Produzione: U.S.A., Paramount, 1930.

Bibliografia.

F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 15-7-1931.

La critica.

« Prodotto slavato, convenzionale, approssimativo » (Sacchi).

to: dalla commedia Ostrega che sbrego! di Arnaldo Fraccaroli - Sceneg-giatura: Tommaso Smith - Fotografia: Massimo Terzano - Scenografia: Gastone Medin e Ivo Perilli - Costumi: Ivo Perilli - Musica: Felice Lattuada - Montaggio: Giuseppe Fatigati -Fonico: Giovanni Paris. - Interpreti: Gianfranco Giachetti, Leda Gloria, Alfredo Martinelli, Ugo Ceseri, Maurizio d' Ancora, Umberto Cocchi, Umberto Sacripante, Olga Capri, Gemma Schirato, Giovanni Dolfini, Achille Majeroni, Gino Viotti, Augusto Bandini, Giuseppe Gambardella, Angelo Parigi - Produzione: Italia, Cines, 1931.

Soggetto.

Esilarante storia di un vecchio tenore che decide di tornare a cantare, e si reca per questo in una cittadina di provincia; il tenore, in mancanza della soprano, la sostituisce con una giovane improvvisata cantante. Gran parte del film si svolge in un vecchio trenino, e nella sala del teatro di provincia durante la rappresentazione del Barbiere di Siviglia.

Bibliografia.

Bardèche e Brasillach: op. cit.,

pag. 342. E. Cecchi: recensione, in L'Italia Letteraria, Roma, anno VII, n. 49. 1931.

M. Gromo; reco Stampa, 18-11-1931. recensione, in La

E.M. Margadonna: op. cit., pag.

F. Pasinetti: op. cit., pag. 183.

F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 26-11-1931.

A. Zuñiga: op. cit., vol. II, pag. 11.C. Fernandez - Cuenca: op. cit. vol. V; pag. 304-305.

La critica.
Il film fu accolto bene; Cecchi scrisse: « Ci sarebbe da esser soddisfatti se entro l'anno avessimo una dozzina di film non inferiori a Figaro »; lo stesso Cecchi però aggiun-ge: « lo svolgimento del racconto è quasi tutto affidato alle parole, e sol-



50.000 lire di premio governativo di incoraggiamento.

ROTAIE

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Corrado d'Errico - Sceneggiatura: Corrado d'Errico - Fotografia: Ubaldo Arata - Musica: Lattes - Inliano, Venezia, Zanetti, 1940 pag.

F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 24-3-1931.

A. Zuñiga; op. cit. vol. II, pag. 9. C. Fernandez - Cuenca: op. cit. vol. V; pag. 295.



Note.

Il film fu girato in quattro versioni a Joinville. Questa di Camerini è la versione italiana.

Figaro e la sua gran giornata.

FIGARO E LA SUA GRAN GIOR-NATA

Regia: Mario Camerini - Sogget-

tanto illustrato e commentato dalla fotografia. Il racconto non progredisce per ritmi e legamenti cinematografici ». « Figaro e la sua gran giornata è interessante perché mette in scena la vecchia provincia italiana con una grazia divertita che evoca

quasi un René Clair transalpino » (Bardèche e Brasillach). « La sequenza del teatro, con la parodia del Barbiere, la spassosissima rivista dei palchi e della platea, i movimenti di folla, il contrasto dei protagonisti, è infine una brillante pagina cinematografica » (Margadonna). Questo per quanto riguarda il film « che rivela l'inquietudine di uno spirito che cerca uno stile adatto e infine lo trova » (Zuñiga), mentre per Camerini si affermò che « ebbe modo di rivelare dopo Rotaie certe sue preferenze per ambienti e costumi di provincia, personaggi-macchiette, motivi tratti da un umorismo discreto e altrettanto buon gusto » (Pasinetti). D' altra parte qualcuno esaltò Camerini, per questo film, fino al punto di dire: Il suo direttore si mette in prima fila nella schiera dei pochi dai quali la nuova cinematografia italiana ha ragione d'aspettarsi tutto » (Sacchi); altri invece (Gromo) accolsero questo Figaro senza dargli troppo peso.

rio, Milano, anno I n. 2, 1932.

M. Gromo: recensione, in La Stampa, 25-2-1932.

F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 6-3-1932.

La critica.

Il film fu accolto molto bene dalla critica, ma, più che per la regia di Camerini, per la conclusione di una ideale trilogia "pochadistica" interpre-tata da Falconi; non mancarono tuttavia le lodi a Camerini: « la direzione Camerini e l'interpretazione di Falconi gareggiano in abilità e brio » (Sacchi); « Anche qui trovano una lusinghiera conferma le sue doti di garbo e di spigliatezza » (Gromo); altri invece lodarono moltissimo il soggetto e l'interpretazione, mentre si mostrarono freddi verso il regista: « in questa Ultima avventura la mano felice del nostro direttore la possiamo forse rintracciare solo al principio » (Anonimo).

GLI UOMINI, CHE MASCALZONI!

Regia: Mario Camerini - Aiuto re-

terpreti: Vittorio De Sica, Lya Franca, Cesare Zoppetti, Pia Locchi, Anna D'Adria, Giacomo Moschini, no Erler, Maria Montesano, Didaco Chellini, Carola Lotti, Gemma Schirato - Direttore di produzione: Carlo J. Bassoli - Produzione: Italia, Cines, 1932.

Soggetto.

« E' il tenue romanzetto di due giovani innamorati, un meccanico ed una impiegatina in un negozio di profumeria, che come tutti gli innamo-rati di questo mondo si incontrano, si piacciono, si bisticciano, si riuniscono, si sposano. E' una storiella fatta di nulla, come sono per forza tutte le storie di questo genere » (dal Corriere della Sera).

Bibliografia.

Anonimo: recensione, in Scenario, Milano, anno I, n. 10, 1932.

G.C. Castello: Una pentalogia pic. colo borghese, in Cinema, Milano, anno III, n. 31, 1950.

M. Gromo: recensione, in La Stampa, 16-10-1932.

F. Pasinetti: op. cit., pag. 210. F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 7-10-1932.

A Zuñiga: op. cit., vol. II, pag. 11. La critica. Al film « non manca la brevità,

l'houmor ed una interpretazione smagliante da parte di De Sica, Lya Franca e Cesare Zoppetti » (Zuñiga). Fu infatti la via migliore per « lo stesso Camerini che narrò la storia in modo scorrevole introducendovi piú di una trovata umoristica, e ambientando convenientemente lo sviluppo della trama nella Fiera Campionaria di Milano » (Pasinetti). I quotidiani si espressero entusiasticamente: « diremmo che con Gli uomini, che mascalzoni! entra nel cinema italiano la naturalezza » (Sacchi), mentre qualcuno oggi valuta il film nient'altro che un tentativo d'evasione dal mondo piccolo-borghese: «Con quel film, in fondo, Camerini si avvicinò ai modi di un cinema 'popo-lare' in quanto rispondente ad una mentalità in ciò che essa ha di più elementare ed ineliminabile » (Castello).

T'AMERO' SEMPRE

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Mario Camerini - Sceneggiatura: Ivo Perilli - Fotografia: Ubaldo Arata, Beniamino Fossati - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Ezio Carabella - Montaggio: Fernando Tropea - Fonico: Giovanni Paris -Interpreti: Elsa De Giorgi, Nino Be-sozzi, Mino Doro, Robert Pizani, Pi-na Renzi, Nora Dani. Loris Gizzi,



L'ULTIMA AVVENTURA

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Oreste Biancoli e Dino Falconi -Sceneggiatura: Mario Camerini, Tommaso Smith - Fotografia: Ubaldo A. rata, Beniamino Fossati - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Ezio Carabella - Montaggio: Giuseppe Fatigati - Fonico: Pietro Cavazzuti -Interpreti: Armando Falconi, Diomira Jacobini, Carlo Fontana, Eli-sa Masi, Nella Maria Bonora, Rossana Masi, Cesare Zoppetti, Giovanni Dolfini, Ciro Galvani, Gemma Schirato, Pino Locchi, Maria Della Lunga Maldarelli - Direttore di produzione: Carlo J. Bassoli - Produzione: Italia, Cines, 1931.

Soggetto

Un anziano conte, scapolo e, una volta, dongiovanni, si innamora di una giovane graziosa e pronta ad accettare tutte le attenzioni del vecchio danaroso. Il conte però questa volta è timido, forse perché veramente innamorato, e non si decide mai a dichiararsi alla fanciulla. E a Rapallo, dove egli l'aveva portata, e dove sta finalmente per decidersi, ella lo abbandona per un giovane villeggiante. Bibliografia,

Aninimo: recensione, in Scena-

gista: Ivo Perilli - Soggetto: Aldo De Benedetti, Mario Camerini - Sceneggiatura: Mario Soldati, Aldo De Benedetti, Mario Camerini - Fotografia: Massimo Terzano, Domenico Scala - Scenografia: Gastone Medin Musica: Cesare A. Bixio, Armando Fragna - Montaggio: Fernando Tropea - Fonico: Pietro Cavazzuti - In-





Giacomo Moschini, Maria Persico, Pinca Nova, Giancarlo Cappelli - Direttore di produzione: Carlo J. Bassoli, Giuseppe Mari - Produzione: Italia, Cines, 1933.

Soggetto.

Adriana, una giovane orfana, viene sedotta da un contino e ha da questi una bimba. Per mantenere la creatura si mette a lavorare in una profumeria, dove fa la conoscenza del ragionier Fabbrini, che s'innamora di lei. Ma in questa profumeria ella ritrova anche il contino seduttore, che vorrebbe farne la sua amante. Per un caso il ragionier Fabbrini viene a conoscenza della verità, e, previa cazzottatura col contino, e, porta via la ragazza che sposerà. Bibliografia.

Anonimo: M. Camerini in Prospettive, Firenze, anno II, n. 2,

Anonimo: recensione, in Scena-

rio, Milano, anno II, n. 5, 1933.

N. Chiaromonte: recensione, in L'Italia Letteraria, Roma, anno IX, n. 18, 1933.

M. Gromo: recensione, in La Stampa, 28-4-1933.

F. Pasinetti; op. cit., pag. 261.

F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 13-4-1933.

La critica.

T'amerò sempre « rispetto ai film precedenti tende piuttosto a soluzioni drammatiche » (Pasinetti), anzi « richiama al migliore Camerini intimista di Figaro e soprattutto al Camerini drammatico di Rotaie (Sacchi) forse anche perché « certe cose egli le vede non solo con abilità e calcolo, ma anche con amore » (Chiaromonte). « La vicenda è semplice e si raccomanda per lo studio di sentimenti e di ca-ratteri a cui dà luogo » (Anonimo); inoltre, invece della solita novelletta « se proprio non si può dire che sia riuscito il romanzo, ne è però sboc-ciato un lungo racconto » (Gromo) cosicché il film « che è la misura esatta del suo talento è tutto bello, con un posto d'onore nella nuova cinematografia italiana » (Anonimo).

Note.

Il film fu proiettato per la prima volta all'inaugurazione del Concorso cinematografico della Fiera di Milano, il 12-4-1933. Ne fu girata anche una versione francese: Je vous aimerai toujours. Cines & Osso, Adattato da Henri Decoin, diretto da Mario Camerini, interpretato da Lisette Lanvin, Henri Marchand, Alexandre d'Arcy, Robert Pizani, Rachel Devirys, Mary Serta, Raymond Cordy, Marie Laurent.

CENTO DI QUESTI GIORNI

Regia: Augusto e Mario Camerini - Sceneggiatura: Mario Soldati - Fotografia: Ubaldo Arata, Beniamino Fossati - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Guido Albanese - Montaggio: Giuseppe Fatigati - Interpreti: Gianfranco Giachetti, Diomira Jacobini, Mino Doro, Cesare Zoppetti, Francesco Amodio, Dane Beryl - Direttore di produzione: Baldassarre Negroni - Produzione: Italia, Cines, 1933.

Soggetto,

S'inscena, per il centenario del conte Agostino di Montecorvo, un finto matrimonio tra due suoi nipoti, matrimonio che egli da tempo de siderava. Ma in seguito egli desidera anche un nipotino, e i due giovani, che sono indifferenti l'uno all'altra, devono tornare all'avito castello per presentare un loro finto figlio. Ma un giorno la vera madre rivuole il bambino, e accade allora un putiferio, che termina quando i due giovani si accorgono di volersi bene, ora che si conoscono, e dichiarano che si sposeranno sul serio.

Bibliografia.

Anonimo: recensione, in Scenario, Milano, anno II, n. 10, 1933,

N. Chiaromonte: recensione, in L'Italia Letteraria, Roma, anno IX, n. 40, 1933.

M. Gromo: recensione, in La Stampa, 16-9-1933.

F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 15-9-1933.

La critica.

Il film non ebbe molto successo; mentre si diceva che « certe crudezze veriste indicano che l'idea del cinematografo senza trucco e senza arte di palcoscenico sta trovando anche in Italia delle realizzazioni di bella e promettente efficacia » (Anonimo), la maggior parte della stampa era contraria, chi per una ragione, chi per l'altra: « un Camerini in minore che si compiace d'arabeschi arguti e aggraziati » (Gromo); « non mi è piaciuto e non tanto perché Camerini fosse quello che è, quanto per il connubio con una sostanza e uno stile da filodrammatica di Dopolavoro » (Chiaromonte). Con maggiore serietà e precisione, forse, il Sacchi sostenne che il film non poteva reggere perché, costruito sul comico, non era stato condotto sino alla fine sull'istesso tono, ma improvvisamente cadeva nel solito drammuccio sentimentale.



CIALLO

Regia: Mario Camerini - Soggetto: da L'uomo che ha cambiato nome di E. Wallace - Sceneggiatura: Mario Soldati - Fotografia: Massimo Terzano - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Guido Albanese - Fonico: Giovanni Bianchi - Interpreti: Assia Noris. Elio Steiner, Sandro Ruffini, Giulio Gemmò, Giuditta Rissone - Direttore di produzione: Baldassarre Negroni - Produzione: Italia, Cines, 1933.

Soggetto.

Una moglie teme di aver scoperto nel marito un omonimo famoso bandito fuggito dal Canadà. Mentre casi fortuiti vengono a dare l'apparenza delle prove di questa scoperta, il timore si trasforma in terrore, perche la donna stava intrecciando una relazione con un contino conosciuto pochi giorni prima al Grand Hôtel. Ma infine tutto si aggiusta, con la salvezza dell'onorabilità della famiglia, perche si scopre che l'omonimia era del tutto casuale.

Bibliografia.

Anonimo: recensione, in Scenario, Milano, anno III, n. 5, 1934.

F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 8-6-1934.

La critica,

Il film, una satira dello stile "giallo", venne giudicato « garbato, inscenato e montato con elegante maestria, e veramente divertente: il solo appunto è che talvolta Camerini si accontenta di effetti alquanto facili » (Anonimo). « Già dopo le prime scene il pubblico cominciava a ridere del terrore di Steiner (il contino). Vuol dire che il film si scopre troppo presto » (Sacchi).

IL CAPPELLO A TRE PUNTE

Regia: Mario Camerini - Soggetto: dalla commedia El sombrero de tres picos di Pedro de Alarçon - Sceneggiatura: Ercole Patti, Ivo Perilli - Fotografia: Alberto Fusi, Massimo Terzano - Scenografia: Pietro Filip-pone - Costumi: Gino Sensani -Montaggio: Fernando Tropea - Fonico: Giovanni Bianchi - Interpreti: Leda Gloria, Eduardo de Filippo, Peppino de Filippo, Enrico Viarisio, Gorella Gori, Luigi Almirante, Arturo Falconi, Giuseppe Pierozzi, Mauro Serra, Dina Perbellini, Cesarino Barbetti, Anna Huala, Remo Brignardelli, Pasquale Braucci, Alida Valli -Direttore di produzione: Ivo Perilli

a tre punte, in Cinema, Milano, anno IV, n. 61, 1951.

F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 28-2-1935.

G. Sadoul: Histoire d'un art: le cinéma. Paris, Flammarion, 1949, pag. 317. Edizione italiana: Storia del cinema, Torino, Einaudi, 1951, pag. 425.

A. Zuñiga: op. cit., vol. II, pagina 11.

La critica,

L'opera, di vivace umorismo, fu accolta al suo apparire senza eccessivo entusiasmo, e andò acquistando sempre maggiore considerazione solo col passare del tempo. Camerini che " delicato, ironico, ma venato di tristezza... ce ne vorrà se questa volta gli diremo che questo cappello non calza e deve essere considerato semplicemente un errore, quell'inevita-bile errore nel quale, ogni tanto, cadono anche registi d'ingegno? » (Gromo). In seguito il Pasinetti si dimostrò leggermente più favorevole definendo Il cappello a tre punte «un film condotto in maniera piuttosto brillante », mentre lo Zuñiga dirà senz'altro: « non solo è la sua migliore opera (di Camerini - n.d.r.), ma è anche una delle più originali del cinema italiano, suffragata co-m'è dall'eccellente interpretazione di Eduardo e Peppino de Filippo ». Il Sadoul accennerà addirittura allo "chef d'oeuvre" del regista: « il capolavoro fu una commedia brillante in costume del XVIII secolo: Il cappello a tre punte ».

COME LE FOGLIE

Regia: Mario Camerini - Soggetto: dalla commedia omonima di Giusep-



Soggetto,

"La storia di una bella mugnaia andalusa che con i suoi rustici vezzi accese le voglie del governatore onnipossente e babbeo onde tante insidie dovevano venire al suo onore coniugale e alla sua domestica pace; insidie finite allegramente con il trionfo dell'innocenza e lo scorno dei colpevoli". (dal Corriere della sera).

Bibliografia.

M. Gromo; recensione, in La Stampa, 10-4-1935.

F. Pasinetti: op. cit., pag. 309. F. Rocco: Retrospettive, Il cappello pe Giacosa - Sceneggiatura: Mario Camerini, Ercole Patti, Ivo Perilli - Fotografia: Alberto Fusi, Massimo Terzano - Scenografia: Guido Fiorini - Musica: Ezio Carabella - Montaggio: Fernando Tropea - Fonico: Vittorio Trentino - Interpreti: Nino Besozzi, Isa Miranda, Mimí Aylmer, Cesare Bettarini, Maria Jacobini, Achille Majeroni, Amina Pirani Maggi, Egisto Olivieri, Ernesto Sabbatini - Produttore: Roberto Dandi - Produzione: Italia, I.C.I., 1934.

Soggetto.

Il signor Rovani, ricco milanese, fallisce improvvisamente, ed è co-



stretto ad abbandonare il suo lussuoso tono di vita, la sua abitazione, e la sua città, per accettare un modesto posto offertogli da un parente che abita in Svizzera. La famiglia Rovani si trasferisce al completo: il capo di casa, Nennèle, la figlia, che tenterà di dare lezioni, Tony, il figlio, che continuerà la sua vita sfaccendata, e Giulia, la seconda moglie del padre, la quale si ostinerà a dipingere ignobili oleografie. Nella solitudine svizzera la famiglia si rode, soprattutto a causa di Giulia, che è rimasta una donna ambiziosa e vanesia. Nennèle decide infine di fuggire mā, scoperta, si accorge di quanto l'àmino il padre e il parente che li ha accolti, e rimane.

Bibliografia.

M. Gromo: recensione, in La Stampa, 2-2-1935.

F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 12-2-1935.

La critica.

Sull'opera i pareri furono relativamente concordi, se non come giudizio, nel riconoscere l'aderenza all'opera originale: «Ecco un altro film da iscrivere fortunatamente alla colonna dell'attivo... » scriveva il Sacchi, che si compiaceva di averlo trovato fedele al dramma giacosiano; « ... covavo sotto sotto la speranza di vedermi un Come le foglie che fosse davvero del Camerini, di questo nostro regista intelligente e sottile... invece questo Come le foglie è proprio quello di Giacosa... » scriveva il Gromo, rammaricandosene. Di Camerini si disse: « ... ha ritrovato questa volta il migliore accento della sua regía... » (Sacchi) e « ... questa regía è poco appariscente ma salda,

attentissima e delicata, un po' grigia ma sempre avveduta, » (Gromo).

DARO' UN MILIONE

Regia: Marjo Camerini - Soggetto: da Buoni per un giorno di Cesare Zavattini e Giaci Mondaini - Sceneggiatura: Cesare Zavattini, Ivo Perilli, Mario Camerini, Ercole Patti - Fotografia: Otello Martelli, Carlo Montuori - Scenografia: Ugo Blasi - Mu-sica: Gian Luca Tocchi - Montaggio: Fernando Tropea - Interpreti: Vittorio De Sica, Assia Noris, Luigi Almirante, Mario Gallina, Fausto Guerzoni, Romolo Costa, Franco Coop, Vinicio Sofia, Claudio Ermelli, Cesare Zoppetti, Umberto Sacripante, Amina Pirani Maggi, Giuseppe Pierozzi, Gemma Bolognesi, Olinto Cristina, Loris Gizzi, Achille Majeroni, Emilio Petacci, Luigi Erminio D'Olivo, Cesarino Barbetti, Bebi Nucci -Direttore di produzione: Libero Solaroli - Produzione: Italia, Novella film, 1935.

Soggetto.

Un milionario, disgustato della vita, si getta in mare per uccidersi, ma viene salvato da un poveraccio, al quale espone le proprie pene, dicendosi disposto a offrire un milione a chi compirà un atto veramente generoso. Dopodiché veste i panni del povero e si immerge nella vita cittadina. Ha inizio la gara della "carità". Il milionario però ritrova la fiducia solo attraverso il consueto romanzetto d'amore cameriniano.

Bibliografia.

G. C. Castello: Una pentalogia piccolo-borghese, in Cinema, Milano, anno III, n. 31, 1950.

M. Gromo: recensione, in La Stampa, 31-8-1935.

F. Pasinetti: op. cit., pag. 309.

F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 31-8,1935.

C. Zavattini, G. Mondaini: Buoni per un giorno, soggetto per un film in Quadrivio, Roma, anno II. n. 43, 1934.

C. Zavattini, I. Perilli, M. Camerini, E. Patti: Darò un milione, brano di sceneggiatura, in Bianco e nero, Roma, anno III, n. 7, 1939.

A. Zuñiga; op. cit., vol. II, pagina 12.

La critica.

Tanto al momento della sua edizione, quanto in seguito, Darò un milione è stato, ed è, giudicato un ottimo film comico. Diceva il Gromo, che si è espresso di rado cosi favo-revolmente: « Di film schiettamente comici il Camerini aveva fino ad oggi diretto il poco persuasivo Cappello a tre punte. Parve che il dono di un chiaro, luminoso riso gli fosse negato; nelle sue opere migliori quella sua ironia pensosa e sottile di solito si risolveva sommessa, lontana da qualsiasi intenzione più audace. E' forse quel sorriso in sordina che gli ha fatto affibbiare la comoda defini-zione di "crepuscolare"; una definizione che la prima parte di Darò un milione potrebbe smentire assai nettamente. E' lo snodarsi di una comicità quasi sempre felice, di trovate talvolta irresistibili, di gags raffinati, e di pezzi di bravura cinematografica degni talvolta di un'antologia ». Sacchi ribadiva che Camerini "inscenò" il film « con mano disinvolta e felice, creando intorno alla vicenda un'atmosfera fra sentimentale e paradossale, piena di pennellate gentili e di grotteschi accenni, di festosità e di fantasia ». Soprattutto intorno a questo film sono stati fatti accenni a Clair: di Clair parla il Pasinetti; e lo Zuñiga: « contiene parecchi bram di quell'humour alla Clair che compare tante volte nei suoi film »;

« ... di queste trovate alcune risentono di nuovo l'influenza di Charlot, alcune l'influenza di Clair... » diceva il Sacchi. Oggi il Castello afferma: " ... diede la prova a chi non ne fosse convinto a priori che Camerini non aveva i numeri per diventare un Clair italiano, sia pure molto minore. Le remore si fecero avvertire tanto più forti in quanto egli si trovò a collaborare (o a contrastare) con talenti la cui fantasia tendeva a impennarsi ad ogni momento. Mentre la sua si rifiutava ostinatamente di prendere ala, di lievitare, di osare » come faceva invece quella di Clair. Anche qui l'accenno, sia pure negativo, è chiaro.

Note.

Darò un milione, presentato alla III Mostra del cinema di Venezia ottenne la coppa del Ministero delle corpozioni, per il miglior film comico italiano, con la seguente motivazione: « Film che affronta con sicura maestria una situazione paradossale, traendone spunti del piú felice umorismo, destinato certo al favore del pubblico senza rinunziare alle più schiette esigenze d'arte ». Nello stesso anno il film fu premiato al Festival internazionale di Bruxelles con Medaglia d'oro.

MA NON E' UNA COSA SERIA

Regia: Mario Camerini - Soggetto: dalla commedia omonima di Luigi Pirandello - Sceneggiatura: Ercole Patti, Mario Soldati - Fotografia: Massimo Terzano - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Gian Luca Tocchi - Fonico: Vittorio Trentino - Interpreti: Vittorio De Sica, Elisa Cega-ni, Assia Noris, Elsa De Giorgi, Vivien Desca, Antonio Centa, Celeste Calza, Jole Capodaglio, Giuliana Gianni, Ugo Ceseri, Pio Campa, Lia Rosa, Zoe Incrocci, Renzo Brunori, Maria Arcione, Alfredo Martinelli, Umberto Melnati, Mario Ferrari, Al-





bino Principe - Direttore di produzione: Nino Ottavi - Produzione: Italia, Colombo Film, 1936.

Soggetto.

Un giovanotto sposa una povera signorina, non più troppo giovane e appariscente ma ancora graziosa, soltanto per non avere più seccature nelle sue avventure; tra i due vi è una specie di contratto; lui la manterrà, e lei fingerà che egli non esista. Conclusione: il marito si innamora della moglie, quando la vede più fiorente e meno stanca.

Bibliografia,

G. C. Castello: Una pentalogia piccolo-borghese, in Cinema, Milano, anno III, n. 31, 1950.

F. Pasinetti: op. cit., pag. 309. F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 12-4-1936.

D. S.: recensione, in L'Italia Letteraria, Roma, anno XII, n. 10, 1936.

La critica.

Dall'Italia Letteraria, più attenta alle cose della letteratura che a quelle del cinema, bisognava aspettarsi questo giudizio: « Tra lo scritto originale e la realizzazione cinematografica c'è una differenza spirituale non lieve: più favorevole a Pirandello che a Camerini ». Ma questo film non suscita alcun entusiasmo e tutta la critica è moderata nei suoi confronti: « ambientato e svolto in modo assai fine » dice il Pasinetti con molta misura, mentre il Sacchi (forse l'unico) tende a lodare: « Se si volesse trovare un paragone nella maniera di Camerini si potrebbe cercarlo forse in Gli uomini, che mascalzonil; non, beninteso, perché la materia si assomigli, ma perché c'è la stessa felicità di mano, la stessa leggerezza, la stessa spensierata e insieme calcolata malizia, e l'arte di mescolare trapunte piacevolezze e commozione ». Tuttavia, il film, anche con questo lontano paragone del Sacchi, non può reggere il confronto con i precedenti, almeno gli ultimi, anche perché il regista « si affrettò a cambiare binari, ad abbandonare le suggestioni pericolose della fantasia e ad ancorarsi di nuovo ad una realtà da poter tutta toccare con mano » (Castello).

Note.

Nel 1937 Camerini diresse lo stesso film in versione tedesca, col titolo Der Mann der nicht nein sagen kann prodotto dall'Itala-Siegel-Monopol Film. Direttore di produzione Max Hüske. Interpreti: Karl Ludwig Diehl, Luise Ullrich, Karin Hardt, Charlotte Daudert.

IL GRANDE APPELLO

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Mario Camerini - Sceneggiatura: Mario Camerini, Ercole Patti, Piero Solari, Mario Soldati - Fotografia: Massimo Terzano, Ferdinando Martini, Domenico Scala - Scenografia: Gino Franzi - Musica: Annibale Bizzelli - Fonico: Giovanni Paris - Interpreti: Camillo Pilotto, Roberto Villa, Guglielmo Sinaz, Lina D'Acosta, Pedro Valdes, Enrico Poggi, Nino Marchetti, Angelo Pelliccioni - Produttore: Roberto Dandi - Produzione: Italia, Artisti Associati, 1936. Soggetto.

Un italiano, emigrato a Gibuti, possiede un caffè, ove, tra l'altro, esercita il contrabbando d'armi per gli etiopici. Un giorno, dalla sua donna morente, viene a sapere di avere un figlio, operaio nell'Etiopia occupata dagli italiani. Egli parte allora per cercare di ritrovare e avere con sé questo figlio, il quale però non lo accetta quale padre e lo scaccia come rinnegato. La notte stessa, in un assalto delle truppe abissine, il figlio viene ferito. Allora l'emigrato se ne torna a Gibuti, con animo nuovo; deve infatti accompagnare un carico d'armi da consegnare alle truppe abissine; ma egli, quando giungeranno a destinazione, le farà saltare a colpi di bombe a mano.

Bibliografia.

Anonimo: M. Camerini, in Prospettive, Firenze, anno II, n. 2, 1938.

M. Gromo: recensione, in La

stampa, 30-10-1936.

F. Pasinetti: op. cit., pag. 309.
D. Sabatello: recensione, in L'I-talia Letteraria, Roma, anno XII, n. 43, 1936.

F. Sacchi; recensione, in Corriere della Sera, 27-11-1936.

L. Freddi, Il cinema, Roma, l'Arnia 1949, vol. I, pag. 333-342. La critica.

Prospettive presenta nella sua nota la dichiarazione più strana su Camerini: « ...è l'ultimo regista tedesco di classe ». Le altre opinioni non servono ad avvalorare questa dichiarazione, e si appuntano, senza accennare alla riuscita del film, principalmente su particolari della regia che « è magistrale. Se Camerini voleva provare, contro l'opinione dominante che anche egli sa "fare forte", c'è riuscito » (Sacchi). « L'ambiente di un caffè di Gibuti è dato con grande perizia » (Pasinetti). « Ha premesso alla fase collettiva e anonima della guerra come un lungo prologo, e ha creato una figura, più che antipatica, ripugnante » (Sabatello).



Regia: Mario Camerini - Aiuto regista: Mario Soldati - Soggetto: Amleto Palermi - Sceneggiatura: Mario Camerini, Mario Soldati - Fotografia: Anchise Brizzi - Scenegrafia: Gastone Medin - Costumi: Gino C. Sensani - Musica: Renzo Rossellini - Interpreti: Vittorio De Sica, Assia Noris, Rubi Dalma, Lilia Dale, Giovanni Barrella, Umberto Melnati, Mario Casaleggio, Caterina Collo, Virgilio Riento, Romolo Costa, Luciano Dorcaratto, Desiderio Nobile, Michele Contessa, Otello Polini, Walter Grant, Gianfranco Zanchi, Adonella - Produttore: C. O. Barbieri - Produzione: Italia, Astra, 1937.

Soggetto.

Un giovane giornalaio, Gianni, vuol fare la vita del gran mondo, cosicché spesso si traveste e entra negli ambienti di società, divenendo il "signor Max". In quell'ambiente egli corteggia una signora, nient'altro che la cameriera di una gran dama, con le stesse aspirazioni di lui; i due s'innamorano l'una dell'altro, ma non sanno come risolvere la situazione, finché un giorno la verità viene a galla, e allora si può celebrare un matrimonio con tutte le carte in regola.

Bibliografia,

Anonimo: recensione, in Bianco e Nero, Roma, anno I, n. 9, 1937.

G. C. Castello: Una pentalogia piccolo borghese, in Cinema, Milano, anno III, N. 31, 1950.

M. Gromo: recensione, in La Stampa, 17-11-1937.

F. Pasinetti: op. cit., pag. 309. F. Sacchi; recensione, in Corriere della Sera, 14-11-1937.

G. Visentini: recensione, in Ci-

nema, Roma, anno II, n. 35, 1937.

De Sica in Il signor Max

La critica.

« Saremmo capaci di incondizionatamente lodare Il signor Max, opera, nei suoi limiti, quasi perfetta » (Visentini). «Del purissimo Camerini con tutti i grandi pregi di un regista che è riuscito a creare una sua forma caratteristica e a portarla a un considerevole livello di realtà cinematografica, e con quei pochi difetti inerenti proprio alla posizione specia-le del regista stesso» (Anonimo). « Il solo tentativo riuscito di assimilare le formule galanti e funambolesche della moderna commedia americana » (Sacchi). « Con una sola ambizione in più: quella di far risaltare la bontà, la sanità del mondo cantato dal prosastico aedo cinematografico, per virtú di un contrasto con il fatuo e viziato snobismo di un inutile mondo altoborghese » (Castello). « Il ''gran mondo'', con i suoi pettegolezzi e la sua frivolità è visto da Camerini in modo molto amabile, e gustosamente preso in giro » (Pasinetti).

Note.

Il signor Max venne presentato per la prima volta alla V Mostra del Ginema di Venezia, dove ottenne la Coppa del Ministero della Cultura Popolare, per la migliore regia di film italiano.

BATTICUORE

Regia: Mario Camerini - Aiuto regista: Ivo Perilli - Soggetto: Lilli Janüsse - Sceneggiatura: Mario Camerini, Ivo Perilli, Leo Longanesi - Fotografia: Anchise Brizzi, Albetto Fusi - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Cesare A. Bixio, Roberto Caggiano - Fonico: Otto Untansenlberger - Interpreti: Assia Noris,





John Lodge, Luigi Almirante, Maurizio D' Ancora, Giuseppe Porelli, Rubi Dalma, Calisto Bertramo, Giu-lio Stival, Romolo Costa, Pina Gallini, Armando Migliari, Guglielmo Barnabò, Emilio Petacci, Liliana Vismara, Bruno Calabretta, Massimo Pianforini, Renato Alberini, Giovanni Ferrari, Carlo Simoneschi, Romano Karninki, Ferruccio Manzetti, Thea Martinero, Alessio Gobbi, Aldo Capacci, Dino De Laurentiis, Giovanni Carlo Giacchetti, Giovanni Stupin, Raffaele Inghilo Jvanitski, Mary Dumont, Giovanni Pezzinga, Cesare Gambarelli, Alfredo Fjorentini, Teodoro Pescara Pateras, Cirillo Konopleff, Giuseppe Rinaldi, Arnaldo Martelli, Alessio Sonhodolsky -Produttore: Giuseppe Amato - Produzione: Italia, Era Film, 1938.

Soggetto.

Una giovane povera e graziosa, sebbene sia di animo onesto e ge-neroso, frequenta una ipotetica e quanto mai seria scuola per bor-saiuoli. Terminata la scuola, la fanciulla abbandona il mestiere che ha appreso e vuole impiegarsi, ma le occorre una forte cauzione per ottenere il posto desiderato. Per avere questa cauzione si decide a rubare, e viene colta in fallo da un individuo poco scrupoloso, che la ricatta, e la costringe a continuare il mestiere di borseggiatrice. La prima vittima dovrebbe essere un giovane Lord, che invece, com'è come non è, finisce per sposare la fanciulla.

Bibliografia,

Anonimo: recensione, in *Bianco e*Nero, Roma, anno III, n. 5, 1939.

F. Sacchi: recensione, in *Corriere*

della Sera, 5-2-1939.

G. Visentini: recensione, in Cinema, Roma, anno IV, n. 64, 1939. La critica.

« Camerini può essere il favolista di un ingenuo sentimentalismo che un'ironia forse troppo guardinga cerca di moderare e talvolta di volgere addirittura nel comico » (Anonimo). « In un soggetto che va e viene continuamente tra piani e situazioni così diverse, che sbalza indifferentemente dalla satira alla farsa, dai colori aggressivi del grottesco ai semitoni del romanzetto, si è mosso con un'agilità, con un'eleganza, con una sicurezza di gusto da virtuoso della re-gia » (Sacchi). Batticuore è dunque « un'opera felicemente riuscita, un film non ordinario nella nostra produzione » (Visentini).

GRANDI MAGAZZINI

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Mario Camerini, Ivo Perilli -Sceneggiatura: Renato Castellani,

Mario Camerini, Ivo Perilli, Mario Pannunzio - Fotografia: Anchise Brizzi - Scenografia: Guido Fiorini, Andrey Andreyeff - Musica: C. A. Bixio - Fonico: Giovanni Paris -Interpreti: Assia Noris, Vittorio De Sica, Luisella Beghi, Milena Penovich, Andrea Checchi, Virgilio Riento, Enrico Glori, Nino Crisman, Dhia Cristiani, Mattia Giancola, Al-do Capacci, Alfredo Petroni, Loredana, Giovanni Ferrari, Renato Alberini, Carlo Simoneschi, Liliana Vismara - Produttore: Giuseppe Amato -Produzione: Italia, Era Film, 1939. Soggetto.

Quasi súbito dopo essere stato assunto nei Grandi Magazzini, Bruno si innamora di una giovane commessa. Lauretta, la quale viene corteggiata, anzi insidiata da Bertini, il capo personale dei reparti. I due giosi fidanzano, ma Bertini, che si rivela un disonesto, accusa Lauretta di un furto perpetrato nel comune luogo di lavoro. Solo per un caso fortuito Bruno riesce a scoprire la verità: è Bertini che ha organizzato il furto, e in seguito, per scagionarsi e per vendicarsi del rifiuto oppostogli, ha accusato Lauretta. E cosi tutto si risolve.

G. C. Castello: Una pentalogia piccolo borghese, in Cinema, Mila-

no, anno III, n. 31, 1950.

M. Gromo: recensione, in La Stampa, 15-10-1939.

G. Isani: recensione, in Cinema, Roma, anno IV, n. 80, 1939.

F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 11-8-1939.

U. Barbaro: La VII Esposizione di Venezia: I film italiani, in Bianco e Nero, Roma, III, 9, settembre 1939, pag. 9.

La critica.

Grandi magazzini « è sempre condotto con quella intelligente accuratezza che contraddistingue i film di Camerini, che qui quasi rinuncia ai suoi toni più o meno ironici per accostarsi invece ad altri drammaticosentimentali » (Gromo). Il film « non rappresenta nessuna novità speciale nella maniera e nell'arte cameriniana, ma è cosí delicatamente intonato, cosí nutrito di lindo e sagace mestiere, che » (Sacchi) « viene ad as-sumere uno dei primi posti nella ormai ricca schiera del genere caro al nostro regista » (Isani). « Esaurite le diverse variazioni sul tema dell'amore piccolo-borghese, quel tema che si incentrava sull'aspirazione verso una pace familiare, magari dolcemente ironizzata (si veda la famiglia della ragazza in Il signor Max) ma pur

vagheggiata, Camerini si ritrova a "pietiner sur place" rifacendo se stesso. Intatta restando la pulizia del racconto, intatta la fragranza della recitazione degli inamovibili De Sica e Assia Noris, la fantasia, anche entro i noti limiti cameriniani, era esaurita » (Castello): il film appartiene « al genere definito, con condi-mento di molti attributi di elogio, nei giornali a rotocalco, come corsivosentimentale. Questo genere è un

mo del marchese, e per questo lo circuiscono di attenzioni e gli offrono perfino danaro per riavere il do-cumento. Ma il maggiordomo, facendo credere di avere in mano il documento, costringe i tre a compiere delle buone azioni. Il documento viene rinvenuto casualmente dal marchese, il quale però lo consegna al maggiordomo. E questi, ormai con-vinto della conversione del marchese, straccia il documento. Infatti il mar-



prodotto di decadenza e di crisi» (Barbaro).

IL DOCUMENTO

Regia: Mario Camerini - Sogget-to: Guglielmo Zorzi - Sceneggiatura: Mario Camerini, Ivo Perilli, Re-nato Castellani, Mario Pannunzio, Mario Soldati - Fotografia: Arturo Gallea - Scenografia: Gastone Medin - Costumi: Titina Rota - Mon-taggio: Mario Camerini - Fonico: Vittorio Trentino - Interpreti: Ruggero Ruggeri, Armando Falconi, Maria Denis, Maurizio D'Ancora, Lauro Gazzolo, Giuseppe Pierotti, Pina Gallini, Mercedes Brignone, Arturo Bragaglia, Ernesto Almirante, Adele Garavaglia, Giacomo Moschini, Tullio Galvani - Produttore: Giuseppe Amato - Produzione: Italia, S.E.C. E.T.-Scalera, 1939.

Soggetto.

Tre lestofanti, uno dei quali è marchese, hanno smarrito un documento: andranno in prigione se verrà consegnato alla polizia. Essi dubitano l'abbia ritrovato il maggiordochese, contrastato invano das suoi compari, continua la sua vita esemplare.

Bibliografia.

Anonimo: recensione, in Bianco e Nero, Roma, anno IV, n. 6, 1940.

M. Gromo: recensione, in La Stampa, 4-11-1939.

G. Isani: recensione, in Cinema, Roma, anno IV, n. 82, 1939.

F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 4-11-1939.

La critica.

« Il nuovo film di Camerini si scosta sensibilmente per genere e per forma dalla linea dell'abituale maniera cameriniana » (Sacchi). « Ha deluso assai la nostra aspettativa... » e « ci è sembrato piú un passo indietro che non un progresso, una fermata che tradisce i pericoli di un palese compiacimento nelle proprie possibilità e nel già fatto » (Isani).

CENTOMILA DOLLARI

Regia: Mario Camerini - Soggetto: da una commedia di Carl Conrad - Sceneggiatura: Mario Cameri-





ni, Renato Castellani - Fotografia: Alberto Fusi - Scenografia: Fulvio Costumi: Marcello Carac-Iacchia ciolo di Laurino .- Musica: Alessandro Cicognini - Fonico: Ettore Forni - interpreti: Amedeo Nazzari, Assia Noris, Maurizio D'Ancora, Lauro Gazzolo, Calisto Bertramo, Ernesto Almirante, Liana del Balzo, Lina Tartara Minora, Gina Moneta Cinquini, Velia Cruicchi Galvani, E milio Cigoli, Arturo Bragaglia, Luigi Zerbinati, Arnaldo Firpo, Olga von Ottavio Spina Borgianelli, Kollar, Jucci Kellerman - Direttore di produzione: Libero Solaroli - Produzione: Italia, Astra, 1940.

Soggetto.

In casa di Lilli c'è festa. Violenta indignazione dei parenti quando vengono a sapere che un miliardario americano, di passaggio per Budapest, ha offerto alla ragazza 100.000 dol-lari purché essa ceni con lui. Ma quando scoprono che l'invito è innocente, innocentissimo, cambiano opinione, e tanto fanno che convincono Lilli ad accettarlo. Nasce, di qui, una serie di contrasti, contrattempi, situazioni ridicole e semi-drammatiche che portano però alla conclusione: le nozze.

Bibliografia.

Anonimo: recensione, in Bianco e Nero, Roma, anno IV, n. 4, 1940.

M. Gromo: recensione, in La Stampa, 24-3-1940.

G. isani: recensione in Cinema, Roma, anno V, n. 91, 1940.

F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 24-3-1940.

La critica.

" Camerini ha diretto il film con animazione e intelligenza, cavando fuori una di quelle recitazioni spiritose e sevigate di cui egli ha finora, nel nostro cinema, l'esclusività, e approfittando dell'esistenza di una buffa e piccolo-borghese famiglia per moltiplicare comici tocchi ambientali » (Sacchi). « Con Centomila dolha voluto comporre un film sbrigliato e divertente, sia ricorrendo ai motivi piú cari della sua vena quanto innestandovi toni e ritmi piú movimentati e appariscenti di quello spregiudicato e dinamico candore proprio a molte commediole cinematografiche americane» (Gromo). « Anche quest'ultimo film... corre allegramente e piacevolmente per la sua strada... » (Isani) ma « ... desta me-raviglia che Camerini abbia sorvolato situazioni che invece andavano trattate con più impegno». (Anonimo).

UNA ROMANTICA AVVENTURA

Regia: Mario Camerini - Soggetto: da un romanzo di Thomas Hardy - Sceneggiatura: Mario Camerini, Mario Soldati, Renato Castellani - Fotografia: Arturo Gallea - Scenografia: Gastone Medin - Costumi: Gino Sensani, Casa d'Arte di Roma - Musica: Alessandro Cicognini -Montaggio: Giovanna Del Bosco -Fonico: Giovanni Paris - Interpreti: Assia Noris, Gino Cervi, Leonardo Cortese, Massimo Girotti, Armando Migliari, Olga Solbelli, Calisto Bertramo, Giacomo Almirante, Alfredo Martinelli, Adele Mosso, Ernesto Almirante, Adelmo Cocco, Armando Rossini, Edoardo Borelli, Dhia Cristiani, Bianca Beltrani, Olga von Kollar, Romano Karninki. - Direttore di produzione: Giuseppe Amato. Produzione: Italia, Amato-E.N.I.C.,

Soggetto

Risorgimento. Un giovane conte piemontese decide di togliersi la vita: si crede colpevole della condanna di un suo compagno cospiratore. Viene dissuaso da una fanciulla, mentre giunge la notizia che il com-pagno è salvo. Il conte vuole contraccambiare la ragazza, che gli chiede di essere accompagnata a una grande festa di ballo in un vicino castello. I due giovani si innamorano, ma purtroppo la fanciulla è fidanzata a un amico e compagno di cospirazione del conte. Questi dovrà dimenticare la « romantica avventura ».

Bibliografia,

L. Comencini: recensione, in Tempo, Milano, anno IV, n. 75, 1940.

G. Isani: recensione, in Cinema, Roma, anno V, n. 104, .1940.

F. Sacchi: recensione, in Corriere della Sera, 24-10-1940.

La critica

« Chi ama le belle favole, le favole che parlano al cuore, amerà Una romantica avventura di Camerini, specie nella prima parte, cosi calda, cosi gentile, cosi piena di sapore nostalgico e sentimentale ». (Sacchi). « La pellicola è decisamente dolce e sentimentale, romantica in poche parole, tanto romantica che la trama raccontata risulterebbe sicuramente stucchevole. Ma Camerini è tanto convinto di quel che racconta e ha saputo imprimere alla vicenda tanta sincerità e tanta naturalezza, che alla fine ne scaturisce una grande forza di convinzione ». (Comencini). « Tanto si stacca dal consueto motivo cameriniano, che toglie ogni dubbio sulle grandi capacità di questo regista, toglie ogni dubbio che poteva forse essere nato alla visione dei suoi ultimi lavori dell'anno scorso, dove l'abuso di una formula ripetuta ormai perennemente toglieva ogni originalità, ogni valore, anche alle minuziose cure proprie ad ogni sua fatica ». (Isani).

I PROMESSI SPOSI

I promessi sposi

Regia: Mario Camerini - Soggetto: dal romanzo omonimo di Alessandro Manzoni - Sceneggiatura: Ivo Perilli, Mario Camerini, Gabriele Baldini - Fotografia: Anchise Brizzi - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Ildebrando Pizzetti - Fonico: Giovanni Paris - Interpreti: Gino Cervi, Dina Sassoli, Ruggero Ruggeri, Carlo Ninchi, Armando Falconi, Enrico Glori, Luis Hurtado, Evi Maltagliati, Gilda Marchiò, Franco Scandurra, Ines Cristina Zacconi, Enzo Biliotti, Lauro Gazzolo, Olinto Cristina, Dino Di Luca, Giacomo Moschini, Carlo Duse, Bruno Calabretta, Elvira Bo-necchi, Elodia Maresca, Checco Rissone, Giacinto Molteni, Antonio Marietti. Pio Campa, Loris Gizzi, Giorgio Capecchi, Carlo Cecchi, Alessandra Adari, Sandro De Macchi, Laura Buchetti, Gina Ror, Giachetti Fontana, Giorgio Ravalico, Lina Nichi. -Direttore di produzione: Valentino Brosio - Produzione: Italia, Lux, 1941.

Bibliografia.

G. De Santis: recensione, in Cinema, Roma, anno VII, n. 133, 1942.

E. Emanuelli: recensione, in Tempo, Milano, anno VI, n. 135, 1942. M. Gromo: recensione, in La Stampa, 25-12-1941. A. Vergano, R. Castellani: I pro-

messi sposi, sceneggiatura del film omonimo, Milano, Garzanti, 1942.

A. Zuñiga: op. cit., pag. 14.

La critica

" Due sono i difetti che infirmano alla base questo film: l'uno riguarda il lavoro fatto in sede di sceneggiatura, l'altro in sede di realizzazione ». (De Santis). Dal primo punto di vista il film « può considerarsi un'intelligente, vivace e amorosa il-lustrazione delle vicende che sono nel romanzo » e « se mai vi fu rispetto per quanto un autore mise sulla carta, qui esso risulta eccezionale ». (Emanuelli); Camerini « ha compiuto la sua opera di illustratore degli episodi prescelti dominando ogni elemento con una regia tanto sapiente, e rispettosa, e discreta, da apparire allo spettatore distratto persino impersonale ». Gli intenti della pellicola erano comunque soprattutto divulgativi e « si comprende allora come la parte più fluida e serrata del film sia la prima, fino a tutta la disavventura milanese di Renzo (anche se un'accorta preparazione dell' imperversare della carestia avrebbe dato un'altra efficacia al giungere di Renzo a Milano). La seconda parte del film tende invece all'affresco, talvolta all'allegoria: si direbbe che alcuni nessi e alcuni nuclei siano stati deliberatamente omessi ». (Gromo). La narrazione, allora, non regge psicologicamente e si ha « un prodotto che solo da un punto di vista commerciale può essere quasi perfetto ». (De Santis).

UNA STORIA D'AMORE

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Mario Camerini, Gaspare Cataldo, Giulio Morelli, Mario Pannunzio, Gino Visentini - Sceneggiatura: Mario Camerini, Gaspare Cataldo, Giu-lio Morelli, Mario Pannunzio, Gino Visentini - Fotografia: Arturo Gallea, Mario Chiodini - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Fernando Previtali - Fonico: Giovanni Paris -Interpreti: Assia Noris, Piero Lulli, Carlo Campanini, Guido Notari, Osvaldo Genazzani, Emilio Cigoli, Egisto Olivieri, Emma Baron Cerlesi, Olinto Cristina, Dhia Cristiani, Amina Pirani Maggi, Augusto Marcacci,





Carlo Micheluzzi, Giorgio Capecchi, Vanna Polverosi, Luisa Ventura. -Direttore di produzione: Gianpaolo Bigazzi - Produzione: Italia, Lux, 1942.

Soggetto

Un giovane operaio, Gianni, trova nell'ascensore della sua casa Anna, una ragazza equivoca, che vi si era nascosta per sfuggire alla polizia. Mosso da compassione, la prende con sé. Ben presto tra i due nasce l'amore. Si sposano Gianni si adopera per far dimenticare alla moglie il passato. Quando viene licenziato, e Anna si rech dal principale per pregarlo di riassumere il marito, questa si trova di fronte a una vecchia conoscenza che pretende un compenso. Al rifiuto della donna, segue la minaccia di un ricatto. Anna uccide il principale. In carcere, nel dare alla luce un bimbo, muore.

Bibliografia,

G. De Santis: recensione, in Cinema, Roma, anno VIII, n. 159, 1943.

M. Gromo: recensione, in La Stampa, 11-11-1942.

La critica

" La linea retta è la più breve che unisce due punti; e dall'inizio di questo idillio alla morte della protagonista il racconto di Camerini è rettilineo, come non potrebbe esserlo di più » e « volutamente tralascia, di questa umile e dolorosa "storia", quei cenni ambientali che attorno ai suoi umili protagonisti avrebbero potuto efficacemente descrivere l'ambiente di una grande città ». « Una non piccola ambizione ha animato il regista delineando la parabola di An-na: l'ambizione di affrontare un dramma piano e serrato, sommesso e potente: giungere cioè all'umanità piú ascosa dei personaggi con tratti essenziali, non appariscenti, e calzanti » (Gromo). Ma una simile ambizione non poteva essere retta da un regista delicato e tutt'altro che drammatico come Camerini, e cosí « il buon appunto realistico si mescola alla più bassa retorica di tipo mattoliano. Cosicché accanto alle felici notazioni, a esempio la cocottina che si toglie le scarpe con i piedi, quella sua avidità nell'accendere sempre sigarette, il suo tipico modo di fumarle, non fa meraviglia poi trovarne delle altre contrite e prive di ogni umano pudore. Ma tutto il film gode questo squilibrio. La prima parte dà la piena misura del primo tono, la seconda dell'altro: là una simpatica, americaneggiante disinvoltura, qua una soffusa enfasi drammatica». (De Santis).

T'AMERO' SEMPRE

Regía: Mario Camerini - Soggetto: Mario Camerini - Sceneggiatura: Sergio Amidei, Giorgio Pastina, Mario Camerini, Giulio Morelli - Fotografia: Arturo Gallea - Musica: R. Pick Mangiagalli - Fonico: Giovanni Paris - Interpreti: Alida Valli, Gino Cervi, Antonio Centa, Jules Berry, Tina Lattanzi, Renato Cialente, Loris Gizzi, Maria Teresa Lebeau, Lily Danesi, Giuseppe Porelli, Egisto Olivieri, Marina Doge, Guido Morisi, Gilda Marchiò, Mario Siletti - Direttore di produzione: Gian Paolo Bigazzi - Produttore: Italia, Cines, 1943.

Note

Dato il periodo di guerra, per la cessazione di riviste specializzate e di altri periodici, è impossibile staSoggetto

Bruno torna a Roma dal fronte russo, prima dell'armistizio con gli alleati. La sua fidanzata, Gina, è legata a un altro uomo, Tullio. Il qua-le, temendo di perderla, scrive una prima lettera anonima a Bruno narrando i legami che ha con la ragazza. Sopravviene l'armistizio e l'occupazione tedesca: Bruno si dà alla macchia, partecipa alla Resistenza, Gina lentamente si riaccosta a Bruno, di cui ammira il comportamento eroico, Tullio è invece sceso a patti con i tedeschi, e con loro collabora. Conosciuti i mutati sentimenti della ragazza, non esita a scrivere una seconda lettera anonima, dove denuncia l'attività partigiana di Bruno, che viene arrestato. Gina uccide il delatore. Roma viene liberata dagli alleati. Bruno esce dal carcere e va a trova-

rore e il dramma forte sono lontani dallo spirito del regista: ecco perché le parti più crude di questo suo film sono le meno riuscite, mentre interessanti, compiute e coererti sono tutte le figure quando è in atto il processo preparatorio e psicologico ». (Guerrasio). « Le situazioni drammatiche sono risolte però in un manierismo un po' artificiale, al punto che il film risente di questa imperfezione e denuncia una discontinuità nell'autore » (Campassi). « Il film va quindi osservato come una gallerir di persone ad una sfilata di tipi colti nella loro essenza sentimentale, al di fuori, quasi, delle conclusioni cui arrivano ». (Guerrasio).

L'ANGELO E IL DIAVOLO

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Cesare Zavattini - Sceneggiatura: Mario Camerini, Cesare Zavattini - Fotografia: Massimo Terzano, Domenico Scala, Vincenzo Seratrice - Musica: Roberto Caggiano - Interpreti: Gino Cervi. Carla Del Poggio, Aldo Silvani, Alfredo Varelli, Enzo Biliotti, Ernesto Almirante, Manlio Busoni. - Produzione: Italia, Lorefilm A.C.I., 1946.

Soggetto

Una coppia di sposi, tra cui l'amore fiorisce teneramente, conoscono due strani vicini di casa, i quali altro non sono che l'uno lo spirito del male, l'altro quello del bene. Il primo usa tutti i suoi mezzi per portare la discordia tra marito e moglie, facendoli dannare, e scopre l'arma principale nella passione del marito per le corse e nella vanità della moglie; ma l'azione contraria e benefica dell'altro vicino riporta la pace nella famielia turbata.

Bibliografia.
O. Campassi: saggio citato.

La critica

"Pur ritornando Camerin, al suo ambiente preferito non riesce tuttavia a trovare quella tipica limpidezza formale (tipica al genere caro al regista - n.d.r.), compromesso ir ciò forse anche dal tema piuttosto letterario » (Campassi).

LA FIGLIA DEL CAPITANO

Regía: Mario Camerini - Soggetto: dal romanzo omonimo di Aleksandr Puskin - Sceneggiatura: Mario Camerini, Ivo Perilli, Mario Monicelli, Steno, Carlo Musso - Fotografia: Aldo Tonti Scenografia: Pietro Filippone - Mussca: Fernando Previtali - Interpreti: Irasema Dilian, Amedeo Nazzari, Cesare Danova, Carlo Ninchi, Vittorio Gassmann, Aldo Silvani, Brnesto Almirante, Ave Ninchi, Gualtiero Tumiati Laura Gore, Olga Solbelli, Giuseppe Pierozzi, Folco Lulli, Mariano Englen -



bilire su questo film una seria bibliografia. Quanto al soggetto, T'amerò sempre è un semplice rifacimento del film dallo stesso titolo del 1933.

DUE LETTERE ANONIME

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Ivo Perilli - Sceneggiatura: Mario Camerini, Carlo Musso, Ivo Perilli, Nino Savarese, Turi Vasile - Fotografia: Massimo Terzano - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Alessandro Cicognini - Montaggio Baccio Bandini - Interpreti: Clara Calamai, Andrea Checchi, Otello Toso, Dina Sassoli, Carlo Ninchi, Giovanna Scotto, Vittorio Duse, Armando Martelli, Heinrich Bode, Stefano Fossari - Produttore: Carlo Ponti - Produzione: Italia, Lux Film, 1945.

re Gina, che sconta il suo a delitto ». Bibliografia.

O. Campassi: Gli altri, in Cinema italiano del dopoguerra, a cura di Guido Aristarco, Parma, Sequenze, anno I, n. 4, 1949.

L. Comencini: recensione, in A-vanti!, Milano, 18-12-1945.

G. Guerrasio: recensione, in Cinetempo, Milano, anno II, n. 17, 1946. D. Risi: recensione, in Milano-

sera, 18-12-1945.

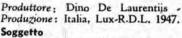
La critica

« Due lettere anonime ha un difetto fondamentale, diciamolo súbito per non parlarne piú: nato come illustrazione felice e ispirata di vita episodica, finisce nell'epopea, nell'allegorico, e anche la conclusione della trama, per questa contaminazione, perde quell'intimità che ne fa il pregio maggiore ». (Comencini). « Il ter-









Il film è un semplice adattamento, senza aggiunte, del famoso romanzo di Puskin che tratta della rivolta di Pugaciov e di come un giovane ufficiale, per un complesso di strane circostanze, passi per traditore, venga condannato a morte e infine graziato per intercessione della sua innamorata.

Bibliografia.

O. Campassi: saggio citato.

G. Altichieri: recensione, in Corriere di Milano, 21-11-1947.

P. Bianchi: recensione, in Il Tempo di Milano, 21-11-1947.

La critica

« Camerini si abbandona pienamente allo spettacolo romanzesco, cercando di salvare le apparenze attraverso la precisa ricostruzione scenografica; ma la falsità dei personaggi, visivamente inconsistenti e a mala pena tratteggiati con l'aiuto di un dialogo troppo sbrigativo, rende tutto il film privo di mordente e di giustificazione » (Campassi). « Il soggetto di Pushin poteva mettere a repentaglio un regista anche più agguerrito di Camerini, perché i vizi e i trabocchetti del "costume" sono infiniti. Qua e là il Camerini sembra essersela cavata prendendo Pushin

sottogamba, e insieme a Puskin la steppa, Caterina II, il cosacco ribelle, e la loro consorteria. Il film sembra girato di notte, che è ancora il sistema più accreditato per nasconderlo » (Altichieri). « Ad ogni modo l'ultima fatica di Camerini non è da buttar via: c'è unità nel tono melodrammatico, e una certa grazia, sempre crepuscolare, di racconto » (Bianchi).

MOLTI SOGNI PER LE STRADE

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Piero Tellini - Sceneggiatura: Piero Tellini - Sceneggiatura: Piero Tellini, Mario Camerini - Fotografia: Alberto Braccianti - Musica: Nino Rota - Interpreti: Massimo Girotti, Anna Magnani, Dante Maggio, Checco Rissone, Luigi Pavese, Enrico Glori, Giorgio Nimmo, Italo Tancredi, Checco Durante, Manlio Busoni, Franco Pesce, Ciro Berardi - Produttore: Dino De Laurentiis - Produzione: Italia, Lux, 1948.

Soggetto

Paolo, un reduce disoccupato, ha moglie e un bambino, Romoletto. Giunto all'esasperazione, ruba una macchina nel garage custodito da un suo amico invalido. Mentre sta per recarsi all'appuntamento con un ricettatore, la moglie lo vede, e credendo che voglia fare una gita, lo costringe a portarla con sé. L'affare

col ricettatore va in fumo. Paolo racconta tutto ad Anna, la quale consiglia il marito a costituirsi. Paolo si rifiuta, ma corre a riportare l'auto al garage. Il padrone della macchina in quel giorno non si era fatto vivo. Il furto, cosí, non viene scoperto.

Bibliografia.

P. Bianchi: recensione, in Il Tempo di Milano, 12-11-1948.

O. Campassi: saggio citato.
U. Casiraghi: recensione, in l'U-

nità, Milano, 12-11-1948.

P. Tellini: Les rêves courent les rues, soggetto del film, in La Revue du Cinéma, Parigi, anno II, n. 10,

1948. La critica

Molti sogni per le strade « segna per Camerini una sorta di risveglio ed un riallacciamento ideale all'atmosfera di Gli uomini, che mascalzonil, tuttavia il film non regge ad un esame un po' approfondito e sembra addirittura privo di un interesse immediato » (Campassi). « Il mondo di Camerini non è cambiato: ancora all'acqua di rose, ancora con "molti sogni per le strade". Il suo film non è affatto una denuncia, e neppure una recriminazione. Con qualche taglio nel dialogo il fascismo lo lascerebbe ancora passare » (Casiraghi). Comunque, dal punto di vista del mestiere, Camerini « ha costruito una

pellicola ben fatta, ben recitata e mediocre. Qualcosa è mancato... è mancato insomma la forza vitale, l'energia, la grazia » (Bianchi).

Nazzari e Silvana Mangano in Il brigante Musolino.

IL BRIGANTE MUSOLINO

Regia: Mario Camerini - Soggetto: Steno, Mario Monicelli, Antonio Leon Viola - Sceneggiatura: Brusati, Mario Camerini, Ennio De Concini, Antonio Leon Viola, Mario Monicelli, Ivo Perilli, Steno, Vincenzo Talarico - Fotografia: Aldo Tonti - Scenografia: Flavio Mogherini - Costumi: Dina Di Bari - Musica: Enzo Masetti - Montaggio: Adriana Novelli - Fonico: Gino Fiorilli - Trucco: Otello Fava - Interpreti: Silvana Mangano, Amedeo Nazzari, Umberto Spadaro, Ignazio Balsamo, Guido Celano, Rocco D'Assunta, Nino Pavese, Giacomo Giurdei - Produttori: Carlo Ponti, Dino De Laurentiis - Produzione: Italia, Ponti-De Laurentiis, 1950.

Soggetto

In contrasto con la mafia locale, Giuseppe Musolino viene accusato di un omicidio che non ha commesso, e condannato all'ergastolo per false testimonianze di gente intimidita. Musolino riesce a evadere, e si vendica, eliminando a uno a uno tutti coloro che lo hanno accusato. Por cerca di fuggire con la sua donna, ma in un conflitto essa viene uccisa, e il brigante si costituisce.

Bibliografia.

G. Aristarco: Film di questi giorni (Miscellanea), in Cinema, Milano, anno IV, n. 56, 1951.

P. Bianchi: recensione, in Il Tempo di Milano, 23-12-1950.

O, Del Buono: recensione, in Milano-sera, 24-12-1950.

A. Moravia: La tartina di Camerini non piace ai meridionali, in L'Europeo, Milano, anno VI, n. 270, 1950.

Vice: recensione, in l'Unità, Milano, 23-12-1950.

La critica.

« Sarebbe vano chiedere ad un film di questo genere approfondimenti psicologici e caratterizzaziom sottili di personaggi. Tutto è semplice, tagliato, per cosi dire, con l'accetta » (Moravia). « Con questo film Camerini... pare essersi lasciato dietro risolutamente il passato per buttarsi a capofittto nella narrativa avventurosa, movimentatissima, addirittura tumultuosa. Questa liberissima riesumazione delle gesta del brigante Musolino è raccontata molto speditamente, con una costante tendenza al nudo e al crudo, a trascurare i dettagli per interessarsi solo dei



fatti » (Del Buono). Ma « ci ha fatto venire in mente quei suonatori di clarino che si provano con la grancassa. Buoni musicanti come sono non se la cavano troppo male, ma tutti dicono che erano più bravi al tempo del clarino. Fuori di metafora vogliamo dire che preferiamo il Camerini del Signor Max a quello del Brigante Musolino » (Bianchi). « Di obiezioni e critiche se ne potrebbero fare parecchie. Si potrebbe rimproverare al regista l'eccessiva velocità dell'inizio, gli si potrebbero fare i conti addosso, andando a spulciare tutti i prestiti, i precedenti, lo si potrebbe accusare di non tentare neppure il ritratto del paese che è sullo sfondo, la Calabria » (Del Buono). In poche parole, Il brigante Musolino è ben poco: « un film (diretto da un regista ormai fuori della storia) che copia, e male, alcuni motivi del De Santis di Non c'è pace tra gli ulivi (si vedano, ad esempio, il processo, l'evasione, la processione) » (Aristarco); « un film d'avven-ture abbastanza dignitoso, diretto con discreto mestiere (ma con scarsa convingione) da un regista che in fatto di esperienza e di abilità ha le carte in regola » (Vice).

La proiezione del film suscitò le proteste di Giuseppe Musolino, che trovò mutate le vicende della sua vita. A questo proposito, in un'intervista concessa a Giusto Vittorini per Epoca (Milano, anno II, n. 40, 1951) Mario Camerini ebbe a dichiarare: « Musolino forse ha torto perché aveva già venduto commercialmente l'idea del film. Ma da un punto di vista umano ha ragione, perché il film non corrisponde alla sua realtà. Non è accettabile la protesta degli avvocati ai quali egli affidò la cosa. Tuttavia mi sembra giusto che una persona che si vede in un film i cui tratti non aderiscono alla realtà, abbia il diritto di protestare ». Dichiarazione che non ap-profondisce, né tanto meno chiarisce il problema.

DUE MOGLI SON TROPPE

Regia: Mario Camerini - Soggetto:



trangeli - Sceneggiatura: S. C. d'Amico, Camerini, Franco Brusati e Noel Langley - Fotografia: Montelli -Musica: Nino Rota - Montaggio: Adriano Novelli - Interpreti: Lea Padovani, Sally Ann Howes, Griffith Johnes, Ada Dondini - Produttore: Carlo Civallero - Produzione: Italia-Gran Bretagna, Cines Vic Film, 1950.

Soggetto

Un soldato inglese ritorna, in viaggio di nozze, in un paesino del Lazio dove ha combattuto, e qui ha la sorpresa di trovarsi sposato ad un'altra donna, e padre, anche, di un bambino cui è stato messo nome Churchill. Proprio non c'è da capirci

non trova di meglio che ubriacarsi. Ma la moglie italiana, dopo alcune avventure del soldato, che riesce persino a restituire l'acqua al paesino, racconta la verità: il padre del bambino è un partigiano del paese, che per strane ragioni non poteva far conoscere la sua relazione con la fanciulla, e cosí ella ha inventato di essere sposata con un soldato inglese. Ma adesso le ragioni del silenzio sono terminate, e anche i due giovani italiani possono legalmente unirsi.

Bibliografia.

- G. Aristarco: recensione, in Cinema, Milano, anno IV, n. 75, 1951.
- U. Casiraghi: recensione, in l'Unità, Milano, 19-10-1951.

lano-sera, 19-10-1951.

La critica

« Il nostro regista è invecchiato e non si riesce a capire perché le sue commediole delicate e sentimentali di tanti anni fa non abbiano perso ancora freschezza e attrattiva mentre quelle di oggi risultano più stentate, meno vive. Con questo non vogliamo negare a Due mogli son troppe una certa allegria, una certa efficacia in limiti molto netti e avvertibili » (Del Buono). Il film « ha un dialogo spigliato e invenzioni allegre, come sempre nei film rosa di Camerini. Tutto va in porto felicemente in questo mondo sorridente e bonario, che la tragedia della guerra e i drammi del dopoguerra hanno appena scalfito» (Casiraghi). « E la Cines è responsabile, almeno in parte, di Due mogli son troppe di un Camerini, ormai finito » (Aristarco).

L'ORA DELLA FANTASIA

In questi giorni Mario Camerini sta ultimando la lavorazione del film L'ora della fantasia, prodotto dalla Rizzoli-Mambretti; operatore è Aldo Giordani, interpreti principali: Gino Cervi, Gina Lollobrigida, Nadia Gray, Paolo Stoppa, Armando Francioli, Galeazzo Benti. Nel film compare un pappagallo che sa cantare « Vecchia Roma » e « Torna a Surriento »

Hanno portato un valido contributo alla stesura di questo « Film index », e desidero qui ringraziare: Roberto Chiti, per la ricerca dei dati di "cast" "credit" e Guido Aristarco, Piero Bontadini, Italo Buscaglia, Mariella e Micaela Cervini, Augusto Forti, Tom Granich, Lydia Sansoni, Glauco Viazzi per la ricerca delle voci bibliografiche.



Segnalibro

TEATRO E CINEMATOGRAFO

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 riportiamo una delle cronache teatrali pubblicate da Antonio Gramsci sull'Avanti! (edizione torinese) e raccolte nella seconda parte della fondamentale opera Letteratura e vita nazionale (Torino, Giulio Einaudi Editore, 1950). La nota, intitolata Teatro e cinematografo, risale al 26 agosto 1916.

SI DICE che il cinematografo sta ammazzando il teatro. Si dice che a Torino le imprese teatrali hanno tenuti chiusi i loro locali nel periodo estivo perché il pubblico diserta il teatro, per addensarsi nei cinematografi. A Torino è sorta e si è affermata la nuova industria delle films, a Torino sono stati aperti dei cinematografi lussuosi, come non ce ne sono molti in Europa, e tutti i ritrovi del genere sono sempre affollatissimi.

Parrebbe quindi che ci fosse almeno un fondo di vero nella dolorosa constatazione che il gusto del pubblico ha degenerato, e che per il teatro si avvici-

nano dei brutti giorni.

Noi siamo invece persuasissimi che queste lamentele sono fondate su un estetismo bacato, e che si può facilmente dimostrare che esse dipendono da un falso concetto. La ragione della fortuna del cinematografo e dell'assorbimento che esso fa del pubblico, che prima frequentava i teatri, è puramente economica. Il cinematografo offre le stesse, stessissime sensazioni che il teatro volgare, a migliori condizioni, senza apparati coreografici di falsa intellettualità, senza promettere troppo mantenendo poco. Gli spettacoli teatrali soliti non sono che cinematografie; le produzioni più comunemente date non sono che tessuti di fatti esteriori, vuoti di ogni contenuto umano, nei quali delle marionette parlanti si agitano variamente, senza mai attingere una verità psicologica, senza mai riuscire a imporre alla fantasia ricreatrice dell'ascoltatore un carattere, delle passioni veramente sentite ed espresse adeguatamente. L'insincerità psicologica, la bolsa espressione artistica hanno ridotto il teatro allo stesso livello della pantomima. Si cerca, e nient'altro, di creare nel pubblico l'illusione di una vita solo esteriormente diversa da quella solita di tutti, nella quale cambiano solo l'orizzonte geografico, l'ambiente sociale, dei personaggi, tutto ciò che nella vita è argomento di cartolina illustrata, di curiosità visiva, non di curiosità artistica,



Cinema e teatro. Sopra: L'attrice inglese Jean Simmons in Hamlet (« Amleto », 1948) di Laurence Olivier. Sotto: il prestigioso Welles in un'inquadratura del suo ultimo film. Othello (1951).



fantastica. E nessuno può negare che la film abbia per questo lato una superiorità schiacciante sul palcoscenico. E' più completa, piú varia, è muta, cioè riduce il ruolo degli artisti a semplice movimento, a semplice macchina senza anima, a quello che in realtà sono anche nel teatro. Prendersela col cinematografo è semplicemente buffo. Parlare di volgarità, di banalità, ecc. è retorica bolsa. Quelli che credono veramente a una funzione artistica del teatro, dovrebbero invece essere lieti di questa concorrenza. Perché essa serve a far precipitare le cose, a ricondurre il teatro al suo vero carattere. Non vi è dubbio che una gran parte del pubblico ha bisogno di divertirsi (cioè di riposarsi cambiando il termine della propria attenzione) con una pura e semplice distrazione visiva; il teatro, industrializzandosi, ha cercato in questi ultimi tempi di soddisfare solo questo bisogno. E' diventato un affare senz'altro, è diventata una bottega di paccotiglia a buon mercato. Solo per caso si danno ormai produzioni che abbiano un valore eterno, universale. Il cinema-tografo, che quest'ufficio può compiere

con piú agio e piú a buon mercato, lo supera nel successo, e tende a sostituirlo. Le imprese e le compagnie finiranno col persuadersi che è necessario cambiare strada, se vogliono continuare a esistere. Non è vero che il pubblico diserti i teatri; abbiamo visto dei teatri, vuoti per una lunga serie di rappresentazioni, riempirsi, affollarsi all'improvviso per una serata straordinaria in cui si esumava un capolavoro, o anche piú modestamente un'opera tipica di una moda passata, ma che avesse un suo particolare cachet. Bisogna che ciò che ora il teatro dà come straordinario diventi invece abituale. Shakespeare, Goldoni, Beaumar-chais, se vogliono lavoro e attività per essere degnamente rappresentati, sono anche al di fuori di ogni banale concorrenza. D'Annunzio, Bernstein, Bataille avranno sempre maggiore successo al cinematografo; la smorfia, il contorcimento fisico, trovano nella film materia più adatta alla loro espressione. E le inutili noiose, insincere tirate retoriche ritorneranno a essere letteratura, nient'altro che letteratura, morta e seppellita nei libri e nelle biblioteche.



ZAVATTINI ARRIVO PRIMA DI UMBERTO D.

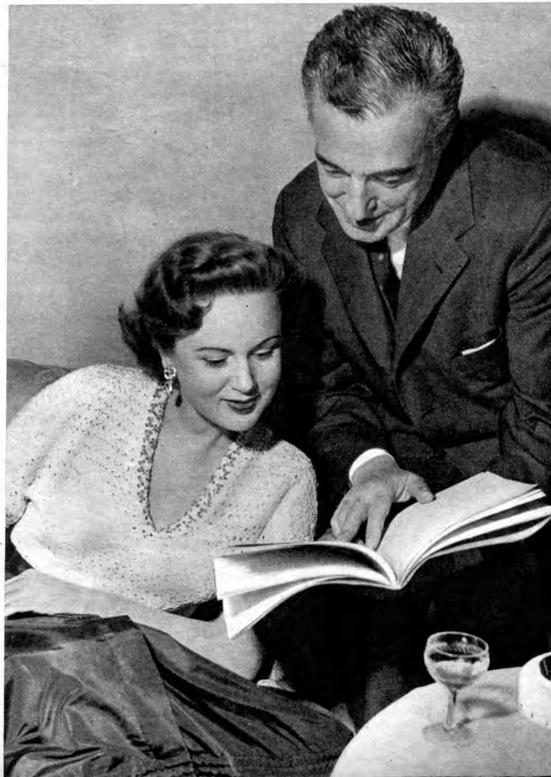
liberarsi degli orpelli d'una falsa raffinatezza cittaiola. Al salubre entusiasmo degli spettatori, gli incaricati di scegliere le opere per le sette visioni sono venuti incontro con un programma, in cui la competenza e l'acume non hanno disdegnato un pizzico di buon senso. Non vorrei scostarmi dalla cronaca cinematografica, ma non è senza significato che i registi delle sette opere siano tutti europei (anche Robert Flaherty, pur essendo nato in U.S.A., non s'era mai dimenticato della sua origine irlandese) e che nella scelta siano state soppresse le malinconiche (e pur esistenti) barriere politiche. Un invito a ritrovare sulla via dell'arte il senso della fratellanza perduta sulla via dell'egoismo nazionale? Forse; comunque a Bologna il pubblico è accorso a riempire la sala di proiezione sia per il film hollywoodiano diretto da Zinne-

Bologna, "Settimana del film d'eccezione" organizzata dalla stampa emiliana. A sinistra: Vittorio De Sicà e Cesare Zavattini, rispettivamente regista e soggettista-sceneggiatore di Umberto D. presentato in prima mondiale al Metropolitan. A destra: Nadia Gray e Vittorio De Sica.

SETTE REGISTI europei si sono susseguiti nel volger di sette giorni sullo schermo del "Metropolitan" di Bologna. I giornalisti emiliani — sotto la cui egida la manifestazione si è svolta — hanno avuto ragione di chiamarla « Settimana del film di eccezione ». Registi come il compianto Robert Flaherty, come il nostro Vittorio De Sica, come il viennese-hollywoodiano Fred Zinnemann, riescono facilmente a trasferire su un piano di antologia culturale, una semplice occasione di incontro cinematografico.

Il pubblico bolognese ha risposto alla "Settimana del film d'eccezione" con un calore che si identifica in una coscienza integra e sensibile

Il primo risultato positivo dell'esperienza bolognese deve essere senz' altro ricercato nell'entusiasmo con cui il pubblico è venuto incontro alla coraggiosa iniziativa del-la stampa emiliana. La patina snobistica che ricopre le sale dei festival cinematografici (non tralasciate di tener conto che le cosiddette "mostre d'arte cinematografica" si svolgono sempre in luoghi cari al turismo e alla mondanità) non è stata avvertita al "Metropolitan" di Bologna. Gli spettatori petroniani sono accorsi alla « Settimana del film d'eccezione » con l'entusiasmo di chi crede nel cinema come a una fonte di ricreazione spirituale. Il pubblico ha risposto con un calore che qualcuno ha creduto di individuare nei fondi una sopravvivente verginità provinciale, ma che sarebbe piú esatto identificare in una coscienza piú integra e piú sensibile ai motivi della cultura e dell'arte. Per la verità gli « abitudinari della metropoli » — alludo ai milanesi come me e ai romani — l'incontro di Bologna è risultato paragonabile ad un bagno di acqua sorgiva, dove nell' ebbrezza del contatto con l'humus terrae è possibile





Bologna. "Settimana del film d'eccezione". Sopra: Vittorio De Sica, Lina Gennari, Maria Pia Casilio e Gina Lollobrigida nell'atrio del Metropolitan. Sotto: Maria Pia Casilio e Lina Gennari al ricevimento offerto dalla stampa emiliana all'Albergo Baglioni. La Gennari è di Bologna.



mann, sia per il film sovietico diretto da Judin.

L' entusiasmo ha raggiunto la maggior tensione l'ultima sera, per la quale era stato riservato in « prima » mondiale il nuovo film di Vittorio De Sica, *Umberto D*. Non è qui il caso, in sede di cronaca, di addentrarci nei particolari di un esame critico. Vi basterà soltanto conoscere che il film di De

Sica, pur apparendo un'opera di grande interesse e, comunque, concepita e realizzata con intendimenti d'arte, non raggiunge sul piano creativo i risultati positivi riscontrabili — per esempio — in Sciuscià e in Ladri di biciclette. Un' opera insomma che non trascina all'entusiasmo e che lascia nello spettatore obbiettivo un certo margine per l'incertezza e per la discussione. Questo stato d'animo — piú o meno — era avver-

tibile anche fra il pubblico bolognese. Ma la folla ha reagito alla tentazione di giudicare Umberto D., e ha preferito tributare un vero trionfo a De Sica. La spontaneità, il calore, l'irruenza degli applausi che hanno accompagnato il regista dal "Metropolitan" fino all'albergo, sono da considerarsi non come espressione di una ingenuità provinciale, ma come esempio di un amore sincero verso il mondo (e quindi verso gli uomini) della cultura e dell'arte. E' evidente, tuttavia, che a questa naturale inclinazione del pubblico bolognese, non ha mancato di dare una « spintarella » il savoir faire di De Sica. Il buon Vittorio viene dalla gavetta: prima di diventare regista è stato per molti anni attore. Non gli fa difetto quindi l'abilità istrionica di stabilire fra sé e gli spettatori una cordiale « corrispondenza d'amorosi sensi ». Volete conoscere le parole con cui s'accomiatò dal palcoscenico pochi istanti prima che avesse inizio il suo film? « Sentirò stasera che cosa ho fatto, lo ca-pirò da voi. Il mio è un film duro, difficile, che concede poco allo spettacolo. Non faccia velo la vostra amicizia: giudicatelo per quello che vale, in modo che io possa rendermi conto esattamente di quel che ho fatto ». Naturalmente anche Cesare Zavattini, il prezioso « braccio destro » di De Sica (anche di Umberto D. Zavattini è autore del soggetto e della sceneggiatura), ha avuto la sua parte di applausi. Lo scrittore di Luzzara però non è uomo da ribalta. Col suo indivisibile « basco » preferisce la solitudine o - al massimo - appartati colloqui con gli amici. Vi basti un solo episodio. La sera della presentazione di Umberto D. la folla cominciò ad accalcarsi davanti al "Metropolitan" mezz'ora prima dell'inizio dello spettacolo. Voleva vedere da vicino De Sica e i suoi collaboratori: dalla biondissima Lina Gennari alla « scoperta » Maria Pia Casilio (una ragazza diciassettenne de L'Aquila), all'operatore G.R. Aldo, alle due « dive » ospiti della « Settimana » bolognese, vale a dire la nostra Gina Lollobrigida e l'anglo-rumena Nadia Gray. Al varco era atteso anche Zavattini. Ma il timido «Za» se la cavò brillantemente, perché aveva preso posto in sala addirittura un'ora prima dell'inizio ufficiale.

Ho voluto come cronista non tralasciare il fascino, chiamiamolo pure esteriore, di De Sica-uomo. Non posso tuttavia chiudere queste note senza ricordare un suo commento. Per obbiettività. Al gran ballo offerto alla fine della « Settimana », alcuni studenti, dopo aver donato al regista un rosso berretto goliardico, riuscirono a isolarlo in un angolo della « hall » dell'albergo. Volevano dire tante cose a De Sica, ma riuscivano soltanto a parlare confusamente. Uno solo sbottò quasi a gridare: « De Sica, lei è stato il più grande regista della nostra "Settimana!" ». Al che l'autore di Umberto D., divenuto d'improvviso serio, rispose: « Dove è presente un'opera dell'indimenticabile Robert Flaherty, il più grande onore per un regista è quello di venire dopo di lui ».

EZIO COLOMBO

DECISIONE PRIMA DELL'ALBA PER IL COMMESSO VIAGGIATORE

FIN DALL'EPOCA di The snake Pit, Anatole Litvak aveva in mente di realizzare un film sul problema tedesco, ambientato nella Germania degli ultimi mesi di guerra. Oggi, questa intenzione si è tradotta in realtà: Decision Before Dawn (che nell'edizione italiana si chiamerà I dannati, mentre tradotto alla lettera significa Decisione prima dell'alba) tratta appunto un argomento connesso direttamente con il crollo del nazismo. Lo spunto del film è stato trovato in un romanzo di George Howe intitolato Call It Trahison, che ottenne un premio letterario. La materia è stata poi sviluppata da Litvak e dai suoi collaboratori (tra i quali il produttore associato Frank McCarthy) mediante un viaggio in Germania, che ha consentito un maggiore approfondimento psicologico e sociale della vicenda e, al tempo stesso, la ripresa di numerose scene per « trasparenti ». Decision Before Dawn, che si ispira a una storia autentica, espone i sistemi usati dallo spionaggio americano in un momento particolarmente delicato della guerra, quando la Germania, serrata in una morsa dalle armate sovietiche e da quelle anglo-americane, combatteva la sua ultima battaglia. In quell'occasione vennero scelti, fra i prigionieri tedeschi, alcuni volontari disposti a infiltrarsi nella zona ancora controllata dai nazisti e a fornire notizie agli alleati. Questi uomini, queste « spie », come vengono definiti dal cittadino « benpensante », compirono l'ingrato dovere, convinti di portare un contributo alla conclusione della guerra e di inserirsi nell'opera di rieducazione del popolo germanico. Il film è interpretato da Gary Merrill, Richard Basehart e dagli attori tedeschi Oskar Werner e Hildegarde Kneff (diventata ora Hildegarde Neff, e già partita alla volta di Hollywood con un contratto della Fox).

Un notevole successo ha ottenuto anche l'impegnativa produzione di Stanley Kramer, Death of a Salesman (« Morte di un commesso viaggiatore »). Il film è diretto con serietà da Laslo Benedek, il quale ha mantenuto invariata la struttura del lavoro teatrale di Arthur Miller, che il pubblico italiano conosce nella versione di Luchino Visconti. Stupenda l' interpretazione di Fredric March, probabile candidato al premio Oscar. Gary Cooper ha invece interpretato un « western » della Warner Bros., Distant Drums, di Walsh, che presenta uno squarcio della guerra condotta contro gli indiani Seminoli della Florida. Charles Laughton è di una notevole bravura nel polpettone The Strange Door, diretto da Joseph Pevney e tratto dal racconto The Sire of Maledroit di Robert L. Stevenson.

Walt Disney ha annunciato Ventimila leghe sotto i mari di Verne, naturalmente in technicolor. La Fox ha incaricato Henry King di portare sullo schermo il racconto di Hemingway Snows of Kilimanjaro, uno dei famosi « 49 racconti ». Anna Maria Pierangeli e Leslie Caron (la rivelazione di An American in Paris) saranno una gradevole coppia di ragazze sbarazzine e romantiche nel « musical » della M.G.M. Two Girls from Bordeaux. Joseph L. Mankiewicz, abbandonato la Fox, ha firmato un contratto di cinque anni con la Metro. La

Columbia ha fatto la pace con Rita Hayworth. Per finire ecco i film e gli artisti premiati dai critici cinematografici di New York per il 1951. Come si sa, il giudizio della stampa newvorkese è sovente una guida per gli assegnatori degli Oscar. Miglior film dell'anno: A Streetcar Named Desire di Kazan. (Altri candidati al premio piú ambito erano The River di Renoir, An American in Paris di Minnelli, Death of a Salesman di Benedek, A Place in the Sun di Stevens). Elia Kazan è stato proclamato il miglior regista, Vivien Leigh la piú brava attrice. Il più bravo attore: Arthur Kennedy, per Bright Victory di Mark Robson. Il cinema italiano ha riconfermato la sua vitalità ottenendo, con Miracolo a Milano di De Sica e Zavattini, il premio per il miglior film straniero.

GIORGIO N. FENIN



Sopra: Fredric March in Death of a Salesman (« Morte di un commesso viaggiatore »), film tratto da Miller e diretto da Laslo Benedek, Sotto: da Decision Before Dawn di Anatole Litvak.



ANCORA DEI "CATTIVI SOGGETTI,,

SULL' OPPORTUNITA' dei concorsi per soggetti cinematografici, dopo quanto ho detto anche nel passato numero di Cinema, non ho molto da aggiungere e, certo, non varrebbe la pena di spendervi altre parole, tanto è ovvio e futile l'argomento, se non fossi costretto a farlo, con una tal quale pena, dalla lunga epistola che Bla-

setti mi dedica.

Blasetti riconosce che i concorsi non hanno mai dato un risultato positivo, ma pensa ciò sia dipeso da una mancanza di serietà nell'organizzazione. Il che non è esatto e potrebbe dirne qualcosa il mio amico Mario Massa, che ha avuto la meritata ventura di vincerne uno, tra gli altri, bandito da quello stesso organismo che oggi si chiama la Direzione dello Spettacolo. Egli parla di formazione di sceneggiatori, ma non riesco a capire come questo possa avvenire attra-verso i concorsi, anziché con un serio insegnamento della tecnica cinematografica a quegli allievi del corso di regia da cui sono usciti non solo registi, ma anche sceneg-giatori. L'idea, poi, di rivendicare, accanto a quella del regista, la figura del soggettista e dello sceneggiatore non mi sembra peregrina: tutto ciò è pacifico per quei sogget-tisti e quegli sceneggiatori che hanno una personalità e possono considerarsi dei veri e propri autori del film assieme al regista. Basta per tutti, qui da noi, ricordare Zavattini, che è certamente considerato come uno degli artefici del nuovo cinema italiano accanto a Rossellini, De Sica, Germi, De Santis e come tale lo si giudica anche all'estero. Per tutti ho detto, giacché molti altri soggettisti e sceneggiatori esistono (dalla Suso Cecchi a Tellini, da Fabbri a Fellini, da Amidei a Barbaro, da Pietrangeli a Flaiano, da Brancati a Patti e Talarico, da Alvaro alla Paola Ojetti, ecc., ecc.) degni del massimo rispetto e valorizzati oltre che rispettati: tanti che si è potuta costituire proprio in questi giorni un'associazione, notevole per il numero e la qualità dei suoi componenti.

E, allora, che vuole Blasetti? chi difende Blasetti?

È proprio necessaria una fabbrica delle illusioni, che costa tempo e danaro, quando nel nostro cinema ci sono moltissimi elementi preparati — specie se si tien conto di tanti giovani, colti e intelligenti, in gran parte usciti di recente dal Centro, che attraverso varie attività vengono maturandosi sul piano professionale — che non si utilizzano solo per faziosità o altre men belle ragioni? Blasetti ama sinceramente il cinema e questo nessuno glielo può contestare; ha fatto molto per il cinema italiano, ed è un'altra cosa che non gli può essere negata; ama battersi a favore del buon cinema ed è un lodevole proposito: ebbene, gli do un consiglio: faccia una crociata per la moralizzazione del nostro lavoro. Si batta per la competenza l'onestà, la serietà, la tolleranza: per una legge e una politica che ne siano l'espressione e, vedrà, se gli riesce di vincere, quante cose miglioreranno.

SU QUESTA linea comincio col chiedere io a lui, prima di rispondere a una sua perentoria intimazione, di dichiarare pubblicamente, non in mia difesa, ma della cultura cinematografica, se ritiene in coscienza che il Centro abbia guadagnato col mio allontanamento e se lo stesso possa dirsi per Bianco e Nero. Se si, vuol dire che le sue espressioni contenute anche nella lettera mandata a Cinema debbono considerarsi insincere; se no, come spiega la sua condotta? Perché ha avallato con l'autorità della sua persona il mio allontanamento da un Istituto che avevo organizzato fin dalla

DI LUIGI CHIARINI

fondazione e diretto per tanti anni? Perché, come mi si dice, il suo nome figura tra quelli di alcuni giovanotti miei amici nel nuovo comitato direttivo di Bianco e Nero? Risponda esplicitamente e senza menare il can per l'aia come si addice a un uomo leale quale io lo ritengo.

CHI NON ricorda quanto osserva il Manzoni nei Promessi Sposi dopo aver descritta la scena della sorpresa notturna in casa di Don Abbondio? Questi che pareva la vittima, in realtà era lui che faceva un sopruso; Renzo con tutte le apparenze dell'oppressore era, in definitiva, l'oppresso. "Cosí va spesso il mondo... voglio dire, cosí andava nel secolo decimo settimo ». Capita a me con Blasetti qualche cosa di simile. Mentre mi aspettavo da lui una franca e onesta precisazione, ecco, invece che mi intima di dichiarare pubblicamente, senza acidità polemiche, che lui quale membro dirigente del Sindacato registi non fece nulla contro di me in quegli anni ormai lontani di infantilismo rivoluzionario cinematografico, quando alla roulette politica il rosso veniva dato per vincente. (Molti di quei rivoluzionari ora puntano sul nero!). In verità io non ho nulla da rettificare perché ho esposto dei fatti, documentandoli anche, e non mi sono mai sognato di dire o scrivere che quell'odioso sopruso, che mi fece perdere del lavoro in un momento in cui ne avevo tanto bisogno, provenisse da Blasetti. Ho voluto semplicemente dire, e chi sa leggere ha ben capito, che in quella occasione Blasetti, che pure era al corrente della cosa, non saltò fuori a rivendicare la paternità del Centro e a prendere le mie difese. Il che è alquanto diverso, ma sempre significativo. Pur non essendone stato esplicitamente richiesto, sono pronto a dichiarare la mia convinzione che Blasetti non abbia fatto nulla per scalzarmi dal Centro e dalla Direzione della rivista, seppure col suo atteggiamento ha avallato e l'una e l'altra cosa. Va bene cosí?

SCRIVE Blasetti: « Come principale responsabile della pessima figura che queste sertenze del tuo autorevole collaboratore fanno fare alla Direzione dello Spettacolo e al Centro Sperimentale che hanno bandito il noto concorso permanente per soggetti, ho il dovere di dichiarare pubblicamente che la folla di sollazzevoli e cari incompetentoni cui si riferisce Chiarini sono io ». È una dichiarazione da Re Sole in quanto a modestia, ma soprattutto una generosa

denuncia contro di me quale dileggiatore di quelle pubbliche Autorità, così bene disposte nei miei riguardi, una coraggiosa difesa... del più forte.

Scrive ancora Blasetti: « Mai è stato realizzato un soggetto che abbia vinto un concorso? Infatti. Ma è stato mai fatto un concorso? Un concorso voluto, studiato, seguito con l'autorità, la serietà, la tenacia che Chiarini, Pasinetti, Barbaro dedicarono al Centro Sperimentale? ». Dal che risulta che il primo vero concorso « sono io »: auguri, auguri che lo studio, la volontà, la tenacia, l'autorità e la serietà non vengano compensati nei modi che tutti conoscono.

BLASETTI, che ha un terrore folle e ingiustificato del ridicolo, mi dà dell'acido polemista senza comprendere che l'ironia è una maschera dietro la quale si nasconde assai spesso, per naturale pudore, una profonda amarezza. Che io sia amareggiato e che a volte lo si senta nei miei scritti da qualche frase troppo pungente, penso che lo stesso Blasetti non dovrebbe meravigliarsi. («I provocatori, i soverchiatori», per citare nuovamente un vero cattolico, il Manzoni « tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli

offesi n)

Amareggiato si, ma non acido: mi creda pure il noto regista, perché in definitiva per tutta questa gente che avanza senza scrupoli nella vita, preoccupata solo di meschine ambizioni e avida di poltrone e di prebende, io provo un senso di pena. Penso al loro interno squallore, di cui pure un giorno avranno la rivelazione quando quella vita pratica, nella quale sono completamente immersi, li respingerà come cose inutili, e si troveranno soli, dileguatasi la folla dei falsi e interessati amici, soli con la propria coscienza. Destino che colpisce inesorabilmente chi considera gli uomini come gettoni per un giuoco di danaro e non sospetta che dietro ognuno c'è un complesso umano d'affetti, ci sono anche pene che quel cinismo incosciente rende spesso gravi, irreparabili.

Acido, dunque, no, perché chi conosce le alterne fortune della vita, quando è messo a dura prova ha, per contro, la grande ventura di imparare a distinguere gli uomini e gli può capitare di trovarne più d'uno che merita un tale appellativo: un uomo, un amico, per sapere che valgano, bisogna averli incontrati in momenti difficili e non sul mercato dei favoritismi e degli scambi.

E perché Blasetti non ripeta che queste frasi sono equivoche, dirò súbito che esse non si rivolgono a lui, ma ad alcuni dei suoi attuali amici. E qui pongo fine al caso personale, chiedendo venia al lettore se sono stato costretto a tornarvi su, ma non potevo fare altrimenti senza correre il rischio di scadere nella considerazione morale del mio contraddittore, considerazione alla quale tengo perché lo stimo nonostante tutto, convinto che il comportamento che io deploro è frutto di un'ambizione sbagliata e di facili suggestioni.

LUIGI CHIARINI

Il numero novembre-dicembre di Bianco e Nero pubblica il seguente commiato di Luigi Chiarini:

« Le bozze di questo fascicolo, compresa la prefazione, stavano già per andare in macchina, quando mi è pervenuta inaspettatamente

(Continua in terza di copertina)

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* BRUTTO

SBAGLIATO

*** ACHTUNG! BANDITI!

Regía: Carlo Lizzani - Soggetto e sceneggiatura: Giuseppe Dagnino, Giuliani, Lizzani, Massimo Mida, Ugo Pirro, Enrico Ribulsi, Mario Socrate, Rodolfo Sonego - Fotografia: Gianni Di Venanzo - Musica: Mario Zafred - Interpreti: Gina Lollobrigida (Anna), Andrea Checchi (L'ingegnere), Lamberto Maggiorani (Marco), Vittorio Duse (Domenico), Giuseppe Taffarel (Comandante Vento), Franco Bologna (Gatto), Maria Laura Rocca (L'amante del diplomatico), Giuliano Montaldo (Il commissario Lorenzo), Pietro Tordi (Il diplomatico), Bruno Berellini (Il « Biondo »), Pietro Ferro - Produzione: Cooperativa Spettatori Produtori Cinematografici, 1951.

ESISTE un luogo comune - comune quanto errato - in auge non soltanto nel mondo della produzione cinematografica ma anche in chi è chiamato a giudicare i film, e che i film dovrebbe analizzare e non far finta di recensire. Si sente in fatti spesso accusare, dall'una e dall'altra parte, che questo o quell'esordiente è un teo-rico. Tale è stato definito anche Carlo Lizzani. Sarà bene subito chiarire, a ogni modo, che l'attribuzione è del tutto errata. Lizzani non è un teorico; un critico sí, un saggista, uno studioso non racchiuso nei limiti della cosi detta specializzazione. La sua cultura non è accademica, non si svolge sotto l'insegna dell'arida erudizione, ma è cultura viva e operante. L'importanza che egli ebbe, come critico studioso e saggista sin dal 1943, non può essere ignorata in un panorama storico della critica cinematografica. Il 1943 è l'anno di Ossessione, ma è anche il periodo, nel nostro cinema, in cui si diffonde una tendenza che il film di Visconti, implicitamente, condanna: il momento in cui i più dotati si davano agli esercizi calligrafici e accademici se non addirittura scolastici, aprendo cosí la via a uno dei più acuti pericoli del cinema: il formalismo. Era naturalmente il pericolo di tutta una cultura. E costituiva « già un gran passo in avanti il fatto di poter far riferimento a essa parlando di cinema italiano ». Lizzani, avvertito il pericolo su un piano sí ampio (senza peraltro, per ragioni contingenti, estendere il fenomeno a una mancanza di libertà espressiva), indicava come condizione di salvezza la 'sincerità': « Teniamo gli occhi ben aperti: quel formalismo è quanto di peggio possa capitare al cinema. C'è in esso tutto il disprezzo (non confessato naturalmente, ma non meno reale) per l' 'accaduto umano'; c'è il rifiuto, in una tale tendenza, per tutto ciò che ha sapore di realtà, per tutto ciò che è il 'moderno' in ogni tempo: l'attuale, il reale, l'uomo nella sua vicenda giornaliera » (1). In somma Lizzani, lungi dall'essere un teorico e per di più nell'accezione fredda e astratta del termine, faceva parte di quel 'gruppo di Cinema' il quale, insieme con quello di Bianco e Nero, preparò prima e durante il conflittó, con un movimento critico e culturale unitario, la scuola

del nostro realismo cinematografico. Di quel primo gruppo di cineasti « impegnati nella stessa lotta », come recentemente ricordava Giuseppe De Santis, Lizzani è uno degli ultimi, in ordine cronologico, a passare dalla penna alla macchina da presa, o meglio al film a soggetto, subito dopo Michelangelo Antonioni. E al film a soggetto arriva con alcuni attualissimi documentari intesi come premessa al realismo (2) e quando il realismo si è già affermato e in un certo senso si trova già in crisi. Una crisi, è bene precisare, non di uomini ma di condizioni ambientali e sociali. In queste condizioni, e nonostante esse, Lizzani - come Antonioni ma in una direzione diversa - porta al nostro cinema un ulteriore contributo.

Questo ulteriore contributo è appunto particolarmente significativo in quanto l'esperienza di libertà non è in crisi soltanto nel campo cinematografico, ma in un cam-po ben piú vasto, di cui quello cinematografico non è che una diretta derivazione: in un àmbito cioè che investe noi stessi e la Nazione tutta. E non può dirsi casuale il fatto che Achtung! Banditi! esca quasi contemporaneamente a Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana (8 settembre 1943-25 aprile 1945) raccolte per l'editore Einaudi da Giovanni Pirelli e Piero Malvezzi. « Che andiamo cercando, noi vivi», si domanda nella prefazione Enzo Enriques Agnoletti, « in queste ultime parole, scritte in un momento in cui l'uomo è sotto il più grave peso di questa vita? E con che diritto leggiamo queste pagine, una dopo l'altra, per trovarci chi sa che cosa, ma certo qualcosa per noi e di noi; con che diritto interpretiamo, confrontiamo e concludiamo? Non è il desi-derio di raccogliere pii cimeli e testimonianze di un'epoca lontana, indiscussa, da raccontare con partecipazione, ma con freddezza, a coloro che non sanno. Troppo ci è vicino quel tempo, anche se sentiamo di coprirlo con gli strati opachi della memoria, se tentiamo talvolta di non lasciar giungere fino a noi quelle voci che non ci lascierebbero vivere come viviamo; che forse vorrebbero che fossimo tanto diversi da quello che siamo ». Ma se quel tempo è ancor troppo vicino a noi, non fa più parte della cronaca, è storia; è patrimonio nazionale. A esso noi ci possiamo avvicinare e vederlo ormai con sereno seppur sempre relativo distacco. E' quanto ha tentato Carlo Lizzani. Raccolte alcune testimonianze, le racconta con partecipazione ma appunto con freddezza a coloro che non sanno o non vogliono sapere, e magari osano affermare che la Resistenza si sta ' rando" o è addirittura "screditata" (3). La piú bella pagina della nostra storia recente, affermava Lizzani, non ha bisogno di difese, non ha complessi di inferiorità. E il fatto che oggi, alcuni anni dopo la Liberazione, il giovane regista ne abbia sot-tolineato aspetti tipici, deriva da una ne-cessità non certo di difesa, ma dalla inti-

ma urgenza di vederla con occhio storico e non di cronista, con interessi svincolati da infiltrazioni romantiche o comunque sentimentali: di vederla, cioè, criticamente. In questo senso, in una siffatta prospettiva, e nonostante i difetti insiti in Achtung! Banditi!, egli ha dato al nostro cinema il primo film sulla Resistenza e il primo film storico italiano (dopo 1860 di Blasetti), e proprio quando una pellicola sull'argomento sembrava ai superficiali opera inattuale, sorpassata. Resistenza e storia erano e sono, per Lizzani, due temi da ritrovare. « Qualche noleggiatore, al sentire che mi accingevo a preparare, oggi, un film sulla Resistenza ha storto la bocca. 'Il pubblico è stanco di film di guerra'. A parte gli esempi di film U.S.A. impostati sulla guerra americana, e su aspetti della Resistenza europea, c'è da osservare che la Resistenza non è un tema che debba essere necessariamente trattato sotto la luce abituale del racconto di avventure, attraverso sparatorie, scene di tortura e via dicendo... Fare un film sulla Resistenza significa — se si riesca a dare alla parola Resistenza il significato largo che le si deve - fare un film storico. E il film storico, malgrado l'orgia di 'costume' della prima e della seconda cinematografia italiana, è proprio il genere che a noi manca. Si parla tanto di una necessità di approfondimento della cinematografia italiana dopo le prime scoperte neorealistiche. Ecco dunque una strada per l'approfondimento del nostro cinema » (4).

Lizzani ha dunque ripreso con 'spirito nuovo' il tema della Resistenza, e coerentemente ai princípi che enunciava su questa rivista nel 1943: « Il cinema italiano non nascerà che dagli artisti che sapranno esprimere i motivi delle nostre qualità umane e non sarà il cinema tipo, il cinema in cui appunto gli americani hanno trovato, in massima parte, l'espressione di tutta la loro personalità » (5). E riprendendo questo tema nella prospettiva accennata, la quale implica l'esame del movimento e il suo significato nell'ambito delle vicende nazionali e del passaggio dal fascismo alla democrazia, egli ha opportunamente posto il suo racconto a cavallo del proclama di



Alexander: con ciò ha inteso sottolineare, del movimento partigiano, l'aspetto piú tipico che sembra essere sfuggito allo stesso generale alleato, quando ritenne sufficiente un suo ordine per smobilitare i nostri patrioti. L'azione, nel film di Lizzani, si svi-Iuppa proprio nel momento in cui il Comando supremo delle forze armate del Mediterraneo consiglia il ritiro sui monti in attesa della primavera. I partigiani di Vento e Lorenzo, il comandante e il commissario in Achtung! Banditi!, non obbediscono al proclama. Scendono bensi a Pontedecimo, a Genova, coerenti alla realtà della cosi detta 'pianurizzazione', che fu il ''più grande fenomeno' della Resistenza in Italia. "Fu appunto questa tattica inaspettata che frustrò tutti i tentativi nemici d'estirpare il movimento partigiano prima dell'offensiva alleata di primavera, che allargò ulteriormente il fronte della Resistenza, che la saldò e l'avvicinò sempre piú ai maggiori centri abitati preparando l'insurrezione » (6); e anche questa avvenne non per ordine alleato, ma talvolta in contrasto con esso, e comunque sempre in anticipo. Certamente il proclama di Alexander lasciò in una parte dei patrioti qualche perplessità, suscitò in alcuni anche il dubbio di un 'tradimento'. E di tradimento parla Franco, le studente: non chi aveva l'esatta coscienza della lotta, come Lorenzo: "Stiamo facendo la guerra piú difficile e complicata, sempre staccati dai comandi, con mille questioni da risolvere, e nessuno che ti dica: 'Hai fatto bene o hai fatto male'. Oppure te lo dicono dopo, perché prima è impossibile. Eppure ogni giorno un piccolo passo avanti si fa". Del resto i partigiani di questo film non sono immuni da altri dubbi, paure, incertezze, perplessità. « Pensiamo che spesso, spessissimo », scrive l'Agnoletti nella citata prefazione, « si tratta di giovani che hanno avuto una cultura relativa e un'esperienza politica brevissima e per cui quindi sarebbe nor-male che il dubbio li assalisse, che temessero d'aver sbagliato, di essersi sacrificati a torto, che confondessero le parole e la forza di chi li uccide con la giustizia. Ma questo è il grande, l'effettivo miracolo, la maturità raggiunta non solo da pochi, ma da molti, da tutti. Il popolo italiano, i morenti, le vittime, sanno ormai dove è la giustizia, nessuno li potrà piú ingannare: essi vedono. E' la prima volta, nella storia italiana, che una convinzione cosí seria e diffusa si forma nell'animo del popolo, una convinzione capace di affrontare qualsiasi prova. E' una convinzione a cui tutti partecipano, uomini e donne, come uomini e donne partecipano al sacrificio». Perples-sità e dubbi non vengono dunque dimenticati dal Lizzani, nel suo riesame critico-storico. "Prima di giocarsi la pelle", dice il Commissario, "la gente vuol ragionare con la propria testa". "Ma è giusto! Ne hanno il diritto. Chi dice il contrario?", aggiun-ge Vento, "Ognuno deve essere responsa-bile di se stesso". I partigiani di Achtung! Banditi! non sono eroi nell'accezione romantica della parola; al 'bel gesto' sostituiscono uno scopo ben preciso (7).

Lontani da un "eroismo programmatico", i partigiani di Lizzani si inseriscono nella realtà e la realtà rappresentano anche per la coscienza che è in loro di raggiungere un risultato pratico, il quale tra l'altro si concretizzò, e nel film si concretizza, nel salvataggio dell'attrezzatura industriale.

Salvataggio dallo smantellamento, e in collaborazione con gli operai delle fabbriche. « La fabbrica è nelle nostri mani », urla Marco ai compagni, « La fabbrica è la no-stra vita. Se i tedeschi si portano via tutti i nostri impianti, chi ci darà da lavorare? Oggi c'è qualcosa di molto importante da salvare, oltre alla nostra pelle ». E le armi che Vento e Lorenzo hanno ottenuto con il concorso degli operai, vengono usate per la difesa degli operai stessi, per la difesa cioè dei macchinari contro i tedeschi e nel momento in cui questi aspettano la loro resa: « Capiranno le nostre intenzioni anche per il prossimo inverno ». E' la prima volta, in un film sulla Resistenza italiana, che un siffatto elemento tipico del movimento viene colto e sottolineato; e per la prima volta le fabbriche entrano in un nostro film, come fattore attivo, lontano quindi dai pretesti tipo Acciaio, l'opera di Rutt-mann che, come ben disse Casorati, diede l'avvio al cinema ministeriale. La maturità è raggiunta non da pochi, ma da molti. E la maturità è anche in chi la fabbrica dirige. L'ingegnere, in Achtung! Banditi! preferisce la morte piuttosto che tradire rimettendo a posto i macchinari e facendoli funzionare per il tedesco: "Gli operai sono fuggiti. Si sono difesi. Era umano. Quel poco che ci è rimasto, noi lo difendiamo con le unghie e con i denti. Il reparto lo avevo messo su io con i miei operai. E' stato bombardato due volte. Abbiamo ricominciato. Ci siamo perfino rifatti i muri. E ora ci siamo difesi". E cosi, Marco e l'ingegnere, vengono impiccati, e prima dell'impiccagione, è il secondo a rialzare il primo da terra, dove i fascisti lo avevano colpito. Lizzani accenna ad altri esempi di unità, di partecipazione alla lotta, di adesione al movimento, di difesa dei diritti umani. Si vedano le figure della contadina, all'inizio; quella della camerie-ra sarda, alla fine, che soccorre e salva dai nazi il conterraneo; e ancora i due tranvieri e le donne tutte, che appaiono in una delle sequenze culminanti del film. Una sequenza che doveva essere la chiave per la comprensione e la giustificazione del passaggio di Domenico e degli altri alpini dai tedeschi ai partigiani ma che, pur nella sua bellezza derivante da elementi umani, tale non è. Il passaggio risulta non storicamente giustificato, anzi quasi arbitrario; cosí come - nonostante la chiara visuale di partenza impostata su elementi tipici personaggi piú che personaggi risultano semplici figure, e figure che si confondono talvolta le une con le altre. Esse, quelle dei partigiani sopra tutto, nel tentativo (in parte raggiunto) di offrire un dramma corale, sono messe tutte sullo stesso piano; si che i caratteri, diversi pur nel loro minimo comun denominatore, non prendono un vero corpo e una vera sostanza. A esempio si fa fatica a seguire gli sviluppi psicologici di Vento e del commissario; e cosí pure quelli di Franco, che non ha ancora ben chiaro il concetto di democrazia e la tecnica della lotta che si sta conducendo; e anche questa figura voleva essere essenziale all'economia del film. Nel film Franco rappresenta l'intellettuale, lo studente che a poco a poco si matura a contatto della realtà e per opera di Lorenzo. Non prendono un effettivo corpo anche altre figure tipiche: quelle del diplomatico e dell'amante in particolar modo. Pregni di significati in potenza, essi tendono a rappresentare

un mondo che non riesce a capire quanto sta accadendo: l'uomo, tutto impegnato com'è nel labirinto del doppio giuoco, parla di 'modus vivendi', di tregua d'armi, di mettere tutto a posto con gli 'amici' tedeschi; la donna, preoccupata invece di uno scandalo grettamente borghese, cerca di giustificare la sua linea di condotta: "Sono di mio marito" (i vestiti, spiega al commissario). "Lo scongiuro, anche lui è un combattente, un uomo d'onore, una persona perbene. Ora è prigioniero nel Sud Africa, e io non faccio che pensare a lui. Ma se sapesse la gente qui attorno! Chiacchiere... Chiacchiere... Chiacchiere. Ce l'hanno con una donna sola. Io non so che cosa succederà, qui, dopo il vostro arrivo; ma certo, comunque, il mio onore verrà compromesso. Si verrà a sapere delle mie visite... Era la prima volta, sa... Non creda mica... Ci diamo ancora del lei. Per me è come un conforto. E' cosí distinto, cosí educato. Ma la gente non vuole che lo scandalo. Se ne vadano, questa notte, lo scongiuro". E se anche Anna è in parte incomprensibile in quel suo continuo correre affannoso, le figure positive emanano una loro indubbia simpatia; e alcune di queste sono chiaramente tratteggiate: quella dell'ingegnere, a esempio, o quella di Zero, l'imberbe partigiano che dice di avere diciotto anni e si sente uomo nella sua ingenuità, come quando spiega a un ragazzo che cos'è la mira (" La mira... La mira parte dall'occhio sinistro, passa per la tacca di alzo, sfiora il mirino e colpisce il bersaglio").

La debolezza delle diverse figure accennate, e l'arbitrarietà del passaggio di Domenico e degli altri alpini dai tedeschi ai partigiani, derivano da una sceneggiatura difettosa, ma non soltanto da questa e dalla regia; bensí anche da alcuni tagli a essa sceneggiatura apportati, e quindi al film, in seguito a quella mancanza di libertà espressiva di cui all'inizio, Il passaggio veniva logicamente e umanamente giustificato, in quella sequenza che abbiamo definito chiave, e che tale risultava nella sceneggiatura. Le donne, dinnanzi alla fabbrica, chiedono ad alta voce di poter vedere i familiari che vengono invece spinti dai tedeschi verso i capannoni. Esse, insieme con vecchi e ragazzi, guardano ostili gli alpini. La folla si chiude minacciosa su di loro quando, allontanati an-ch'essi (" Cosí vi pagano! "), cercano una via di uscita. Da una finestra parte un grido (" Ci state ancora con i tedeschi? Andatevene via! Difendete i nostri figli, piuttosto "). I tedeschi prima guardano divertiti, e poi preoccupati sparano: non soltanto in aria, come nel film, ma anche sulla folla. Gli alpini sono terrorizzati. Queste, e altre cose ancora, non si vedono nel film; con il risultato, inoltre, di far apparire il nemico più "umano" di quan-to non fosse nelle intenzioni di Lizzani: di una "umanità", come sottolinea Abele Saba, « che allora, quando ci fucilavano o ci impiccavano o distruggevano interi paesi, certamente non avevano » (8). Di questo nemico il regista riesce comunque a dare le due facce, a suggerirci cioè le diverse condizioni e peculiarità dei tedeschi e dei fascisti, la sfiducia e il disprezzo dei secondi per i primi. (" Non si fidano di noi: non ci mandano nemmeno i fasci-sti più fanatici", dice Domenico ad An-

na). In merito si vedano la sequenza dell'impiccagione di Marco e dell'ingegnere, e la scena del tram - altrettanto efficace nella singolare asciuttezza - con quel conducente pallido, senza berretto, che ha dietro la schiena il mitra puntato dei due militi; sono evidenti, nel viso del tranviere, il sudore e i segni di percosse recenti. L'es-senza profonda dell' "accaduto umano" e la 'sincerità' si fondono con l'esclusione completa del formalismo, della calligrafia, che « è quanto di peggio possa capitare al cinema ». Calligrafia del resto bandita da tutte le immagini di Achtung! Banditi! Questa esclusione, insieme con una freddezza che non uccide la partecipazione umana bensi la retorica lasciando il posto alle facoltà critiche e all'analisi, ha appunto permesso a Lizzani di portare un ulteriore contributo al nostro realismo, e a realizzare il primo film storico italiano do-po 1860: a fare cioè, come Antonioni ma ripetiamo in un'altra direzione, un'opera piú che bella, importante. E abbiamo visto di quale importanza.

GUIDO ARISTARCO

(1) Carlo Lizzani: Pericoli del nuovo cinema italiano: il formalismo, in Cinema vecchia serie, Roma, 10 novembre 1943; riportato in Bianco g Nero, Roma, anno VII, n. 1, gennaio 1943.

naio 1943.

(2) Autenticamente realistici sono a esempio, tra i documentari di Lizzani, tutti inediti per il normale pubblico, Viaggio al Sud e Via Emilia km. 147, dei quali Cinema ha pubblicato diversi fotogrammi. Lizzani, prima di realizzare Achtung! Banditi! è stato inoltre aiuto regista di Rossellini per Germania anno zero e di Lattuada per Il Mulino del Po. In quest'ultimo film sostenne anche una piccola parte (quella dell'ufficiale), così come interpretò la st'ultimo film sostenne anche una piccola parte (quella dell'ufficiale), così come interpretò la figura del sacerdote in Il sole sorge ancora di Vergano, film che porta la sua firma anche come sceneggiatore in collaborazione.

(3) Cfr., a esempio, C. Silvestri: Si oscura il volto della Resistenza, in Adesso, Milano, 15 dicembre 1951.

(4) Carlo Lizzani: Temi da ritrovare Resistenza e storia, in Cinema nuova serie, Milano, anno IV, n. 52, 15 dicembre 1950.

(5) Carlo Lizzani: Vie del cinema italiano, in Cinema vecchia serie, Roma, anno VIII, n. 160, 25 febbraio 1943.

(6) Cfr. Roberto Battaglia: Il significato nazionale della Resistenza, in Società, Torino, anno VI, n. 2, giugno 1950.

anno VI, n. 2, giugno 1950.

(7) Cfr. Fernaldo di Giammatteo: Partigiani senza falsi eroismi in "Achtung! Banditi!", in Cinema nuova serie, Milano, anno V, n. 63, 1 giugno 1951. A questo articolo rimandiamo il lettore per quanto riguarda la formula produttiva, a carattere cooperativistico, di cui si è valso Lizzani per realizzare il suo primo film a soggetto. Spettatori cinematografici diventano produttori. Fenomeno senza dubbio importante. Il pubblico, in Italia, diventa sempre più attivo, critico, e chiede film che facciano pensare.

ciano pensare. (8) Per mancanza di spazio rimandiamo al prossimo numero, insieme con la nota di Pestalozza sulla musica di Achtung! Banditi!, una lettera del partigiano Abele Saba sullo stesso film.

MISCELLANEA

NELLE ULTIME settimane, oltre a Bellissima di Visconti e ad Achtung! Banditi! di Lizzani, di cui si è ampiamente parlato su queste colonne, sono usciti a Milano alcuni film che si possono segnalare su un piano tecnico e per un tentativo di indagine psicologica e sociale, rimasta peraltro allo stato intenzionale. Il più impegnativo, tra i recenti film esposti, è The Brave Bulls (« Fiesta d'amore e di morte », 1951), prodotto e diretto da Robert Rossen. Interessa, in questa pellicola realizzata interamente a Città del Messico, il personaggio centrale: un torero che, giunto all'apice della

gloria e della carriera, si accorge d'un tratto di non essere più infallibile. Egli comincia a temere i tori contro cui deve combattere; non li vede piú come bestie, ma come ani-mali "coraggiosi", nobili. In questa nuova e insolita prospettiva si sviluppa, con una riuscita indagine psicologica, la parte piú interessante del film; in questo costante dialogo tra l'uomo che s'avvede della sua debolezza e il toro che automaticamente passa a un rango superiore, il film trova una sua unità. Parallelo a questo contrasto psicologico, un altro dialogo: quello tra il torero e la folla delle corride, una folla eccitata e violenta, altrettanto pronta a innalzare come a distruggere i propri idoli. Il regista di All the King's Men (" Tutti gli uomini del re », 1950) è riuscito a trattare questi aspetti con una tecnica assai personale; gli è solo mancato il senso della misura nello svolgimento della storia d'amore del film, che segue i consueti e banali canoni. Ma in complesso si ha la sensazione che l'aria del Messico abbia giovato al regista, cosí come agli interpreti principali (Mel Ferrer, Anthony Quinn) che sono bravissimi.

La nuova prova di Alberto Lattuada, molto attesa, ha deluso. Anna (1951) testimonia una raggiunta sicurezza artigianale che del resto nessuno ormai metteva in dubbio - ma rivela una affrettata e a tratti insostenibile impostazione psicologica. La protagonista del film, (interpretata dalla Mangano), la donna di facili costumi che decide di cambiar vita e sceglie la via della clausura, offre l'avvio a numerose critiche, la più evidente delle quali riguarda la motivazione della crisi mistica, che non risulta sufficientemente chiara, Il film rappresenta comunque, nell'interessante carriera di Lattuada, una pausa e un insolito successo commerciale che gli hanno permesso di iniziare un'opera già in partenza importante come Il cappotto. Psicologica vuol essere anche la struttura di Le due verità (1951), diretto da Antonio Leon Viola (alias, per vezzo, Leonviola "tout-court"). Qui la fragilità dell'assunto è ancora più evidente, i difetti vieppiù marcati. Una giovane donna viene trovata morta. Prima verità: il suo amante l'ha uccisa. Seconda verità: la giovane ha trovato morte occasionale sotto un tram. Delle due, Leonviola sembra preferire la seconda. Ma con-trariamente al vecchio adagio del ''non c'è due senza tre'', in questo film confuso e convenzionale ci sono, forse, due verità, ma non c'è la terza, quella piú importante: la verità dell'arte. Al genere giudiziario appartiene anche *The Paradine Case* (« Il caso Paradine», 1947) di Alfred Hitchcock. Il processo di una donna accusata di aver ucciso il marito serve da pretesto per centrare il dramma interiore dell'avvocato difensore, convinto assertore dell'innocenza della sua cliente, cui l'improvvisa e imprevista confessione della donna spezza l'equilibrio psicologico, dando origine a una crisi morale di difficile soluzione.

Il film sarebbe stato interessante, se avesse posto questo caso di coscienza in termini puramente giuridici: il "principe del foro" che per la prima volta, nella sua luche per la prima volta, nella sua luminosa carriera, commette un errore di valutazione, e per la prima volta esce, piú che sconfitto, schiantato moralmente, era una figura estremamente suggestiva. Su tutt'altro piano, una specie di Luis Bello

alle prese con un toro che per la prima volta gli scopre, rivelandola nella sua ineluttabilità, la propria debolezza. Hitchcock e Selznick, invece, hanno preferito circondare la crisi del giurista con un alone romantico e sentimentale, inventando un infatuamento di costui per l'imputata. Accanto a Gregory Peck, è la nostra Alida Valli alla sua prima prova hollywoodiana. Contrariamente all'opinione diffusa tra i critici, soprattutto d'Oltreoceano, essa ci è parsa singolarmente efficace, convincente anzi nonostante il suo personaggio impreciso.

Con maggiore chiarezza sono delineati i tre personaggi principali di A Place in the Sun (" Un posto al sole », 1951) che il regista-produttore George Stevens ha derivato dal romanzo di Theodore Dreiser An American Tragedy. Rispetto al precedente film di analogo soggetto (An American Tragedy, 1931, di Josef Von Sternberg) questo rivela un'indipendenza ancora più marcata dal libro, e ciò contribuisce a privare i perso-naggi e gli ambienti del loro sapore realistico e socialmente polemico. In particolare, il protagonista, che in Dreiser era un cinico unicamente proteso alla conquista del suo "posto al sole", cioè di un matri-monio conveniente, qui non è ributtante ma, semmai, un debole da compatire. A questo ipocrita svisamento tematico, tuttavia, si contrappone una sensibilità considerevole, specialmente nelle scene a due, nelle quali Stevens rivela un gusto raffinato e intimistico. Tra gli interpreti, Montgomery Clift e la Winters dominano di una lunghezza l'impacciata e caramellosa Elizabeth Taylor, in cui non abbiamo visto nemmeno l'ombra d'un'attrice. Non più psicologie, ma azioni dinamiche e violenza esteriore sono le caratteristiche di due film per qualche aspetto pregevoli: Highway 301 (« La banda dei tre Stati », 1951) di Andrew Stone, e Crisis (« La rivolta », 1950) di Richard Brooks. Il primo rientra nella categoria dei film "gangster", distin-guendosi da molti altri, generici e anonimi, per un ritmo serrato ed una forza narrativa non comune. Ritmo e forza narrativa, peraltro, che rimangono fini a sé stessi e non segnano l'avvio per considerazioni impegnative. Quanto a Crisis, la sua trama ci ricorda We Were Strangers (" Stanotte sorgerà il sole», 1949) di John Huston: in ambo i casi, una rivolta popolare contro una dittatura centro-americana attira l'interesse dello spettatore. Senonché, mentre il protagonista del film di Huston è un rivoluzionario cubano che si reca nel suo Paese per partecipare attivamente al moto contro il dittatore locale, e mentre questo moto è veramente un'azione che ha carattere popolare, la "rivolta" del film di Brooks poggia su basi effimere e verte su un personaggio centrale erroneamente impostato. Infatti, la rivoluzione di Crisis non si può ritenere tale ma una semplice congiura di palazzo e tutt'al piú una marachella di piazza, poiché porta alla sostituzione di un dittatore provvisorio con un altro signorotto altrettanto provvisorio. E il protagonista non è un rivoluzionario cosciente, ma un chirurgo americano che va in ferie nel Paese in questione, è costretto ad operare il tiranno e d'un tratto si sente il paladino della libertà. Ciò ricorda molto un brutto film inglese, State Secret (1950).

VICE

L'Ufficio Organizzativo della F.I.C.C. ha distribuito al 1º gennaio circa 14.000 tesse-re federali. A tale data risultavano inoltre già accettate; per lo stesso mese, oltre 120 programmazioni dirette.

BERGAMO - Prosegue l'attività con I due timidi di Clair, L'incrociatore Potemkin e Atlantide di Pabst.

BOLZANO - Riprende l'attività il Cine Club con Nouvelle terre, I primi anni (epis, sulla Polonia) e Arie Prerie cui seguiranno le proie-zioni di Vacanze in collegio, L'incrociatore Po-

zioni di Vacanze in collegio, L'incrociatore Po-temkin e Tabú.

BRINDISI - Prosegue con successo l'attività del Circolo Brindisino. In provincia si stanno costituendo alcune sezioni oltre a quella già funzionante a S. Vito con più di cento soci. CARPI - Sono in programma i film della Ras-segna cecoslovacca: Barricata muta e alcuni

film di pupazzi. CATANZARO - Come annunciato, dal 23 al 27 dicembre u. s., si è svolta la Rassegna

CHIARI - Il Cineclub ha in programma I due

CHIARI - Il Cineclub ha in programma I due timidi e L'ultimo miliardario.

COMO - Il locale Circolo del Cinema ha projettato Carretto fantasma con Arie Prerie e Atlantide. La Rassegna cecoslovacca è terminata con la projezione di Bajaja, del documentario Come cresce il pane e con la selezione dei film La diga e Rivolta al villaggio.

FERRARA - Al Circolo del cinema univ. 4 S » è stato presentato Un palmo di terra (ediz, in 16 mm. distribuita dalla F.I.C.C.).

FERRARA - Con una conferenza di Ugo Casirachi ha avuto inizio la Rassegna cecoslovac-

siraght ha avuto inizio la Rassegna cecoslovac-ca presso gli « Amici del cinema ». La mani-festazione è stata inaugurata con Barricata mu-ta e ha compreso I racconti di Ciapek, La dita e ha compreso I racconti di Ciapek, La di-ga, Rivolta al villaggio e un programma di film di pupazzi.

FIDENZA - Il Circolo ha proiettato Il processo, E' accaduto in Europa, Giorno di festa.

Sono in programma Ossessione, L'incrociatore

Potemkin, L'ultimo miliardario,

FIRENZE - Il Circolo Fiorentino di cultura cinematografica ha in programma I racconti di Ciapek, Bajaja, Arie Prerie, e Re Lavra. Alla sezione a passo ridotto, una serie di comiche di Chaplin fornite dalla F.I.C.C.

IMOLA - Il Circolo riapre il nuovo anno sociale con Janosik, il bandito, Estasi e il disegno animato. Il cappolino a la gattina

animato II cagnolino e la gattina.

LIVORNO - Il circolo ha proiettato un programma di pupazzi cecoslovacchi, con Popeye e Zanzabelle à Paris, L'incrociatore Potemkin,

massa Marittima - Sarana, presentati in gennaio Ossessione e I due timidi come programmi della F.I.C.C.

MESSINA - Ha avuto corso, come annuncia-

to, la Rassegna cecoslovacca. MILANO - Il Cineclub Popolare Milanese ha iniziato la sua attività con le anteprime di Achtung! Banditi! e L'ultima tappa. Dopo la proiezione di Atlantide, il presidente Ugo Ca-siraghi terrà una conferenza sul tema: Pabst

e il cinema tedesco.

MODENA - Dopo un'interruzione durante le feste, e la manifestazione per l'anteprima di Achtung! Banditi! presentato da Guido Aristarco, il «Passinetti » riprenderà l'attività con Estasi, Ossessione e terminerà la rassegna sve-

dese con Solo una madre.

NUORO - Song in programma per il gennaio oltre l'Aleksandr Nevskij, L'ultimo miliardario e Ossessione. I film sono forniti dalla F.I.C.C. in circuito con il a Pasinetti di Sas-

sari. A Sassari è stata pure proiettata Estasi con Le monde de Paul Delvaux. PALERMO - Dopo la proiezione offerta an-che ai delegati al 5º Congresso del film I due che ai delegati al 5º Congresso del film i due timidi, si è svolta la Rassegna svedese con Solo una madre, Carretto fantasma, Il tesoro di Arne e Ordet («La parola»). E' stata pure presentata Estasi con il documentario belga Le monde de Paul Delvaux.

PARMA – Il Circolo Parmense del cinema ha inaugurato la sua attività con il Festival di Lorie Incorportatione. Terre propuelle al principale del propuelle al principale del con propuelle al principale del propuelle al principale propuelle al principale del princip

na maugurato la sua actività con il Festival di Joris Ivens proiettando Terre nouvelle e I pri-mi anni (episodio sulla Polonia). E' stato in se-guito programmato Filosofo vagabondo e Song of Ceylon. Nel primo periodo di attività l'an-teprima di Achtung! Banditi! con la presenta-zione di Guido Aristarco, Aleksandr Nevskij,

Il cappello a tre punte con Documenti mensili n, 1 e n. 2. Il cagnolino, Misa, Vacanze in colle-gio, Janosik, il bandito con il documentario Cogio, Janosia, il bandito con il abcumentario Co-me cresce il pane. Nel nuovo ciclo saranno pre-sentati L'incrociatore Potemkin, la Rassegna cecoslovacca e Atlantide. Prosegue a cura del circolo la pubblicazione di un bollettino cri-

circoio ia pubblicazione di un bollettino cri-tico informativo.

PAVIA - Il Circolo universitario inizierà il nuovo anno con Cappello di paglia di Firenze e il documentario ungherese Gli uccelli del La-go Balaton. Seguiranno Vacanze in collegio e Ossessione.

Ossessione.

PESARO - Il Circolo ha programmato Gli
uomini, che mascalzoni!, Atlantide e Tabú.

PESCARA - Il Circolo Abruzzese ha inaugurato il nuovo anno sociale presentando La ter-

rato il nuovo anno sociale presentando La terra trema in edizione originale. Il film era già stato presentato in edizione italiana ridotta.

PERUGIA - Dopo Gli uomini, che mascalzoni! il Cineclub ha proiettato XX Secolo, una serie di comiche di Chaplin. Sono in programma Ordet e I due timidi.

PISA - Alla Rassegna italiana ha fatto seguito la Rassegna cecoslovacca con I racconti di Cineck Estati Barricata muta il documenta

quito la Rassegna cecoslovacca con I racconti di Ciapek, Estasi, Barricata muta, il documentario Come cresce il pane, il film di pupazzi Re Lavra. E' in programma una Rassegna del cinema francese. Il Circolo pubblica un bollettino e chiede ai soci di indicare per referendum i film da proiettarsi.

ROMA - Il Circolo culturale « C. Chaplin » proseguendo nella sua attività ha già superato i 500 iscritti. Continua la regolare pubblicazione di un bollettino settimanale. Tra i film

zione di un bollettino settimanale. Tra i film proiettati Il cavallino gobbettino di I. Vano (disegno animato sovietico a colori a lungo-metraggio) I due timidi di Clair. Sono in pro-gramma Il cappello di paglia di Firenze, Os-sessione e L'incrociatore Potemkin. ROMA - Il Circolo Romang del cinema, sotto

la presidenza di Cesare Zavattini ha annun-ciato la ripresa dell'attività. Tra i film in pro-gramma Estasi, Ossessione, la rassegna svedese e cecoslovacca. Caratteristica del Circolo sarà però la presentazione di una serie di antepri-me italiane nell'ambito di manifestazioni particolari dedicate ai nostri migliori registi e che fanno seguito all'iniziativa della F.I.C.C. e del-l'A.N.I.C.A. della « Rassegna del cinema italiano sonoro ».

ROMA - Il Cineclub Ferrovieri (sezione cul-turale del Dopolavoro ferrovieri di Roma) ha inaugurato il suo secondo anno di attività con una grande manifestazione alla quale hanno partecipato parecchie centinala di soci ed invitati. Vitturio De Sica ha presentato con un interessante discorso sul cinema italiano, la sua copia personale di Sciuscià. Erano presensua copia personale di Sciuscià. Erano presenti il capo compartimento Ing. Mario Eula, presidente del Dop. Ferrovieri di Roma, Sirio Pellegrini, segretario del Cineclub, Paolo Lancia del Sindacato Ferrovieri Ital. e altri rappresentanti sindacali nonché Virgilio Tosi e Callisto Cosulich della F.I.C.C. In seguito sono stati presentati L'ultimo miliardario e Breve incentre

ROMA - Ha ripreso la sua attività il Centro

ROMA - Ha ripreso la sua attività il Centro Univ. Cinematografico di Roma. Tra i film proiettati Quando la città dorme di Lars Erik Kjellgre (presentato da Callisto Cosulich).

SAN GIOVANNI IN PERSICETO - E' in corso la Rassegna cecoslovacca, come annunciato. SUZZARA - Il Circolo del cinema ha ripreso l'attività con Barricata muta, Il cagnolino e la gattina, Merlusse e il documentario Come cresce il pane, Il dirigibile dell'amore e Re Lavra di Zeman.

TRAPANI - Dopo il Carretto fantasma e Aleksandr Nevskij sono stati proiettati Il tesoro di Arne. Estasi, una serie di comiche di Chaplin e Tabú. E' in programma Miciurin.

TRENTO - Ha ripreso l'attività il Centro Universitario con I due timidi, Maclovia (ediz. integrale e originale) e L'incrociatore Potemkin.

grale e originale) e L'incrociatore Potemkin. TORINO - Il Cineclub Univ. ha inaugurato il

nuovo anno con Maclovia (anteprima per Torino) e Re Lavra, presentati da Felice Casorati; sono seguiti Ettore Fieramosca, Estasi e Bajaja presentati da Pietro Bianchi, Il tesoro di Arne e La collana di perle di H. Kaütner. Sono stati pure presentati North See, Barboni di Pisi

UDINE - L'attività è continuata con Aleksandr Nevskij, una serie di comiche di Cha-plin fornite dalla F.I.C.C. e Ossessione con Do-cumenti mensili n. 1 e 2.

VENEZIA - Dopo I due timidi e la Rasse-

VENEZIA - Dopo I due timidi e la Rassegna cecoslovacca sono in programma la Rassegna svedese, Cappello di paglia di Firenze e Paris qui dort di Clair.

VICENZA - Il Circolo del cinema ha inaugurato l'anno sociale con una personale di De Sica. Fra gli altri film ricordiamo Un garibaldino al convento, Maddalena, zero in condotta, Teresa Venerdí, Sciuscia e La porta del cielo. In anteprima Achtung! Banditi!, Quattro in una jeep, ...e mi lasció senza indirizzo. Seguiranno La macchina ammazzacattivi e i programmi della F.I.C.C. I due timidi, L'incrociatore Potemkin, Ossessione, Estasi e L'ultimo miliardario.

miliardario.

VOLTERRA - Il Circolo riprenderà la sua attività a fine gennaio con i film della Rassegna del Cinema italiano sonoro.

H. I. C. C.

Dalla Segreteria provvisoria dell'U.I.C.C. riceviamo il seguente comunicato:

L'iniziativa di formare una organizzazione nazionale di Cineclub distinta dalla F.I.C.C., determinata dalle ragioni di cui al comunicato apparso sul n. 72 di Cinema, si è concretata nella costitu-zione dell' Unione Italiana Circoli del Cinema (U.I.C.C.) alla quale già aderiscono le seguenti associazioni: Cineclub Brescia, Cineclub Cremona,



L'Aquila, Cinema Massimo, Pia Maria Casillo alla prima di Umberto D. organizzata dalla SASP in collaborazione con il Circolo del Cinema.

Circolo Cesenate del Cinema, Circolo del Cinema di Carrara, Circolo Forlivese del Cinema, Film Club Genovese, Circolo del Cinema di Gorizia, C.U.C. di Padova, Circolo del Cinema «Sequenze» di Reggio Calabria, Cineclub S. V. Albertini di Reggio Emilia, Circolo del Cinema di Savona, Cineclub Torino, Circolo del Cinema di Treviso, C.C.C. di Venezia, Circolo del Cinema di Verona.

Senza intenzione di riaccendere una polemica sterile ma solo per cercare di chiarire ai lettori di Cinema i termini della complessa situazione, è necessario qui osservare che la costituzione del nuovo organismo non è — come vanno affermando i responsabili della F.I.C.C. — un "tentativo" di pochi "dirigenti scissionisti" ma un'azione coordinatrice di fatti verificatisi da vari anni nel campo dei cineclub italiani; un'azione diretta a scoprire e ordinare una serie di manifestazioni di protesta contro la F.I.C.C., e di segni di disgregazione del movimento unitario, avutisi a Torino, a Cremona, a Venezia, a Parma, a Padova, a Fi-

renze, a Modena, a Roma, e in varie altre città. L'U.I.C.C., infine, è stata costituita nell'ottobre 1951, ma la "scissione" c'era da anni, già sviluppata, o contenuta, o rinviata, sempre grave di significato e di effetti, ma sempre accuratamente nascosta dai dirigenti della F.I.C.C. Causa: il comportamento dei dirigenti stessi i quali, apparte-nenti a partiti politici, cercavano (e cercano) di orientare la loro organizzazione in senso tatticamente favorevole ai partiti stessi, attraverso l'applicazione settaria di un programma culturale progressivo, e la pretesa di controllare rigidamente l'attività delle singole associazioni, servendosi di una esperiente articolazione organizzativa basata su un sistema di votazione (un voto per ogni tessera comprata) privo di ogni garanzia. Altro elemento decisivo è stato l'atteggiamento personalistico e intollerante degli stessi dirigenti verso tutti i motivi di critica da piú parti levatisi.

Il programma dell'U.I.C.C. (esposto nella lettera 23-11-1951 inviata a tutti i Circoli e pubblicata sul n. 9 di Cineclub) si può riassumere nei seguenti punti:

 I Circoli hanno per scopo la diffusione della cultura cinematografica presso gruppi sempre più numerosi di spettatori, ma senza le pretese super"passaggi" di L'uomo di Aran, 8 di Hallelujah!, 8 di Liebelei, 8 di Les dames du Bois de Boulogne, e altri di La mort du cygne di Benoit-Lévy e Epstein, di Maciste all'inferno, Marie Chap elain:, Sigfrido, La vie parisienne di Siodmack. Prossimamente entreranno in circuito altri film tra i quali Fortunale sulla scogliera di Dupont e Lampi sul Messico di Eisenstein.

La struttura definitiva dell'U.I.C.C. sarà stabilita in un Congresso nazionale che avrà luogo fra alcuni mesi. Intanto la Segreteria provvisoria funziona presso la redazione di Cineclub, Casella Postale 67, Reggio Calabria.

JANET HILLS: «Films and Children - The Positive Approach», London, British Film Institute, 164 Shaftesbury Avenue, W. C. 2.

« UN LIBRO per coloro che desiderano aiutare i giovani a gustare i film che vanno a vedere »: queste parole sono scritte sulla copertina del libretto, quasi un opuscolo, pubblicato a scopo chiaramente divulgativo dal British Film Institute L'autrice, Janet Hills,

Vicenza, Il Circolo del Cinema ha inaugurato il nuovo anno sociale con una personale di Vittorio De Sica, Adriana Benetti e Virgilio Riento in Teresa Venerdi (1941), che figurava tra i film in programma. Il Circolo del Cinema vicentino è uno dei più attivi e preparati.

ficiali e demagogiche che caratterizzano il programma della F.I.C.C.

2) L'U.I.C.C. ha come base della sua organiz-

 L'U.I.C.C. ha come base della sua organizzazione la massima autonomia di ciascun Circolo, sempre, s'intende, nei limiti della forma privata e gratuita delle manifestazioni.

3) I Circoli non possono esplicare la loro attività se non inquadrandola nell'esercizio di una cultura concreta, il cui orientamento critico e costruttivo non conduca però, dal pericolo dell'astrattisom, attraverso la cosiddetta "politicizzazione", all'eccesso opposto della "partiticità". Il "problema" della "politicizzazione" non esisterà più solo quando lo si sarà saputo risolvere in termini di costume democratico e di civile comprensione.

Su queste basi organizzative e culturali, alimentate da un costante scambio di opinioni e di consigli tra i Circoli e tra questi e la Segreteria provvisoria, si è iniziata la distribuzione di importanti film retrospettivi. Sono stati cosí effettuati 10 una giovane studiosa dei problemi della cinematografia educativa e per ragazzi, è — tra l'altro — collaboratrice del The Educational Times: con questo suo lavoro dimostra di conoscere molto bene l'argomento e — attraverso una esposizione chiara, appassionata e ricca di documentazione — ha saputo dare al libro un interesse e un'utilità pratica che certo contribuiranno a sviluppare ulteriormente il già avanzato settore della cinematografia culturale britannica, almeno nei suoi aspetti di organizzazioni di base. Che in Gran Bretagna, infatti, i problemi di una seria cinematografia per ragazzi così come quelli del film didattico fossero non solamente studiati, ma anche notevolmente risolti, non è certo cosa nuova; stupisce sempre, però, (ed è un piacevole stupore), il constatare — a esempio — la ricchezza della bibliografia specializzata esistente sull'argomento.

Nella sua genericità, il titolo del libro indica un tema vasto, trattato, come si vede nell'appendice, in decine di volumi. Le parole del sottotitolo e la frase soprariportata non indi-

cano con precisione il vero argomento e gli scopi che il lioro si propone. La prefazione di Denis Forman, direttore del British Fi.m Institute, entra invece già nel merito: dopo avere lamentato che il cinema non sia ancora com-preso tra le materie d'insegnamento delle scuole secondarie, mentre vi si insegna falegnameria e culinaria, e malgrado che un terzo dei ven.isei milioni settimanali di spettatori cinematografici siano giovani al disotto dei venticinque anni, egli nota che ail British Fi.m Inst. è attivamente interessati nell'incoraggiare quega i elementi esergenzati nel conraggiare queg.i elementi responsabili nel campo dell'educazione e delle organizzazioni giovanti perche danno ai ragazzi e agli adolescenti quella guida di cui hanno bisogno per
diventare spettatori cinematografici che apprezzano e discriminano». Egli afferma in
seguito che il libro della Hills, riunendo i risultati di quanto è stato jatto in Gran Bretagna
e all'estero, può essere utile a coloro che sono
già impegnati in questo lavoro, ma può servire anche a incoraggiare altri esperimenti,
dato che « questo settore è ancora relativamente inesplorato ed è stato troppo a lungo
trascurato». Una prima parte del libro, succosamente breve, è dedicata al problema generale del rapporto tra cinema e giovani, e trae
spunti dalle diverse relazioni a carattere nazionale e internazionale realizzate sull'argoraggiare queg.i elementi responsabili nel camzionale e internazionale realizzate sull'argo-mento da vari enti, organizzazioni o autorità nel periodo prebellico. Ne consegue un sinte-tico panorama offerto dall'impostazione data alla soluzione del problema nei paesi più avan-zati, come l'U.R.S.S. (che « con le sue sale cinematografiche speciali per i ragazzi e collo la preparazione di accurati programmi, semla preparazione di accurati programmi, sem-brava ben più progredita degli altri neil'edu-cazione positiva del gusto »), la Gran Bretagna (con lo sviluppo delle mattinate per ragazzi nelle sale cinematografiche normali), gli U.S.A. (dove un lascito privato, il «Payne Fund» permetteva la pubblicazione di un bollettino mensile sull'argomento da inviarsi a 5000 in-segnanti, mentre 7 dei 48 Stati avevano appro-vato l'inclusione della « valutazione dei film» tra i programmi d'insegnamento). Importante tra i programmi d'insegnamento). Importante l'affermazione che non si tratta di difendere o proteggere il ragazzo dal cattivo cinema, ma che bisogna educarlo perché sappia difendersi da solo, con la sua capacità di intendere e di valutare lo spettacolo cinematografico nei suoi due fondementali appetti confessione entittico. valutare lo spettacolo cinematografico nei suoi due fondamentali aspetti: sociale e artistico. Motivo di rammarico per l'autrice è la chiusura, per ragioni economiche, del dipartimento dell'organizzazione Rank, il "Children's Entertainement Films" diretto da Mary Field che per sei anni aveva prodotto film speciali che cominciavano a costituire un ancora insufficiente repertorio. Ora, "The Children's Film Foundation Ltd.", costituita dalle associazioni di categoria dell'industria cinematografica britannica, dovrebbe continuare l'opera iniziata, ma inevitabilmente il materiale a disposizione na inevitabilmente il materiale a disposizione continuerà a essere di gran lunga insufficiente e a richiedere quindi un sempre più preciso intervento degli insegnanti, in collaborazione con i genitori, perché i ragazzi sappiano sceptiere i loro spettacoli cinematografici, sappiano valutarli.

La seconda parte del libro ne costituisce il nocciolo e il suo grande interesse le viene dall'essere una vasta raccolta sistematica dei vari metodi, tentativi, esperimenti e possibilità esistenti per creare nei giovani, durante il periodo scolastico e subito dopo, una diffusa e approfondita conoscenza del fenomeno cinematografico che permetta lono di vaiutarne gli aspetti positivi e di immunizzarsi o almeno di riconoscere gli aspetti negativi o deleteri. I primi capitoli sono naturalmente dedicati alla upreparazione degli insegnantin, che avviene di solito durante i corsi di perfezionamento didattico nei "colleges", ma che purtroppo è ancora affidata alla spontaneità di alcuni, anche se in questi ultimi anni la creazione di due orgonismi (sempre non ufficiali) come la "Federazione dei Gruppi del Film Educativo" e la "Associazione degli insegnanti di cinema" facilitano il compito a quanti vogliono prepararsi per essere in grado di educare poi i loro allievi ad apprezzare il buon cinema. Altri capitoli, costituiti essenzialmente dalla raccolta dei risultati di alcuni dei più significativi esperimenti didattici compiuti da vari insegnanti, ci illustrano come il cinema possa diventare materia di insegnamento, sotto vari aspetti e come, data la sua grande influenza, il suo inserimento nelle attività scolastiche non impedisca ma favorisca lo sviluppo di attività culturali cinematografiche extra-scolastiche. Un insegnante,

VIRGILIO TOSI

(Continua in terza di copertina)



II DIMICALITA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

AI MIEI AMICI MILANESI, CRI-TICI CINEMATOGRAFICI. - Vi ha lusingati il fatto che della commissione incaricata di assegnare la «Penna d'oro » fosse membro Attilio Spiller, il bardo di « Sette giorni a Milano »?

LUISA FANO (senza indirizzo). Nel numero scorso, per sbaglio, al posto del nome di Andreina Pagnani è apparso quello della Magnani. Il refuso era, del resto, evidente

PIERO RAFFA (Milano). - Conjesso che in un primo tempo, ap-pena fresco della lettura della tua prima «epistola» sono stato ten-tato di rispondere a nome di Chiarint, poiché solo a quel critico e alla sua rubrica Pane al pane tu muovi appunti. Ma, riflettendo, ho concluso che non potevo sostituirmi a lui e che pertanto i tre punti — cioè i tre caposaldi delle tue argomentazioni — nel caso ti stessero ancora a cuore, dovresti rimetterli in bella forma, renderli leggermente più concisi e indirizzarli a gi Chiarini presso Cinema". soluzione mi pare non esista. Non mi perdonerei mai di prendere le parti di Chiarini quando Chiarini stesso può benissimo difendersi, con armi migliori delle mie Questo pe-rò mi impedisce di condurre con te quella chiacchierata che entram-bi ci eravamo ripromessi. Si, poiche nemmeno la tua successiva lettera (oggetto: delle differenze tra il termine film sbagliato e il termine film cattivo), ne offre l'occasione. Il motivo? Semplice: perché ad Eva contro Eva, io — Aristarco mi per-- avrei assegnato tre stellette E proprio non me la sento ora di E proprio non me la sento ora di fare l'avvocato del diavolo solo per il gusto di polemizzare. Intanto, perché non telefoni a Cinema e chiedi di Aristarco? Potresti incontrarti con lui e una conversazione con te penso che lo interesserebbe. con te penso che lo interesserecoe.
Alla domanda: « Esiste una sceneggiatura desunta di Paisà? », rispondo: qualche brano, immagino; non
intera. Il film, così come viene riproiettato in qualche manifestazione culturale, è certo una copia delle
elimetrologia in qualche caso una cineteche o, in qualche caso, una « pizza » personale del regista, gen-tilmente concessa.

MEMME (Napoli). - Hai un'estetica assolutamente personale che non mi sento di abbracciare. Tuttavia do a te il consiglio che già ho trasmesso all'amico Raffa di Milano: scrivi personalmente a Chiarini.

G. T. (Forli). - Fino a quando dovrò ripetere che io non sono Aristarco? (Mi rivolge una domanda simile persino un lettore che alla fine mi concede di essere almeno Gino Visentini. Come faccio a diregli che non sono Aristarco e neppure Visentini e tanpoco Luigi

Chiarini — come un tale afferma, bontà sua — ma un mortale molto meno conosciuto dei suddetti?). Il tuo soggetto è frettoloso come la recitazione di Della Scala e in quanto a valore è sullo stesso piuno, Può essere uno spunto, al massimo, ma uno spunto da elaborare, trasformare, capovolgere se è il caso. Tuttavia un sospetto affiora (sono diffidente per natura): non mi hai per caso raccontato la trama di un film poco conosciuto ma pregevole, solo per mettermi nel sacco? Sai, può succedere che, narrato sciattamente, anche l'intreccio del Vampiro di Dreyer diventi orribile come quello del Padrone del vapore. Comunque, tanti auguri, e alla prossima occasione.

FARO RIGHI (Pomarance). - Anche il tuo nome mi lascia perplesso: sto forse diventando cieco? Aristarco non recensi Cristo oroibito perché era indisposto (voglio dire che era ammalato anche senza aver visto il film). A Malaparte dedicheremo presto un articolo così potrai conoscere l'opinione di Cinema sul lim che si che tente a cuore

film che ti sta tanto a cuore.

PLINIUS (Tradate). - Non ho il mantello ne il cilindro, ma i bottoni d'oro si. Quindi la tua immaginazione è salva. L'articolo è stato passato al Premio Pasinetti.

passato al Premio Pasinetti, NERIO TEBANO, ALBERTO CO-VINO, ENRICO ELESTICI. - Un

ringraziamento.

A QUANTI CHIEDONO SCHIARIMENTI SUL PREMIO PASINETTI.

E lo dico soprattutto ad Alessandro
Roveri di Ferrura (il cui articolo è
già stato passato alla commissione);
a Sergio De Santis di Genova;
a Sergio De Santis di Genova;
a Giuseppe Bara di Bovalino; a Benito Meneghetti di Padova L'invio
dei lavori deve essere effettuato entro il 15 marzo, alla redazione di
Cinema. Ogni articolo deve essere
mandato in triplice copia; e si prejeriscono i saggi (comunque non si
esclude la possibilità di premiare
anche i soggetti). La proclamazione
avverrà nell'anniversario della morte di Pasinetti e i risultati saranno
pubblicati sul numero del prossimo
15 avrile.

15 aprile.

MARIA TORRINI (Pisa). - E' impossibile tornare sull'argomento. So che il soggetto venne esaminato e

non premiato.

GIOVANNI DELLA LIBERA (Ravenna). - Volevi scrivere un articolo, un saggio o solo la garbata lettera del cittadino che protesta? Io sono per quest'ultima ipotesi. Infatti, esaurite alcune premesse che mi paiono ovvie in parte, e in parte terribilmente discutibili, tu attacchi a fondo il Centro Sperimentale di Roma e metti sotto accusa i vari comma: « limiti di età », « richiesta di un titolo accademico » ecc. Evidentemente non hai

torto: un ritocco alle sacre clausole del Parnaso pellicolare non nuocerebbe, anzi sarebbe necessario. Ma esso è un crgano parastatale, ragazo mio, e come tale è tebu. Fornisce lavoro a un quantitativo medio di cervelli insigniti della qualifica di insegnante, tiene in vita le speranze di molti giovani che per arrivare all'Ateneo hanno fatto sacrifici e fa parlare di « future glorie del cinema », di « vivaio degli attori di domani», di fucina dei « registi che continueranno la gloriosa tradizione del cinema italiano » ecc. Se sia un bene oppure un male lo diranno i risultati: i risultati che si fanno un poco aspettare, siamo sinceri!

C. ANTONI (Salerno). - Non pretendo che tu sottoponga ad una dattilografa le lettere che periodicamente mandi a questa rubrica, ma una maggior limpidezza nella ma una maggio implicaza nella calligrafia, una scrittura più tersa insomma, non mi dispiacerebbe. Una volta la tua mano stringeva una penna di vecchio modello e il risultato era già tragico: ora addi-rittura ti sei votato alla penna a sfera. Tuttavia, forte di una antica e lunga esperienza con la calligra-fia di Aristarco, sono venuto a capo dei tuoi « geroglifici ». Ecco dunque i dati che mi paiono i più aggior-nati, compatibilmente con la mago minore attendibilità delle fonti di informazione. Marcel Carné s'è fermațo a Juliette ou la clef des songes (1950). Di Hitch-cock, il film più recente presentato sugli schermi americani è Stran-gers on a Train. Carol Reed ha asgers on a Train. Carol Reed ha us-sistito, una settimana fa, alla pri-ma londinese (e mondiale) del suo Outcast of the Islands, mentre Da-vid Lean si prepara a sopportare il giudizio della critica e del pubbli-co intorno al più nuovo e forse il più "difficile" dei suoi lavori, The Sound Barrier (terminato negli stu-Sound Barrier (terminato negli studios di Shepperton, basato su uno
scenario di Terence Rattigan e interpretato da Ralph Richardson,
Ann Todd, Nigel Patrick e John
Justin: un film, definito dallo stesso Lean, un « moderno racconto di
avventure », impostato sulla costrudone degli experteschi a reagione. zione degli apparecchi a reazione). King Vidor, dopo Beyond the Forest (« Peccato ») e una metà di Lightning Always Strikes Twice sospeso e poi terminato da Bretaigne Windust — ha firmato Japa-nese War Bride, una Teresa nipponica immagino, con Shirley Yama-guchi e Don Taylor, Henry Hatha-way, il cui Rawhide ancora non s'è visto a Milano, sta mettendo mano a un racconto di O. Henry, cioè un quinto del film Full House diretto da cinque registi e composto ap punto di cinque brevi film tratti dalle short stories del celebre scrittore americano Howard Hawks, che ha prodotto nel frattempo La cos dell'altro mondo, si sta prodigando nel montaggio del suo The Big Sky, tratto dal romanzo di Guthrie pubblicato anche in Italia da Monda-dori («Il grande cielo») e tutto è pronto per il suo successivo film, The Left Hand of God (La mano sinistra di Dio, significa secondo una massiccia traduzione, con lo scenario di William Faulkner. Quanscenario di William Fallano. to a John Huston, dopo The Red Badge of Courage ha girato, e tu lo avrai appreso dalle gazzette, African Queen nel cuore dell'U-ganda con Katharine Hepburn e Humphrey Bogart (la sceneggiatu-ra — nonché l'adattamento iniziale del romanzo di C. S. Forester — reca le firme di Huston, di James Agee e di John Collier). Ora Huston prepara Moulin Rouge, da girarsi a prepara mount Rouge, da grais a Parigi con José Ferrer, dedicato alla vita del pittore Henri Toulouse-Lautrec. E il caso Powell-Pressbur-ger? Si, sono gli stessi di Duello a Berlino. Secondo curiose indiscrezioni, il tandem funzionerebbe a questo modo: Pressburger è magna pars nella sceneggiatura, Powell nella regia. Per il momento riposano.

NINO MANCUSO (Salerno). - E'
stata passata a me la lettera che
hai inviata al direttore (e quindi
rassegnati a lasciarti dare del tu
come capita a tutti i corrispondenti
di questa rubrica, che diventano
automaticamente degli amici). Convieni che Vincenzo Bassoli ha visto
giusto quando ha scritto « Gli amletici dubbi di Branca e compagni »
sul n. 72 di Cinema. E' un'opinione
di cui conviene tenere conto, considerato che dimostri molta competenza nel campo del formato ridotto.

ARNALDO RAVAGLI (Torino). L'hai detta giusta, «Il cinema è ancora allo stato brado». Di questo me ne rendo conto ogni volta che, su richiesta devo suggerire ad un lettore il sistema migliore per farsi strada Non c'è sistema migliore, dopotutto: credo che se qualche paziente amico conducesse un'inchie-sta a Cinecittà con la domanda; a Come siete arrivati al cinema? non ci sarebbero quattro risposte uguali. Siamo ancora al largo del Mar Giallo, con i pericoli più imprevedibili e le occasioni più sconcertanti. E ricordati che nel Mar Giallo hanno quasi sempre fortuna i temerari (è un'immagine salga-riana, ma nel cinema italiano purtroppo siamo ancora in mezzo ai Tigrotti). Perciò, amico Yanez, accendi l'ennesima sigaretta, rifletti e annota questo indirizzo: Lo Duca, Cinepresse 56, Ave. Champs-Elysées, Paris. Lui potrà darti ogni informazione circa la famosa università del cinema francese. Avverbilo che scrivi per nostro consiglio.

LUIGI PUGNI (Milano). - Non ho mai fatto, dei film comici italiani, l'oggetto delle mie attenzioni "filologiche". Tuttavia, uno strappo è lecito: l'infermiera di L'inafferrabile 12 mi sembra sia Marityn Buferd (una risposta da uomo a uomo, non da "patito" a "patito"). Mi fa ridere la tua domanda: « Perché nei film della settimana non adottate sempre gli asterischi? ». Amico mio, l'assenza di ogni asterisco accanto al titolo dei film recensiti (non nella miscellanea) significa che il lavoro è "sbagliato". Quanto alla rubrica Cinema gira puoi davvero considerarla tra le più attente e informate. Senonché non è colpa nostra se un produttore o un regista (vedi il caso di Cameriera bella presenza offresi) decide all'ultimo minuto di non giovarsi più di due attori già dati per certi.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

CATERINA FERRARA (Via Clelia 58, Roma. Tel. 784126). - Vende Cinema, vecchia serie, collezione completa con copertine relative. (Risposta per C.F.: l'inserzione è gratuita).

EUGENIO DE MARTINI (Via Forlanini 7, Torino). - Cede la rivista Il Dramma, nuova serie dal n. 1 al 146: in ottimo stato.

GUIDO BETTINELLI (Via Bassiche 55, Brescia). - Cede tutta la collezione di Fotogrammi ad eccezione dei numeri mancanti, ovvero i nn. 5, 6 e 10 del 1946. Inoltre cede la collezione completa di Primi piani. Cerca: un proiettore e una macchina da presa Pathé Baby mm/9.5. anche se guasti (!).

una macchina da presa Pathé Baby mm/9,5, anche se guasti (!).

SANDRO DELLI PONTI (Via Amendola 12, Bologna). - Cerca, di Cinema vecchia serie, il n. 73. E' disposto a pagarlo L. 500, purché in ottimo stato.

GIORGIO TURI (Via Bolognes 38, Firenze). - Cede: l'intera anna-ta 1951. - otto l'ascicoli - di Sight.

GIORGIO TURI (Via Bolognese 38, Firenze). - Cede: l'intera annata 1951 - otto fascicoli - di Sight and Sound; Bianco e Nero del settembre 1949; Cinema ungherese ieri e oggi; Il cinema del Sadoul (ed. Einaudi).

VIRGILIO TOSI presso Cinema, via Serio 1, Milano). - Cerca Cinema (vecchia serie), nn. 120 e 122. che può giocare una letteratura fondamentalmente stanca. Né, sia detto con tutta franchezza, riusciamo a vedere, almeno per ora, chi fra i giovanissimi possa e mostri di volerne continuare il faticoso e aspro cammino. Non facciamo altri nomi per non allungare eccessivamente il discorso. Opere degne sono certamente uscite anche in questi anni tormentati, ma esse appartengono a scrittori (Alvaro, Bacchelli, Buzzati, ecc.) i quali il meglio di loro stessi ce lo avevano

già dato prima,

E' un fatto che se vogliamo trovare una immagine autentica, reale nel senso piú largo della parola, della vita italiana del dopoguerra, è al cinema e non alla lettera-tura che dobbiamo rivolgerci. Per il teatro il discorso sarebbe diverso. Qui la voce nuova, e diciamo pure la sorpresa (relativa, si capisce) ci è venuta proprio da quel tanto disprezzato teatro "dialettale". Il nome lo sappiamo tutti: Eduardo De Filippo, D'altra parte non possiamo dimenticare, in que-sto bilancio "sui generis", che proprio a Eduardo dobbiamo uno dei film piú notevoli della nostra recente produzione filmistica; intendiamo quel Filumena Marturano del quale si è ampiamente occupato Guido Aristarco nella sua rubrica (vedi Cinema n. 75 dell'1 dicembre 1951). L'esempio dell'attore-commediografo-regista napoletano sta a dimostrare anche un'altra cosa; che la crisi cinematografica non si risolve mediante un apporto tecnico, ma con l'aprire le porte degli stabilimenti a quegli uomini che hanno veramente qualcosa da dire, in altre parole che hanno un proprio mondo poetico da esprimere. Non ci stancheremo mai di ripeterlo: al cinema come a tutte le arti occorre soprattutto fantasia. Ma il significato originario della parola poesia non è forse "fare", "creare" qualcosa che pri-ma non c'era? I calligrafi, i tecnici, i mestieranti di ogni risma, sono capaci solo di riprodurre un mondo morto.

Il nostro bilancio sarebbe tuttavia incompleto e settario se, accanto agli elementi positivi non segnassimo anche quelli negativi. Che sono molti e tendono sempre ad aumentare (il perché lo vedremo in un prossimo articolo dedicato al continuo processo involutivo della nostra società dal 1946 ad oggi). In un primo luogo bisogna fare un accenno a tutta la produzione, cosiddetta commerciale, di film e film-rivista di stampo piú o meno americano. Non avremmo nemmeno accennato a questo sottoprodotto della nostra industria cinematografica che è l'equivalente, in sede artistica, dei romanzi di Liala e di Luciana Peverelli, se un uomo d'ingegno e di cultura come Mario Soldati non l'avallasse con la propria firma (di-sprezzo del cinema?). Ci preoccupa molto di piú, invece, l'involuzione di un Rossellini (Stromboli e Francesco, giullare di Dio) o di un Germi (La città si difende). Certo un regista ha il diritto di produrre opere sbagliate, cosí come un romanziere ha il diritto di scrivere un cattivo romanzo. Da pessuno a questo mondo si può pretendere di creare capolavori in serie. Ma quando l'involuzione comincia a diventare generale, allora il critico non può fare a meno di domandarsi: perché? Qui però il discorso rischia di scivolare sul tema che ci siamo proposti di trattare la prossima volta. Non ci rimane dunque altra via che quella di metferci un punto, sia pure provvisorio.

la comunicazione dell'esonero dalla direzione della rivista, Aggiungo per tanto un cordiale saluto ai lettori e agli abbonati italiani e stranieri che hanno mostrato di apprezzare la mia modesta fatica e soprattutto la serietà e la obbiettività della rivista, che è sempre rimasta fedele al suo originario programma. Un particolare ringraziamento rivolgo a tutti quanti han dato alla rivista il contributo della loro preziosa collaborazione e del loro prestigio. Non è senza dolore che abbandono questa pubblicazione dopo averla fondata e diretta dal 1937 ad oggi: mi consola il riconoscimento di quanti hanno a cuore la cultura cinematografica, senza sottintesi di sorta, e che sanno come la collezione di Bianco e Nero, di una mole ormai rispettabile, costituisca una vera e propria biblioteca del cinema, indispensabile per tutti gli studiosi, Mi conforta la coscienza di aver sempre, anche in tempi difficili, mantenuto fede alla dignità e libertà della cultura »

Riceviamo e pubblichiamo:

Signor Direttore,

sotto il Soggetti buoni e cattivi, nel n. 78 di Cinema appare un trafiletto firmato Luigi Chiarini, in polemica con uno scritto di « A.L. », pubblicato « su una rivistina romana », a proposito del concorso per i soggetti. La cosa non mi interesserebbe se, a conclusione del brano, Chiarini non citasse un elogio ch'io scrissi di lui nel 1949. La tecnica del trafiletto di Chiarini, forse contro sua intenzione, è tanto poco chiara da lasciare la sensazione, in chi legge, che A.L. sia io stesso: e che perciò nasca contraddizione tra ciò che io scrivo oggi di lui e ciò che scrivevo quando - egli dice ero in grazia dei potenti. Non suppongo, ripeto, ch'egli intenda asserire questo: ma giacché un tal dubbio insorge in chi legge, se Chiarini sa chi sia A.L., è bene che ne faccia il nome in tutte lettere. Ai pochissimi che mi seguono è noto che, tranne rarissime occasioni, io scrivo solo sul Corriere e sui suoi supplementi e non firmo mai A.L., bensí con l'intero nome o con le sigle lan. e Art. Voglia, per cortesia, il Chiarini darmi atto che A.L. non sono io; e che l'impressione suscitata dal trafiletto e dal commento che ne segue non corrisponde ai suoi propositi. Ché se invece corrispondesse ed egli, attribuendomi uno scritto di altri, intendesse denunciare una mia pretesa contraddizione, suggerita da opportunismo, farebbe una vile, velenosa insinuazione, suffragata da false premesse.

Grazie della pubblicazione. Distinti saluti.

Non so chi sia A. L. perché il direttore della rivistina in parola, invitandomi a rispondere, mi scriveva: «Un giornalista che ha voluto firmare con le sole sigle», né ha voluto dirmi di più, tanto che io mi sono rifiutato di replicare su quella stessa pubblicazione. Sono lieto di prendere atto che Arturo Lanocita conserva nei miei confronti lo stesso giudizio che ebbe ad esprimere sul Corriere due anni fa, anche se il suo atteggiamento non mi sembra più amichevole come una volta. Non trovo d'altra parte la ragione del suo risentimento avendolo citato tra l'altro proprio perché membro della Commissione giudicatrice di quel concorso per soggetti la cui opportunità era in discussione

Che oggi, non più in grazia dei potenti, venga attaccato da giornalisti che si nascondono dietro sigle non identificabili, vorrà ammetterlo il Lanocita, è una malinconia! a esempio, si è posto come obiettivo di un suo corso di cultura cinematografica, svolto in alcune lezioni, di «rendere i suoi allievi insoddisfatti dei cattivi film ». Altri, anche con l'uso di testi psicologici, si sforzano di creare nei ragazzi un atteggiamento "attivo" anziche "passivo" verso lo spettacolo cinematografico. Tutti comunque sono concordi nell'importanza, almeno nei confronti dei più giovani, di basare ogni discorso sul cinema non soltanto su una conozzione del cinema come arte (che può divenire astratta), con riferimenti pesanti ed eruditi alla storia del cinema o alla tecnica espressiva e relative teorie, ma soprattutto sulla concreta esperienza e concezione che i ragazzi hanno del cinema attraverso gli spettacoli normali da essi frequentati.

Due capitoli sono dedicati ai cineclub sco-lastici e alle attività cinematografiche delle organizzazioni giovanili. La grande diffusione di vari tipi di forma associativa (club di ra-gazzi e ragazze) in Gran Bretagna e l'elevato numero di cineclub studenteschi, creati come numero di cineclub studenteschi, creati come attività assolutamente extra-scolastica, ma diretti quasi sempre dagli stessi insegnanti e aventi sede di proiezione (a 16 mm.) nelle aule magne de.le scuole, rende particolarmente importanti queste iniziative che esercitano una vera e propria funzione di orientamento e di educazione di massa, Tant'è vero che oltre le tradizionali funzioni di un cineclub, e particolarmente di un cineclub giovanile, esiste in Gran Bretagna una diffusa opera (da parte delle più importanti organizzazioni di giovani e dei riti attivi cineclub) di compatizzazione dei dei più attivi cineclub) di segnalazione dei migliori film che vengono normalmente projet-tati, con relativo fiorire di discussioni pubbli-che, ecc. Un ultimo breve capitolo del testo che, ecc. Un ultimo breve capitolo del testo presenta la situazione esistente in altri Paesi, particolarmente i grandi risultati raggiunti dall'Unione Sovietica, considerata al primo posto nel campo della cinematografia per ragazzi, e gli sforzi compiuti da alcuni gruppi o personalità negli Stati Uniti attraverso studi, indagini e pubblicazioni, per mettere a fuoco la portata del problema dell'influenza del cinema sui giovani Le Conclusioni del libro nema sui giovani. Le conclusioni del libro costituiscono un invito a quanti si occupano di questo settore a considerare sempre che si tratta di creare nei giovani la capacità di ap-prezzare i buoni film, non di allontanarli indi-scriminatamente dagli spettacoli cinematogra-fici normali. E si assicura il crescente interessamento di una solida ed organizzata istitu-zione, come il British Film Inst., per la pre-parazione di materiale tecnico e culturale (estratti di film, filmstrips, film d'insegnamento. ecc.). Il volumetto comprende, in appendice. importanti documentazioni: un'esauriente importanti documentazioni: un'esauriente bi-bliografia suddivisa per argomenti (dalla quale si apprende, per es., che esistono almeno una mezza dozzina di libri sul cinema scritti appo-sitamente per i bambini e i giovani con lin-guaggio ed illustrazioni appropriate), elenchi di film adatti per i giovani (con relative case di distribuzione ed indirizzi), notizie sulla
"Associazione degli insegnanti di cinema", consigli norme e modalità di funzionamento di
un cineclub scolastico, una presentazione-tipo
di film in uno di questi cineclub, un programma d'insegnamento di cultura cinematografica ma a insegnamento di cuttura cinematografica per scuola media, un catalogo di "filmstrips" (filmine per lanterna magica) dedicata alla storia del cinema, alla produzione cinematografica, ecc, E' un vero peccato che la disastrosa situazione esistente in Italia nel campo della cinematografia per i giovani e didattica (situazione alla quale non si ha certo intenzione di porre rimedio con all'rettanto disa-strosi progetti di legge attualmente in attesa di essere discussi e che non cercano altro che di assicurare alle sale parrocchiali il mono-polio del pubblico giovanile o di servire interessi di speculazioni private) non permetta di trarre attualmente pratici insegnamenti dal materiale presentato in questo libretto della Hills per sviluppare anche nel nostro Paese un'attività in questo campo, Vogliamo almeno sperare che la Federazione italiana dei circoli del cinema, servendosi anche delle indicazioni e delle esperienze britanniche e degli altri Paesi, voglia sempre più incoraggiare i già fiorenti cineclub scolastici, esistenti purtroppo ancora in un numero limitato di centri, rimuovendo le diffidenze o addirittura le ostilità di taluni insegnanti, facilitando loro la esatta impostazione del problema con la pre-parazione di materiale divulgativo adatto.

