CINEMA

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO LIRE 80

NUOVA SERIE - 15 FEBBRAIO 1952

LETTERE

ROMA, *febbraio*

Caro Direttore,

l'articolo dal titolo Come si scrive un film, *pubblicato nel numero del 15 dicembre scorso della Sua rivista, mi impone alcune precisazioni onde evitare che il Dr. Pioniere De Rossi, segretario del Circolo di Cinema di Corigliano Calabro, abbia a trarre degli errati convincimenti da alcune affermazioni in esso contenute.*

Non è mia intenzione polemizzare con l'autore dello scritto in quanto, a mio parere, questi non ha approfondito il problema con la necessaria serenità per una seria indagine costruttiva, ma si è limitato a esporre tutta una serie di luoghi comuni che circolano intorno al cinema italiano fomentati, per svariate ragioni, da coloro che vivono ai margini di esso. Quello che mi preme precisare è che la produzione cinematografica viene realizzata attraverso uno sforzo artistico, tecnico e finanziario veramente notevole, che non può essere sottovalutato, e tantomeno svilito, sia pure per dare ad un articolo colore e vivezza di contenuto. L'organizzazione necessaria per dare vita ad un film richiede serietà di intendimenti, mordente di lavoro e sacrificio continuo in tutti coloro che collaborano a tale attività.

Se quindi il Dr. De Rossi ha l'aspirazione di entrare nel mondo del cinema, che è ben lungi dall'essere quello descritto con tanta esasperazione e (me lo consenta l'amico Dragosei) con tanta acrimonia nel citato articolo, si accosti pure, fiducioso di trovare un ambiente laborioso e dinamico, aperto a tutte le intelligenze e a tutti i meriti. Si accorgerà allora che l'atmosfera tenebrosa (a base di intrighi e di compromessi più o meno leciti) esiste unicamente nell'accesa fantasia di coloro che vogliono attribuire al cinema italiano un aspetto morboso da romanzo da appendice. E il Dr. De Rossi — ove le sue doti glielo consentiranno — potrà diventare soggettista cinematografico senza essere costretto a dare «del tu a Malaparte», senza poggiare «i piedi sul tavolo dove lavora Visconti», senza andare «a donne con Simonelli» oppure con il sottoscritto.

Domenico Forges Davanzati

Posso dare atto all'amico Forges Davanzati che non è necessario andare a donne con lui o con Simonelli, a esempio, per diventare soggettisti; per il resto — a parte l'abituale e, forse, discutibile spirito dei miei articoli — nego di essermi servito di luoghi comuni, come nego che la nostra produzione sia sempre il frutto di «notevoli sforzi artistici, tecnici e finanziari». Queste cose, il mio contraddittore, le sa meglio di me; ne abbiamo riso insieme e, quindi, sa che non occorre eccessiva fantasia per «denigrare» il cinema italiano.

Italo Dragosei

ROMA, *febbraio*

Signor Direttore,

nel n. 78 di Cinema *l'amico Cosulich nella sua relazione sul congresso di Palermo mi cita quale unica voce contraria, insieme a quella della Lostia, alla mozione culturale conclusiva. Sta di fatto che la votazione contraria, da parte della Lostia e del sottoscritto, si riferisce esclusivamente a un emendamento alla mozione stessa proposto da Virgilio Tosi all'ultimo momento, e che riguardava un plauso caloroso ed incondizionato al Convegno di Perugia. La Lostia e il sottoscritto votarono a sfavore poiché non ritenevano che il Convegno di Perugia meritasse di essere elogiato ed additato a modello per future iniziative nella mozione culturale conclusiva. La susseguente votazione sulla mozione culturale fu unanime. Né potevo io votare diversamente a nome del C.U.C. di Roma dato che ero stato uno dei compilatori.*

Tengo anche a precisare che il comma della mozione culturale riferentesi all'attività editoriale della F.I.C.C., sul quale, inizialmente, non si era riuscito a trovare un accordo, e che in seguito fu concordato proprio con Cosulich, venne posto subito prima della votazione a conclusione della mozione stessa col chiaro intento di farlo valere come raccomandazione di carattere generale per tutta la politica culturale della F.I.C.C. Mi è sembrato opportuno chiarire quanto sopra per non risultare essere stato contrario a una decizione (non tanto singolarmente quanto come circolo) che considero la più importante conquista ottenuta a Palermo dalla minoranza, quale attestazione di una erronea direttiva passata a garanzia futura di una più serena e corretta impostazione culturale dei circoli del cinema.

Con molti ringraziamenti.

Marco Leto

FORLI', *febbraio*

Caro «Cinema»,

un po' di tempo fa appresi dai giornali che il Circolo Forlivese del Cinema aveva aderito alla scissione provocata, in campo nazionale, dal Circolo del Cinema di Reggio Calabria. Confesso candidamente che la notizia mi sorprese alquanto, come sorprese tutti i soci coi quali ebbi a parlare della faccenda. Al presidente Pietro Speri chiesi spiegazioni in proposito. Egli confermò la notizia. Alla richiesta di una spiegazione circa le ragioni che lo avevano indotto ad aderire all'organizzazione scissionistica, senza consultare il parere del Consiglio direttivo e dell'Assemblea degli iscritti, rispose che il Circolo Forlivese del Cinema oramai non esisteva più e che, pertanto, era giusto che egli, nelle vesti dell'uomo che aveva prodigato maggiori energie per farlo funzionare, avesse prese le decisioni che gli sembravano più opportune.

Orbene, è verissimo che il Circolo Forlivese del Cinema da due anni a questa parte non svolge più alcuna attività, ma è altrettanto vero che la persona di buon senso non prende decisioni personali in nome di un organo collettivo del quale se ne vede scaduta l'esistenza. Se poi questo avviene, come è avvenuto, è pacifico che si riconosce la validità di tale organo e che, perciò, si pecca di antidemocraticità e di arbitrio agendo nel modo che abbiamo detto. Ho letto inoltre, in questi giorni, nel periodico Cine Club *del dicembre scorso (n. 9), le risposte a un'inchiesta (formulata dai dirigenti di quella rivista) relativa all'attività e agli scopi dei Circoli del Cinema. Una delle risposte era firmata da Pietro Speri. Sin qui nulla di male. Ma il guaio salta fuori allorché sotto la firma, troviamo la dicitura «Circolo Forlivese del Cinema». Ciò, in sostanza, sta a testimoniare che il nostro presidente continua a rappresentare un'Associazione che egli stesso riconosce assolutamente inesistente, e che comunque, posto che esista, non è mai stata interpellata per convalidare il suo operato.*

Questo, caro Cinema, *per evitare possibili equivoci sulla reale posizione del Circolo Forlivese del Cinema e del suo presidente.*

Grazie della pubblicazione e cordialità.

Renato Grillandi

MODENA, *febbraio*

Caro «Cinema»,

fra le varie critiche, i commenti, le «tirate» polemiche più o meno intelligenti, riguardanti l'ultimo film di De Sica Umberto D. *(polemiche che tanto più si accendono quanto un film è ispirato alla cruda realtà contemporanea, e perciò pieno di motivi di attualità in cui il regista rappresenta un disagio generale, un malcontento sociale) ho letto una lunga «nota» pubblicata sul n. 18 del quotidiano* L'avvenire d'Italia *e firmata Lorenzo Bedeschi che mi ha fatto, in buona parte, veramente pena.*

Lo scritto, tra l'altro, contiene alcune espressioni che faranno certamente sorridere i lettori, quando a es. si dice che «non esiste una pensione come quella dove abita Umberto D.», oppure che «attraverso il buco della serratura De Sica ci fa assistere a sconcezze innominabili» (!!!). E la tanto incriminata quanto scandalosa scena è quella che hai pubblicata sul n. 72 a pag. 201. Ma lasciando da parte questi, che potrebbero anche sembrare veramente moti di spirito, riporto alcuni passi scritti con tutta serietà interessanti sì, ma facilmente demolibili. «Infine in quell'ostentato realismo trovo una degradazione della realtà. La vita non è così. Se la si vuole fotografare non la si mutili. C'è nella vita sociale un dramma del pensionato, bruciante, doloroso, ma non è quello di Umberto D. E' fatto di silenziose rinuncie e di gelose riservatezze, però è sostenuto da una speranza. Non c'è solamente un piccolo cane bastardo in fondo alla vita di un vecchio impiegato capace di illuminare il suo volto. Questo di De Sica è un orizzonte sprangato». E prosegue dicendo che il finale del film — in cui avrebbe potuto capire un'aperta ribellione — spegne ogni slancio e copre nella più cupa aridità senza eco ogni grido umano. Tralasciando il problema del finale, che è stato visto e interpretato sotto i più svariati punti di vista (ma una cosa però certa è che De Sica — dandoci per la terza volta un'opera senza alcuna soluzione — ha denunciato dei limiti ben precisi e definiti, dei quali già scriveva Aristarco nella critica a Miracolo a Milano*) ci pare perlomeno assurdo tutto ciò che il Bedeschi dice del «realismo», del «dramma sociale» dell'«orizzonte sprangato».*

De Sica ha «parlato» di un aspetto sociale troppo noto perché qui si debba portarne le prove. (Magari in cifre, e allora basta leggere quanto il prof. Battisti scriveva appunto sul n. 72). Certo, si può benissimo credere, o far finta di credere, che non sia il «vero dramma» del pensionato quello portatoci dal regista e che la vita non sia così: questo fa comodo a molti. Dove sono le silenziose rinuncie? Dove le gelose riservatezze in Umberto D.? *Ma, santo cielo! si accusa Umberto D. di non essere sostenuto dalla speranza, quando è assolutamente impossibile che possa averla, perché dall'alto non gliela «permettono» con quella miserissima pensione per cui oggi molti fanno la fame.* Umberto D. *non vorrebbe certo avere in fondo alla vita solo un cane bastardo capace di illuminargli il volto. (non cerca un po' di affetto nella servetta, un aiuto nei vecchi amici?) ma forzatamente, dato lo stato in cui è stato fatto cadere, viene portato a «isolarsi», a divenire anche lui come gli altri, un «egoista»; non trova comprensione (e qui De Sica affronta anche il problema della vecchiaia); nessuno si interessa al suo dramma. La società, gli organi competenti non fanno nulla per porvi rimedio (vedi il corteo di protesta sciolto all'inizio). Gli si toglie dalla bocca il pane, e poi lo si accusa di non «voler vivere». Questo di De Sica non può essere altro che un orizzonte sprangato, sprangato qual è quello di molti pensionati. Non sono fatti di cronaca i suicidi di vecchi pensionati privi di adeguati mezzi di sostentamento? Nell'atroce realtà dell'oggi non si vive solamente di speranza, non bastano le belle parole, le grandi promesse: cerchiamo di essere anche umani comprendendo, o cercando di comprendere, la tragedia di quelli che, atei perché privi di ogni ideale (è stata tolta loro anche la forza spirituale dopo quella umana, di tendere ad un ideale) languiscono ai margini delle società vittime dell'ingiustizia sociale.*

E il film no, non farà male in terra cristiana (come invece contrariamente afferma il Bedeschi) se si saprà intendere il disperato grido d'aiuto lanciato da Umberto D.

Annamaria Dondi

MILANO, *febbraio*

Caro «Cinema»,

ho letto l'articolo di Renato Giani Donne e film velati nell'Africa del Nord (Cinema, *n. 76). Dal testo risulta che l'Autore «ha potuto constatare che la produzione americana "media" è di una portata mediocrissima»; e sin qui d'accordo. Ma subito dopo si legge che «il* western *ha ceduto a filmucci di genere avventuroso tipo Tarzan ecc.». Nessuno discute che Giani, ad Algeri o a Marrakesh, abbia visto molti film con Tarzan. E' discutibile, invece, l'affermazione sul film* western, *che com'è noto non ha ceduto e non cede niente. Ogni anno, a Hollywood, si realizzano 70-80 film* westerns *di tipo medio (detti anche di categoria B, o "hore-operas"). E il fatto che non sia possibile vederne né in Italia né in Francia, né tampoco in Algeria o nel Fezzan, non deve indurre Giani a decretare la decadenza di un genere, bello o brutto, utile o disutile, ma comunque floridissimo.*

Cordiali saluti.

Tom Granich

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO
Redattore capo: GUIDO ARISTARCO

Nuova serie
Volume VII

Anno V - 15
Febbraio 1952

FASCICOLO 80

Questo numero contiene:

Lettere . . . . . Seconda di copertina
Cinema-gira 58
EDGARDO PAVESI
All'ovest niente di nuovo e segreti della critica 61
M. GANDIN e M. MAZZOCCHI
Che cosa pensano del cinema
(Inchiesta. Risposte di VENTURI e ENZO CARLI) 62
* * *
Partita grossa a carte scoperte? 64
LUIGI CHIARINI
Pane al pane... 65
GR.
Disturba i monelli. 66
ABELE SABA
Equilibrio morale in "Achtung! Banditi!" . 67
LUIGI PESTALOZZA
Fischia il vento 68
MICHELE GANDIN
Dino Risi in vacanza col gangster 69
EZIO COLOMBO
"En plein" di Lattuada. Rascel con cappotto 71
ALADINO
Scaffale del regista 74
GIORGIO N. FENIN
A tre dimensioni la vallata della morte . . 75
KURT J. FISCHER
Le due Carlottine vogliono una banca . . . 77
FORSYTH HARDY
Escono dalla Ealing sangue blu e abiti bianchi 78
GIULIO CESARE CASTELLO
Alfabeto minore di Hollywood 80
ANTON GIULIO BRAGAGLIA
Retrospettive: *Ballava la "serpentina" la danza dei sette veli* 81
GUIDO ARISTARCO
Film di questi giorni 82
GLAUCO VIAZZI
Retroprime: *"Atlantide" di G. W. Pabst* . . 85
VIRGILIO TOSI
Circoli del cinema 86
C. TERZI
Biblioteca : 86
IL POSTIGLIONE
La diligenza 88
O. D. F.
Rider's indigest . . . . . Terza di copertina

Impaginazione: F. F. FRISONE

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

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Ingrid Bergman in "Europa 1951" film diretto da Roberto Rossellini

Isa Miranda in Avarizia e ira, *uno degli episodi di* I sette peccati capitali. *L'episodio, sceneggiato da Charles Spaak, è diretto da Eduardo.*

CINEMA GIRA

Ingrid Bergman e Roberto Rossellini girano le ultime inquadrature di Europa 1951. *Riuscirà Rossellini, con questo film, a riacquistare le posizioni perdute dopo* L'amore, Stromboli *e* Francesco, giullare di Dio?

ITALIA

Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: TEMPO DI CHARLESTON *(Pac Film), regista Claudio Gora, operatore Enzo Serafin, interpreti Marina Berti, Massimo Serato, Anna Maria Ferrero, Marcello Mastroianni, Sandro Milani, Nyta Dover, Ruby D'Alma;* 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 McNamara, Graziella Maranghi;* NON HO PAURA DI VIVERE *(ex « Paura di vivere », Apollo Film), regista Fabrizio Taglioni, operatore Carlo Bellero, interpreti Franca Marzi, Renato Baldini, Carlo Ninchi, Maso Lotti, Antonio Amendola, Giulia Lazzarini, Silvio Bagolini;* MASCHERA NERA *(R.C.I.), regista Filippo Ratti, operatore Carlo Carlini, interpreti Cesare Danova, Franca Marzi, Gianna Baragli, Lia Di Leo, Fedele Gentile, Renato Lupi, Lauro Gazzolo, Nino Pavese, Renato Chiantoni;* EUROPA 1951 *(Ponti-De Laurentiis), regista Roberto Rossellini, operatore Aldo Tonti, interpreti Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Sandro Franchina, Teresa Pellati.*

Fabrizi guarda alcuni fotogramma del film Papà diventa mamma.

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 Urzì, 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;* UMANITA' *(o « 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;* WANDA LA PECCATRICE *(Itala-Sigma), regista Duilio Coletti, operatore Carlo Montuori, interpreti Frank Villard, Yvonne Sanson, Françoise Rosay, Paolo Stoppa, Giulietta Masina, Camillo Pilotto, Gino Leurini;* TOTOCOLOR *(titolo provvisorio del primo film a soggetto in Ferraniacolor, Ponti-De Laurentiis), regista Steno, operatore Tonino Delli Colli, interpreti Totò, Isa Barzizza, Mario Castellani, Virgilio Riento, Vittorio Caprioli, Franca Valeri, Anna Vita;* INGANNO *(Manenti Film), regista Guido Brignone, operatore Mario Albertelli, interpreti Gabriele Ferzetti, Nadia Gray, Tina Lattanzi, Lia Orlandini, Bice Valori, Bianca Doria, e varie rappresentanti del Corpo di Polizia Femminile del T.L.T.;* TRAMONTO DELL'ODIO *(L.I.A. Film), regista Giorgio W. Chili, operatore Oberdan Troiani, interpreti Elisa Cegani, Milly Vitale, Vera Hutton, Carlo Giustini, Ugo Sasso, Carlo Ninchi, Attilio Dottesio, Nino Manfredi, Oscar Andriani, Franco Pesce, e la partecipazione di Rossano Brazzi;* VIRGILIO E LA VACCA *(Lea-Select), 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 Bagolin, e la partecipazione di Franca Marzi;* LA DONNA CHE INVENTO' L'AMORE *(dal romanzo di Da Verona, produzione B.B., ovvero Brazzi-Bartolini), registi Ferruccio Cerio (versione italiana) e Albert Salvatori (versione inglese), operatore Anchise Brizzi, interpreti Silvana Pampanini, Rossano Brazzi, Mariella Lotti, Vittorio Sannipoli, Juan De Landa, Piero Carnabuci, Lauro Gazzolo;* ABBIAMO TRASMESSO *(Incina), regista Franco Rossi, operatore Arturo Gallea, interpreti Nerio Bernardi, Marina Scialiapin, Anna Vita, e un gruppo di attori e cantanti della R.A.I.;* LA CITTA' SI DIVERTE *(Arpa Film), regista Max Neufeld, interpreti Nilla Pizzi, Achille Togliani, Gino Latilla, Luciano Tajoli, Claudio Villa, l'orchestra Angelini, Mario Ruccione, ed altri attori dello schermo e della radio;* TORMENTO DEL PASSATO *(A. Di Paolo-EDIC), regista Mario Bonnard, operatore Tino Santoni, interpreti Carla Del Poggio, Marc Lawrence, Hélène Remy, Carlo Romano;* LA CARROZZA D'ORO *(Panaria Film, in technicolor), regista Jean Renoir, direttore della fotografia Claude Renoir, operatore Rodolfo Lombardi, interpreti Anna Magnani, Michael Tor, Paul Campbell, George Higgins, Odoardo Spadaro, Riccardo Riolo, Nada Fiorelli, Gisella Mathews, Elena Altieri, William Tubbs, John Pasetti, Renato Chiantoni, Giulio Tedeschi, Alfredo Kolner, Alfredo Medini, Cecil Mathews, Lina Marengo.*

Dal « Processo a Frine »...

...di Edoardo Scarfoglio, è tratto l'ultimo episodio di Altri tempi! (Zibaldone n. 1, *Cines), diretto da Alessandro Blasetti, condotto a termine in questi giorni. L'operatore di questo brano, in sostituzione di Carlo Montuori (occupato nella lavorazione di un altro film), è stato Gabor Pogany, e gli interpreti principali sono: Gina*

Lollobrigida, Vittorio De Sica, Alberto Sorrentino, Dante Maggio, Giovanni Grasso, Arturo Bragaglia, Umberto Sacripanti, Turi Pandolfini. Il metraggio dell'intero film (sui cui episodi abbiamo comunicato ampi dettagli nel « Cinema gira » del numero 78), supera ora i tremila metri.

Il programma...

...dell'Unitalia, illustrato da Eitel Monaco nel corso di una conferenza-stampa tenutasi recentemente a Roma, si basa essenzialmente per quest'anno sulla organizzazione delle varie partecipazioni italiane alle seguenti manifestazioni internazionali: Cannes (23 aprile-10 maggio), Berlino (11-25 giugno, Venezia (20 agosto-20 settembre), alle quali sono da aggiungere, come per l'anno scorso, una serie di « Settimane del film italiano », da organizzarsi, sempre a cura dell'Unitalia, a Londra (13-20 maggio), Parigi (24 maggio-14 giugno), Losanna (6-13 giugno), Knokke Le Zoute (15-27 luglio), Oslo (22-28 ottobre), Madrid (14-22 novembre), Hollywood o New York (20-28 novembre), Ottawa o Montreal (3-11 dicembre). L'Unitalia ha inoltre recentemente organizzato la partecipazione della cinematografia nazionale alle rassegne di Punta del Este e di Bombay.

« Blues della domenica »...

...è il titolo di un documentario da poco terminato, il cui argomento non manca di un certo interesse: il film infatti vuole illustrare l'evoluzione del jazz in Italia. Prodotto da Nascimbene, il cortometraggio si vale della collaborazione di Luciano Fineschi, della « New Orleans Band », per quanto riguarda la parte musicale. La fotografia è di Oberdan Troiani, la regia di Valerio Zurlini.

La giuria...

...del Concorso per il miglior articolo e serie di articoli italiani e stranieri sulla XII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, bandito dalla Biennale in collaborazione con la S.A.V.I.A.T., presieduta dall'on. prof. Giovanni Ponti e dal comm. Mario Zanotti, composta dai signori Vittorio Calvino, G. C. Castello, Gunnard Kumlien e G. L. Rondi, esaminati i lavori inviati dai concorrenti stranieri, ha assegnato:

a) il premio di L. 300.000 alla miglior serie di articoli a Louis Barcata della Neue Zeitung;

b) il premio di L. 200.000 per il miglior articolo a Georges Duplain della Gazzette de Lausanne.

Esaminati poi i lavori inviati dai concorrenti italiani, ha deliberato di assegnare:

a) il premio per la miglior serie di articoli a Gigi Cane Caorsi della Gazzetta del Popolo e a Vittorio Bonicelli del settimanale Tempo, suddividendo l'importo nella misura di L. 200.000 al primo e L. 100.000 al secondo;

b) il premio di L. 200.000 per il miglior articolo a Guido Aristarco del quindicinale Cinema.

I premi saranno assegnati con pubblica solenne cerimonia a Venezia in occasione dell'inaugurazione della XIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

All'VIII Concorso...

...internazionale di cinematografia sportiva a formato ridotto, che si svolgerà a Cortina d'Ampezzo verso

In questi giorni sono iniziate le riprese in technicolor di La carrozza d'oro *tratto da Mérimée.* Sopra: *Jean Renoir con Nada Fiorelli e Vito Pandolfi, assistente del regista.* Sotto: *Anna Magnani, interprete del film.*

la fine di febbraio, l'Italia presenterà fra gli altri, film di Piero Lamperti e Folco Quilici. Hanno finora aderito alla manifestazione le seguenti nazioni: Argentina, Austria, Finlandia, Francia, Germania, Gran Bretagna, Norvegia, Svezia, Svizzera, Stati Uniti d'America.

« Mater Dei »...

...l'ormai famoso lungometraggio in Ansco-color, diretto da Emilio Cordero per la Incar-Parva Film, è attualmente al doppiaggio per l'edizione americana. Secondo quanto comunica l'ANSA, il film, che come è noto venne in origine prodotto in 16 mm. e che in Italia finora non ha avuto una larga diffusione, verrà quanto prima distribuito negli Stati Uniti dalla « S.P.F. » di New York.

Entro il 28 febbraio...

...dovranno terminare i lavori della Commissione Mista A.G.I.S.-A.N.I.C.A., cui è demandato l'esame dei rapporti tecnici ed economici fra distribuzione ed esercizio in Italia. I componenti la Commissione sono: Incisa, Barattoli, Villa, Croce per l'AGIS; Penotti, Zama, Gualino, Mastrelli per l'ANICA; il segretario è Del Ciglio. Assistevano inoltre alla prima riunione, il presidente della ANICA, Monaco, e il presidente dell'AGIS, Gemini.

A 1.104.377 lire...

...ammontavano le offerte pervenute entro la prima settimana di febbraio al Comitato nazionale dello spettacolo pro alluvionati. Secondo quanto comunica il Comitato stesso 655.493 lire sono state inoltre versate direttamente alla Confindustria e alla Direzione Generale dello Spettacolo.

U.R.S.S.

La produzione musicale...

...dell'annata trascorsa, da quella sinfonica all'operistica, dalla musica da camera a quella per film, è stata ampiamente discussa e criticata nell'Assemblea plenaria dei compositori di musica, tenutasi di recente a Mosca. Le tendenze formalistiche e l'evasione dalla realtà sono state particolarmente prese di mira dai partecipanti alla riunione, fra cui erano Sciostakovic, Danilevic, Solovief-Sedoi, Vanzlof, Schtokarenko, tutti intervenuti nella discussione.

Sopra: *Karel Höger in* Mikolás Ales, *film biografico diretto da Václav Krska.* Sotto: *da* Decision Before Dawn *(«I dannati») di Anatole Litvak.*

Ad Alma Ata...

...nel cinestudio locale, presso cui lavorano i cineasti kazaki, con la collaborazione di elementi provenienti da altre repubbliche dell'Unione, è stato condotto a termine un lungometraggio, La terra trasformata, *che documenta la laboriosa metamorfosi della steppa del Kazakistan in fertili campi di cotone: il lungo documentario è stato visionato presso il Ministero della Cinematografia per la consueta approvazione.*

Un altro film...

...di produzione estera viene in questi giorni diffuso in tutto il paese: si tratta di Esplosione notturna, *prodotto in Polonia, il cui soggetto è imperniato sulla lotta dei partigiani polacchi contro i nazisti durante la guerra. Lo scenario è opera di G. Morzinek e Stanislao Januscevski: quest'ultimo è anche il regista del film.*

ALBANIA

Un gruppo di documentari...

...che illustrano i vantaggi dello stakhanovismo vengono diffusi nelle città e specie nei villaggi rurali: i film sono di produzione sovietica, e dalla stampa specializzata vengono additati ad esempio a tutti i cittadini albanesi, ma in particolare a coloro che si occupano di cinematografo. Vengono anche fatti conoscere alcuni film russi a soggetto, fra cui: Il cavaliere della stella d'oro, Il giorno della pace, Lontano da Mosca *e* Mussorgsky.

FRANCIA

Il contributo governativo...

...ai film prodotti in compartecipazione con l'estero, sarà d'ora in poi devoluto ai coproduttori proporzionalmente ai rispettivi apporti: il provvedimento, che interessa particolarmente i produttori italiani che partecipando a produzioni italo-francesi potranno godere dei benefici della legge, è una delle più importanti modifiche alla legge di aiuto temporaneo all'industria cinematografica, pubblicate in un decreto del Ministero dell'Industria sul Giornale Ufficiale della Repubblica Francese.

« Adorables créatures »...

...sarà il titolo del prossimo film di Christian-Jaque, una coproduzione italo-francese. Prenderanno parte al film quattro attrici: Danielle Darrieux (nel personaggio di una donna sposata), Martine Carol (una donna divorziata), e forse Marlene Dietrich (una vedova) e Anna Maria Ferrero (una fidanzata). Christian-Jaque, che per la scelta dell'attrice italiana è venuto personalmente a Roma, dichiarandosi entusiasta delle coproduzioni in genere, ha annunciato che dopo Adorables créatures, *dedicato alle donne, ha intenzione di dirigere un film analogo, dedicato agli uomini.*

Jean Mitry...

...autore del film Images pour Claude Debussy *ha vinto il Premio « Lumière », destinato al miglior film documentario senza soggetto: la giuria del premio, presieduta da Jean Cocteau, è composta prevalentemente di sceneggiatori.*

GRAN BRETAGNA

Un provino cinematografico...

...viene fatto ai laureandi dell'Università di Birmingham, che intendano intraprendere la carriera dell'insegnamento: esso è effettuato durante una lezione sperimentale che il candidato deve tenere in una scuola regolare, e serve a documentare soprattutto la fonogenia dei futuri insegnanti.

« Disgustose » e « sadiche »...

...sono state definite le scene dei cristiani divorati dalle belve nel Quo vadis? *di Le Roy, dal deputato Christopher Mathew: il film viene d'altra parte vietato ai minori di sedici anni. Il deputato in parola, in segno di disapprovazione, si è comunque allontanato dal locale dove il film veniva proiettato in serata di gala.*

Ventun bobine...

...di documentari sulla prima guerra mondiale, di grande valore storico, sono state rubate da un magazzino di Acton, presso Londra, appartenente al Ministero della Guerra: a quanto pare i responsabili del furto sono alcuni ragazzi, che sono comparsi dinanzi al locale Tribunale per minorenni.

U.S.A.

A Chicago...

...uno dei centri in cui la televisione ha una maggiore diffusione, 91 dei 366 cinematografi sono stati chiusi per la scarsa affluenza del pubblico. Rispetto ai precedenti venticinque anni, il 1951 è stato l'anno in cui un maggior numero di locali ha dovuto sospendere ogni attività: così per lo meno riferisce una statistica del Comune della città.

I « trascorsi comunisti »...

...dell'attore Larry Parks (che ha impersonato già due volte Al Jolson sullo schermo), rivelati a suo tempo dalla Commissione per le così dette attività antiamericane, hanno determinato fra l'altro un certo ritardo nella presentazione del film Love is Better Than Ever, *del quale il Parks è stato protagonista accanto all'ignara Elizabeth Taylor: la Metro, nel licenziare la pellicola incriminata, ritiene che durante la « quarantena » fatta subire al film gli umori della opinione pubblica nei confronti dell'attore si siano normalizzati.*

« Escluso per tutti »...

...è stato definito dalla National Legion of Decency il film di Castellani E' primavera..., *con la seguente motivazione: « tende a offendere il concetto cristiano e tradizionale del sacramento del matrimonio ». Meritano inoltre una citazione i giudizi che la medesima istituzione ha di recente emanato nei confronti di altri due film italiani: « per adulti »* Miracolo a Milano *di De Sica, e « adulti con riserva »* Il cammino della speranza *di Germi.*

SVIZZERA

Dal 3 al 13 luglio...

...avrà luogo quest'anno la sesta edizione del Festival internazionale del film di Locarno: le date sono state comunicate ufficialmente dal Comitato organizzatore della manifestazione.

GERMANIA OCC.

Ad Oberammergau...

...nel villaggio bavarese che dal 1663 è teatro della celebre rappresentazione annuale della « Passione di Gesù », verrà girato un film imperniato appunto sul tradizionale spettacolo: alla sceneggiatura del film lavora attualmente lo scrittore cattolico Leo Weismantel. Per la regia si fa intanto il nome di Luis Trenker.

BULGARIA

Un Festival...

...dedicato al tema « I grandi scienziati russi » si è svolto recentemente a Sofia. Preceduti da conferenze illustranti l'attività e la personalità dei vari scienziati, sono stati proiettati, fra gli altri, i seguenti film: Pirogov, Miciurin, Alexandr Popov *e* Jukowsky, *tutti di produzione sovietica.*

NUOVA SERIE
15 FEBBRAIO
1952

CINEMA 80

ALL'OVEST NIENTE DI NUOVO E SEGRETI DELLA CRITICA

QUALCHE tempo fa si parlò di una ormai prossima immissione nei circuiti del grande film di Lewis Milestone *All'ovest niente di nuovo*, l'opera proibita dalle dittature. Il tempo è passato, ma nessuno ha ancora visto quel film. Se vi informate presso la casa noleggiatrice, vi risponderanno: « E' in censura ». Allora vi vien voglia di attaccare la censura, che non si decide a permettere un film pacifista, celebrato da tutte le storie del cinema. Ma sareste incauti a farlo. Perché la censura avrebbe la risposta pronta. Infatti, se vi informate meglio, impareresteche *All' ovest niente di nuovo* non è ancora stato presentato in censura. Negligenza del noleggiatore italiano? Niente affatto.

Sembra che le cose stiano press'a poco cosí: poiché l'imminente uscita (e una sua fugace apparizione a Roma) del film suscitarono le proteste di alcuni giornali fascisti, il noleggiatore italiano fu consigliato, *da fonte bene informata*, di non presentare il film in censura — per qualche tempo — allo scopo di evitare una bocciatura che sarebbe stata poi irrevocabile. Ragioni della bocciatura: il film avrebbe turbato l' ordine pubblico. Cosí il film giace. Il noleggiatore, che non vuole mettere a rischio i milioni spesi per l'acquisto del film, suscitando polemiche che ne danneggerebbero — a suo parere — l'uscita, temporeggia. I giorni passano. La censura è inattaccabile perché il film non è mai stato presentato al suo ufficio, nessuno può vedere l'opera di Milestone, quanto mai attuale, non c'è ragione di sostenere che la sua mancata uscita dipende dalla volontà di non danneggiare il riarmo: a conti fatti, la situazione — con modalità diverse — è quella del tempo delle dittature. Per *Furore* di John Ford vale lo stesso discorso. All'Ovest niente di nuovo.

IL PUBBLICO dei lettori certamente non sa, né immagina, quello che sta accadendo, specie nei quotidiani, per limitare ed a volte distruggere la libertà del critico cinematografico. La battaglia tra critici cinematografici e organizzazioni pubblicitarie iniziò, si può dire, con l'affermarsi della stessa attività critica. Ma in questi ultimi anni essa si è fatta ogni giorno piú dura e difficile, a mano a mano che la critica ha mostrato di sapersi conquistare un ascendente tra i lettori. La ragione di una simile conquista — a parte l'abilità del critico — consisteva soprattutto nel fatto che il lettore sapeva di trovare, nella quotidiana recensione, un parere indipendente (giusto o sbagliato non importa): un parere completamente svincolato da interessi commerciali e pubblicitari. Era, insomma, un rappresentante del pubblico che andava a vedersi i film e che, bene o male, cercava di interpretare gli interessi degli spettatori, contrastando spesso le montature pubblicitarie, nate esclusivamente da una disponibilità finanziaria e autorizzate legalmente a gettare il fumo negli occhi del pubblico per invogliarlo a entrare nelle sale di spettacolo, con qualunque argomento, secondo il diritto di truffa che è insito nel concetto stesso di pubblicità.

Ma le cose sono andate via via peggiorando. Poiché i giornali ritraggono un notevole utile dalla pubblicità cinematografica, molte amministrazioni, ingolosite dai guadagni, hanno lentamente ceduto alle pressioni delle ditte pubblicitarie, le quali chiedevano critiche favorevoli in cambio di allettanti contratti. L' ultima sconfitta, in ordine di tempo, si deve registrare in un diffuso quotidiano italiano il quale ha accettato di non pubblicare recensioni il sabato e la domenica, per non disturbare gli incassi piú grossi della settimana: lasciando cioè, per i due giorni di maggior afflusso, i lettori in preda agli inganni della pubblicità. Ma non è che un caso. Il diritto della speculazione pubblicitaria sta uccidendo ogni libertà, quindi ogni attività culturale. Si è giunti persino, in certi giornali, a impedire una critica favorevole a mostre di pittura poiché l'organizzazione sosteneva che, in tal modo, i pittori avrebbero fruito di una pubblicità gratuita. Alla RAI, dopo lo scandaloso caso Morante, si può ascoltare, generalmente, soltanto della critica descrittiva (che poi non è critica), con le apparenze di un tono informativo, assai utile per non offendere interessi pubblicitari.

IN UNA SITUAZIONE cosí avvilente, dove la cultura non ha diritto di vivere se non come merce d'acquisto e di vendita per chi ha soldi da spendere, il pubblico dei lettori sia almeno informato di questi traffici segreti, per apprezzare quei critici e quelle pubblicazioni che tengono ancora alta la dignità della professione. I lettori, del resto, possono fare molto, intervenendo presso i loro giornali — quando s'accorgano di simili inganni pubblicitari (e non è difficile accorgersene: generalmente si affidano al « Vice » i film che *non si debbono* stroncare oppure si fanno discorsi a doppio taglio) — perché sia rispettata la libertà del critico, che è poi come dire perché sia rispettato il principio della loro libertà d'informazione.

EDGARDO PAVESI

Da All Quiet on the Western Front (« *All'ovest niente di nuovo* », 1930).

CHE COSA PENSANO DEL CINEMA

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

1) Può il cinema — secondo Lei — dare un effettivo contributo critico nel campo delle arti figurative e della storia dell'arte? E in caso affermativo, in che modo?

2) Quali criteri dovrebbero essere seguiti nello elaborazione dei documentari didattici sull'arte?

3) E di quelli divulgativi?

4) Quali sono le critiche che Ella ha da formulare agli attuali documentari sull'arte?

5) In che modo e in che misura gli artisti e critici d'arte possono dare la loro collaborazione ai registi cinematografici?

6) Ora che la tecnica del colore riesce ad ottenere una sufficiente fedeltà agli originali, crede possibile ed opportuna una vasta e organica documentazione cinematografica del nostro patrimonio artistico?

7) Ritiene che ad una attività come quella sopra accennata lo Stato dovrebbe e potrebbe partecipare? E nel caso affermativo, in quale forma?

8) Crede possibile ed utile la realizzazione di serie organiche di fotogrammi disponibili accanto alle normali edizioni di libri d'arte (fotogrammi che un semplice proiettore renderebbe leggibili)?

VENTURI

1) - No.

2) - Di un documentario didattico d'arte non si può, a rigore, parlare. La rapidità stessa della successione di immagini, che è propria del cortometraggio, impedisce quella puntuale e attenta osservazione dell'oggetto dell'indagine che è necessaria all'analisi critica.

3) - Vogliamo chiamarlo così? Quello che va detto, in ogni modo, è che esso non può certo mirare a una precisazione critica, ma piuttosto a una «evocazione» di atmosfere culturali, capace di risvegliare nello spettatore un interesse e un'adesione iniziali passibili di sviluppo in senso artistico. A questo proposito si può fare un'analogia fra il documentario d'arte « divulgativo » e il cosiddetto romanzo storico, genere letterario cui ovviamente nessuno penserà di attingere una severa informazione storica ma capace tuttavia di suscitare nel lettore un interesse, un gusto, una possibilità di avvicinamento all'opera d'arte che probabilmente, senza quell'incentivo, non si sarebbero verificati. Esempio eccellente, di questo tipo di documentario, è la serie di cortometraggi di Emmer, in particolare il *Goya* e il *Bosch*, vere e proprie opere d'arte sul piano dell'evocazione fantastica, anzi che del semplice spettacolo.

4) - Poste queste premesse, la risposta non può che essere negativa.

5) - La risposta è implicita in quanto detto sopra.

6) - No.

7) - No.

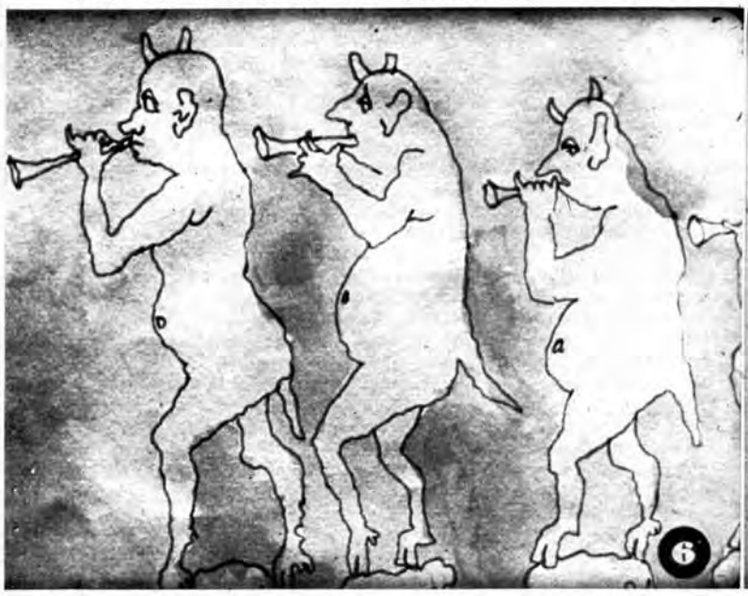
8) - Certamente. Non solo, infatti, la proposta realizzazione è possibilissima, ma è da considerare necessaria a un serio insegnamento della storia dell'arte. In alcuni paesi esteri l'insegnamento della storia dell'arte è inconcepibile senza l'ausilio d'una vastissima documentazione di diapositive a colori. In proposito, anzi, è stata fatta presente, da me ai miei colleghi, la necessità di dotare tutti gli istituti di storia dell'arte italiani di una documentazione del genere. La cosa sarebbe possibilissima se non fosse limitata a uno o pochi istituti i quali, in questo caso, sarebbero destinati a un bilancio fallimentare. Ma se un produttore si facesse promotore dell'iniziativa fabbricando un numero di copie, pari almeno a quello degli istituti d'arte esistenti in Italia, il problema sarebbe risolto. Senza considerare poi che un prodotto, come questo delle diapositive a colori di pittura, è assai facilmente esportabile all'estero e soprattutto in America, dove l'interesse per la storia dell'arte europea, e specie italiana, è assai vivo negli ambienti culturali. Il tema d'una importante e organica serie di diapositive a colori potrebbe, per esempio, essere la storia del colore nella pittura, nei principali monumenti dai Bizantini a Rouault.

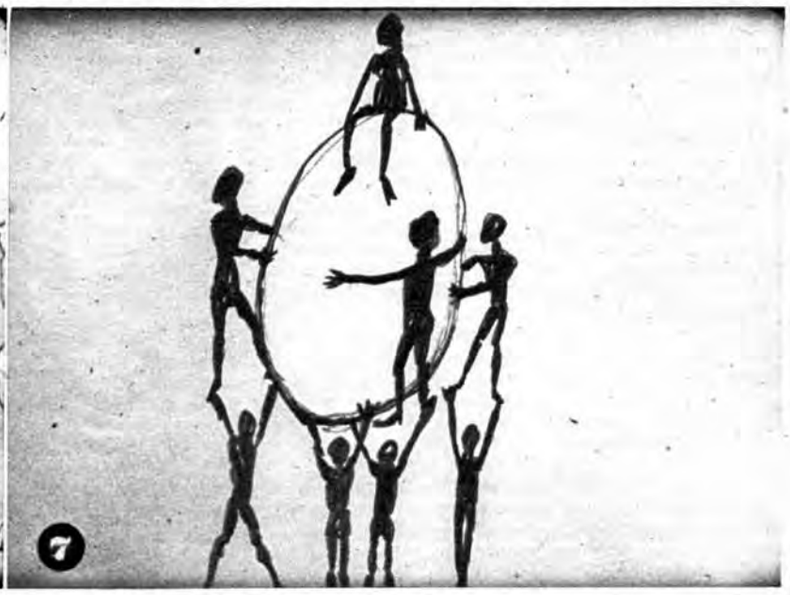
ENZO CARLI

1) - Se con la prima domanda, come mi è parso di capire, si chiede se il cinema dia, o possa dare, un effettivo aiuto a risolvere problemi di storia e di critica d'arte e sia, o possa diventare, un utile strumento di ricerca e di analisi per lo studioso e per il critico rivelando elementi e valori che non è dato percepire con altri mezzi, allora devo rispondere di *no*. Per quanto riguarda la ricognizione *materiale* dell'opera d'arte, pur essendo tutt'altro che soddisfacenti e sicuri i risultati delle ricerche compiute coi mezzi di cui dispone la scienza attuale (analisi microscopiche, radiografiche, chimiche, fisiche, fotografiche ad infrarossi ecc.) non vedo in qual modo dalla tecnica cinematografica possan derivare nuovi spunti d'indagine. Per quanto riguarda l'apprezzamento estetico, debbo rilevare che il cinema, essendo arte delle immagini *in movimento*, si pone in antitesi con ogni forma di attività critica intorno alle arti figurative, in quanto questa procede da una visione il piú possibile lunga, ripetuta e meditata di oggetti *immobili*, e destinati all'immobilità. Non è possibile conciliare il movimento, il trascorrere piú o meno rapido delle immagini sullo schermo, il loro ritmo insomma, che è requisito essenziale di ogni opera cinematografica, con questa esigenza di contemplazione illimitata nel tempo (e simultanea di piú opere, nel caso di confronti iconografici e stilistici), indispensabile presupposto di ogni riflessione critica. A questa tutt'al piú possono essere di stimolo e di aiuto — dopo l'esame diretto degli originali

— la visione e lo studio di riproduzioni totali o parziali (in nero ed a colori) appunto per il fatto che esse sono sempre disponibili all'occhio per tutto il tempo ed in tutte le circostanze che la particolare sensibilità di ciascun critico caso per caso esigerà. Non credo neppure che determinati movimenti di macchina intorno a un dipinto o a una scultura, al fine di mostrarne a esempio alcuni nessi compositivi, rapporti, rispondenze ecc. abbiano una effettiva utilità critica, perché tali nessi e rispondenze non è il cinema a rivelarli, ma debbono essere ben chiari alla sensibilità ed al raziocinio del critico e del regista prima che questi intervengano con l'apparecchio. Tali nessi, o valori, necessitando infatti di essere prima di tutto espressi concettualmente (con il che il processo critico può dirsi già completamente esaurito) il cinema avrà solo la facoltà di divulgarli in modo piú o meno piacevole e immediato, traducendo in immagini concetti e parole. E' da avvertire inoltre che quando con determinati movimenti di macchina si cercasse di commentare determinati valori dinamici e spaziali di una composizione pittorica, di un'architettura o di una scultura (ad esempio girando intorno, a spirale dal basso in alto, al S. Giorgio di Donatello o al Ratto della Sabina del

1, 2, 3, 4) Da La Bibbia di Borso d'Este, *documentario in Ferraniacolor diretto da Zurlini; operatore Giulio Gianini. - 5,6,7) Dall'*Album di Mino Maccari *a cura di G. L. Polidori e M. Verdone*





*Un altro fotogramma dell'*Album di Mino Maccari, *cortometraggio a cura di Polidori e Verdone.*

Giambologna per seguirne le direttrici che determinano nel primo un classico esempio di « movimento in potenza » e nel secondo di « movimento in atto ») si giungerà inevitabilmente a identificare il tempo dell'azione cinematografica, che ha il suo principio nell'accettazione della realtà del tempo fisico, col tempo interno dell'opera d'arte figurativa, che col tempo fisico non ha alcun rapporto diretto.

Trovo invece che il cinema può essere di grandissima efficacia ed utilità ai fini della divulgazione delle arti figurative.

2 e 3) - Quanto alle domande 2 e 3, non comprendo il perché di una distinzione tra documentari didattici e documentari divulgativi. Si fa un documentario didattico proprio allo scopo di divulgare delle cose che non tutti sanno e che è bene che si sappiano, e un documentario divulgativo non è tale se non insegna qualcosa; altrimenti che cosa divulga? Ritengo pertanto che per fare degli utili documentari si debba innanzi tutto tener presente questa identità fra didattica e divulgazione (il che forse potrebbe tradursi nella raccomandazione di evitare tanto la *didattica* noiosa e pedante, ad uso esclusivo delle scuole, quanto la *divulgazione* fatua, riservata al pubblico). I criteri per l'elaborazione dei documentari d'arte possono essere infiniti: sta alla sensibilità, al gusto, alla cultura e persino alla fantasia del regista e dei suoi collaboratori di scegliere quelli cui ispirarsi caso per caso: l'essenziale è non divulgare errori o sciocchezze, non essere né astrusi né pedanti, insomma, non sprecare pellicola e non far sprecare tempo agli spettatori.

4) - Conosco troppo pochi documentari sull'arte per poter formulare delle critiche di carattere generale.

5) - Gli artisti, e più ancora i critici di arte, non solo possono, ma debbono collaborare coi registi, i quali non possono essere onniscienti. La misura di tale collaborazione non può stabilirsi a priori, ma va determinata caso per caso a seconda delle personalità degli autori del documentario e dell'argomento di questo. Comunque, a meno che il critico o l'artista non sieno registi essi stessi, ritengo che l'ultima parola vada lasciata al regista, dal quale solo dipenderà se il documentario sarà cinematograficamente valido.

6) - A che cosa servirebbe una vasta ed organica documentazione cinematografica del nostro patrimonio artistico, quando per lo studioso, per il restauratore, per l'amministratore, per l'amatore (che non sempre dispongono di apparecchi da proiezione) ci sono le foto e le riproduzioni a colori, tanto più economiche e facili da conservare e consultare?

7) - Se, rispondendo alla precedente domanda, ho espresso il parere che una vasta e organica documentazione cinematografica del nostro patrimonio artistico serve a poco o niente, è logico che lo Stato non vi debba intervenire. Lo Stato invece può incoraggiare con premi, facilitazioni ecc. la produzione e la diffusione di buoni film atti a suscitare e risvegliare nel pubblico un certo interesse verso le arti figurative e a diffondere specialmente all'Estero la conoscenza del nostro immenso patrimonio artistico (ai fini di una buona propaganda turistica): ma anche questo con estrema misura. Il nostro patrimonio artistico presentemente abbisogna di ben altro che di essere cinematografato.

8) - La realizzazione di serie organiche di fotogrammi a colori di opere d'arte può essere utile per l'insegnamento, per conferenze ecc., in quei casi cioè in cui siamo soliti servirci di diapositive che d'ordinario si trovano in bianco e nero. La possibilità di tale realizzazione va commisurata con la sua convenienza economica.

PARTITA GROSSA A CARTE SCOPERTE?

DA QUALCHE tempo corrono a Roma con insistenza autorevoli voci sul prossimo impianto in Italia di uno stabilimento per la stampa delle matrici technicolor. Poiché ufficialmente nulla finora è stato annunziato, e non riteniamo giusto che una questione di tale importanza e gravità venga trattata "segretamente", riteniamo doveroso prendere l'iniziativa e portare queste voci a conoscenza del pubblico.

L'impostazione dell'affare sarebbe grosso modo la seguente:

I) - Il pacchetto azionario sarebbe composto per il 51 % dalle azioni della Technicolor e per il 49 % dalle azioni di un gruppo finanziario italiano. Il gruppo italiano a sua volta sarebbe costituito principalmente dalla Ferrania (che assumerebbe il monopolio del materiale pellicola necessario per la stampa) e da quote varie fornite dagli stabilimenti di sviluppo e stampa quali la Spes, la Tecnostampa, la Saci ecc.

II) - La Technicolor metterebbe solo il nome e i tecnici. I macchinari da essa forniti dovrebbero essere completamente o in parte (non si sa ancora bene) pagati dal gruppo italiano.

A quanto si dice la Ferrania sarebbe favorevole alla combinazione. Non si conosce ancora il punto di vista degli stabilimenti di sviluppo e stampa.

Queste le "voci", che noi riportiamo fedelmente, augurandoci che vengano quanto prima smentite dalle parti interessate. Nell'attesa, e per permettere che ogni eventuale risposta sia meno evasiva possibile, vorremmo mettere in evidenza alcuni aspetti negativi della operazione.

I) - La presenza di uno stabilimento per la stampa in Technicolor non risolverebbe affatto il problema del colore in Italia, perché comunque la preparazione delle matrici e prima ancora lo sviluppo negativo dovrebbe avvenire a Londra o a Hollywood.

II) - Malgrado si parli molto di recenti perfezionamenti al technicolor è evidente che esso attraversa un momento difficile per la concorrenza fattagli da nuovi e più moderni sistemi. La prova più inoppugnabile ci sembra data dallo stabilimento Ansco, impiantato dalla Metro a Hollywood.

III) - L'impianto Technicolor ritarderebbe in Italia il perfezionamento del sistema Monopack, che ha già raggiunto interessanti risultati.

IV) Poiché lo stabilimento sarebbe in mano a personale americano, i nostri tecnici ne risentirebbero un forte danno.

V) - Avendo la Technicolor la maggioranza delle azioni, il cinema a colori sarebbe praticamente in mano agli americani.

L'unico vantaggio potrebbe essere quello di impedire il congelamento dei capitali delle Case americane: infatti esse li impiegherebbero per pagare le copie a colori stampate in Italia.

Fatte queste premesse noi ci chiediamo:

I) - Perché la Ferrania produttrice di Monopack, accetta la combinazione? Ha avuto forse delle pressioni?

II) - Quale è il punto di vista del Governo?

III) - Perché le trattative si svolgono in segreto?

Attendiamo che qualcuno ci risponda. La partita è grossa. Giuochiamola pure: ma a carte scoperte.

***

PANE AL PANE...

DI LUIGI CHIARINI

Contenuto e contenuti

MOLTI degli equivoci che travagliano la critica cinematografica (e mi riferisco a quella che ha diritto a una tale denominazione) derivano dal non intendere il valore della parola "contenuto" in sede estetica. Laddove ci si riferisce al sentimento dell'artista, nel quale rientra la vita con tutti i suoi interessi, le sue lotte, le sue gioie e i suoi dolori, altri vede, invece, l'argomento della singola opera e, nel caso del film, il tema, la storia e magari l'intreccio. Il contenuto viene così scambiato coi singoli contenuti, l'arte con la tecnica: e non è senza significato che codesti contenutisti cadano nel medesimo errore dei loro più accaniti avversari, i formalisti. Da un'affermazione così ovvia come quella che il vero contenuto dell'arte non si esprime nei contenuti apparenti delle opere, ma nella forma, con la quale si identifica inscindibilmente, derivano per la critica cinematografica conseguenze che portano a capovolgere molte delle valutazioni e dei giudizi dati fin'ora sulla base dei più grossolani equivoci. (Occorre osservare tra parentesi che come il vero "contenuto" dell'arte non si identifica coi singoli contenuti delle opere, così accade della forma: le schematizzazioni formali si equivalgono alle tipizzazioni dei contenuti. Si stupiscono senza ragione coloro che gridano al convertito ogni qual volta sentono un critico marxista parlare della forma e mal si appellano i formalisti alle enunciazioni dell'estetica idealistica. Il divario fra le due posizioni in sede estetica c'è, ma non cade sulla preminenza di forma o contenuto sibbene sulla genesi storica della forma). Appare innanzi tutto arbitrario classificare sotto la denominazione di neorealismo tutti quei film, e soltanto quelli, che trattano di argomenti e problemi a carattere sociale, o che presentano certi aspetti esteriori comuni quali la rinuncia agli attori e il "tutto dal vero". Almeno se il neorealismo deve essere inteso come un movimento artistico valido, che nasce, cioè, da un'esigenza spirituale, un atteggiamento nuovo di fronte al mondo. E' chiaro, in secondo luogo, che si può parlare di neorealismo solo a proposito di quei registi il cui mondo si traduce in una coerenza stilistica: i registi "a tutto fare" e magari anche quelli "a mezzo servizio", che cambiano stile ogni film o che si adeguano ad esigenze esterne, non ci interessano perché, seppure forniti di uno scaltrito mestiere, non sono sul piano dell'arte e non hanno nulla da dire. In fine sembra evidente che il neorealismo tende verso nuove forme cinematografiche e costituisce una vera e propria rivoluzione rispetto alla concezione del film come spettacolo.

Diffamatori

LEGGO su un grande quotidiano romano la postilla redazionale a una lettera di un lettore a proposito della polemica Roma, città di provincia. *Scrive a un certo punto il postillante: « Là dove, però, M. dice una cosa che ci fa pensare — l'unica in tre fogli fittamente dattiloscritti — è dove accenna al cinema ed al vezzo di portare sugli schermi internazionali sciuscià e "barboni di Milano", le gesta dei banditi e le vergogne di Tombolo, la miseria delle borgate e l'orrore dei cenci e del luridume. Dice in sostanza M.: se difendete Roma per amor di Patria, protestate almeno per questa diffamazione del paese intiero. E qui non ha torto ». Eh no, egregio corsivista: qui ha pienamente torto. Sul suo stesso giornale, se non proprio il medesimo giorno, si parla del successo di* Umberto D. *al Festival di Punta del Este, e se ne parla in termini calorosi e con un accento vivo di soddisfazione nazionale per questo nuovo segno di prestigio della nostra cinematografia. Il corrispondente, che è tra l'altro un critico, non ha elevato fiera la protesta perché De Sica e Zavattini, quelli che han sulla coscienza gli sciuscià e i "barboni di Milano", hanno sciorinato di fronte a un pubblico internazionale la miseria dei nostri pensionati, ma ha, invece messo in risalto come questi due artisti abbiano onorato il cinema italiano e, quindi, il nostro paese. La retorica è una vecchia malattia italiana: a volte sembra quasi inguaribile e, certo, deve esserlo in gran parte se chi scrive Patria con la* P *maiuscola mostra così poca sensibilità ai fatti dell'arte a cui corrisponde, naturalmente, alirettanta insensibilità per quelli morali e sociali: tanta da non accorgersi che nel cuore di Roma e in uno dei quartieri più eleganti, accanto alle ville sontuose, ai grandi e marmorei edifici pubblici vi sono ancora caverne da trogloditi dove abitano uomini come lui, come il sig. M. Questa sì che è vera diffamazione di un popolo, non quella degli artisti che rappresentano e denunciano ingiustizie e miserie.*

La pioggia e l'ombrello

IN UNA risposta polemica a uno scritto del Segretario generale dei centri cattolici teatrale, cinematografico e radiofonico, dedicavo al mio contraddittore questo pensiero di Pascal: « Toute notre dignité consiste en la pensée... Travaillons donc à bien penser: voilà le principe de la morale ». La discussione riguardava arte e morale. Il Segretario generale non sembra aver tenuto conto dell'invito così autorevolmente espresso giacché mi replica con argomenti zoppicanti e ragionamenti in cui difetta quel minimo di logica formale che è pure indispensabile. Basterà un esempio. « Naturalmente Chiarini sostiene: — Fate dei film su un vero livello d'arte e saranno, per questo fatto, morali. — La solita piccola differenza è nella nostra affermazione: — Un film non sarà su vero livello d'arte se non sarà anche sostanzialmente morale ». Già, quella piccola differenza che un periodo prima gli aveva fatto scrivere: « Il problema dei rapporti tra arte e morale, che è poi quello che ci preoccupa, è risolto dai crociani con la formula: — L'arte (in quanto espressione con carattere di universalità ecc. ecc.) è sempre morale. Ora a me pare che da un punto di vista cristiano si possa affermare: — L'arte non è espressione con carattere di universalità se non è morale ». E quando non ha carattere di universalità si tratterebbe, secondo il nostro autore, di arte con l'a minuscola! E' chiaro che il Segretario generale ecc. di fronte a chi afferma:

Da Le fidanzate di carta, *singolare cortometraggio sulla nascita e l'influenza delle "pin-up" nel costume contemporaneo. Diretto da Renzo Renzi (su soggetto di Enzo Biagi e dello stesso Renzi), il cortometraggio venne proiettato a Bologna durante la « Settimana del film d'eccezione ».*

La Magnani in Bellissima di Luchino Visconti.

quando piove apro l'ombrello *risponde: no,* quando apro l'ombrello piove. *Se egli concorda, infatti, che l'arte, quella con l'A maiuscola, che è poi la sola, è sempre morale perché non ritiene sufficiente il giudizio estetico anche ai fini morali che lo interessano? Perché non avverte che il giudizio morale, per contro, non è indice di validità o invalidità estetica dell'opera? Se non gli capita mai di aprire l'ombrello quando c'è il sole, perché non dice che lo apre quando piove? Un po' di logica formale, via, in omaggio a Pascal davvero non guasterebbe.*

Uomini coraggiosi

POTREBBE *suggerire alcune considerazioni sulla validità delle formule cinematografiche un film sovietico che viene proiettato in questi giorni nelle nostre sale. Il film narra la storia, anzi le vicende, compresa l'ultima guerra, di un campo di allevamento di cavalli ed è condotto con una sapiente applicazione della più abusata formula del film americano: quella del "western". Si tratta evidentemente di un film senza intendimenti artistici; un film medio, condotto con larghezza di mezzi e realizzato alla perfezione secondo la ricetta, sempre valida ai fini spettacolari, delle tensioni e sospensioni. L'interesse dello spettatore è tenuto desto dal principio alla fine: l'emozione è raggiunta. Ora sarà interessante vedere se un film così condotto potrà incontrare i gusti del pubblico nostro più facilmente di quei film sovietici che presentano un linguaggio nuovo e meno emotivo. Sarebbe anche interessante conoscere la popolarità nell'Unione sovietica di film che si basano su queste formule commerciali: se, insomma, rispondono a quelli che sono da noi i film popolari. Ai fini della valutazione della cinematografia sovietica sarebbe importante. Comunque il film in questione presenta un mondo nuovo e interessante nel quale i rapporti tra gli uomini sono umani e rispecchia quel senso di poesia per la natura e gli animali che avevamo visto particolarmente in alcuni documentari sovietici.*

LUIGI CHIARINI

DISTURBA I MONELLI

PAOLO *Monelli, lo sappiamo tutti, è un giornalista molto "brillante". Recentemente un suo articolo,* Roma, *città di provincia, pubblicato su* La Nuova Stampa *di Torino, ha suscitato un vero e proprio vespaio nella capitale. Monelli ne ha approfittato per dare la stura a una serie di corrispondenze tutte più o meno legate allo "scandaloso" argomento. Confessiamo di averle lette anche noi con piacere perché Monelli le sue "pietanze" le sa ammannire bene. Senonché il nostro giornalista ha creduto opportuno inserire una parentesi nel suo discorso, e se l'è presa, guarda caso, proprio con* Bellissima, *il film di Luchino Visconti, recentemente presentato nei maggiori cinema d'Italia. Dirà il lettore ingenuo: « Ma cosa c'entra* Bellissima *con Roma città di provincia? ». C'entra, risponde Monelli, per via dei rumori. Secondo lui nella capitale non si può più vivere in pace per via del chiasso infernale che rende la vita scomoda oltre ogni limite di umana sopportazione* (La Stampa *del 27-1-1952). Il povero cittadino è condannato a subire l'orrore di questa situazione perché l'"inferno" non risparmia niente a nessuno. In altre parole non ci sono più oasi di pace e di riposo.*

Ecco comunque il non biblico lamento di Monelli: « Per restare nel campo dei rumori, sentite questa. Sono stato a sentire l'altra sera una pellicola di un reggitore che va per la maggiore. Non è un "lapsus linguae"; ho scritto sentire invece di vedere, e sentire volevo dire. Il reggitore è dei più noti e fortunati perché, favorendo un partito di estrema sinistra, ha la lode incondizionata e preconcetta di quel partito, e di quelli che appartengono ad altri partiti, ma vogliono essere giudicati di idee larghe e tolleranti perché sanno esaltare anche un avversario politico — questi sono più o meno i principi a cui si ispira la politica in Italia; — e la prima attrice è forse la più illustre d'Europa; ebbene, non vi saprei dire se la pellicola sia bella o no, ché la sola impressione che ne ho riportata, e che ha sgominato tutte le altre, è stata quella di una orrenda cacofonia dal principio alla fine, un continuo non dialogare ma altercare a voce altissima di tutti i personaggi, in romanesco o in altri dialetti fra i più sonori della Penisola, un berciare, uno strillare, un guaire, un latrare di energumeni misto a rombar di macchine e cigolare di strumenti; e se uno avesse sperato di essere per un po' di tempo nel chiuso del teatro almeno sollevato dal fracasso delle vie cittadine, nossignore, ecco che dallo schermo gli strazia le orecchie lo spetezzare di un micromotore che non fa che partire ».

Potremmo rispondere a Monelli che il "chiasso" di Bellissima *che tanto gli ha dato ai nervi è un elemento fondamentale del film, è tra l'altro il "coro" dal quale si distacca la voce dei protagonisti della storia, ma la nostra sarebbe evidentemente una fatica sprecata. Perché il nostro simpatico giornalista è troppo intelligente per non capirle da sé certe cose. Il guaio è che egli al cinema ci va solo per non sentire i rumori della città. In altre parole per lui il cinema rappresenta una "evasione" dal reale, una sorta di rifugio per malati di nervi. E allora dàgli al "reggitore" Visconti che ha avuto il torto imperdonabile di non fare un film evasivo, la solita commediola. Tuttavia saremmo curiosi di sapere quale posto Monelli riserva al cinema nel campo dell'arte e della cultura. Anni fa, se la memoria non ci tradisce, egli fece sul* Corriere della Sera *l'elogio della parola "ammoina". Ma certo allora il buon Paolo non pensava che l'"ammoina" — caratteristica tipica di tante città italiane — gli colpisce i timpani delicati anche attraverso la colonna sonora di un film. Perciò oggi egli si ribella e fa la voce grossa. E nel suo candore di letterato offeso non sospetta neppure che anche noi nutrivamo una speranza: quella che gli uomini come lui si decidessero un bel giorno a parlare seriamente di cose serie.*

gr.

EQUILIBRIO MORALE IN ACHTUNG! BANDITI!

Siamo lieti di pubblicare, insieme con la nota musicale di Luigi Pestalozza, questa lettera di Abele Saba su Achtung! Banditi!, *il film di Carlo Lizzani da noi recensito nel numero scorso. La lettera ha un particolare valore in quanto Abele Saba fu uno dei primi organizzatori delle brigate partigiane in Lombardia e membro del Comando regionale delle formazioni garibaldine; arrestato dalle SS, subì la tortura e venne condannato ai lavori forzati e poi deportato in Germania.*

Caro Aristarco,

il giorno in cui un amico, noto parlamentare e valoroso partigiano, mi consegnò senza tanti preamboli un voluminoso dattiloscritto con il preciso incarico di esaminarlo attentamente e di giudicarlo con pochi riguardi, fui sul punto di guastarmi con lui. Troppe volte mi aveva costretto, speculando sulla mia ben nota condiscendenza, a leggere strani manoscritti zeppi di luoghi comuni e infarciti di rettorica patriottarda buoni solo per solleticare le ambizioni di qualche piccolo politicante di dubbia moralità, per ricevere questo ultimo attentato alla mia quiete passivamente e senza protestare. Ma siccome il mio amico deputato si mostrò anche questa volta irremovibile nella sua decisione e sordo a ogni mia rimostranza, per salvare la faccia e l'amicizia, mi presi il dattiloscritto e me lo portai a casa con il sano proposito di sfogliarlo, leggerne qua e là soltanto qualche periodo e restituirlo con l'ormai consueto biglietto con su scritto « solita roba ».

"Lizzani ha però dato ai tedeschi una umanità che allora, quando ci fucilavano o distruggevano interi paesi, certamente non avevano".

Fu così che, senza averlo voluto, mi trovai fra le mani il soggetto di Achtung! Banditi!. *Non voglio qui affermare che, appena lette le prime pagine, mi sentii irresistibilmente attirato dalla bellezza dell'argomento o dalla brillante narrazione; tutt'altro, dovetti prima leggermelo tutto (senza molta fatica per la verità) e poi ricominciare per riuscire onestamente a superare il preconcetto iniziale e a convincermi che in fondo c'era della buona materia per ricavarne, se ben diretto e ben realizzato, un buon film di documentazione storica veramente aderente alla realtà del movimento partigiano italiano. Dopo qualche giorno il dattiloscritto tornò nelle mani dell'amico deputato accompagnato da un giudizio sereno e, salvo qualche osservazione di carattere tecnico militare, favorevolmente entusiasta. Dopo molti mesi seppi che un gruppo di giovani cineasti s'era messo al lavoro. C'era nel soggetto, e più ancora marcato ed evidente l'ho ritrovato nella realizzazione cinematografica, uno spiccato e voluto senso di documentazione umana, priva di ogni rettorica formale e libera da ogni preconcetto intellettualistico o da falsariga di parte che rende scorrevole e a volte gradevole la scarna narrazione anche quando la violenza dell'azione assume aspetti di una crudezza impressionante. Ed è proprio con questo secco raccontare che non si perde nei sentieri dell'eroismo a buon mercato che Lizzani ha reso accettabile un soggetto fuori moda al grande pubblico che troppo presto ha dimenticato le tristi giornate della dominazione nazista, e troppo facilmente s'è lasciato convincere ad abbandonare quei sentimenti a cui s'era affezionato durante gli anni duri della guerra.*

Se questo film non avesse altri meriti di carattere tecnico o artistico, a sostenerlo basterebbe il suo linguaggio pulito e serenamente onesto. Fa sempre piacere constatare che ci sono ancora individui che parlano con franchezza, che dicono la verità senza reticenze o paure, senza farsi intimidire da coloro che tutto giocano per screditare un periodo che ha improntato di sé gli ultimi due anni di guerra e che ha ridato all'Italia la dignità perduta. Ci eravamo abituati, in questi ultimi anni, ai mormorii, alle mezze frasi, ai doppi sensi, e quel che più è triste c'eravamo assuefatti a speculare sulle intenzioni abilmente seminate, a scandagliare nel fondo di una umanità incerta e a volte arbitraria di certi registi, preoccupati sempre di non superare quella misura e quel linguaggio gradito dalla gente che abita ai Parioli, che siamo rimasti profondamente colpiti dal coraggio di questo primo film di Lizzani, in cui tutto è detto senza veli che attenuino le tinte aspre di un periodo duro e necessariamente violento. Chi ha vissuto al nostro fianco il periodo della resistenza, chi ha partecipato alle battaglie giocando a testa o croce la pelle in un'azione di combattimento o di semplice collegamento, sa quanto di vero ci sia in questa trama e in questi personaggi che incuranti di ciò che li aspetta partono per una missione di guerra di cui non conoscono né i particolari né le conseguenze. A loro non importa sapere, sanno che c'è da combattere un nemico mortale che ha distrutto migliaia di famiglie e seguono il comandante o il commissario nelle azioni più rischiose. Nessuno di questi uomini si sente eroe e nessuno si batte per farsi decorare sul campo, per una promozione o per la pensione; nessuno allora pensava a queste cose, ci si batteva contro un nemico che ci negava il diritto della libertà, che distruggeva con odio ogni impeto della coscienza umana e civile. Ci si batteva per un mondo nuovo, libero, con la speranza che i superstiti perdessero l'abitudine di tessere intrighi e soprattutto abbandonassero per sempre l'abitudine di tendere le trappole ideologiche per la preparazione di « guerre sante ».

Ma così non è stato; i superstiti non hanno imparato nulla dalla sconfitta e gran parte di quelli che si sono salvati proprio per la generosità della resistenza, hanno incominciato a imbrattarla di fango addossando a essa le loro colpe e le loro incredibili incapacità politiche e sociali, fino ad arrivare a quegli ignobili processi che pretendono di ristabilire i valori delle azioni di guerre fatte per restituire all'Italia e agli italiani quel posto che proprio essi, spalancando le porte all'invasore, gli avevano fatto perdere. E questo film di Lizzani che ha avuto il merito di uscire

Viso di partigiano in Achtung! Banditi!, *il film di Carlo Lizzani che vuole ristabilire un equilibrio morale e ricordare, a chi ha dimenticato, come si combatteva durante la Resistenza.*

proprio nel momento in cui maggiormente ci si rende conto del tradimento compiuto verso la resistenza, vuole ristabilire un equilibrio morale e ricordare a chi l'ha dimenticato come si combatteva allora. Lizzani ha voluto riportare nel cuore degli italiani, amici o nemici che siano, una pagina, un frammento dello spontaneo movimento popolare che ha sconvolto con la sua eroica battaglia e i suoi settantamila morti, i piani dell'imperialismo tedesco in casa nostra. Per chi è rimasto alla finestra, magari protetto dalla compiacente complicità degli specialisti dei giochi multipli, questo film può sembrare il frutto di una accesa fantasia cinematografica che ben poco ha da fare con la realtà. Ma non è così, in Achtung! Banditi! *Lizzani non ha fatto altro che raccontare in modo preciso e con descrizione fedele, uno degli innumerevoli episodi di guerra che gente oscura ha compiuto ogni giorno per quasi due anni. I bollettini di allora sono pieni di queste azioni rapidamente descritte e brevemente riportate dalle radio alleate: chi dentro di sé non le ricorda e chi almeno per una volta non ha sentito la voce di radio Londra o non ha letto su di un foglio stampato alla macchia almeno una di tali descrizioni? Allora la resistenza serviva a tutti, persino ai generali e ai miliardari, e chi vantava conoscenze nelle file delle brigate partigiane assumeva l'aria eroica di salvatore della patria. Molta gente oggi ha dimenticato o finge perché così è più comodo e meno compromettente agli effetti pratici.*

Ma questo è un altro discorso, e comunque siano i rapporti di forze e le considerazioni che dalla situazione attuale possono scaturire, resta il fatto che tutti gli italiani, amici e nemici, chi per un verso e chi per un altro sono stati tutti coinvolti nella grande avventura della resistenza. Cosa vuole infatti ricordarci Lizzani se non questo, quando ci mostra il diplomatico che a tutti i costi vuole comporre un dissidio risolvibile solo con le armi, quando ci narra delle donne che piangono e si disperano per gli uomini asserragliati nella fabbrica o quando ci descrive con mano sicura l'imprevista alleanza fra i partigiani e quelli della « Monte Rosa », alleanza dettata dalla solidarietà nazionale contro i crimini compiuti dagli invasori? Ci ricorda tutto con giusta misura, senza caricare le tinte, muovendo i personaggi con grande accortezza fuori dai luoghi comuni di sentimentalismi triti. Non ha poi molta importanza se i dialoghi a volte sono lenti o faticosi; noi, quelli della resistenza ci siamo tutti un po' ritrovati lì sullo schermo con la barba lunga o le scarpe rotte o con il desiderio di un letto caldo dove passare una notte tranquilla senza la preoccupazione di doversi svegliare per respingere un attacco, medicare un ferito o interrogare un prigioniero. Qui abbiamo ritrovato un po' del vecchio spirito che ci legava, ci siamo ritrovati negli stessi ambienti e qui infine abbiamo riconosciuto le facce dei Gianni, dei Lupo, dei Piero che per tanti mesi ci sono stati al fianco pronti ad andare dovunque ci fosse un nazista da combattere. Noi tutti ci siamo riconosciuti nei personaggi di questa viva documentazione cinematografica; non abbiamo invece riconosciuto i nemici. Lizzani ha dato ai tedeschi una umanità che allora, quando ci fucilavano o ci impiccavano o distruggevano interi paesi certamente non avevano. E questo in fondo sarebbe un atto simpatico se non facesse sorgere in molti il dubbio di aver combattuto contro della gente come noi onesta e non contro gli autori delle più grandi persecuzioni e dei più mostruosi massacri.

ABELE SABA

Andrea Checchi nella parte dell'ingegnere in Achtung! Banditi! *In questo film, diretto da Carlo Lizzani, Checchi ha forse dato la più bella interpretazione della sua lunga carriera.*

FISCHIA IL VENTO

LA FIRMA di Mario Zafred alla musica di *Acthung! Banditi!* bene si inserisce fra quelle degli autori di questo film sulla Resistenza, perché oltre i suoi meriti come compositore, egli fu valoroso partigiano, e alla lotta partigiana ha dedicato la sua indicativa *Quarta Sinfonia*. Esistevano dunque in lui le premesse per una esatta presa di coscienza di quello che voleva essere, ed è, l'opera di Lizzani.

Nato a Trieste nel 1922, Mario Zafred si diplomò nel '42 a Roma, e subito venne a qualificarsi fra i più promettenti musicisti della giovane generazione. Orientatosi dapprima verso le correnti più avanzate della musica contemporanea (e si vedano fra l'altro i suoi tre *Quartetti*), volle ben presto ripudiare questo suo atteggiamento estetico per rifugiarsi « nella tradizione normale tesa anzi alla maggiore espressività di eloquio... ». Posizione non aliena di uno spiccato carattere polemico, e che si appella ai canoni dell'arte « realistica »: arte comprensibile a tutti, e perciò musica descrittiva, forse anche di effetto. La citata *Sinfonia della Resistenza* ne è una chiara testimonianza: opera tuttavia nutrita di tutte quelle magistrali doti musicali e tecniche alle quali Zafred non viene mai meno. In questa fase dello sviluppo artistico del musicista, dunque, viene a porsi la musica di *Acthung! Banditi!*: ma si vedrà come in questa partitura vengano largamente meno le premesse estetiche che si son dette.

La musica di *Acthung! Banditi!*, piglia sviluppo da un nucleo tematico che ripete la più popolare canzone partigiana. Ed infatti sul melanconico accompagnamento di « Fischia il vento, soffia la bufera... », si accompagna la prima sequenza del film: quella dell'arrivo del ferito, nella notte, alla baracca del comando. Da questa frase iniziale, la partitura si evolve in maniera del tutto autonoma. La canzone partigiana ritornerà infatti nei momenti culminanti delle varie azioni, quando cioè realizza l'epilogo tragico o lieto di una tensione, ma sempre parafrasata o solo accennata. La sua funzione di commento simbolico all'azione dei partigiani, non deve infatti sconfinare nella rettorica, nell'apoteosi. Pertanto Zafred si giova del motivo popolare con intento assai diverso, e cioè quello di additare allo spettatore, sia pure con poche note o addirittura con una « variazione », la costante presenza di un contenuto ideale in quella che potrebbe anche sembrare una semplice avventura fuori dalla Storia. Perciò il motivo è legato non soltanto ai giovani partigiani, ma pure alle sequenze degli alpini che si affiancano alla Resistenza, a quelle corali della lotta popolare.

Se il ritornare di questo tema strettamente vincola la musica al contenuto della vicenda, più estranea a questa appare la partitura nelle altre parti del film. Zafred ha avuto di mira, evidentemente, il risultato di una musica che non « caricasse » l'emotività dell'azione, ma in essa si inserisse come suo corrispondente sonoro; cioè non una musica di suggestione, ma di compenetrazione narrativa. E si osservino a questo proposito certe sequenze della lotta nella fabbrica, dove un brillante concertato sostiene con ostinazione gli alacri preparativi degli operai alla difesa. Frasi, ci è parso, in sé compiute, che non hanno di mira il puro « gesto », ma invece l'ambientazione psicologica del dramma. Ci aspettavamo una musica qualitativamente in regola coi canoni « realistici » che abbiamo visto essere alla base dell'arte di Zafred. Al contrario, i riferimenti al modello della *Quarta Sinfonia* sono scarsi e quasi casuali: piuttosto invece vanno notati chiari richiami, proprio in una caratteristica ritmica nella tematica, alla *Terza Sinfonia*, detta del *Carso*. Nel complesso la musica di *Acthung! Banditi!* si giova di un tessuto angoloso e dissonante, del tutto alieno a qualsiasi facile seduzione di magniloquenza. Felice, come sempre, la strumentazione.

LUIGI PESTALOZZA

QUESTO NOSTRO CINEMA

DINO RISI

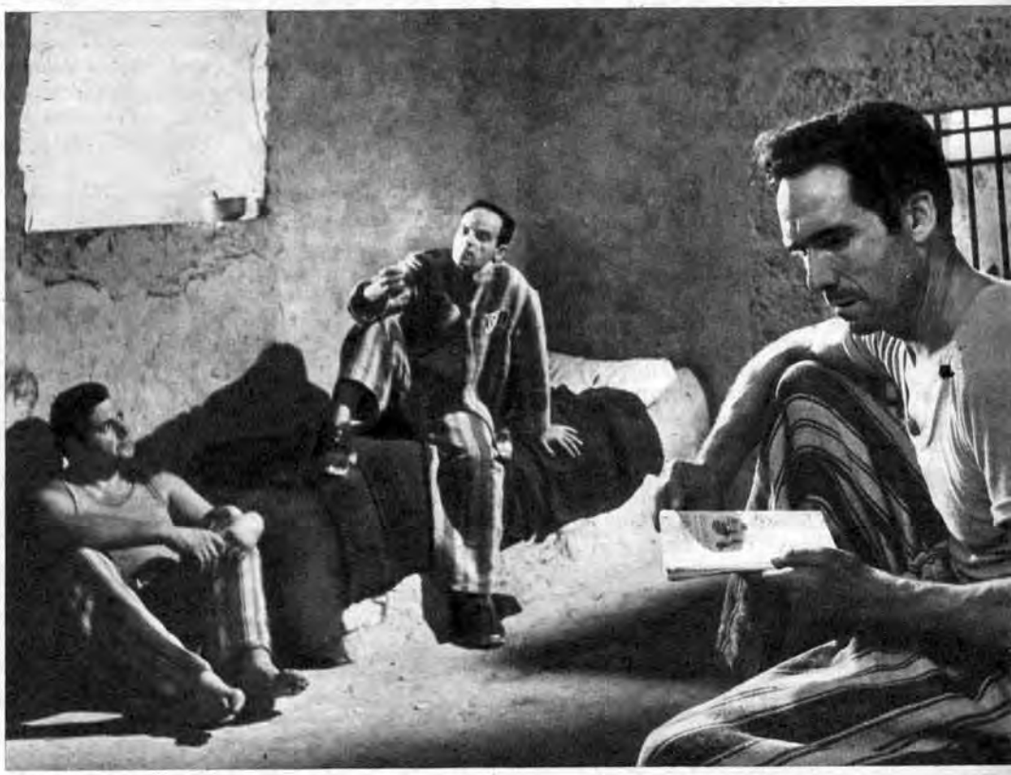
IN VACANZA COL GANGSTER

I piccoli personaggi di questo film varcano i confini dell'infanzia e fanno il primo passo verso la maturità

VALE LA *pena, oggi che sono accese le polemiche sul documentario e si parla di ridurre i contributi governativi a questo settore del cinema — quasi fosse di un ordine secondario, — considerare quanta importanza abbia l'esperienza documentaristica nella formazione dei registi italiani. Basta tener presenti i nomi di alcuni fra i migliori: Antonioni, Lizzani, Emmer, a esempio: tutti e tre sono arrivati alla loro attuale attività cinematografica dopo un tirocinio più o meno lungo nel campo del documentario. A questi ora se ne è aggiunto un altro, Dino Risi, che, dopo aver girato una serie di documentari — fra cui* Barboni *e* Buio in sala *— è passato al film spettacolare con* Vacanze col gangster, *un film per ragazzi e per grandi, come egli lo definisce.*

In un primo tempo — ci ha detto Risi — dovevo fare un film tutto diverso, una specie di "conferenza" sull'amore in Italia, per la produzione Ponti. Poi, fallito per varie ragioni questo progetto, lavorai per qualche tempo a Vita di chirurgo, *ispirandomi al libro di Maiocchi; ma non fu possibile, o non riuscii, a tirarne fuori una storia "chiusa", come desiderava il mio produttore, Mambretti. Gli proposi allora* Vacanze col gangster *e l'accordo fu concluso. Il soggetto, in breve, è il seguente. In un penitenziario i carcerati fabbricano, fra l'altro, anche dei giocattoli. Un detenuto riesce a nascondere nell'interno di un piccolo cavallo un biglietto in cui si proclama innocente. Il biglietto viene trovato da un ragazzo che — d' accordo con quattro suoi amici — decide di liberare il detenuto. Poiché il penitenziario si trova in una cittadina di mare, i cinque piccoli liberatori convincono i genitori a portarli a passare le vacanze in località vicina e cominciano a mettere in esecuzione il loro piano. Ma tutto fallirebbe se al momento buono non intervenissero tre personaggi: una canzonettista, un prestigiatore e "il padrone". Costoro si introducono nel penitenziario per liberare un altro detenuto e ci riescono mettendosi d'accordo con i piccoli liberatori i quali hanno scoperto un passaggio sotterraneo. Il detenuto fugge, e i ragazzi esultano poiché credono di aver raggiunto il loro scopo; ma la gioia si tramuta ben presto in terrore quando si accorgono di essere stati ingannati, e di non aver liberato l'uomo del bi-*

Sopra: *uno dei protagonisti di* Vacanze col cangster, *storia di ragazzi entusiasmati dalle avventure dei giornali a fumetti e dai film sui fuori legge.* Sotto: *Marc Lawrence e Lamberto Maggiorani in un'altra inquadratura della stessa pellicola, che porta la firma di Dino Risi.*



Mario Girotti in una inquadratura di Vacanze col gangster: film di ragazzi ma non soltanto per ragazzi, anche se Dino Risi non affronta i grossi e complessi problemi della infanzia.

glietto ma un pericoloso "gangster". Comincia una caccia movimentata, alla quale partecipano attivamente anche i cinque ragazzi e che si conclude con la cattura del bandito. L'innocente intanto è del tutto dimenticato dai piccoli, perché in fondo — senza averne coscienza — era il "gangster" il loro vero "personaggio", la molla del loro entusiasmo. Tuttavia, alla fine, anche il 6823 esce di prigione e i ragazzi vanno alla stazione a salutarlo. Ho voluto fare un film di ragazzi e per ragazzi, che però potesse piacere anche ai grandi. Si tratta in fondo di un film di avventure in cui sono accennati sotto pelle più che dei veri problemi dei sentimenti. Non ho voluto di proposito affrontare, o fingere di affrontare, i grossi problemi dell'infanzia; questo, semmai, cercherò di farlo un'altra volta. I miei piccoli personaggi varcano nel giro di un'estate i confini dell'infanzia e fanno il primo passo — sia pure incoscientemente — verso la maturità, la coscienza. E alla fine, essi fanno una importante scoperta: che nella vita non sono i gangster "gli eroi", ma gli uomini che non appaiono mai nei giornali a fumetti, gli uomini comuni e semplici, quelli che lavorano. Trovare i ragazzi non è stato facile: me ne sono passati davanti circa settemila. Ed è stata una esperienza molto interessante. Quasi tutti i candidati si presentavano perché spinti dai genitori e in quasi tutti si notava un'ambizione di un genere tutt'altro che infantile, e una presunzione nutrita della letteratura infantile. In sostanza mi è sembrato di trovare in tutti una forte vitalità, ma per lo più negativa. Non retta da nulla di sostanziale. E in più una pericolosa e fondamentale timidezza, dietro l'apparente prontezza e spregiudicatezza; per cui all'atto pratico non si riusciva a cavarci nulla di buono.

E' curioso, a esempio, che a Napoli non sia riuscito a trovare un ragazzo adatto al film forse perché io cercavo ragazzi della piccola borghesia, e non ragazzi di strada. Tutti quelli che si presentarono erano troppo "vecchi": la sofferenza degli anni di guerra aveva lasciato in loro tracce indelebili e spaventose. Dove è fallita la ricerca sistematica, mi ha aiutato il caso. Uno dei ragazzi prescelti lo vidi passare per strada, mentre ero in automobile; un altro è figlio del "corno" del teatro dell'Opera di Roma, e lo trovai all'uscita dalle Terme di Caracalla; il terzo arrivò accompagnato dal suo maestro di scuola e da tutta la scolaresca elettrizzata dall'avvenimento. Grande è infatti il fascino che il cinema esercita sui ragazzi e vivissimo in tutti il sentimento dell'affermazione di se stessi. E' assai pericoloso frustrare questo sentimento nettamente, senza alcuna contropartita psicologica. Un ragazzo scartato scoppiò in un pianto dirotto, e confessò che non aveva il coraggio di tornare a casa perché i genitori gli avevano detto: « che ci vai a fare tu, che sei così brutto! ». Io gli feci dei provini, e soddisfeci così il suo amor proprio, quel tanto da evitargli l'insorgere di un trauma. Ora quel ragazzo potrà diventare qualcuno, ma l'errato comportamento dei genitori lo aveva indirizzato verso la strada opposta. I ragazzi di oggi — questa è una delle cose che più mi ha colpito avvicinando migliaia di aspiranti attori — sono, sotto molti aspetti, dei ragazzi maturi. Si possono impostare con loro dei discorsi seri; anche su argomenti tradizionalmente considerati proibiti e illeciti. Essi parlano francamente. Il cinema, la radio, e i giornali dei grandi che essi leggono quasi come i giornali a fumetti, hanno provocato un processo di accelerazione tale che non esistono più due classi distinte, di piccoli e grandi. Gli argomenti, se non i problemi, degli uni sono anche quelli degli altri. Io penso che questa conoscenza, che molti si ostinano a considerare un danno, abbia invece un valore positivo: costituisca cioè una specie di vaccinazione verso una esperienza più diretta e precoce della vita. Più che osteggiarla, i genitori che hanno la possibilità di farlo sotto le forme più accorte, dovrebbero anzi favorirla. Ormai i ragazzi rivendicano questo come un loro diritto. Non tollerano più che i grandi si isolino per discutere certi argomenti. I genitori che lo fanno, seguitano a mettere malizia in cose che ci guadagnerebbero molto a essere trattate francamente e innocentemente. Questo comportamento deriva — secondo me — dal desiderio dei grandi di vendicare la propria infanzia; è una forma di gelosia verso i ragazzi, un piacere di serbare segreti per sé. Ma è grottesco, in un mondo che non ha più segreti, questo voler tenere all'oscuro, questa rivalsa dei grandi sui piccoli, quasi avessero a che fare con dei nemici. Qualcosa di queste mie esperienze è passato anche nel film. Ma ben poco. Pensando che esso avrebbe dovuto essere proiettato oggi in Italia, ho dovuto tralasciare proprio gli aspetti più profondi dei problemi dell'infanzia. All'origine del resto doveva essere unicamente un film di ragazzi e per ragazzi, e mi ero imposto una certa autocensura; il pensiero dell'altra censura, esterna, mi ha costretto poi a devitalizzarlo ulteriormente, e renderlo il più possibile innocuo.

Giovanna Pala, l'interprete femminile di Vacanze col gangster del debuttante Dino Risi.

Forse il mio prossimo film lo farò con lo stesso produttore di Vacanze col gangster e sarà la storia di una madre che riesce a salvare dalla guerra i suoi cinque figli, ma li "perde" tutti nel dopoguerra, o per una ragione o per l'altra. E si trova alla fine sola. Vorrei affrontare con questa storia un problema tipico di oggi: la difficoltà cioè di mantenere compatto il nucleo familiare. Ma il film che più mi piacerebbe realizzare sarebbe quello che sto studiando da vari anni: un film sulla mania di persecuzione. Che sarebbe una novità, sia nel campo della psicologia sia in quello del cinema. Un film di incubo, in chiave psicanalitica, ma non nella maniera banale usata dagli americani; fondato su rigorose basi scientifiche e al tempo stesso semplice, schietto, "realistico". Nemmeno il realismo metafisico di Cocteau; ma una specie di Ladri di biciclette con un uomo che vede nemici dappertutto. Vorrei affrontare con questo film una dimensione psicologica che non è stata ancora sfruttata. Il protagonista vive attraverso una sua particolare interpretazione delle parole e dei fatti. Le parole sono cariche per lui di significati profondi, gli scoppiano dentro come bombe; le immagini visive si tramutano direttamente in azioni. Vorrei insomma aprire al pubblico il mondo della pazzia e dimostrare come l'individuo più inetto, se ha la "fortuna" di diventar pazzo, diventa intelligente. Di una intelligenza però non padrona di se stessa, come è invece quella dell'artista che vede e sente al di là della normalità ma conserva al tempo stesso la lucidità e il dominio delle sue intuizioni dentro una forma normale.

MICHELE GANDIN

Si gira Il cappotto: *Montuori jr., Malerba, Lattuada, Ghione e gli attori Grippa e Moneta.*

„EN PLEIN„ DI LATTUADA RASCEL CON CAPPOTTO

ALBERTO Lattuada non è nuovo alle trasposizioni cinematografiche di opere letterarie. Da Emilio De Marchi (*Giacomo l' idealista*) a Luciano Zuccoli (*La freccia nel fianco*), da Gabriele D'Annunzio (*Il delitto di Giovanni Episcopo*) a Riccardo Bacchelli (*Il mulino del Po*) la strada è lunga e indicativa — senza peraltro dimenticare il suo esordio cinematografico in qualità di sceneggiatore del romanzo di Antonio Fogazzaro (*Piccolo mondo antico*) portato sullo schermo da Mario Soldati. Sarà forse eccessivo scoprire in Lattuada regista una prevalente vocazione letteraria, tuttavia non è dovuto al caso il frequente incontro del cineasta milanese con la narrativa romanzesca. Adesso è la volta di Gogol: in particolare di quel racconto-lungo — *Il cappotto* — ritenuto dalla critica la piú persuasiva creazione dell'infelice scrittore russo. Come è sorta l'idea di realizzare un film da uno dei piú celebri racconti dell'ottocento? L'iniziativa non risale originariamente al regista e non ha neppure tratto occasione dalla ricorrenza del centenario gogoliano (lo scrittore russo infatti è morto a Mosca nel 1852 a soli quarantun anni). Il nome di Gogol cominciò a circolare nelle cronache cinematografiche piú d'un anno fa: i propugnatori di un film tratto da *Il cappotto* provenivano da una località inconsueta nella storia delle avventure cinematografiche: Messina. Nella città dello Stretto un gruppo di intellettuali capeggiati dall'avvocato Curreli cominciò a stabilire le basi concrete del film. In un secondo tempo avvenne l'incontro col regista; e l'incontro si rivelò fortunato perché — lasciamo la parola a Lattuada — « a un film ispirato da *Il cappotto* avevo sempre pensato, fin dalla prima lettura del racconto russo ». Naturalmente l'opera letteraria, prima di essere portata davanti alla macchina da presa, è stata trasformata in soggetto cinematografico e quindi in sceneggiatura dalle mani esperte di Zavattini, Prosperi, Curreli, Corsi, Malerba, ai quali non ha mancato di collaborare lo stesso regista Lattuada.

La vicenda di Gogol è passata al completo nel film che si sta girando a Pavia. Soltanto dalla Nieva si è passati al Ticino, saltando un secolo.

Che cosa è rimasto dell'opera e dello spirito di Gogol nel film che è entrato ormai

Sopra e sotto: *Renato Rascel in* Il cappotto, *il film che Alberto Lattuada sta terminando a Pavia: tratto dall'omonimo lavoro di Gogol, conta tra gli sceneggiatori anche il nome di Zavattini.*

nella fase conclusiva della realizzazione? E' difficile affermarlo con esattezza poiché — è evidente — un giudizio sarà possibile solo quando *Il cappotto* verrà osservato sullo schermo. Assistendo alla lavorazione di un film, conversando col regista, interrogando gli interpreti si ricava un'impressione sommaria, che può essere riferita soltanto a scopo indicativo, tanto per venire incontro alla curiosità del pubblico. La vicenda di Gogol — particolare piú, particolare meno — è passata al completo nel film di Lattuada. Soltanto dalla Nieva si è passati sul Ticino, saltando a piè pari un secolo. La vicenda, italianizzandosi, ha trasformato di necessità il nome dell'eroe gogoliano, il piccolo "travet" vittima della società zarista, da Akàkii Akàkievic in Carmine de Carmine. L'azione si svolge a Pavia (dove la "troupe" ha passato gran parte dell'inverno), senza peraltro che nel film venga fatta alcuna precisazione geografica. Alla domanda se abbia cercato di restare fedele anche allo spirito dell'opera di Gogol, Alberto Lattuada risponde affermativamente. Il testo della sceneggiatura e l'atmosfera creata intorno agli interpreti stanno a indicare ch'egli non è forse lontano dal vero. La tragedia di Akàkii Akàkievic, debole creatura schiacciata dall'egoismo e dalla crudeltà di una società immorale, è sí un pugno levato contro i soprusi di un costume prepotente come quello zarista, ma rappresenta pure l'invocazione perenne di tutta l'umanità confinata ai margini della vita. Dall'occasione contingente prende avvío la creazione d'arte, la cui voce trascende i limiti della cronologia per assurgere a linguaggio di verità umana. Lattuada, dal canto suo, dichiara di non aver voluto servirsi dell'opera di Gogol, per schierarsi contro una determinata società contemporanea. Piú che il contingente, l'ha colpito l'eterno del personaggio gogoliano.

A questo punto occorre rilevare che il protagonista di *Il cappotto* è Renato Rascel. Questo strano attore di rivista è giunto allo schermo attraverso la porta meno nobile del nostro cinema (la sua fortuna coincide con la fioritura delle cosiddette pellicole comiche, la cui ricetta è composta dalla carne di una qualsiasi Pampanini e dal contorno di un eroe rivistaiolo in auge). Rascel però ha un modo tutto suo di sollecitare il riso della platea. Sugli altri comici (Totò compreso) ha un apprezzabile vantaggio: di non ricorrere mai al colpo basso delle volgarità pornografiche. La sua comicità, facendo perno sulle proporzioni del fisico (che sono eccezionalmente modeste), si snoda attraverso il funambolismo illogico di certi monologhi legati da un sottofondo astratto. Un modo di divertire che risulta, naturalmente, piuttosto difficile nel far presa sulla pigrizia mentale di un pubblico abituato a concepire lo spettacolo di varietà come un comodo e volgare vellicamento dei suoi piú facili appetiti. Questo spiega il lento processo della popolarità di Rascel, il quale, per far breccia nel pubblico, ha impiegato molti anni ed è stato costretto a subire molti insuccessi. La notorietà attuale del comico romano non è tuttavia dovuta alla genuità del suo istinto scenico o del suo intuito mimico. Come abbiamo detto, gli ha dato una gran spinta sulla via della popolarità, il cinema meno nobile dei nostri giorni. Ed è proprio su questa pericolosa realtà che si innesta la scelta di Lattuada, il quale con Rascel sta per vincere una clamorosa partita nel campo interpretativo. E' ovvio che il regista lombardo, per realizzare *Il cappotto* con intenti creativi (e non puramente commerciali come il suo ultimo film *Anna*) non poteva servirsi di un protagonista limitato alle smorfie e alle piroette di un Capataz qualsiasi. A Lattuada occorreva un attore. Un attore di notevoli risorse. Lui ha scelto Rascel, giocando d'azzardo, come chi punta tutto sull' "en plein". E' un gesto coraggioso, suggerito però non dallo spirito del giocatore di "roulette" che ama il rischio per il rischio. Dietro il coraggio di Lattuada sta la sicura coscienza di chi possiede un intuito di prim'ordine ed un acuto spirito d'osservazione. Da quanto mi è capitato di vedere durante le visite a Pavia, ho il presentimento che Lattuada stia per vincere la sua battaglia. Avremo cosí un Rascel vero attore. Naturalmente in *Il cappotto* Lattuada non ha costretto Rascel a rinnegare se stesso. Gli ammiratori del comico romano ritroveranno nel film gogoliano il loro beniamino: lo ritroveranno spoglio di tutti i falsi orpelli gettatigli sulle spalle dai vari *Marakatumba*, e abbellito da alcuni lampi drammatici e da alcuni chiaroscuri cosí amaramente comici da richiamare quasi un certo clima chapliniano.

Pronosticare l' "en plein" di Lattuada su Rascel, significa fondare alcune serie speranze su *Il cappotto*. Poiché è chiaro — per la contradizion che nol consente, direbbe Dante — che se un personaggio di un film raggiunge il calore e l'immediatezza della genuità umana, ciò comporta la presenza di un'opera cinematografica sul livello almeno dell'intenzionalità creativa. Lattuada non è un narratore sanguigno. E arriverei perfino a dire: non è un narratore di irruenza istintiva. Il suo bisogno di creare nasce da interiori sedimenti culturali, illuminati dalla sua sensibilità di uomo di buon gusto. In questo senso, egli è il piú indicato ad accostarsi con la macchina da presa alle opere letterarie. Non come trascrittore, ma come ricreatore. Con Gogol penso che Lattuada abbia incontrato la sua ora topica: l'ora in cui un regista sente cantare dentro di sé l'euforia creativa e nessuno può trattenerlo dal dar forma al suo istintivo entusiasmo interiore. Mai visto un Lattuada tanto deciso, tanto sicuro di sé come a Pavia. Finora in testa alla classifica delle opere del regista milanese stava Il *Mulino del Po*, un film complesso e non sempre risolto dal punto di vista della felicità narrativa, ma — ciononostante — illuminato da una indiscutibile dignità e sorretto da una notevole forza rievocativa. *Il cappotto* potrebbe dargli il cambio.

EZIO COLOMBO

In questo paginone: *altre inquadrature tratte da* Il cappotto *di Alberto Lattuada. Interpretano il film, oltre a Rascel, Yvonne Sanson, Giulio Stival ed E. G. Mattia.*

SCAFFALE DEL REGISTA

MARIO TOBINO non è piú autore giovanissimo; ha passato la quarantina e ha al suo attivo una serie piuttosto lunga di libri. Eppure non si può definire un narratore popolare. Anzi egli appartiene alla categoria degli autori "da edizioni limitate". Proviene da *Letteratura*, la rivista dei fratelli Parenti diretta da Bonsanti che è valsa a raccogliere le testimonianze di una società culturale, in un momento in cui la cultura e l'arte erano poste all'indice come armi di ribellione. E questa origine di Tobino, dice tutto. La premessa serve a garantirvi dalla sorpresa di veder segnalato, come opera cinematografica "in fieri", proprio un suo libro. *L'angelo del Liponard* (Edizione Vallecchi, Firenze) è composto di due racconti: l'uno agli antipodi dell'altro. Il primo infatti (è quello che dà il titolo al libro) è un incantato racconto d'atmosfera, mentre il secondo è condotto sulla falsariga dei piú accreditati modelli narrativi della nostra tradizione (e risalite pure tranquillamente fino al Boccaccio). Eppure entrambi potrebbero servire da esca alla fantasia di un regista. Racchiudono in sé quel tanto di trovata narrativa alla quale lo scrittore-psichiatra (non meravigliatevi: Mario Tobino è medico primario dell'ospedale psichiatrico di Lucca) non lascia mancare la linfa della genuinità umana. *L'angelo del Liponard* — riecheggiando alla lontana i racconti marini di Melville — narra la storia di un veliero che, partito da un porto del Mediterraneo con un carico di stoccafissi, rimane, ad un certo momento, fermo in mezzo al mare, sorpreso da una straordinaria bonaccia. Non tira un filo d'aria e l'equipaggio resta in balía dell'ozio e della noia. A bordo si trova — in via eccezionale — la moglie del capitano, la giovane e bionda Fernanda, la quale, non avendo eccessiva consuetudine di usi marinari, non resiste alla tentazione di mettere in mostra qualche grazioso vezzo femminile. A poco a poco, perdurando il mare come un olio, le vene dei marinai cominciano a vibrare al pari di corde di violino. Le loro cuccette s'impregnano di impalpabile profumo. La malía dell'ozio spinge gli uomini, sessualmente roventi, a cercare un provvidenziale diversivo in una gara sulle corde del veliero. Il torneo apre d'improvviso la porta alla morte. Il capitano se ne va, lasciando Fernanda col dolore prorompente e l'indistruttibile giovinezza. Per farla breve — continuando diabolica la iattura del mare fermo — una notte nella cuccetta della vedova passa tutto l'equipaggio, eccetto due: il secondo ed il ragazzo di bordo. Poi, per restituire alle leggi della natura il timone della vita, torna la furia del mare, che toglie « L'angelo del Liponard » dalla ossessiva inazione. Il racconto potrebbe servir da spunto per un film impegnativo sulla vita marinara, vista dall' angolo, quasi favolistico, delle esplosioni psicologiche collettive.

L'altro racconto del libro di Mario Tobino s'intitola *Bandiera nera* e narra — nella forma di una cronaca saporita — le ridicole peripezie di un gerarchetto fascista nel cuore del famigerato ventennio. Un gruppo di amici neolaureati in medicina deve sostenere l'esame di stato. Le loro preoccupazioni vengono fugate dall'intervento di un compagno, gerarca nel guf. La comica vicenda va a finire alla maniera delle novelle boccaccesche, per cui gli amici che, sotto sotto, erano antifascisti, fruiscono della raccomandazione altolocata e superano l'esame, mentre il gerarchetto si trova, non solo a non fruire della raccomandazione da lui provocata, ma a subirne addirittura le conseguenze contrarie. Col risultato di una sonora bocciatura. Il racconto di Tobino è un felice esempio di scrittura posta al servizio della storia del costume. Il tema del fascismo ha trovato largo riscontro nella narrativa di questi ultimi anni (sia romanzesca che cinematografica). Soprattutto però esso è stato preso di mira nella sua piú vistosa estrinsecazione, vale a dire nei suoi eccessi di violenza (sia riferentisi al periodo del potere assolutistico sia all'epoca codarda dell'asservimento al tedesco). *Bandiera nera* invece ferma l'attenzione su un piú modesto aspetto della dittatura, quello che riguarda le sue ridicolaggini ed i suoi provincialismi. Un film umoristico di costume non dovrebbe lasciar indifferente Luigi Zampa (che, tra l'altro, ha al suo attivo il film tratto dal racconto di Vitaliano Brancati, « Il vecchio con gli stivali »). Il regista di *Anni difficili* è particolarmente attento alla « piccola » cronaca del nostro tempo. La lettura del racconto di Tobino potrebbe dar frutto.

A PROPOSITO *di tempi legati alla cronaca della nostra epoca, vale la pena di non lasciarci sfuggire il libro di un giovane scrittore (Pietro Sissa*: La banda di Döhren, *Edizione Einaudi) che ci ripresenta le avventure della prigionia, trasferite in un clima novellistico alla Tombari (il Tombari di* Tutta Frusaglia, *dove la realtà si disincanta nell'esplosione delle esigenze fisiche della felicità materiale e nel ritorno alla primordialità). In questo senso i molti capitoletti con cui è diviso il romanzo del Sissa, sono in funzione di vere cronache: cronache allusive ed essenziali con la funzione di fotografare una realtà passata nell'alambicco della fantasia.* La banda di Döhren *è la storia di un gruppo di prigionieri italiani in Germania. La vicenda comincia, quando la guerra è finita ed essi non si preoccupano tanto di tornare a casa, ma piuttosto di trovare immediati conforti ai loro bisogni fisici. A quale regista consigliare il libro di Pietro Sissa? Non è facile dirlo. Prima di tutto perché nel mazzo dei nostri narratori cinematografici le scartine sono molte e le briscole piuttosto scarse. Poi per un film ispirato da* La banda di Döhren, *occorre un temperamento sanguigno, eccessivo e spregiudicato. Una specie di Blasetti giovane, per intenderci. Dove tutto resta offerto all'istinto e, direi quasi, alla violenza creativa. Perché il meglio del Sissa consiste proprio nella sua irregolare prepotenza primitiva: una fantasia galoppante a briglia sciolta. Ma questo mare di immagini in libertà, nasconde un fondo di genuina umanità. A cui l'intuito di qualche regista potrebbe ancorarsi per organizzare una felice avventura cinematografica. Vogliamo proprio farlo un nome? Eccolo: Giuseppe De Santis. E nell' euforia dell'indicazione ne scappa pure un secondo: Pietro Germi. Soprattutto angolando il film sull'entusiasmo dell' avventura per l'avventura. (E per avventura, s'intenda quella narrativa).*

QUALCUNO ci ha chiesto se i libri dell'ultimo Premio Nobel avevano già ispirato qualche opera cinematografica. Non ci risulta che Pär Lagerkvist abbia avuto rapporti con la macchina da presa. La nostra informazione però dev'essere accolta con riserva, perché il nome dello scrittore svedese è rimasto, fino alla recente assegnazione del piú celebre premio letterario, pressoché sconosciuto in Italia. Inoltre bisogna tener conto che della cinematografia scandinava pochissimo viene presentato sui nostri schermi. Abbiamo, comunque, letto la sua ultima opera, *Barabba* (tradotta da Giacomo Oreglia e Carlo Picchio ed edita da Gherardo Casini, Roma). Confessiamo di non conoscere altro di Pär Lagerkvist. Da questo primo incontro ci sembra tuttavia molto difficile poter scorgere nell'opera sua un qualsiasi avvío alla trasposizione cinematografica. Salvo, s'intende, l'entrata in funzione del principio teorico che ogni cosa partecipe della vita umana è fonte di possibile creazione. *Barabba* non è un romanzo e non è neppure storia. Bisogna convenire con Papini sulla definizione di «poema intellettuale », in cui il ladrone del Nuovo Testamento assurge a simbolo della sofferente umanità cristiana.

SE NEI *confronti del cinema la censura non dimostrasse una rigidità talvolta perfino sconcertante, meriterebbe di essere segnalato il romanzo di Armando Meoni*: La ragazza di fabbrica *(Edizione Vallecchi). Un libro la cui vicenda editoriale costituisce già di per sé un romanzo, dato che lo scrittore toscano lo concepí esattamente vent'anni fa. Per motivi politici (era allora il tempo della battaglia demografica) il manoscritto, invece di passare in tipografia, rimase nello scrittoio di Meoni. Il quale s'adattò, più tardi, a trasformare a tal punto la sua creatura per poterle dar veste tipografica nel '37 col titolo* Richiami. *Adesso, dopo tanti anni, la vicenda — completamente riscritta — eccola in vetrina col suo titolo originale. Il libro narra la storia di una ragazza combattuta e vinta da eccessivi richiami sessuali. A darle una spinta sulla via dei rapidi amori, provvede la madre, impastoiata in una innominabile situazione sentimentale. Alla fine della sfrenata corsa amorosa, attende crudele, ma liberatrice la morte. La tragedia della ragazza interessa non tanto per le sue proibite esibizioni, ma per lo studio della situazione ambientale, a cui risale — in definitiva — la responsabilità del dramma. Si potrebbe cavarne un film a sfondo sociale, dove tuttavia il regista non dovrebbe cercare di far presa sul pubblico con i facili ingredienti del sentimentalismo e dell'afrodisismo. Facciamo ancora una volta il nome di Giuseppe De Santis.*

ALADINO

LETTERA DAGLI STATI UNITI

A TRE DIMENSIONI LA VALLATA DELLA MORTE

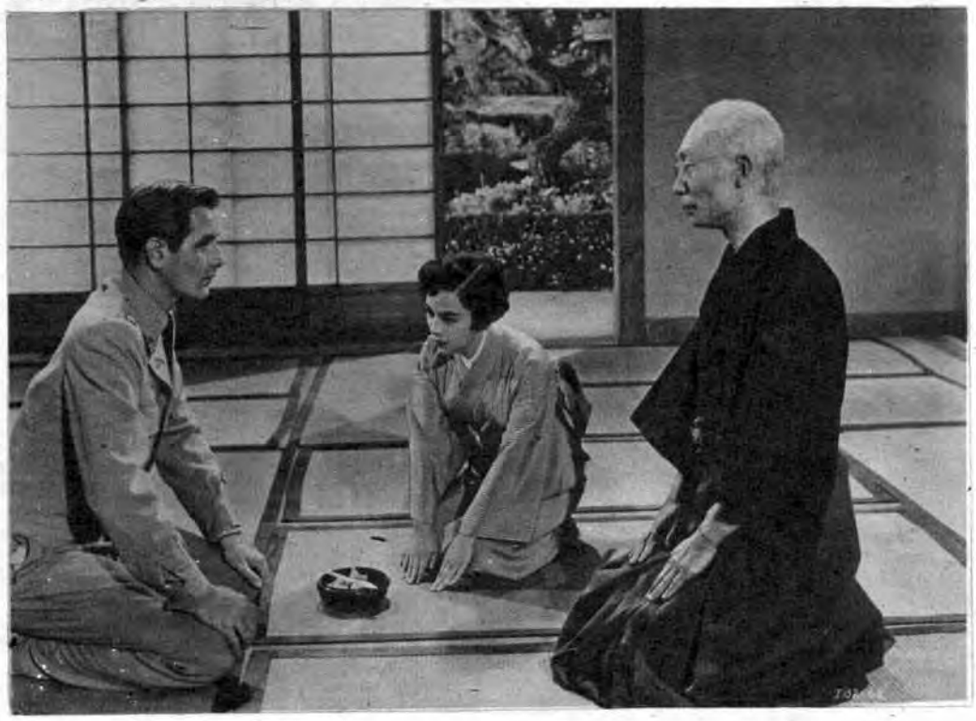
Stanley Kramer, il produttore di* Odio *e* Uomini, *accusato di attività antiamericane* - I miserabili *di Milestone - John Huston realizzerà un film su Toulouse-Lautrec con Ferrer

PRESSO l' Università di California, a Los Angeles, ha avuto luogo la proiezione di un film realizzato da due giovani studenti dell'istituto, John Young e Richard Hawkins. Si tratta di una pellicola tridimensionale intitolata *Claimed*, che narra la storia di due uomini, due cercatori d'oro del periodo pionieristico. Uno di essi uccide il compagno, e tenta di sfuggire al castigo rifugiandosi nella Death Valley, il deserto della Valle della Morte californiana. I protagonisti, oltre ai due "prospectors", sono il deserto, un asino su cui l'assassino fugge, alcuni avvoltoi, e un serpente a sonagli. La vicenda, come si vede, è delle piú convenzionali. Tutt'altro che trascurabile, invece, l'apporto scientifico che questo breve film dona alle ricerche sul cinema stereoscopico. Come è noto, l'industria cinematografica americana si è sempre opposta alla realizzazione di film tridimensionali, accampando pretesti di vario genere, tra cui la teoria secondo la quale la terza dimensione complicherebbe notevolmente i problemi del montaggio e l'impiego delle dissolvenze. L'odierna realizzazione di Young e Hawkins ha confermato le grandi possibilità che esistono in tale campo, e la relativa facilità con cui gli ostacoli tecnici possono essere superati. Del resto, il pubblico e i cineasti presenti alla proiezione hanno espresso la loro soddisfazione sull' esito dell' esperimento.

Altre interessanti notizie ci pervengono dalla California. Stanley Kramer, il produttore di *Home of the Brave* (« Odio », 1949) e di *The Men* (1950), è stato accusato di filo-comunismo. Gli attacchi sono partiti da un'associazione di scarsissimo rilievo, la « Wage Earners Committee of the U.S.A. » (che, alla lettera, significa: Comitato degli stipendiati d'America), la quale ha definito Kramer un elemento notorio per i « suoi film a tinta rossa e a stella rossa ». Il produttore ha immediatamente reagito, intentando giudizio per calunnia, libello e diffamazione. Un concreto appoggio alla sua azione è venuto da parti che finora, in analoghi casi, avevano preferito far finta di nulla, quali la « Association of Motion Picture Producers », quella degli « Independent Motion Picture Producers », ed il Consiglio dei produttori. L'industria ha preso atto con soddisfazione, facendo intendere che era ora che qualcuno si facesse vivo nella lotta contro l'ondata di diffamazione e di basse calunnie intentata dagli ambienti piú reazionari. Intanto la situazione finanziaria si mantiene alquanto rosea. La United Artists, che aveva rilevato la Eagle Lion di Hollywood un anno fa, ha annunziato che in meno di dodici mesi è riuscita a rimettere in sesto le finanze di

Jean Peters in Viva Zapata!, *film che porta sullo schermo uno dei maggiori personaggi dei moti rivoluzionari nel Messico; regia di Kazan, soggetto tratto da Steinbeck dal libro di Pinchon.*

Sopra: *un'altra immagine tratta da* Viva Zapata!, *film dedicato alla memoria di un autentico riformatore.* Sotto: *un'inquadratura di* Japanese War Bride, *l'ultimo film diretto da Vidor.*



entrambe le società, dopo una crisi che era durata cinque anni. In tal modo la Compagnia può ora acquistare il cinquanta per cento delle azioni, per un totale di ottomila titoli, lasciando le rimanenti azioni a Charles Spencer Chaplin e a Mary Pickford, in ragione di quattromila ciascuno. I progetti per il 1952 sono assai ambiziosi. Samuel Goldwyn, dopo alcuni mesi di indecisioni e tentennamenti, si è finalmente dedicato alla produzione di *Hans Christian Andersen*, un film a colori sulla vita del grande novelliere danese, che sarà diretto da un regista mestierante, Charles Vidor. Jerry Wald e Norman Krasna hanno confermato il loro contratto con Howard Hughes, e sembrano decisi a realizzare qualcosa di piú impegnativo del convenzionale *Behave Yourself* (« Il cane della sposa », 1951) o di *The Blue Veil* (« Piú forte dell'amore », 1951), che a suo tempo vi segnalai per la convincente interpretazione di Jane Wyman.

Le celebri figure di Jean Valjean, di Javert, di Cosetta e di Mario ritorneranno sullo schermo in un film di Lewis Milestone, il quale si accinge a dirigere una nuova edizione de *I miserabili* di Victor Hugo. Milestone ha dichiarato testualmente: « Non è possibile raccontare la vicenda del romanzo nei limiti di un solo film, quando l'autore ha avuto bisogno di 1250 pagine. Hugo non s'è occupato solo di una trama drammatica, limitata ad un esiguo numero di personaggi. Egli ha esposto uno sfondo sociale e politico di grande importanza, e per far ciò ha dovuto allontanarsi da quello che comunemente chiamiamo il "filo conduttore" della trama. Ecco perché farò di tutto per realizzare *I miserabili* in due parti ». John Huston si recherà a Parigi con un progetto di film sulla vita di Toulouse-Lautrec. Il pittore francese sarebbe impersonato da José Ferrer. La Metro Goldwyn Mayer ha incaricato William A. Wellman di dirigere *Letter from the President*, in cui apparirà Lana Turner; l'attrice è stata riconfermata mediante un lungo contratto. Anna Maria Pierangeli sarà una delle interpreti di *Equilibrium*, e poi di almeno due film musicali. Le azioni della giovane attrice italiana sono in continuo rialzo. Edward Dmytryk, dopo aver terminato un film politico, *The Sniper* (« Il franco tiratore »), è stato incaricato da Stanley Kramer di preparare altri quattro film. Delmer Daves è recentemente tornato dal Guatemala dove ha diretto alcune sequenze di *Condor's Nest*. Invece le prime a Broadway non hanno rivelato nulla di particolarmente notevole. La R.K.O. ha presentato *The Las Vegas Story* di Robert Stevenson, in cui il seno e i polpacci di Jane Russell evitano miracolosamente le sparatorie di banditi e polizia. Il tutto condito dalle orecchiabili canzoni suonate al pianoforte da Hoagy Carmichael. Continua frattanto il successo vivissimo di *Detective Story* (William Wyler), di *Death of a Salesman* (Laslo Benedek) e di *Miracolo a Milano*. Pubblico e critica hanno apprezzato il film di De Sica, anche se la American Legion e non so quale altra organizzazione fascista hanno accusato il film di "simpatie di sinistra". La solita storia.

GIORGIO N. FENIN

LETTERA DALLA GERMANIA

LE DUE CARLOTTINE VOGLIONO UNA BANCA

LA NOTA *sorprendente del 1951 consiste nel fortemente accresciuto successo del film tedesco in tutta la Germania occidentale. Fra i dieci film di maggiore incasso, i primi quattro sono tedeschi:* Das doppelte Lottchen, Die dritte von rechts, Die Sünderin *e* Dr. Holl. Sous le ciel de Paris *occupa il quinto posto;* Vulcano *il nono;* Kind der Donau, *un technicolor austriaco, il decimo.* Bambi *è il film*

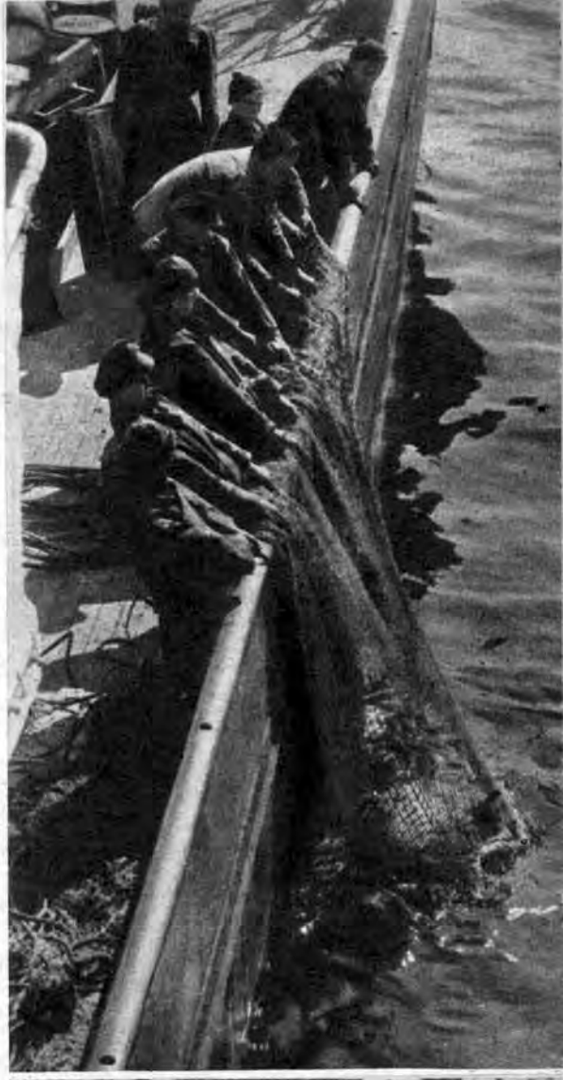
americano di maggiore successo, e tiene il dodicesimo posto nella graduatoria generale.

Piú di quanto avessero predetto i competenti, il film tedesco è riuscito a imporsi. Il bisogno di film internazionali si è rivelato saturo, mentre la produzione tedesca, indipendentemente da soggetti e livello, incontra il favore crescente del pubblico. Però l'industria non riesce ancora a tirare, da tale situazione, tutto il giovamento possibile. Non è stato realizzato il progetto per una Banca del cinema verso cui convogliare i danari; né i produttori possono lavorare con una certa indipendenza; permangono le bardature burocratiche, le quali, promosse da Bonn, si oppongono all'accennato progetto. E continua l'inflazione delle Case produttrici. Dal 1946 a oggi sono stati prodotti 243 film. E' in testa la Real-Film con 22 pellicole; seguono società con due o un film all'anno (23 delle quali sono rimaste inattive nel 1951).

Fra i distributori il gruppo di punta è formato dalla National, da Herzog, Allianz e Schorcht, seguite a poca distanza da Prisma, Konstantin e da un "gruppo medio" che è sempre riuscito ad affermarsi di fronte alla concorrenza internazionale, ma non ha mai raggiunto l'importanza che la National ha saputo crearsi nei due anni della sua esistenza. 85 milioni di DM sono stati incassati durante l'anno dai Comuni tedeschi per tasse imposte al film. Di essi e di altri di vario genere si avvantaggiano le piú svariate istituzioni culturali, inclusi i teatri e le orchestre, ma non la produzione cinematografica. Si sente sempre piú la necessità dell'accennata Banca del Cinema, per la quale, fino ad oggi, soltanto il Land di Amburgo tiene a disposizione del danaro.

Mentre l'esportazione ha fruttato alla Germania Occidentale DM 750.000 nel 1950, nel 1951 tale cifra appare decuplicata. E' un fatto che sovrasta tutte le altre discussioni intorno a problemi non ancora risolti. E' vero che il film leggero, al quale vanno ormai le preferenze del pubblico tedesco, non ha ancora trovato il riconoscimento internazionale, ma per l'industria cinematografica tedesca esso è la base sulla quale potrà costruire. E' questo il fatto piú consolante per la produzione tedesca nell'anno ora decorso.

KURT J. FISCHER



In questa pagina: *immagini tratte dal film tedesco* Die Meere Rufen, *realizzato nei teatri di posa della Defa. La regia è di Eduard Kubat, e l'opera narra una vicenda di lotta sociale con al centro un gruppo di pescatori del Mare del Nord. Interprete principale Hans Klering.*

ESCONO DALLA EALING SANGUE BLU E ABITI BIANCHI

RICORRE in questi giorni il venticinquesimo anniversario di una delle case produttrici britanniche di minori pretese, ma non per questo di minore importanza. L'aspetto esteriore degli « Ealing Studios » è semplice e sobrio; i teatri di posa non si vedono súbito: si trovano alla periferia di Londra, nascosti dietro a una strada erbosa, e sono un blocco di costruzioni che sembra piú che altro un operoso cantiere edilizio. Ma da questi « studios » sono usciti film che hanno saputo afferrare lo spirito dell'Inghilterra di oggi con maggior consistenza di quanto non abbia fatto finora qualsiasi altra casa produttrice britannica. Dagli « Ealing Studios » è uscito l'importante trio di commedie: *Whisky Galore!*, *Kind Hearts and Coronets* («Sangue blu») e *Passport to Pimlico*. Ultimamente, gli « Ealing Studios » hanno confermato la loro preferenza per questo genere di film con *The Man in the White Suit* (« Lo scandalo del vestito bianco ») e *The Lavender Hill Mob* (« L'incredibile avventura di Mr. Holland ») come pure con *The Blue Lamp*, (« I giovani uccidono »), film sulla polizia britannica, e *Pool of London*, la storia dei « docks » sul Tamigi. Tutti questi film sono dotati di un inconfondibile senso di freschezza, di originalità e d'intelligenza. In Inghilterra, il livello dei film Ealing è ormai considerato eccellente e all'estero questa produzione ha destato molta curiosità.

Benché gli « Ealing Studios » siano stati fondati nel 1931, fu soltanto durante la guerra, e con l'intervento di Michael Balcon, che nacque quella che ormai si suole definire la « Ealing tradition ». Ma anche prima del 1938, quando intervenne Balcon, molte interessanti personalità avevano già legato il proprio nome alla Ealing. Margaret Lockwood vi fece uno dei suoi primi film, *Lorna Doone*, e Vivien Leigh ebbe una particina in *Look Up and Laugh* di Gracie Field. Anthony Kimmins, regista di *Mine Own Executioner* debuttò alla Ealing ed ebbe fra gli operatori Ronald Neame, che piú tardi doveva collaborare con David Lean a *Brief Encounter* e a *David Copperfield*. Stewart Granger, John Mills e Peter Ustinov, attori oggi notissimi, fecero le loro prime esperienze nei piccoli teatri di posa della Ealing. I film girati negli anni fra il 31 e il 38 non avevano ancora una tendenza precisa: appena intervenne Michael Balcon si delineò invece una nuova corrente. Il suo primo film, *There Ain't No Justice*, aveva proporzioni modeste, ma era evidente la presenza della sua mano nella scelta del soggetto: la descrizione dell'ambiente pugilistico, con tutti i suoi retroscena. Altrettanto fu per il successivo *Road Valley*, che si imperniava sulle speranze e i timori dei minatori gallesi. Queste due opere avevano un carattere prettamente britannico e non

I film di questa Casa traggono ispirazione dalla vita inglese, hanno imparato a guardare come si vive in Gran Bretagna, e nella Scozia.

miravano a imitare Hollywood. Michael Balcon scrisse in merito: « Mi rendevo conto che non avremmo potuto competere con la produzione americana se ci fossimo limitati a imitarla. Ma se avessimo fatto film *nostri*, su persone e avvenimenti per i quali il nostro pubblico aveva familiarità, allora — sia nel campo comico come in quello drammatico — avremmo creato un genere che solo grazie a noi avrebbe avuto successo, e che dovunque sarebbe stato accolto con favore ». Allo scoppio della guerra Balcon aveva già gettato le basi di un piano d'azione. Egli riteneva che dalle vicende dei pugili di Londra e dei minatori gallesi a quelle dei marinai britannici di *Convoy* e dei marittimi di *Big Blockade* il passo era breve. Seguí *The Foreman Went to France*, un film di pretta tradizione naturalistica diretto da Alberto Cavalcanti, uno degli iniziatori della scuola documentaristica britannica. Il film piú importante della Ealing negli anni di guerra fu tuttavia *Next of Kin*, diretto da Thorold Dickinson. In origine, avrebbe dovuto essere un film di propaganda per le truppe, girato dal War Office per illustrare i pericoli della incauta diffusione di notizie; ma Balcon, convinto che il messaggio contenuto in questo film potesse interessare anche il pubblico, concesse un sussidio supplementare, cosí da realizzare l'iniziativa su piú vasta scala. La sua speranza nella possibilità di proiettare il film pubblicamente non andò delusa, e il successo fu immediato.

Balcon approfittò degli anni di guerra per addestrare una schiera di giovani registi. Uno di questi è Harry Watt, che aveva lavorato con Cavalcanti nella scuola documentaristica e che in *Nine Men* dimostrò di essere in grado di dirigere un film a soggetto a lungo metraggio. Un altro è Charles Frend, che fece *San Demetrio, London*, drammatica ricostruzione di uno degli episodi salienti della guerra: la rimessa in efficienza di una petroliera, incendiatasi in mezzo all'Atlantico, a opera del valoroso equipaggio che riesce a salvare il piroscafo. Un altro ancora è Charles Crichton, che diresse *For Those in Peril*, e poi *Hue and Cry*, una serie d'avventure vissute da alcuni ragazzi fra le macerie di Londra. Con questi ed altri cineasti Balcon diede vita alla « Ealing tradition ». Dopo la guerra vi fu un momento d'incertezza. Era possibile che Balcon applicasse — anche nelle nuove condizioni di vita — gli stessi metodi di cui si era servito negli anni in cui il pubblico voleva vedere sullo schermo scorci realistici di vita? In uno e due film, e specialmente nello spettacolo storico *Saraband for Dead Lovers*, sembrò quasi che la Ealing fosse fuori strada; ma Balcon dimostrò ben presto che i problemi della pace potevano essere portati sullo schermo in modo altrettanto efficace dei drammi di guerra. *The Captive Heart* (« Cuore prigioniero ») raccontava dei campi di concentramento per i prigionieri di guerra, *Frieda* descriveva ciò che può accadere in una famiglia inglese quando si deve accogliere una profuga, mentre *It Always Rains on Sunday* di Hamer era una fedele riproduzione della vita nell'immediato dopoguerra a Londra. Nel frattempo, la « Ealing tradition » subí parecchie innovazioni. Harry Watt, uno scozzese che dava segni di una certa inquietudine, fu inviato in Australia per vedere se avesse potuto trovare il soggetto per un film. Tornò con *The Overlanders*, una ricostruzione dell'esodo di alcuni valorosi conducenti di bestiame che percorrono migliaia di chilometri attraverso l'Australia per salvare dalla minaccia di un attacco nipponico i loro animali. Il successo di questo film confermò l'opinione di Balcon sulla possibilità di sfruttare i paesi del Commonwealth per un gran numero di soggetti cinematografici. Harry Watt tornò in Australia e vi girò *Eureka Stockade*, un tentativo — invero non troppo fortunato — di ricostruire una pagina di storia australiana. Poco tempo fa egli si recò in Africa, dalla quale tornò con *Where No Vultures Fly*, l'emozionante storia della creazione del Parco nazionale del Tanganica. Il fatto che questo film sia stato prescelto per il 1951 dal Royal Command Film Performance è un altro riconoscimento dei risultati raggiunti dalla Ealing. Un' altra novità fu quella delle commedie leggere. In *Dead of Night*, composto di vari episodi sceneggiati e diretti da persone diverse, si poteva trovare un accenno a questa nuova vena umoristica. La stessa vena si ritrova abbozzata ancor piú in *Hue and Cry*, su soggetto di T.E.B. Clarke. In *Passport to Pimlico*, dello stesso autore, la tendenza si trasforma in un genere ben definito. Si tratta di un genere che nasce dalla vita di ogni giorno, un genere inconfondibilmente inglese, come quello di tutti i drammi e i documentari che l' avevano preceduto. Finalmente qualcuno era riuscito a portare sullo schermo il proverbiale « humour » britannico. La Ealing diede ben presto altri frutti, dimostrando che *Passport to Pimlico* non era stato un successo casuale. A questo film seguí *Kind Hearts and Coronets*, diretto da Robert Hamer, una spiritosa vicenda di eredità e di corsa al denaro che dà modo ad Alec Guinness di sfoggiare — in otto interpretazioni diverse — tutta la sua abilità di attore. Lo stesso risultato, sia pure attraverso combinazioni di altro genere, ottenne *Whisky Galore!*, che si svolge in una delle isole ad occidente della Scozia e che — tratto da un romanzo dell'umorista scozzese Compton Mackenzie — racconta il naufragio di una nave carica di " whisky" su di un'isola i cui abitanti sono tutti assetati: la vicenda,

che si svolge durante la guerra, ritrae con grande intelligenza la vita e i caratteri della Scozia; e ciò per tre motivi: innanzitutto perché fu girato quasi per intero nelle Ebridi, poi perché Compton Mackenzie collaborò direttamente alla sceneggiatura, e infine perché anche il regista, Alexander Mackendrick, era uno scozzese.

Questi film ebbero negli Stati Uniti la stessa favorevole accoglienza che ebbero in Europa. A essi seguirono *The Lavender Hill Mob*, diretto da Charles Crichton su soggetto di T.E.B. Clarke; la vicenda si svolge a Londra e narra di un modesto impiegato della Banca d'Inghilterra che organizza il furto di un milione di sterline e che — con l'aiuto di un artista mancato — cerca di esportare la refurtiva a Parigi sotto forma di piccole riproduzioni della Torre Eiffel. Alec Guinness, timido e meticoloso impiegato di banca, è la perfetta controfigura all'esuberante e chiassoso personaggio interpretato da Stanley Holloway. Si avverte in questo film la perfetta intesa fra soggetto regía ed interpretazione. L'altra commedia che la Ealing distribuí quasi contemporaneamente fu *The Man in the White Suit*, tratta da una vicenda di Roger MacDougall, autore drammatico scozzese, e diretta da un altro scozzese, il già citato Alexander Mackendrick. Questa fantastica storia di un giovane scienziato (Alec Guinness), il quale inventa un abito che non andrà mai alla fine e poi si accorge che né gli operai né i capitalisti — ognuno per i propri fini egoistici — vogliono che il nuovo prodotto giunga al pubblico che ne dovrebbe beneficiare, riescè a essere al tempo stesso allegra e commovente. La commedia è spesso ricca di trovate e di spunti comici, ma non manca mai la nota seria nel commento, che in alcuni punti acquista un vero e proprio carattere sociale. In un certo senso, è il film piú importante che la Ealing abbia prodotto finora, e il fatto che esso sia stato prescelto ad inaugurare il Festival Cinematografico di Edimburgo del 1951 è il miglior riconoscimento dei suoi meriti. Qual è il segreto del successo dei film Ealing? Direi che — piú di ogni altra cosa — è il sincero interessamento per l'artigianato cinematografico. Sir Michael Balcon ha detto: « Noi non facciamo del cinema per guadagnare, noi guadagnamo per fare del cinema ». Appena si entra nei teatri di posa della Ealing si respira aria di entusiasmo. Questo entusiasmo è accompagnato da una profonda conoscenza dei fattori economici del cinema: per i film della Ealing, infatti, non si spendono mai grandi fortune e la produzione si basa sulla possibilità di equilibrare le spese sostenute con gli introiti del mercato interno. I bilanci enormi, la produzione a valanga e la schiera di "stars" in ogni film sono sostituiti da soggetti di qualità, da abilissime regie e da sceneggiature eccellenti. I film Ealing, soprattutto, traggono ispirazione dalla vita inglese, hanno imparato a guardare come si vive in Inghilterra, in Scozia, nel Galles, e ciò in un modo particolare, un modo che è tipico dei caratteri nazionali della Gran Bretagna. Ogni volta che un film Ealing vi commuoverà, la commozione sarà genuina, e non sarà importata da Hollywood.

FORSYTH HARDY

Sopra: *Valerie Hobson in* Kind Hearts and Coronets *(« Sangue blu »), divertente film diretto da Robert Hamer.* Sotto: *Alec Guinness, uno dei piú singolari attori inglesi, in* The Card *di Neame.*

4

ALFABETO MINORE DI HOLLYWOOD

HERSHOLT JEAN Fu presidente dell'Accademia cinematografica di Hollywood, quella degli Oscar. Un decano, simpatico e autorevole. Potrebbe scrivere la storia degli "studios" di Culver City. Per una quindicina d'anni, fino alla guerra, li batté con estrema assiduità, impiegato come comprimario di inappuntabile dignità. Un vecchio medico, per esempio, un padre di patriarcali abitudini, oppure l'agitato e retorico portiere d'albergo di *Gran Hôtel* (1932). Ha recitato al fianco di tutte le maggiori stelle, con esemplare discrezione. Che la sua stoffa d'attore fosse di primo ordine lo dimostra il fatto che Stroheim (il quale, innegabilmente, se n'intende) lo volle accanto a sé per *Greed* (1923-25). La carriera di Hersholt comincia di lì.

Jean Hersholt

HINDS SAMUEL *Un vero signore. Di marca, anche lui, M.G.M. Un presidente di società, un padre, uno zio di autentica linea. Ma meglio ancora un giudice. Un giudice bonario, che capisce le cose e a volte non sa trattenere l'ombra di un sorriso, di fronte a certe bizzarrie e debolezze di coloro che gli sfilano dinnanzi.*

HORTON E. E. Un maestro della commedia sofisticata. L'inventore, forse, per quanto riguarda il cinema, della « reazione a scoppio ritardato ». Di quel brusco rivoltarsi e prorompere, in una battuta o in un'occhiata, da parte di un personaggio, che in un primo tempo non aveva reagito di fronte a qualcosa che aveva sentito o visto e che avrebbe dovuto farlo allibire. Di questa tecnica, oggi abusata, Everett Horton potrebbe essere nominato docente « honoris causa ». Con quel suo viso puntuto, quegli occhietti a capocchia di spillo, egli ha saputo ricavare da quella trovata effetti travolgenti. Applicata al gioco allusivo di Lubitsch, essa è diventata una vera conquista, un punto fermo nella ricerca di un linguaggio comico delle immagini. Citare film di Everett Horton è difficile; quando interviene lui, è raro che sia senza costrutto. Vi raccomando comunque l'ambasciatore in *The Merry Widow* (1934).

Sam Jaffe

JAFFE SAM *La vita comincia a cinquant'anni. Era stato fino a ieri un modesto caratterista. L'interpretazione del "professore" in* Asphalt Jungle (1950) *ne ha fatto una figura di primo piano. Esemplare nella compilazione meticolosa di un personaggio, con i suoi piccoli "tic", le sue reazioni più segrete. Ci scommetto che è un seguace del metodo Stanislawskij.*

Una Merkel

KELLAWAY CECIL Un comprimario di provata efficienza. Colonnelli a riposo e altre categorie di gentiluomini del genere sono i suoi personaggi favoriti. Ma la sua compitezza gli consente di scendere fino al grado di maggiordomo.

KELLY PATSY *Simpatica donna. Ruvida e attiva, ama trovarsi inguaiata. E', per le giovani protagoniste, un'amica di sicura buona fede, più anziana ed esperta dei mali passi, dotata di un buon senso spesso pungente.*

KIBBEE GUY Un bel vecchio rubizzo, che fa piacere vederlo. Buono per molti usi. Con l'aggiunta di qualche bel cespuglio sulle gote diventa per esempio un lupo di mare quasi vero. Vero, quanto meno, per un film con Shirley Temple bimba prodigio.

KILBRIDE PERCY *E' quel vecchietto segaligno, che potete incontrare, poniamo, al banco di una "grocery". In America deve avere una sua popolarità, visto che hanno perfino imbastito dei film appositamente per lui e per la sua abituale compagna, Marjorie Main.*

LOCKHART GENE E' un altro, l'ennesimo dei maggiordomi patentati ed inappuntabili. Ma può prestarsi a diventare un cialtrone ipocrita e losco. Attore di frequente, ma non sgradevole, incontro.

LUKE KAYE *Ovvero la Cina a Hollywood. Se c'è bisogno di un giovanotto di color giallo, state tranquilli che sarà lui. La serie dei film polizieschi di Charlie Chan ce lo ha reso familiare. Egli vi figurava come figlio del detective. Più perbene ed entusiasta che furbo.*

MC HUGH FRANK Un altro prodotto Warner Bros. Un'altra spalla di faconde risorse. Piccolo e tarchiato, dal volto pienotto, sa agitarsi inesauribilmente per cavarsi dai molti impacci in cui viene a trovarsi, e la sua petulanza non è priva di effetti.

MEEK DONALD *Un fiore e una lagrima sulla tomba di questo delizioso attore. Ford non se lo lasciò sfuggire. Lo impiegò come individuo equivoco* (The Informer, 1935), *come pubblico ministero di aggressiva ed insinuante cattiveria* (The young Mr. Lincoln, 1939). *In quei panni mi faceva tornare alla mente la definizione che il professore di lettere, in ginnasio, dava del mio compagno di banco: « E' piccolo, ma malignetto ». Ma Donald Meek (in inglese, "mite") vuol dire* Stagecoach. *Vuol dire quel dolce, serafico, angustiatissimo e astemio piazzista in liquori, che si trova, vaso di coccio in mezzo a tanti vasi di ferro, come don Abbondio, a compiere il fatale tragitto in diligenza sotto la minaccia degli indiani. E a subire, per sovrappiù, l'angariosa vicinanza dell'ubriacone Thomas Mitchell, che, non contento di prosciugargli tutte le bottiglie-campione, gli si rivolge, tratto in inganno dall'abito e dai modi, come ad un sacerdote. E il nostro candido Meek alzava gli occhi al cielo, assumeva la sua aria più afflitta e compunta e pigolava, disperatamente: « Io non sono un sacerdote. Il mio nome è Peacock ». Che in inglese, per chi non lo sa, vuol dire pavone.*

MERKEL UNA Non so spiegarmi come abbia potuto essere messa praticamente da parte un'attrice simile, dotata di un brio comunicativo e sapido come la nostra bionda (almeno anni or sono) Una. Il suo viso tondo tondo mi ha sempre ispirato una gran simpatia. Ed effettivamente la sua presenza, per le protagoniste da lei affiancate, era un'iniezione di ottimismo. Di lei va ricordato sopra tutto un giallo modesto ma gradevole, *A Night in New York* (1934), dove Una era una telefonista impagabile. Quasi la protagonista del film. Erano, del resto, i tempi che anche Lubitsch se ne valeva con profitto (*The Merry Widow*, 1934). L'ultimo suo piccolo trionfo fu, se ben ricordo, in *Broadway Melody 1936* (1936). Poi l'inghiottì pian piano un'ombra da cui esce di rado, ahimé.

MITCHELL GRANT *Da non confondersi col grande Thomas. E', Grant, un ometto calvo e compreso della propria dignità, che ama portare gli occhiali a pince-nez. Maligno per natura, oggetto dell'altrui ostruzionismo, ha sempre un buon motivo per lagnarsi di qualcuno. Il che egli fa con tutta l'energia della dignità calpestata.*

GIULIO CESARE CASTELLO

(Continua)

RETROSPETTIVE

BALLAVA LA "SERPENTINA" LA DANZA DEI SETTE VELI

RICORDI PERSONALI DI BRAGAGLIA SULLA ROMA CINEMATOGRAFICA DEL 1910

I VECCHI sanno che noi Bragaglia siamo figli d'arte, non per parentela con la grande Marinella Bragaglia o con le tribú bragagliesche del teatro dialettale siciliano, ma perché nostro padre fin dal 1909 fu direttore generale della prima Cines dove noi avemmo i natali artistici. Il teatro da presa della Cines era allora unico: il secondo lo fabbricò papà, molto grande, tutto in vetri, perché allora si girava al sole. Davanti c'erano la fabbrica degli apparecchi da presa e da proiezione, lo stabilimento di sviluppo e stampa, i magazzini dei costumi e il resto. Gli stabilimenti erano incorniciati da un superbo campo di broccoli, carciofi, finocchi posseduti da un ricco vignarolo soprannominato Cannuccione, grande amico nostro e organizzatore di sardanapalesche merende all'aperto. Roma finiva alle mura. Una bassa e magra fila di casette fiancheggiava la via Appia Nuova e, dietro questa, gli orti intenerivano i piú chiari verdi acquosi. La "marrana" di S. Giorgio — un torrentello che scorre sotto il marciapiede sinistro dell'Appia Nuova — era scoperta e lo stradone risultava un po' stretto. Quando i carri infiorati delle "minenti" passavano per le ottobrate, secondo l' antica tradizione ormai semispenta, le sale delle ruote si scontravano, non essendo la strada capace di tanto traffico. Le treggie sobbalzavano fra gli strilletti festosi delle matrone infiorate. Le osterie fiancheggiavano l'Appia, con pergolati ombrosi. Un'aria gaudente, protetta dal Grasciere capitolino, profumava la veduta dei Castelli all'odor di rosmarino degli abbacchi arrosto e della "stragge di polli": *Fior de mortelle - pollastri, maccaroni, pastre frolle - fiori, carrozze, sciúrio e passatelle.*

In questa cornucopia con veduta di Rocca di Papa nel fondo, s'era annidato il primo cinema italiano. L'Urbe aveva due sole sale di proiezione: quella di Alberini all'Esedra, e il Lux et Umbra, piú facilmente chiamato, oggi, Olimpia. Il nome dei fratelli Lumière era sulla bocca di tutti e, da Parigi, arrivavano i primi "Pathé Journals". « Vedi ancora questa e allegrati », dicevo in cuor mio. Ancor questa perché soltanto dieci anni prima il genitore mi aveva detto un bel mattino: « Se sei buono ti farò vedere la carrozza senza cavalli ». Andammo da Aragno e, alla mezza, passò il principe Borghese con Luigi Barzini, sulla prima automobile, che aveva un manubrio come i tram, e la "serpa" delle carrozze, proprio "senza cavalli". Il cinema era per noi la terza novità (la prima era stata la luce elettrica, entrata per le case negli ultimi anni del secolo XIX, al quale ci onoriamo di appartenere). Il cinema era una cosa magica, tanto piú che il suo discendere dalla lanterna magica era presente a tutti. Audaci, futuristissimi impresari si dedicavano alla nuova industria, fiorente tra le fettuccine della Via Appia e i carciofi di Cannuccione, per il sano ristoro di chi lavorava negli stabilimenti primordiali che, diversi anni piú tardi, avrebbero visto il gesto molle, stanco e seduttore di Lyda Borelli dall'amaro sorriso, amica della nostra prima giovinezza, quando non ci stancavamo di ritrarla in mille pose. Avevo appena quindici anni quando venni ammesso come apprendista sceneggiatore e aiuto regista di Mario Caserini (non Mario Camerini, il quale era pargoletto, allora, e giocava a far le boccacce al fratello suo duca di Paganica detto Cam il vecchietto, ispirandogli l'arte della caricatura). Caserini era il principe della regía romana. Quotatissimi nella considerazione di mio padre, egli si permetteva audaci novità, come quella di una fuga di saloni rientrante a gradinata; oppure osava i primi piani, "dernier cri" della tecnica. Il mio predecessore, l'aiuto regista di Caserini, degli Abbati, passò presto al ruolo di regista, o meglio di direttore artistico. Furono questi due gli antenati dei registi romani di cinema. Alla loro ombra io fiorii

Roma cinematografica 1910. Sopra: *Almirante Manzini.* Sotto: *la Manzini e Alberto Collo.*

mentre Silvio d'Amico, di poco piú anziano di me, si esercitava negli endecasillabi spezzati dei suoi sfortunati drammi che lo decisero alla critica. La Cines produceva filmoni romantici, film storici girati a Gerusalemme, farse con Polidor, per le quali i grossisti di stoviglie ci rifornivano continuamente piatti e terrine lesionate. Il comico, buffone, s'attaccava alla famosa credenza, che gli si rovesciava addosso, mandando in frantumi una cascata rotolante di terraglie incrinate. Un caratterista romanesco, famosissimo per la faccia feroce, il Mastrantoni, padre di nove figli che ora sono in parte comici, era principale colonna delle farse paterne. In mezzo a queste io sceneggiavo la *Divina Commedia*, proprio quella di Dante (perché ce n'è un'altra del matto poeta Lollobrigida che comincia:

Nel mezzo del cammin di nostra vita -

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

(Continua in terza di copertina)

FILM DI QUESTI GIORNI

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

*** (*) UMBERTO D.

Regia: Vittorio De Sica - *Soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini - *Fotografia*: G. R. Aldo - *Scenografia*: Virgilio Marchi - *Musica*: Alessandro Cicognini - *Interpreti*: Carlo Battisti (*Umberto D.*), Maria Pia Casilio (*Maria*), Lina Gennari (*La padrona di casa*), Alberto Albani Barbieri (*Il « fidanzato » della padrona di casa*) e altri attori non professionisti - *Produtt.*: Rizzoli, De Sica, Amato - *Distr.*: Dear Film, 1952.

« CI SONO tante cose per cui Umberto D. forse verrà fuori come un tale incontrato sotto i portici di San Pietro », scriveva Cesare Zavattini in occasione della prima mondiale, a Bologna, di questo film. « Non si tratta di dire bello o brutto, De Sica sarà perfino stanco di trionfi; si tratta solo di sapere se valeva la pena di raccontare la sua storia. Ci sono dei momenti nei quali ci vergognamo abbastanza di non badare agli altri, e allora per farsi perdonare si fermerebbe volentieri il primo che passa e lo si prega di raccontare la sua storia. Può darsi che *Umberto D.* susciti di questi desideri, e allora tutto andrà per il meglio » (1). Il problema, come Zavattini sottolineò in altra occasione, non è piú dunque quello del "bel" film e neppure quello del "capolavoro". Si tratta invece di continuare il discorso cominciato súbito dopo la guerra. E Zavattini e De Sica, con *Umberto D.* quel discorso hanno appunto continuato per contribuire — e vedremo entro quali limiti — « a farci vedere la 'reale durata' del dolore dell'uomo e della sua presenza nel giorno: non un uomo metafisico, ma l'uomo che incontriamo all'angolo della nostra strada, per cui a questa reale durata dovrà corrispondere un reale apporto alla nostra solidarietà » (2). *Umberto D.* vuole essere anzitutto, ed è, un apporto, cioè un appello alla solidarietà umana, in un momento in cui ogni sentimento altruistico sembra che stia scomparendo. E' proprio da una siffatta constatazione che nasce l'opera, e cioè da uno di quei fenomeni, avvertiti dagli autori, che qualche volta ci fanno vergognare abbastanza di non badare agli altri, e vorremmo farci perdonare; là dove quell' "abbastanza" — inteso in un senso non soltanto individuale — è chiaramente sintomatico e indicativo.

In *Sciuscià* come in *Ladri di biciclette* e *Miracolo a Milano*, tanto per rimanere nell'àmbito dei film realizzati da De Sica e Zavattini nel dopoguerra, una solidarietà umana esiste. Nonostante tutto essa si rivela per prendere un sopravvento sull'egoismo: c'era una visione diversa da quella, a esempio, del Rossellini di *Germania, anno zero*, dove il piccolo Edmund si uccide. In *Sciuscià* Pasquale uccide Giuseppe involontariamente, e c'è la figura aperta e sensibile del "maestro": qualcuno ha comprensione di quei ragazzi indistintamente rinchiusi nei cosí detti riformatori. In *Ladri di biciclette* le barriere, le incomprensioni e le mancanze dei grandi verso i piú piccoli sono, almeno nel caso singolo, superate. Di fronte al dolore di Bruno, i grandi assolvono il ladro improvvisato, e Ricci trova anzi tutto perdono nel figlio, che intuisce e comprende il dramma del padre. Né Ricci è solo nella ricerca della bicicletta; insieme con il figlio, ci sono alcuni amici. Identici interessi accomunano i baracchesi in *Miracolo a Milano*: insieme lottano e insieme, a cavallo delle scope, volano verso un "paese dove buon giorno vuol dire veramente buon giorno". Il motivo dominante di *Umberto D.* — dominante e determinante — è invece la drammatica, inesorabile, completa solitudine del protagonista: la solitudine, si badi bene, non della vecchiaia ma di una certa vecchiaia senza speranza. Quella di chi ha lavorato trent'anni, quarant'anni « fedele allo Stato, curvando la schiena per il miraggio di un crepuscolo tranquillo ». Umberto D. è uno di questi illusi, e la sua vecchiaia è piena di umiliazioni. Già nelle prime inquadrature del film, De Sica e Zavattini denunciano l'indifferenza umana. Ai lati della strada, la gente guarda il corteo ordinato e pacifico dei vecchi (i vecchissimi, curvi e zoppicanti, non riescono a seguire il passo già lento degli altri) che chiedono giustizia per i pensionati: « Abbiamo lavorato tutta la vita; anche i vecchi debbono mangiare; siamo i paria della nazione; aumentate le pensioni ». Qualcuno, tra la gente, tutt'al piú sorride. Gli unici sorrisi che vediamo nel film, sono quindi piú disumani dell'indifferenza. E alle richieste dei dimostranti ("Vogliamo essere ascoltati. Siamo cittadini che pagano le tasse. Moriamo di fame. Siamo stanchi di aspettare"), i poliziotti non sanno rispondere che: "Dovete sciogliervi. Non avete il permesso". E fanno sciogliere il corteo. A Umberto Domenico Ferrari pare impossibile che essi non si rendano conto, cosí come il Parlamento, « che una settimana di ritardo può significare la morte o, se non vogliamo esagerare, chissà quali nuove pene per un povero vecchio » (3). Ma dire morte, non si esagera certamente. Umberto D. non ha familiari, né amici disposti ad aiutarlo; gli resta soltanto un cane, un bastardo chiazzato con gli occhi intelligenti. Non può vivere con diciotto mila lire al mese, di cui dieci occorrono per l'alloggio. Gli basterebbe un piccolo aumento, del venti per cento, per mettere a posto i debiti in un anno, per pagare gli arretrati e fermare lo sfratto. Ma la legge è dalla parte della padrona di casa, di questa donna egoista e volgare che, nella attesa di liberarsi dell'inquilino, affitta a ore la camera e canta la *Lucia di Lammermoor* con equivoci amici. Né si commuove il proprietario della bancarella di libri usati, cui il vecchio deve cedere a sottoprezzo il vocabolario: « svendita della sua ultima fonte spirituale », cosí come si era privato dell'orologio, ultimo « ricordo di un passato meno angustiato » (4). Indifferente si dimostra anche il primario dell'ospedale, che passa da letto a letto con molta rapidità e con qualcosa di militaresco nella camminata: "Una pennellata di iodio... Domani se ne può andare...", dice a Umberto, che all'ospedale si è fatto ricoverare per mettere a posto i propri guai, per risparmiare i soldi della mensa economica. "Non vedi che non hai piú febbre? Si tratta di una volgare tonsillite. Se tu fossi piú giovane, ti direi di tagliarti le tonsille. Ma che cosa vuoi tagliarti, alla tua età?". E si veda, nella sequenza del canile municipale, il veterinario (già eloquente nella sua rappresentazione fisica), quel suo modo di trattare il vecchio contadino magro e segaligno che non possiede quattrocentocinquanta lire per salvare dalla morte il proprio cane: — "Allora, lo ritiri o non lo ritiri?" — "E se non lo ritiro?" — "Figlio mio, lo ammazziamo. Avanti un altro". E ancora: si veda la scena che segue l'alterco con la padrona di casa, sul portone. Umberto D. vorrebbe uno sguardo, una parola di solidarietà. Gli basterebbe attaccare discorso con un tale che lo guarda, sfogarsi un poco con lui: "Io ho sempre pagato... Non so neanche che cosa sono le cambiali..., io...". Ma il passante non ha voglia di ascoltarlo, e si allontana con l'aria piú indifferente. Invano, a Piazza della Minerva, Umberto attende l'uscita degli impiegati del Ministero per chiedere aiuto, un piccolo prestito. L'uomo alto e magro, dall'aspetto distinto al quale parla della questione che ha con la padrona di casa ("Vinco io, è sicuro. Io fermo l'azione legale, la blocco. Verso quindicimila lire, e la blocco..."), fa finta di non capire, e cambia discorso e lo lascia con un "ciao" falsamente affettuoso. Indifferenza, apatia anche nel conoscente che Umberto D. incontra quando si è ormai deciso a chiedere l'elemosina; ma non ci riesce e stende la mano in un modo che potrebbe sembrare che non la stenda. Allora mette il cappello in bocca al cane, e si nasconde dietro a una colonna. Umberto D. investe il conoscente con esagerata cordialità, e per dimostrare che non ha bisogno di nulla, si sforza di essere allegro, di mostrarsi felice: ride senza ragione, gli vuole offrire a ogni costo qualcosa, lo accompagna alla corriera. Il silenzio di chi non sa piú che dire viene interrotto da vaghe domande e da altrettanto vaghe risposte (— "Secondo lei, ci sarà la guerra?" — "Chi lo sa..."); guardano a destra e a sinistra fingendo per le cose intorno un interesse che non hanno, fin che la corriera parte.

Il conoscente non si è neppure accorto (o non fa niente per dimostrarlo) della condizione in cui versa Umberto D., del suo bisogno disperato di trovare un aiuto. La inumanità, la indifferenza dell'uomo verso l'uomo raggiungono qui un punto drammatico culminante. Altri personaggi e figure si potrebbero citare per mettere in evidenza l'eccessivo egoismo: dai padroni della pensione per cani in via Leccosa a quel figlio che parla di affari accanto al letto del padre morente, alla suora grassa e dal sorriso ipocrita che distribuisce rosari come si regala un giocattolo a un bambino, tenendoli cioè sospesi davanti a chi li richiede, non certo per fede o beghinismo, ma per poter rimanere ancora qualche giorno in ospedale, perché fuori non hanno di che campare. Soltanto Maria, la diciottenne domestica arrivata dall'Abruzzo, candida nella sua ignoranza e dal volto contadine-

sco un po' trasognato, dimostra per Umberto D., — il "signor Umberto", — una certa comprensione, un certo affetto e talvolta anche pietà, pur non riuscendo a capire, con la sua istintiva natura, il vero dramma del vecchio. Glielo impediscono anche le proprie preoccupazioni. Maria è incinta, ma non sa di chi: del soldato venuto da Napoli o di quello giunto da Firenze? Certi guai càpitano, spiega Umberto, perché non si sa la grammatica: "Sí... Sí... Tutti se ne approfittano degli ignoranti". Quando suona la libera uscita o la ritirata, nella caserma accanto, Maria ha altre cose cui pensare. E, nonostante i suoi sentimenti per Umberto, è proprio lei, la servetta, a togliergli — senza rendersene conto — una delle ultime illusioni di uomo finito e solo: escluso dalla vita. Quando lo va a trovare in ospedale, e gli porta una banana che con orgoglio il vecchio mostra ai vicini e mangia gustandola come un bambino gusta il gelato, alla suora che accenna a Maria, e chiede se sia sua figlia, Umberto risponde con un "Eh..." che vuol dire piú sí che no; ma Maria, con prontezza, precisa: "No. No". Maria non riesce a comprendere neppure la ragione vera della stanchezza di Umberto: — "Cosa ci hai, signor Umberto?" — "Stanco" — "Di quella là?" (accenna alla padrona di casa). — "Un po' di tutto". Eppure questa volta, pur giungendo dalla caserma il suono della tromba (motivo ritornante ricco di carica umana) la ragazza non corre come di consueto alla finestra; reprime il suo impulso: si sente timida, rimane accanto al letto, in silenzio. Poi esce. La "pizza dolce" che Maria gli ha portato, rimane lí, sul canterano. La camera ha un enorme buco su una parete: il muro divisorio non esiste quasi piú. Matura in Umberto, dopo il vano tentativo di stendere la mano, la prima idea del suicidio. Va alla finestra, appoggia la fronte ai vetri, guarda in basso mentre dalla strada giungono i rumori delle auto e dei tram. Lo trattiene il pensiero di lasciare Flike solo, indifeso: il che vuol dire la morte sicura nel canile municipale. Umberto abbandona la casa, di mattino presto (e ancora una volta Maria non lo comprende: crede che egli abbia trovato una nuova e migliore sistemazione) e, non potendo assicurare a Flike la vita (svaniscono il tentativo di lasciarlo nella pensione di via Leccosa, e quello di regalarlo a una bambina) decide di morire insieme, lui e il cane, sotto un treno. Ma Flike sguscia dalle mani che lo stringono, balza a terra, fugge; poi si volta, come a domandare una spiegazione. Il treno che si allontana è un'occasione perduta per Umberto; e il cane, che ha paura, non risponde ai suoi richiami. Il vecchio fa la faccia di chi è colpevole e vuole farsi perdonare, fin che riprendono i contatti normali tra padrone e cane. Corrono insieme giuocando con una pigna, si perdono nel fondo, mentre in primo piano appaiono dei ragazzi. Anche essi giuocano.

E' piuttosto avvilente, umiliante — per non dire altro — che un uomo come Umberto D. (e il suo non è un caso limite, né isolato) sia legato alla vita e alla vita ricondotto (ma a quale vita?) da un cane. Questo cane, che prende il posto di un figlio, costituisce la condizione, per il protagonista, della sua esistenza (e abbiamo visto di che natura essa sia); cosí come, anche se con ben diverse conseguenze sul piano morale e pratico, in *Ladri di biciclette* la bicicletta è la condizione di lavoro per Ricci, lo strumento che lo libera dalla disoccupazione dandogli la possibilità di vivere con la famiglia. Perché dunque questa esasperata indifferenza degli uomini per l'uomo, l'esclusione dello scambio, della cordiale reciproca comprensione? Non certo, o almeno non soltanto, per un fenomeno cui si vuole attribuire la tendenza a mettere i vecchi da parte: « Che cosa è un vecchio? », si domandava lo stesso Zavattini iniziando il soggetto di *Umberto D.* « I vecchi puzzano, disse una volta un ragazzo. Io temo che sui vecchi non la pensino diversamente molti che questa frase non hanno detto ». A ogni modo, piú che un fenomeno sociologico, si tratta di un fenomeno sociale. Abbiamo visto che, quella di Umberto D., non è la solitudine della vecchiaia, ma di una certa vecchiaia: della vecchiaia di una specifica categoria di persone. Umberto D. è « il prototipo del pensionato privo di adeguati mezzi di sussistenza e perciò travolto dalla durezza della vita » (5). Le radici della esasperata indifferenza degli uomini per l'uomo, l'esclusione dello scambio, della cordiale reciproca comprensione hanno radici ben piú profonde, che si riallacciano a quanto si accennava all'inizio. Non a caso una siffatta visione la troviamo proprio nell'ultima opera di De Sica e Zavattini, e non nelle precedenti (almeno nella intensità e misura che si è visto). Essa deriva anzi tutto dal fatto che De Sica e Zavattini, per la prima volta nel dopoguerra — e nelle condizioni del dopoguerra — dopo il dramma degli "sciuscià", dell'operaio (*Ladri di biciclette*) e del sotto proletariato (*Miracolo a Milano*), affrontano il dramma del ceto medio nell'ambito di una classe ormai chiusa, presa nel suo insieme, in aridi schemi, i quali spesso le impediscono il colloquio con altre classi, escludendo la possibilità di prendere quindi parte alla vita attiva, di toccare la realtà di una vita nuova. « *Umberto D.* », scriveva Renzo Renzi, « è, forse, la prima storia familiare di un De Sica che comincia a vincere il pudore di esporre in pubblico anche i drammi del ceto al quale, per origini e per educazione, appartiene » (6); e, come avverte una didascalia iniziale, De Sica dedica questo film alla memoria del padre. La visione accennata deriva in particolar modo anche dal fatto che De Sica e Zavattini, nella loro formazione romantico-sentimentale (o romantico-rivoluzionaria, se vogliamo), di fronte alla non influenza pratica delle loro precedenti opere, hanno ormai una minore fiducia nell'uomo, la quale a sua volta rispecchia un dato di fatto nella nostra società. (Dopo *Sciuscià*, a esempio, le cose non sono cambiate nei cosí detti riformatori). La nostra società accetta, di anno in anno in misura crescente, certe situazioni e condizioni umane, e non soltanto quelle di Umberto D. Da noi (e in molti altri paesi) gli uomini, o certe categorie di uomini, si commuovono di fronte all'avvenimento drammatico ma contingente, si lasciano prendere piú dall'apparato esterno, dallo 'spettacolo', che dai fenomeni veri e profondi, dalle ragioni e dai motivi per cui lo 'spettacolo' si verifica: cosí che, esauritasi di questo fatto la carica emotiva iniziale, e ristabilitasi una condizione comune e quotidiana (non importa quale) noi subiamo il fatto stesso, non reagiamo ulteriormente. Ci si commuove, per fare un esempio pratico, delle alluvioni nel Polesine, dei bimbi e delle donne strappati alle acque: si organizzano squadre di soccorso, sottoscrizioni; poi tutto torna normale. I profughi diventano soltanto alluvionati. Umberto D. è appunto solo, in mezzo alla indifferenza generale, perché la sua condizione, nella nostra società, è normale, quotidiana: accettata. L'unico momento in cui la padrona di casa sembra commuoversi, è proprio quando vede la barella con sopra Umberto, mentre viene condotto in ospedale. La genesi di *Umberto D.* risale, per Zavattini, al 1948, l'anno di *Ladri di biciclette*, che non esclude la solidarietà umana; e mentre girava *Miracolo a Milano* — altro film che tale solidarietà contempla — De Sica aveva già vivo in sé il personaggio e il dramma di Umberto D. Ma l'idea di origine si modificò col passare degli anni, appunto col modificarsi di certe situazioni. La prima idea fu quella di un povero vecchio che aveva sí un cane, ma sopra tutto una figlia; poi la figlia scomparve: restarono il vecchio e il cane, e venne alla luce la padrona di casa. « Se la memoria non mi inganna », ricorda Zavattini, « la figura della padrona di casa trovò il suo spunto in un fatto che commosse tutta l'Italia; per non incorrere in querele, dirò soltanto che si trattò di una padrona di casa cosí spietata da costringere al suicidio il suo inquilino » (7).

Ma Umberto D. non si uccide; tenta, ma non si uccide. Né poteva condurlo al suicidio la padrona di casa: intendiamo dire soltanto l'egotismo di quella donna volgare. La padrona di casa sarebbe stata soltanto una delle ragioni, in quanto ce ne sono altre, ben piú determinanti e di portata maggiore. A esempio il non trovare nella legge una protezione, e tutta una società che esclude Umberto dalla vita, dopo averlo spogliato. Ora, esistendo nel film questi fattori negativi — oltre al personaggio della padrona di casa — è evidente che a una vera e realistica conclusione doveva pervenire Umberto D. In altre parole, il film avrebbe dovuto avere un finale, autentico, che invece manca, come del resto — ma su un altro piano — manca nelle precedenti opere di De Sica e Zavattini. Rispetto all'inizio, le ultime inquadrature di *Umberto D.* possono sembrare addirittura un'involuzione. Data la loro natura gli autori denunciano nel protagonista una non comprensione sociale del problema, riprendono il personaggio quale esso si presenta nella vita, oggettivamente, senza in lui la coscienza e l'idea di una risoluzione se non quella autonoma (ma autonoma da che cosa, da chi?), individuale, e pertanto impossibile, miracoli a parte. (Anche l'attacchino di *Ladri di biciclette*, Ricci, vive nella problematica di un certo proletariato ancora chiuso nel dramma individuale, con una coscienza sociale vagamente romantica). Nella stesura del soggetto pubblicato da *Sipario*, dopo che le guardie hanno sciolto il corteo, « il nostro Umberto, con le sue gambe un po' arrugginite, fugge per una via traversa; quasi pentito, certamente meravigliato, di avere osato tanto ». « Tenteranno un'altra volta ». E, nella sceneggiatura, Umberto, come parlando con se stesso, dice: "Io ho bisogno dell'aumento, domando il permesso alla Questura, e faccio il corteo da solo". Ma se per queste ragioni, e altre ancora (la mancanza di libertà espressiva derivante da condizioni ambientali e contingenti altre volte accennate) Umberto D. non tenta un'altra volta il corteo di protesta (o non protesta da solo, nel modo paradossale tipicamente zavatti-

niano), neppure si uccide. Esclusa la risoluzione su un piano largamente sociale, il film non termina con il suicidio di Umberto, con una risoluzione cioè piú individuale che critica, che era poi l'unica che rimaneva a Zavattini e De Sica avendo essi impostato e sviluppato il film nel modo che abbiamo visto. E del resto il suicidio era contemplato nella sceneggiatura, anche se non si trattava del suicidio di Umberto D.: "Uno s'è buttato, ha battuto sul cornicione, è andato a finire sui fili...", commentava una voce. Umberto D. si voltava appena a vedere due uomini indicare una finestra al terzo piano della casa di fronte. Egli restava per un attimo in silenzio a guardare quella finestra, con occhi profondamente pensosi. Dal suo sguardo trapelavano evidenti pensieri.

« Non si vive della sola speranza che il tempo faccia maturare un adeguamento della pensione al carovita, promesso dalla nuova legge. Quasi ogni giorno, fra questi disgraziati, v'è un suicida spinto realmente dalla miseria all'auto soppressione. Il problema, disgraziatamente, non è specifico per l'Italia; piú o meno è europeo. Non metterlo in piazza, perché tabú, accantonarlo, perché spiacevole, non risolve nulla; comunque è di gusto discutibile affermare che la dignità nazionale suggerisca di sorvolarlo o, come ha proposto un senatore, di considerarlo come non adatto a una rappresentazione cinematografica per non passare all'estero per straccioni. Bisogna invece rifletterci senza falsi pudori, studiarlo, come i medici studiano senza preconcetti moralizzanti, con piena libertà di espressione, le epidemie e i contagi. Disonorevole sarebbe soltanto non cercare una soluzione sociale che possa lenire la sorte di tanti disgraziati » (8). Cosí, nel presentare *Umberto D.* ai lettori della nostra rivista, scriveva il professore universitario Carlo Battisti, che il personaggio di Umberto D. interpreta in modo quasi perfetto, affermando che lo ha portato al cinema, « oltre e piú del desiderio d'un'esperienza artistica », il « piacere di cooperare in questo campo alla soluzione dello scottante problema » (9). Ora se *Umberto D.* non dà del problema una risoluzione e non ne indica direttamente una via d'uscita, — non studiandolo in tutti i suoi fenomeni, né potendolo studiare con piena libertà d'espressione, — questo film costituisce senza dubbio una importante e necessaria premessa a uno studio e a una risoluzione. De Sica e Zavattini — le parole sono ancora di Carlo Battisti — scelgono e plasmano « tipi capaci di rappresentare una casta sociale, presentando di solito umili ricorrenze che nella vita pratica ed egocentrica non sono sufficientemente afferrate dalla nostra attenzione ». Questo film ripropone cioè un dato di fatto, che la società accetta come normale o di cui sembra non accorgersi, nel tentativo di smuoverla dall'assopimento quotidiano e dalla quotidiana indifferenza. « Potrà darsi che *Umberto D.* susciti di questi desideri, e allora tutto andrà per il meglio ». Su questo piano va intesa la collaborazione alla soluzione dello scottante problema: la collaborazione di cui parla Carlo Battisti, oltre che De Sica e Zavattini. Che poi non è altro che il richiamare la nostra attenzione — l'attenzione di tutta una società — sulla reale durata del dolore dell'uomo e della sua presenza nel giorno: « non un uomo metafisico, ma l'uomo che incontriamo all'angolo della strada, per cui a questa durata dovrà corrispondere un reale apporto alla nostra solidarietà ». E tutto questo, e altro ancora, non è poco. Tanto piú se si consideri che *Umberto D.* — pur non essendo il problema quello del "bel" film e neppure del "capolavoro", ma di continuare un discorso cominciato súbito dopo la guerra, — è un bel film (anzi, eccellente, anche se non raggiunge i valori e il piano artistico del *Bellissima* di Visconti). E non potrebbe essere altrimenti. Anche con i limiti che a essa recano il non finale e la incompleta realtà rappresentata, questa opera riesce a esprimere un contenuto ben preciso, a darne cioè una rappresentazione veridica (e non si confonda contenuto con soggetto, e tanto meno con trama) che implicitamente porta l'opera stessa sul piano dell'arte. Dopo la parentesi di *Miracolo a Milano*, De Sica e Zavattini, — valendosi tra l'altro della preziosa collaborazione di G. R. Aldo, — tornano al tono di *Ladri di biciclette*; e con quel film, questo ha motivi descrittivi analoghi, elementi in un certo senso comuni: oltre al parallelo — nel senso che si è detto — tra bicicletta e cane, se ne vedano altri: la pensione che prende il posto della casa di tolleranza, le sequenze dell'ospedale alla Messa dei poveri (e la sceneggiatura contemplava anche una rivolta dei degenti che rifiutano il cibo), la simpatia per Maria a quella per Bruno. Questa della piccola serva è uno dei personaggi piú belli creati dal cinema italiano del dopoguerra, e non soltanto dal cinema ma dalla narrativa in genere; e, per Pavese, il miglior narratore contemporaneo, tra gli italiani, è Vittorio De Sica (10). La non preoccupazione di usare questo o quel mezzo tecnico, il non limitarsi a guidare l'occhio dello spettatore, ma a spingere quest'occhio nel significato intimo dei particolari, sono evidenti sopra tutto nella scena che segue il risveglio di Maria, nel momento in cui Umberto chiama l'autolettiga. Ed erano evidenti già in sede di sceneggiatura: « Maria, in cucina, guarda nel cortile. S'incanta, tenendosi una mano sulla guancia. Il cortile è vuoto. Tutte le finestre sono chiuse. Non si ode un rumore. Lei ferma. Tutto fermo. Nel vetro della finestra, a poco a poco, una luce: il sole che nasce. La serva si riscuote, va al lavandino, prende una cuccuma, la riempie d'acqua; poi si mette in bocca il cannello di gomma del rubinetto e beve un sorso d'acqua, ma l'acqua le schizza nell'interno della camicia, e allora fa un salto indietro. Poi agita la camicia, perché l'acqua che le è andata dentro il seno sgocciola giú. Toglie dal tavolo di marmo una boccetta d'inchiostro e la cannuccia e un foglio di carta da lettera incominciata, e li mette in un cassetto della dispensa. Poi mette la cuccuma sopra il gas, si siede e resta lí, incantata, a guardare la fiamma. A poco a poco i suoi occhi si riempiono di lacrime. Si guarda il ventre. Si alza in piedi e si riguarda il ventre per verificare se si vede se è grosso. Sí, lo vede grosso! Continuano a uscirle le lacrime lente. Poi si scuote, con un sospiro; prende il macinino del caffè, dà un'occhiata alle formiche sul muro, seguendo con lo sguardo tutto il loro nuovo cammino. Sta per mettere giú il macinino (continuando a guardare le formiche) per fare qualcosa contro le formiche, ma ci ripensa, e si siede e comincia a macinare. Il rumore sordo del macinino le consiglia di chiudere la porta. Lo vuol fare senza alzarsi. Allora cerca di arrivarci con la punta del piede, sempre continuando a macinare. Per arrivarci deve stendersi tutta, col pericolo di cadere quasi dalla sedia. Ma non vuole alzarsi; ora è un puntiglio, e finalmente ci riesce ».

Anche in *Umberto D.* c'è dunque una intima collaborazione tra regista e soggettista-sceneggiatore. L'influenza del secondo sul primo è evidente; evidenti sono i rispettivi apporti. Ma essi apporti a quali sbocchi, dopo questo film, potranno condurre? « Noi adesso sappiamo », scriveva Pavese, « in che senso ci tocca lavorare. I cenni dispersi che negli anni bui raccoglievamo dalla voce di un amico, da una lettura, da qualche gioia e da molto dolore, si son ora composti in un chiaro discorso e in una certa promessa. E il discorso è questo, che non andremo verso il popolo. Perché già siamo popolo e tutto il resto è inesistente. Andremo se mai verso l'uomo. Perché questo è l'ostacolo, la crosta da rompere: la solitudine dell'uomo — di noi e degli altri. La nuova leggenda, il nuovo stile sta tutto qui. E, con questo, la nostra felicità » (11). Riusciranno De Sica e Zavattini a superare l'ostacolo?

GUIDO ARISTARCO

---

(1) Cesare Zavattini: prefazione a *Omaggio a De Sica*, opuscolo curato dall'Associazione Stampa Emiliana in occasione della prima mondiale di *Umberto D.* a Bologna, il 20 gennaio 1952.

(2) Cesare Zavattini: prefazione a *Cinema italiano, oggi*, Roma, Bestetti, 1950.

(3) Cesare Zavattini: *Umberto D. Soggetto cinematografico*, in *Sipario*, Milano, n. 37, anno IV, maggio, 1949.

(4) Carlo Battisti: *Il professor Battisti presenta Umberto D.*, in *Cinema* nuova serie, Milano, n. 72, anno VI, 15 ottobre 1951.

(5) Carlo Battisti: art. cit.

(6) Renzo Renzi: *Gli eroi di casa*, in *Omaggio a De Sica*, op. cit.

(7) Cesare Zavattini: *Umberto D.*, da un bollettino della Dear Film, Roma, 1952.

(8) Queste note erano già pronte per andare in macchina, quando ci è pervenuto il supplemento al *Notiziario cinematografico ANSA*, n. 342 (del 23 febbraio) contenente un articolo dell'on. Giulio Andreotti riguardante *Umberto D.* e destinato al settimanale democristiano *Libertas*. Libero il Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio di avere una sua opinione sull'opera di De Sica e Zavattini. Ci sembra tuttavia che egli si ponga su un piano analogo a quello del senatore (e non si tratta di uno solo) cui accenna Carlo Battisti, per tacere di certe signore le quali graziosamente, e non da oggi, si sono fatte sostenitrici dello 'slogan' che "i panni sporchi si lavano in famiglia". Scrive in fatti, tra l'altro, l'on. Andreotti: « E se è vero che il male si può combattere anche mettendone duramente a nudo gli aspetti piú crudi, è pur vero che se nel mondo si sarà indotti — erroneamente — a ritenere che quella di Umberto D. è l'Italia della metà del secolo ventesimo, De Sica avrà reso un pessimo servigio alla sua patria, che è anche la patria di Don Bosco, del Forlanini e di una progredita legislazione sociale » (!). Non è nostra intenzione discutere in questa sede le opinioni dell'onorevole Sottosegretario. Il quale, a un certo punto, invita De Sica (strana dimenticanza: Zavattini non viene mai citato nell'articolo) a ricordare il « dono divino di un suggestivo raggio di sole che faceva sorridere gente diseredata nel precedente film » (*Miracolo a Milano*), e gli consiglia un "ottimismo sano e costruttivo". Se questo invito e questo consiglio sono strettamente personali, francamente non ci riguardano; ma se essi sono l'eco di una "raccomandazione" piú o meno cattolicamente ufficiosa, allora la cosa diventa piuttosto grave e allarmante.

(9) Carlo Battisti: art. cit.

(10) Cesare Pavese: *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1952.

(11) Cesare Pavese: op. cit.

RETROPRIME

ATLANTIDE di G. W. Pabst, al Cine Club Popolare Milanese il 19 gennaio 1952.

DEL ROMANZO dell'accademico Pierre Benoit *L'Atlantide*, che nel 1919 s'ebbe un « Gran Prix du Roman » e vasto smercio pei tipi di Albin Michel, si conoscono tre versioni cinematografiche, e una parodia. La collezione « Le Roman Littéraire » che Henri de Regnier dirigeva non poteva dirsi, nonostante il titolo, una impresa a carattere culturale. Si fosse sviluppata all'insegna del « romanzo industriale » sarebbe stata più sincera ed esatta, dato che, per un Carco o un Dorgelès o un Francis De Miomandre, vi comparivano, a dozzine, scrittori alla moda destinati sí a veder laureate le loro opere da uno degli innumerevoli premi letterari esistenti, e quindi a conoscere una redditizia notorietà, ma anche a veder scomparire poi i loro lavori nel più tenace e completo degli oblii, in quel cimitero dell'industria editoriale tanto simile ai parchi dove si raccolgono le automobili di vecchio tipo, fuori uso e commercio, destinate alla demolizione o al lento morso della corrosione del tempo. A Pierre Benoit (che se non è da classificare accanto a Dorgelès o Miomandre non è neppure da mettere, a esser giusti, nella scansia dei Graffigne o Randau; starebbe bene, semmai, in compagnia di Edmond Jaloux), il cinema francese deve uno dei suoi film commerciali più tipici, il film, si direbbe, « commerciale per definizione », *Koenigsmark*, oltreché lo scacco di Jean Epstein alle prese con *La castellana del Libano*. E' opinione corrente ch'egli sia scrittore mediocre e di tipo mercantile; e che ciò spieghi la frequenza con cui gl'industriali del cinema si son rivolti alla sua produzione. In linea generale, ciò è certamente vero. Nel 1919 Jacques Feyder, per acquistare i diritti di *L'Atlantide*, dovette scontrarsi, sul piano economico, con Léonce Perret, che voleva fare altrettanto. Il suo film, però, se arricchí a dismisura il distributore Louis Aubert che l'aveva acquistato, non ha valore esclusivamente merceologico. Seppure, a tratti, vi rammentiamo giusta le predilezioni e il talento del regista, una realistica pittura dell'Africa del Nord, concreti ambienti efficacemente rappresentati, il che basterebbe a farci preferire l'opera a quella, tanto più nota, di Pabst (dell'ultima versione del romanzo di Benoit, hollywoodiana, recitata da Maria Montez e Jean Pierre Aumont, non mette proprio conto di parlare, se non per ricordare che meritava pienamente la scialba parodia fattane dal nostro *Totò sceicco*). Fatto sta che nel 1932, allorché a Parigi uscí l'*Atlantide* pabstiana, Aubert ritenne opportuno rieditare il film di cui possedeva i diritti; senonché la versione di Feyder riscuotendo maggior successo di pubblico e di critica rispetto a quella di Pabst, i produttori di quest'ultima ricorsero alla giustizia, intentarono processo, e ottennero la distruzione di tutte le copie e dei negativi del film rivale. Quest'episodio di brutalità, oltre a suggerire considerazioni d'ordine giuridico e sociale, riconferma almeno il valore della versione feyderiana su quella, pur tanto celebrata, del regista tedesco.

Un esame comparativo tra il romanzo di Benoit e la riduzione fattane da Arnoux e Vajda per Pabst, non ci consta sia mai stato fatto. Eppure si tratta di indagine attraente e fruttifera. Anzitutto, permette una migliore comprensione del film di Pabst; in secondo luogo, facilita l'esame dell'opera complessiva di questo regista, illuminandone un punto sensibile: il passaggio formale dalla hartlaubiana *Neue Sachlichkeit* del periodo tedesco all'esotismo e al romanzesco del periodo francese. V'è anzitutto il fatto che nel film di Pabst l'avventura di Saint-Avit e Morhange nel reame d'Antinea è data non come realtà ma come delirio, allucinata fantasia del giovane tenente prigioniero dei tuareg. Saint-Avit corre per le viuzze della cittadella alla ricerca dell'amico, e alcune figure lo colpiscono: una ragazza berbera, un targui; squilla una musica che neppure nota, ma che gli s'imprime nell'animo: un « french can-can ». Esausto cade al suolo, ed ha inizio l'allucinazione: sogna di esser trasportato in basso, e si ridesta nel sotterraneo di Antinea ove, per processo associativo, rivede i tipi che, nella realtà, lo avevano impressionato: e la ragazza berbera di poc'anzi è ora Tanit Zerga, e l'arabo targui è il conte Casimir Bielowsky, e ritorna pure la musica del « french can-can », ormai organicamente inserita alla vicenda che, nella febbre che lo scuote, Saint-Avit si figura. Pabst dunque sposta sul piano del delirio e del sogno quel che in Benoit era dato come realtà. Evidentemente non crede neppure al mito di Atlantide, riconfermando cosí, anche in questa occasione, quel suo fondo scettico, inconseguente e ambiguo di cui han parlato le persone che lo conobbero davvicino (cfr. *The Film Till Now*, pag. 584). Nel 1932 dunque, Pabst non solo evade dalla concreta Germania, ma persino dal romanzo di Benoit da cui prende le mosse. L'osservazione del Kracauer, d'essere il film « pure escapism », andrebbe raddoppiata. Il romanzo di Pierre Benoit, nelle forme sue romanzesche e avventurose, è riflesso d'una politica e d'una ideologia relative al rafforzamento e all'estensione della penetrazione colonialista francese nell'Africa del Nord; vi ha una certa parte l'interesse commerciale, e quello geografico, eppoi quello direttamente politico (la lotta contro i Senussi). Ambientato nel 1896, vi s'intreccia persino l'eco delle manovre tedesche in quei territori, tramite citazioni d'uno *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin*; e il film di Pabst potrebbe recare invero, come sottotitolo, *Reise und Entdeckungen zwei franzosischer offiziere, Rittmeisters Morhange und Oberleutnant de Saint-Avit, im westlichen Sahara*. Però Pabst dal romanzo accetta soltanto la trama: e inevitabilmente, qualsiasi trama, staccata dal suo contesto, isolata dal suo significato, si risolve in astrazione e arido pretesto. Rimane il mistero e l'ossessione, la già poca realtà scompare; non pago di ciò, Pabst non introduce alcuna differenza di trattazione e rappresentazione tra realtà e delirio, anzi identifica integralmente i due termini. Ciò

Brigitte Helm come Antinea nel film Atlantide, *diretto da Georg Wilhelm Pabst nel 1932.*

è caratteristico per intendere il significato di *Atlantide*. Identificare realtà e delirio significa abbandonare qualsiasi legame organico con una vita coerente e dotata di significato razionale, significa consegnarsi al misterioso e al mistico: nel film allora cadono le ragioni psicologiche (bisogna proprio riconoscere che nel romanzaccio d'origine ve n'erano assai di più), cadono le ragioni umane, cade l'ambiente concreto che Pabst sostituisce con un'invenzione, cadono le ragioni storiche, scompare quel tanto di vivacemente romanzesco che in Benoit purtuttavia c'era: il problema di Atlantide, e con esso quell'Etienne de Mesge, *agrégé de l'Université*, che pur si prestava a una bella caratterizzazione; Antinea *jeune fille mince* si veste de' fianchi opimi e delle quadre spalle di Brigitte Helm e il suo sorriso, *un miracle d'ironie et de désinvolture*, diviene stanco scettico e malato (quest'Antinea pabstiana non è solo, come giustamente osservò il Pasinetti, una vittima di se stessa; è pure l'eco capovolta di un personaggio del dopoguerra weimariano; dell'Antinea spiritosa e maliziosa e di buone letture [cita Boudelaire] che Benoit descrive come una minuscola Cleopatra giovane, Pabst fa una statua ellenico-espressionista; triste e inquieta, rassegnata al proprio dispotismo); scompare persino quella sorta di Sangri-La che alla fin fine Benoit era riuscito a far vivere nel libro, bene o male, a furia di notizie storiche e di accurate fantasiose descrizioni.

Ma Pabst, una volta postosi sul piano del misterioso e dell'orrido gratuito, scivola verso il narcisismo degli effetti a sè e verso l'illogico, ritenendo che quel che non si capisce sia, per ciò solo, misterioso. Ed ecco le brusche e sconcertanti apparizioni, l'incessante — e alla lunga monotono — gioco degli effetti formali di sospensione urto scioglimento tramite i partiti figurativi di una sottile decorazione di neri su bianchi e viceversa, e le sabbie e i muri calcinati e le ossessive oscurità dei sotterranei. Questi effetti si susseguono e all'inizio colpiscono per una lor forza fisiologica, ma tosto si smorzano e cadono nel nulla, perché ci s'accorge di colpo che l'attenzione è stata sollecitata *da niente*, che cioè dietro a quelle immagini allucinanti e misteriose, che dietro a quelle musiche pregnanti e ai ritmi e ai movimenti *non v'è nulla*. Questo cadere a zero dell'effetto è tipico del film, ed è il riscatto dell'automatismo che a volte può produrre in taluni spettatori indifesi: *Atlantide* invero produce effetti soltanto sensoriali, allo scopo di trascinarsi appreso, com'ebbe a notare Casiraghi, « le sensibilità attratte e percosse degli spettatori » (in *Umanità di Stroheim e altri saggi*, pag. 72; l'osservazione è stata ripresa poi, e sviluppata, dal Granich). Persegue forse mire di favola e leggenda avventurosa? Senonché palesemente qui non è rispettata la legge strutturale di quell'arte favolistica che, più d'ogni altra forma d'arte, esige un significato: *Atlantide* insomma sarebbe un romanzo d'avventure allo stato puro, ovvero la negazione del romanzo d'avventure: non si può sollecitare per due ore i nervi degli spettatori senza mai rivolgersi alla loro coscienza o al loro sentimento. Che questo stile, o modo di fare, Pabst, non l'abbia inventato con *Atlantide*, ma che fosse presente anche nelle sue opere precedenti, facesse parte — in contraddizione con altri elementi — della sua *Neue Sachlichkeit*, e che si sia sviluppato per cristallizzarsi definitivamente per la prima volta qui, è argomento che ovviamente può interessare ulteriori indagini: certo è che la favola e l'avventura, se non hanno un contenuto concreto, neppur favola o avventura sono; certo è che entrambe dispongono sempre di concrete leggi umane sentimentali e psicologiche dirette o traslate; in *Atlantide* invece tutto è affidato al nulla senza ragione, appaiono scompaiono figure, ritmi frenetici o rilassati s'alternano o incalzano a vuoto, si stemperano in un susseguirsi orizzontale di sensazioni allo stato greggio. Tutto ciò si traduce in un senso di estenuata impotenza e sottomissione, e non a caso l'ulteriore cinema pabstiano si sviluppa dalla matrice di *Atlantide*: di quest'*Atlantide* con cui Pabst si dimostra non solo esteta e formalista ma, quel ch'è peggio, regista che mette in opera una non comune bravura tecnica per non dire nulla e cosí cercar di soggiogare gli spettatori ad una assurda e disumana fola, alla passività e al fatalismo.

GLAUCO VIAZZI

CIRCOLI DEL CINEMA

Dalla Puglia all'Emilia

TRA I RISULTATI *più significativi del Congresso di Palermo è da porsi senza dubbio l'acquistata coscienza da parte della maggioranza dei dirigenti dei Circoli del Cinema della stretta compenetrazione e interdipendenza esistente tra problemi d'organizzazione e problemi culturali. Talché nelle relazioni e nei dibattiti congressuali si è spesso sentita usare l'espressione gramsciana: "problemi d'organizzazione culturale". Ciò significa che lo sviluppo del movimento dei Circoli del cinema in Italia non è né artificioso né inquinato da posizioni falsamente culturali (nei due sensi: di snobistica* élite *o di demagogia politica), ma corrisponde a una profonda e spontanea esigenza della vita culturale nazionale che ha trovato nel cinema, spettacolo popolare, lo stimolo per una sua democratizzazione (già auspicata un secolo fa da Francesco De Sanctis) e particolarmente nella rinascita artistica del nostro cinema del dopoguerra, manifestazione formidabile del carattere nazionale dell'arte, il nuovo orientamento delle organizzazioni culturali cinematografiche. Oggi, infatti, ed è già stato rilevato, i Circoli del cinema occupano in Italia una posizione ed assolvono ad una funzione che solo si può paragonare a quella avuta nel periodo dell'altro dopoguerra dal movimento delle biblioteche popolari. Simili considerazioni portano a concludere che non si può ulteriormente lasciare alla sola spontaneità delle iniziative provenienti dal basso la responsabilità di un'attività così importante per la cultura nazionale e il suo rinnovamento. Sino a oggi, contrariamente ai suoi stessi statuti, l'organizzazione federale dei Circoli, la F.I.C.C., si limitava a un'opera di coordinamento delle associazioni esistenti, a fornir loro film e materiale culturale, a prendere iniziative centrali, ma nei confronti dei tentativi di costituzione di nuovi Circoli vi era semmai una certa tendenza a metterli a dura prova nel periodo iniziale, per saggiarne la resistenza, la capacità spontanea di organizzazione, il grado di preparazione culturale. E' evidente che oggi questa posizione, se mantenuta, diverrebbe sbagliata: negli anni scorsi i circoli e la federazione erano ancora in cerca di basi comuni organizzative e culturali, le forze e la capacità di sviluppare lavoro erano meno che sufficenti per le sole esigenze minime delle associazioni funzionanti. Col quinto Congresso si è chiusa invece una fase fondamentale: quella della spontanea regolamentazione, che fa sì che oggi i Circoli del cinema, pur non esistendo nella legislazione italiana una precisa caratterizzazione delle libere associazioni private, siano rigorosamente distinguibili e offrano quindi tutte le garanzie attraverso il loro "statuto-tipo" e la "tessera federale". Per di più, il quinto Congresso ha dato la dimostrazione che, pur avendo superato nell'anno trascorso difficoltà ed attacchi di ogni genere, la Federazione ha oggi la capacità e le forze per realizzare manifestazioni culturali di carattere nazionale (la "Settimana" di Perugia), un'intensa attività editoriale, ecc.*

Ecco quindi il significato della decisione di far svolgere il congresso nell'Italia meridionale, da una parte per dare inoppugnabile prova dei risultati raggiunti dal Circolo di Palermo che non ha nulla da invidiare, sul piano culturale, all'attività dei migliori circoli settentrionali, dall'altra per far valutare a tutti, attraverso una presa di contatto sia pur sommaria con i problemi del Mezzogiorno d'Italia, la necessità di un aiuto concreto e costante per permettere anche nelle regioni considerate sul piano economico-sociale "zone depresse", la nascita e lo sviluppo di Circoli del cinema, superando non solo le difficoltà derivanti dalla situazione generale, ma anche quelle forme di ristagno culturale, di sfiducia in ogni forma di organizzazione, di incostanza e di estemporaneità, tipiche di larghi strati dell'intellettualità meridionale. La Puglia, nel quadro di questo lavoro che la F.I.C.C. intende svolgere, si è trovata a essere la prima regione cui dedicare una particolare attenzione, perché talune iniziative del Circolo di Brindisi lasciavano prevedere la possibilità di buoni risultati. Ai primi di gennaio, la situazione era la seguente: in attività il Cineclub di Brindisi, funzionante non solo in città, ma anche attraverso una sezione autonoma (con comitato proprio e programmi spesso differenziati) costituita a San Vito dei Normanni, piccolo centro della provincia, dove però l'iniziativa del circolo del cinema non solo aveva suscitato grande interesse, sì da superare nel tesseramento la sezione del capoluogo, ma aveva fatto sorgere, di riflesso, altre iniziative culturali, prima assolutamente inesistenti, come una filodrammatica, ecc. Inoltre, già parzialmente realizzate una serie di conferenze di divulgazione tenute nelle scuole medie superiori da dirigenti del Circolo del cinema. Nella regione, esiste anche da tre anni il Cineclub di Bari, che però non aveva ancora ripreso l'attività. E' da notare, che al Circolo di Brindisi erano associati alcuni appassionati di Lecce e Squinzano e che in altri centri provinciali, riecheggiando l'inziativa di San Vito si parlava già di costituire un cineclub. Attraverso alcune riunioni, cui il sottoscritto ha partecipato, si sono potute gettare le basi per la costituzione di un comitato promotore che dia vita a un Circolo del cinema a Lecce, Taranto (dove il cineclub potrà anche assumere una particolare importanza e rilievo). Oltre la prevedibile ripresa dell'attività del Circolo di Bari, vi è poi da segnalare l'inizio presumibilmente prossimo dell'attività di un Circolo (autonomo o sezione di Brindisi) nel grosso centro di Ostuni, dove già è stata tenuta una pubblica conferenza al Circolo cittadino, sul tema Cinema e pubblico. *Infine, anche a Barletta, in provincia di Foggia, un gruppo di studenti pensa alla costituzione di un'associazione culturale cinematografica.*

Dal sud al nord, in questa fase dello sviluppo dell'attività, i problemi sono diversi. In Puglia, la costituzione di un "centro regionale" si rende necessaria per dare un punto di riferimento vicino e concreto alle organizzazioni in fase di costituzione, che hanno bisogno di un'assistenza organizzativa spicciola e continua oltre che di materiale e di indicazioni culturali. In Emilia, invece, trattandosi della regione che ha il maggior numero di Circoli del cinema, la costituzione di uno o più centri di collegamento acquista un significato molto più complesso. Il giorno 20 gennaio, in occasione della manifestazione organizzata a Bo-

BIBLIOTECA

GEORGES SADOUL: *« Storia del cinema »*. Giulio Einaudi editore, Torino, 1951. Traduzione di Giacomo Dattrino.

Cinema ha già dedicato molto spazio a quest'opera di Georges Sadoul: ne scrissero Gaetano Carancini, sul n. 34, e Umberto Barbaro, sul n. 36; Carancini indugiando sulle pagine e i giudizi inerenti il cinema italiano, a proposito del quale il Sadoul era incorso in errori di varia specie; e Barbaro valutando l'opera criticamente e definendola « prima autentica e degna storia del cinema ». Ora questa *Storia*, per la quale ci sentiamo in grado di pienamente condividere il giudizio di Umberto Barbaro, appare in veste italiana per iniziativa dell'editore Einaudi.

La bibliografia cinematografica italiana può a buon diritto vantare il possesso della *Storia del cinema dalle origini ad oggi* di Francesco Pasinetti, opera apparsa nel 1939, esauriente, precisa, di comoda consultazione grazie al voluminoso apparato delle appendici e degli indici; ma anche opera attualmente introvabile oltre che invecchiata. D'altra parte, essa non era una "storia" propriamente detta, né poteva definirsi tale la versione italiana della *Storia del cinema* di Carl Vincent, apparsa due anni fa. Quella di Georges Sadoul, pertanto, è la terza *Storia del cinema* in lingua italiana (a prescindere dal manualetto di Lo Duca e dal *Mezzo secolo di cinema* scritto da Pasinetti nel 1946), ma la prima storia del cinema nel senso buono della parola. Che sia l'*optimum* non direi, né lo disse Barbaro nell'articolo citato, ma è certo questa la prima volta che il lettore è posto di fronte alla tanto attesa occasione di documentarsi su un testo critico nato da una vasta competenza unita ad un'agile ed articolata capacità di giudizio analitico e sintetico. Per questo ho parlato di avvenimento.

La versione italiana curata da Giacomo Dattrino è ottima dal punto di vista letterario, non altrettanto buona dal punto di vista filologico. E' un vero peccato, a esempio, che Dattrino non abbia tenuto conto degli errori segnalati e corretti da Carancini e che abbia, talvolta, tradotto letteralmente titoli inglesi, anziché fornire gli equivalenti delle edizioni commerciali italiane. Cito a caso: *The Maltese Falcon* è divenuto *Il Falcone Maltese* anziché *Il mistero del falco*. Sono rimaste, per contro, le voluminose appendici e gli indici, strumenti preziosi per la ricerca e la consultazione del testo. Ottime e ben riprodotte le novantatrè fotografie che illustrano il volume e che sono, in maggioranza, le stesse dell'edizione francese. Il testo italiano, inoltre, presenta il vantaggio di un capitolo conclusivo inedito, che aggiorna il testo dal 1948 a tutta la prima metà del 1951.

Mi auguro che questa *Storia* di Sadoul trovi in Italia quella diffusione che merita e mi auguro però anche di vedere finalmente corretti, in una successiva edizione, gli errori segnalati ed altri.

C. TERZI

LA RASSEGNA DEL FILM - Torino, n. 1, febbraio 1952.

E' uscito in questi giorni il primo numero di una interessante rivista diretta da F. Di Giammatteo, Rassegna del film. *Ecco il sommario:* Premesse *(Editoriale); A. M. Brizio, E. Bonfante, O. Campassi, I. Cremona, E. Paulucci e F. Scroppo:* Sei opinioni sul colore; *Franco Valobra:* Bilancio per Lattuada; *Luciano Guaraldo:* Il gusto dell'epoca; *F. Di Giammatteo:* 50 anni non sono passati; *Gigi Cane:* Rossellini in peccato mortale; *Gino Nebiolo:* Tragedia senza America; *Saverio Vòllaro:* Scisma di malavoglia; *Callisto Cosulich:* Unità: Storia ed esigenze. *E inoltre recensioni redatte da Tullio Kezich, Luciano Saroni, Marco Siniscalco e Franco Valobra. Archivio (rassegna filmografica).*

logna per la prima mondiale di Umberto D. *di De Sica, i dirigenti dei Circoli emiliani si sono riuniti a convegno. Malgrado i pochi giorni di preavviso, quasi tutti i Circoli (quindici) erano presenti con uno o più rappresentanti. E della ventina di delegati, citiamo tra gli altri: Pecora e Ragazzi dei due circoli di Ferrara, Galassi di Imola, Marchesi di Fidenza, Abati di Piacenza, Buiani di Parma, Bonazzi di Reggio Emilia, Anna Maria Dondi, Salvatore Carruba e le sorelle Maglietta di Modena, Cottignola di Ravenna, Bassoli di Bologna e un membro del Consiglio direttivo del Circolo di Forlì. La F.I.C.C. era rappresentata dal vicepresidente, da Vittoria Botteri, tesoriere e membro dell'Esecutivo, e dal consigliere Armando Vitelli che ha presieduto la riunione. Dopo la relazione di Vittoria Botteri, e un intervento di Virgilio Tosi, quasi tutti i presenti hanno preso la parola sui vari argomenti all'ordine del giorno. A conclusione dei lavori, è stata approvata all'unanimità la seguente mozione:*

I Circoli del cinema della Regione Emiliana, riuniti in convegno a Bologna, tenuto presente quanto già deliberato in sede dell'ultimo Congresso nazionale e ritenuto necessario un rafforzamento culturale e organizzativo si pronunciano per: 1) la creazione di due centri di collegamento di zona, uno per la Romagna, a Ravenna, l'altro a Parma, per le rimanenti province emiliane. Ad essi spetterà: a) coordinare e valorizzare culturalmente le manifestazioni dei Circoli della zona; b) stimolare e favorire i rapporti culturali fra i Circoli; c) curare il miglioramento dell'attività dei Circoli della zona dal punto di vista organizzativo e amministrativo; 2) adoprarsi, ove fosse possibile, a costituire nei piccoli centri provinciali delle sezioni staccate dipendenti dal Circolo del capoluogo, fornendo ad essi tutta l'assistenza organizzativa e culturale fino a far loro raggiungere una completa autonomia; 3; la costituzione nei Circoli del cinema delle sezioni studenti medi suggerendo in proposito la collaborazione dei Centri didattici esistenti presso i Provveditorati agli Studi; 4) danno potere favorevole ai dirigenti della Federazione per la distribuzione delle « filmine » (*filmstrips*, diapositive su pellicola per lanterna magica) ritenendole di notevole importanza ai fini della informazione e formazione culturale dei soci dei Circoli del Cinema.

Da sottolineare, in modo particolare, il punto relativo alle sezioni provinciali: veri e propri Circoli del cinema da costituirsi in quelle cittadine dove spesso esiste già un fermento culturale che non riesce a coagularsi in forma organizzativa per l'impossibilità di esprimere spontaneamente gli elementi dirigenti che abbiano quel minimo di qualifica e di preparazione critica e tecnica, necessaria per assumersi una responsabilità come quella dell'attività di un' associazione culturale dalla vita delicata e complessa. Si tratta, in questi casi, di creare lo stimolo iniziale, di dare l'orientamento giusto all'iniziativa, per poter rinvenire — sul piano concreto della realizzazione del lavoro — gli elementi migliori che possano, con un opportuno tirocinio, diventare dei buoni dirigenti. Tra l'altro, queste sezioni provinciali non vengono affatto a costituire un peso organizzativo o amministrativo per il circolo del capoluogo, anche se all'inizio richiedono un certo lavoro e talvolta anche delle spese: non appena avviate ad un'attività regolare, queste sezioni costituiscono, proprio sul piano organizzativo e amministrativo, un rafforzamento della struttura del circolo centrale, perché gli permettono di suddividere le spese generali, le programmazioni, ecc. su più bilanci. Le prospettive di lavoro aperte dal congresso di Palermo sono dunque buone anche in questo settore. Continueremo a passarle in rassegna: ne risulterà un quadro sempre più soddisfacente dei grandi passi in avanti, sia sul terreno dell'organizzazione che degli obiettivi culturali, compiuti in quest'ultimo anno dai Circoli federati e dalla F.I.C.C.

VIRGILIO TOSI

Roma. Il Circolo «Charlie Chaplin» ha organizzato una proiezione di Ossessione. *Visconti parla col maestro Rosati. A destra del regista: Pino Natale, segretario del Circolo, e Cipriani.*

U. I. C. C.

VERONA - *Il Circolo del cinema ha presentato* Storia di un anello, The Cure, The Count e The Immigrant *di Chaplin*; Quarto potere; Tribú del sole *di Vinnitzki*; Les anges du peché; Gente del Po *di Antonioni*; L'uomo di Aran; Sans laisser d'adresse; La tragedia di Pizzo Palú; Atlantide; Il processo; Les dames du bois de Boulogne.

GORIZIA - *Il Circolo del cinema ha presentato* La città nuda; Cronaca di un amore; Sirena; Monsieur Vincent; Francesco giullare di Dio; Legittima difesa; Breve incontro; Il cammino della speranza; Accadde domani; Amleto; Macbeth; Enrico V; Il fuggiasco; Le diable au corps; L'uomo di Aran; Anime ferite; Stasera ho vinto anch'io.

TORINO - *Il Cineclub ha proiettato* Il talismano della nonna, Lupo di mare e Biberon *con Harold Lloyd*; Jour de fête; La vie parisienne *di Siodmak*; Marie Chapdelaine *di Duvivier; ha in programma per i prossimi mesi* Les dames du bois de Boulogne, Fortunale sulla scogliera, Lampi sul Messico, Il milione.

SAVONA - *Il Circolo del cinema, costituitosi di recente, ha presentato ai suoi trecento soci* La corbeau; Le mélomane *di Méliès*; Le cinematographe Lumière; La tragedia di Pizzo Palú; Tabú; Quai des orfèvres.

REGGIO EMILIA - *Il Cineclub S. V. Albertini ha iniziato una rassegna del film western con* Ombre rosse, Sfida infernale e Il tesoro della Sierra Madre.

TREVISO - *Il Circolo del cinema ha iniziato il suo ottavo anno di attività con* L'uomo di Aran; La vie parisienne; Les dames du bois de Boulogne.

VENEZIA - *Il C.C.C. ha proseguito la sua attività presentando* Helène *di Benoit-Lévy e Epstein.*

NAPOLI - *Il Filmclub ha iniziato il suo quarto anno sociale con* Les dames du bois de Boulogne e Marie Chapdelaine.

PADOVA - *Il C.U.C. ha proseguito l'attività con* Drifters; Song of Ceylon; North Sea; Night Mail; Coal-face; Granton Trawler; Cargo from Jamaica; Macbeth; La collana di perle *di Käutner*; Liebelei; Les enfants du paradis; Atlantide; *proietterà quanto prima* Les dames du bois di Boulogne.

REGGIO CALABRIA - *Il Circolo del cinema Sequenze ha iniziato in dicembre una rassegna del film comico con* Charlot al parco, Charlot ai Grandi Magazzini, Il pellegrino, Charlot dentista, Charlot fattorino di banca, Charlot al varietà, Charlot pompiere, L'evaso; Vicino e vicina *di Keaton*; Harold nel castello incantato; Harold marinaio; L'eroe dell'Alaska e Il postino indiavolato *di Laurel*; Le mistère de Saint Val *di Le Hénaff con Fernandel*; Vorrei volare *di Kimmins con Formby; comiche di Ridolini. Ha poi presentato* Les dames du bois de Boulogne; *una rassegna di documentari scientifici tedeschi e la terza parte della rassegna del cinema italiano sonoro, comprendente:* Il signor Max; Sissignora; Scarpe al sole; Terese Venerdí; La peccatrice.

Reggio Calabria. Il Circolo del cinema «Sequenze» ha recentemente presentato il film più significativo di Amleto Palermi: La peccatrice *(1940) con Fosco Giachetti e Paola Barbara.*

LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

BRUNO VAGLINO (Torino). - *Scrivi: «Cinema deve battersi maggiormente e con più impegno per evitare — anzi troncare — la crisi attuale; deve battersi perché nelle sale non circolino più tante "licenze premio", perché si ponga fine all'interminabile sequela di film "comici"; perché sia curata una produzione più dignitosa anche commercialmente parlando; perché si facciano, in una parola, più film medi, che sono l'unica premessa possibile dei capolavori». Violento forse, ma chiaro. E non so darti torto. La produzione dei film medi da noi scarseggia. Abbiamo sì, uno Zampa che ci ha dato l'esempio del* commerciale dignitoso *con quel* Signori, in carrozza!, *abbiamo un Camerini che rinunciando alle antiche ambizioni (neppure sbagliate) ora ripiega su soluzioni più accomodanti. Ma abbiamo anche i Simonelli, i Mattoli, i Brignone ultima maniera, i Campogalliani* dernier cri: *uomini malati di* croccolite, *e più malati di loro sono certi produttori che non sembrano scorgere altra via di scampo commerciale (un discorso che siamo sempre pronti a sentire perché il cinema chiede il denaro, sacrosantamente) che nella ricetta volgare, ma che dico?, triviale addirittura. E se non è il film comico, è il "fumetto". In qualche caso il film* passional-astuto *lo posso anche comprendere. Prendi Lattuada: ha girato* Anna, *che da più di un mese sta registrando esauriti su esauriti al Cinema Astra di Milano. «Con quel film — mi diceva di recente il regista — mi sono assicurato il lavoro, un lavoro serio, come intendo io, per almeno quattro anni». E oggi infatti sta terminando* Il cappotto *che è tutto fuorché un "fumetto". E sia. Ma i produttori che si ostinano a sfornare solo prodotti di quella tacca, i produttori che io amo considerare i veri responsabili, i produttori colla Lincoln Cosmopolitan, il fazzoletto impregnato di* Marie Farina *e nel cervello una cultura per metà composta da Mastriani e per l'altra metà dagli estratti di* Crimen, *questi magnati non ti sembrano gli autentici e inequivocabili Pantagruel della nostra industria? Il nostro cuore si apre quando apprendiamo che un Mambretti, che credevamo in posizione di filisteo, permette a un Dino Risi — l'esordiente più entusiasta e accalorato del momento — di dirigere il suo primo film; e non gli lesina nulla. Ci vien quasi da piangere quando Enzo Curreli, il neoproduttore che del producer tradizionale non ha i difetti, conosce tanto i problemi industriali quanto le teorie estetiche e concede, concede sino all'estremo limite delle sue possibilità materiali, al regista nel quale ha riposto la fiducia. Questa apertura mentale mi sembra indispensabile per arrivare alla "confezione" (perdonate il brutto termine) del film che raggiungerà i mercati stranieri; e quest'ultima condizione, credi a me, è l'unica che sia in grado di offrire al cinema le garanzie di una lunga felice vita. Per le altre domande: in Maria Michi non ho mai avuto molta fiducia; anzi, l'ho sempre considerata più il prodotto cinematografico di alcune circostanze (dopoguerra, un volto singolare, necessità di facce nuove, ecc.) che il risultato di una lunga e soddisfacente maturazione. Non mi sono sbagliato, credo. E poi passiamo al Caso Croccolo. Ti hanno detto che avrebbe recitato con Antonioni? Abbastanza assurdo per i miei orecchi. Antonioni mi ha mandato di recente una cartolina dall'Inghilterra: «Cerco Londra. Saluti Michelangelo». E' laggiù per il suo nuovo film. In cui Croccolo non metterà il naso. Cessato pericolo.*

AL REGISTA VERNUCCIO. - *Forse mi puoi rispondere, caro Gianni, e forse no. Questo vorrei sapere. Perché il tuo documentario* Circo — *una cosa né brutta né bella, passabile insomma — ha fatto il giro dei cinematografi milanesi? Andavi all'* Odeon *per vedere* Lo squalo tonante *e ti digerivi* Circo. *Passavi al Filodrammatici per* Il ratto delle zitelle *e ritrovavi* Circo. *Immaginati il viso di quello spettatore che, come me, mal sopporta l'obbligatorio cortometraggio e viene riacciuffato dai fotogrammi di* Circo *abbinato, al cinema Manzoni, al film* Le due verità! *Un altro lamento sento l'obbligo di alzare sempre in tema di documentari; con* Cavalcata di mezzo secolo *(che squallore; sembrava di vedere sprecato dell'ottimo «champagne» per un pediluvio), con* Cavalcata — *dicevo — è stato proiettato un cortometraggio sulle statuine che in quanto a noia dava parecchi punti a quello* Spregiudicati *con Clark Gable e Norma Shearer che finora credevole insuperabile nel genere.*

ENZO MONACHESI (Milano). - *Non dire che il documentario pubblicitario è assolutamente indispensabile in quanto aiuta la formazione di nuovi tecnici, di operatori in particolar modo, i quali altrimenti non avrebbero modo di formarsi; e soprattutto non portare casi personali (che conosco benissimo, essendo da anni amico tuo). Tu dici «lavorare con coscienza». D'accordo. E non escludo che con la pubblicità si possano fare prodigi; ho visto anch'io gli ottimi risultati inglesi e americani. Ma ti prego, Enzo, ti prego di non dirmi che dobbiamo sopportare quei detestabili tre, sei, dieci minuti che sovente, in modo proditorio, gli esercenti ci infliggono. (Ma forse non è colpa loro; ci deve essere una situazione di carattere finanziario che va rivoluzionata). Perché chiedere tanto allo spettatore? Forse perché la radio lo fa? Ma il cinema dimmi, ha una manopola per chiudere altoparlante e schermo e riaccendere poco dopo, a pericolo scongiurato? Soprattutto, non indulgere alle espressioni che coinvolgono «il lavoro di seri artigiani» e simili lenocini. Si può apprezzare il lavoro fortunato e il lavoro sfortunato, indifferentemente, purché in entrambi i casi non sia compromessa la salute e la tranquillità del prossimo. Tu insisti: «Se quest'anno sono riuscito a lavorare in produzioni normali lo devo in buona parte alla praticaccia fattami coi pubblicitari, e se ho potuto firmare tre documentari come operatore e uno come montaggio lo devo appunto a tutte quelle piccole esperienze e nozioni assimilate durante i vari pubblicitari». Allora, ringrazia mentalmente il pubblico e sempre mentalmente, nell'impossibilità di farlo in maniera pubblica, chiedi scusa a quanti, frenando un accesso di nervi, hanno favorito la tua carriera. La quale spero sia sempre più fortunata, conoscendo le tue felici qualità. Ma lontana dal* pubblicitario.

GIUSEPPE GALLIADI (Bologna). - *Quel film di Milestone* (All'Ovest niente di nuovo) *doveva essere importato e l'attesa era grande, ma qualcosa — immagino, la censura — ne ha impedito la diffusione.* City Lights, *che in una riesumazione a Londra a New York e a Parigi ottiene tuttora un successo considerevole, non è stato mai annunciato sui listini degli Artisti Associati (la casa che lo dovrebbe ridistribuire in Italia). Non è ancora uscito il secondo volume di Jeanne e Ford. Il bel libro di Sadoul è tuttora in vendita, per le edizioni Einaudi.*

CESARE NOCENTINI (Monfalcone). - All About Eve (*«Eva contro Eva»*) *ti sta tanto a cuore, anche se le tue riserve superano gli apprezzamenti. «Sapendo che il soggetto era del regista medesimo — tu dici — possiamo ritenere che nella e durante la costruzione del film Mankiewicz si sia scrupolosamente attenuto al testo». E lo chiami difetto? Intanto un chiarimento: il soggetto non è proprio di Mankiewicz al quale si deve solo l'inizio e la fine; il resto appartiene ad un racconto di una donna pubblicato su* Cosmopolitan. *E il dialogo, quel dialogo che ti ritieni mediocre in confronto a quelli di* Nel regno dei cieli, *a me pare a posto; tuttavia convengo che un Jeanson, l'autore del dialogo francese da te citato, avrebbe creato meraviglie alle prese con* All About Eve.

A. M. NEGRI (Sanremo). - *«E' vero che i critici di una volta parlavano della Garbo come di una mediocre attrice, secondo quanto ha scritto Viazzi su Cinema?». Non ho tempo né modo di andare a rileggere quanto è stato messo sulla carta negli anni di maggior successo della svedese, ma credo di ricordare elogi, elogi e poi ancora elogi. Satira, sì, certo, e molta letteratura (o falsa letteratura) intorno alla «fatale».*

LUCIO JANO (Pistoja). - *Per avere gli schiarimenti circa i passi di* Il linguaggio del film, *non devi scrivere a me ma all'autore, il dottor professor Renato May, al Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana km. 9, Roma. Per le linee di fuga, consulta un manuale di prospettiva oppure domandalo ad un pittore (vero). Sarebbe troppo lungo tenere una lezione qui (eppure mi ero fatto premura di stilare una cartella di spiegazioni, ora inutilizzabili). Il libro dell'ing. Uccello costa 2200 lire.*

FILIPPO SESTA (Livorno). - *Il "panfocus" è quel particolare effetto che, dice l'etimologia, permette di porre tutti i piani di una immagine a fuoco. Si richiede — scusa la spiegazione terribilmente terra terra — un obbiettivo luminoso, molto diaframmato, e una illuminazione fortissima. Naturalmente, per l'effetto plastico, ogni piano deve godere di una diversa illuminazione. "Panfocus", non dimenticarlo, erano grosso modo anche i film del muto; e "panfocus", alla bell'e meglio, sono pure le fotografie scattate con le cassette Kodak in buone condizioni di luce. Ma il cinema, in virtù del defunto Gregg Toland, di Leo Tover, di James Wong Howe, e — in Italia — di Portalupi, ha dato al termine un significato diverso: si allude ad una particolare "scuola" di fotografia che abbandona il gioco del "flou", il barocchetto degli epigoni di Von Sternberg, e mira ad una diversa valorizzazione del quadro. Il punto d'incontro tra il panfocus e il barocco lo abbiamo, a veder mio (e azzardo, azzardo forte) in* Figueroa.

A TUTTI. - *Presso la Libreria internazionale di Milano (Via Manzoni, 40 - Tel. 790598) potete trovare i seguenti libri:* Anthologie du cinéma *(prés. de Marcel Lapierre), Paris, La nouvelle édition, 1946, L. 650;* ARISTARCO GUIDO: L'arte del film, *Bompiani 1950, L. 2200;* ARISTARCO GUIDO: Storia delle teoriche del film, *Torino, Einaudi, 1951, Lire 1500;* BOX SIDNEY - COX VIVIAN: The Bad Lord Byron: *a controversial Book about a controversial Film, London, Conway Publ., 1949, L. 700;* Cinéma (Le) par ceux qui le font: *textes prés. et recueillis par Denis Marion, Paris, Fayard, 1949, L. 1400;* CHARENSOL GEORGES: Renaissance du cinéma français, *Paris, Sagittaire, 1946, L. 360;* COTES PETER - NIKLAUS THELMA: The Little Fellow: the Life and Work of Charlie Chaplin, *London, Paul Elek, 1951, L. 1800;* DICKINSON THOROLD - DE LA ROCHE CATHERINE: Soviet Cinema, *London, Falcon Press, 1948, L. 1500;* EISENSTEIN SERGEI M.: The Film Sense *(transl. Jan Leyda), London, Faber, 1948, L. 1500;* EISENSTEIN S. M.: ¡Que viva Mexico! *(intr. Ernest Lindgren), London, Vision, 1951, L. 1800;* EISENSTEIN S. M. *(e altri):* La figura e l'arte di Charlie Chaplin, *Torino, Einaudi, 1949, L. 1000;* EISENSTEIN S. M.: Tecnica del cinema, *Torino, Einaudi, 1950, L. 1000;* FRANK NINO: Petit cinéma sentimental, *Paris, la Nouvelle Edition, 1950, L. 750;* HEPWORTH CECIL M.: Came the Dawn: Memoirs of a Film Pioneer, *London, Phoeniz 1951; L. 2300;* JACOBS LEWIS: The Rise of the American Film *(a critical history), New York, Harcourt & Brace, 1949, L. 5400;* JAMES DAVID: Scott of the Antarctic: the Film and its Production, *London, Convoy, 1949, L. 700;* LAPIERRE MARCEL: Aux portes de la nuit *(roman d'un film de Marcel Carné), Paris, La Nouvelle Edition, 1946, L. 700;* LOW RACHAEL: The History of the British Film 1906-1914, *London, Allen & Unwin, 1949, L. 3000;* POWDERMAKER HORTENSE: Hollywood, the Dream Factory: an Anthropologist looks at the Movie Makers, *London, Seeker & Wartburg, 1951, L. 2500;* Preview 1952: *«Hollywood-London», London, World Film Publ., 1951, Lire 1500;* PUDOVKIN: Film Technique and Film Acting *(transl. Ivor Montagu), New York, Lear Publ., 1949, L. 3500;* RIENITS REX: Europa Stockade, *London, Convoy, 1949, L. 850;* ROTHA PAUL - MANVELL ROGER: Movie Parade 1888-1949: a Pictorial Survey of World Cinema, *London-N. Y., Studio Publ., 1950, L. 3500;* SADOUL GEORGES: Le cinéma: son art, sa technique, son économie, *Paris, La Bibliothèque Française, 1948, L. 510;* SADOUL GEORGES: Il cinema, *Torino, Einaudi, 1949, L. 300;* SADOUL GEORGES: Storia del cinema, *Torino, Einaudi, 1951, L. 3200 (Lire 4000 rileg.);* SCHARY DORE: Case History of a Movie, *New York, Random House, 1950, L. 2600;* TAYLOR DEEMS *(e altri):* A Pictorial History of the Movies *(rev. and enlarged), New York, Simon & Schuster, 1950, Lire 3200;* WINNINGTON RICHARD: Drawn and Quartered: a Selection of Weekly Film Reviews and Drawings, *London, Saturn Press, L. 900.*

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

CARTEGGIO (casella postale 129, Torino). - *Cerca il numero di* Bianco e nero, *vecchia serie, che ospita il saggio sul cinema muto scritto da Arnheim. Inoltre cerca, sempre di* Bianco e nero *della vecchia serie, i nn. 1, 2 e 7, 8 del 1937, i nn. 4 e 10 del 1939, e il n. 6 del 1940. Acquista anche il libro di Pudovchin,* Film e fonofilm, *edito nel '35 per le Edizioni d'Italia (non vuole la copia più recente, a cura del Centro). E accetta offerta di altri libri sul cinema muto. - Cede:* Cinque capitoli sul film, *di Luigi Chiarini, come nuovo.*

ADRIANO BARACCO, *direttore responsabile* — Autorizzazione N. 119 del Tribunale Civile e Penale di Milano — Concessionaria per la vendita in tutta Italia: A. & G. MARCO, Via Visconti di Modrone, 3 - Milano — Stabilimento Rotocalcografico VITAGLIANO, Via Serio, 1 - Milano.

RIDER'S INDIGEST

Il cinema come diversivo. - *Giacomino Debenedetti in piú di una occasione, e anche recentemente su* Epoca, *si è compiaciuto ricordare di essere stato tra i primi (se non il primo) a riconoscere il cinema come fenomeno artistico, e a studiarne i problemi in sede estetica. Gli ha reso quindi un cattivo servizio Arnoldo Mondadori (o chi per lui) scrivendo, nella nota bio-bibliografica alla ristampa dei* Saggi critici *(1952), che egli, durante il suo periodo crociano, alternò « il lavoro critico » con « molti diversivi (giornalismo, cinema) ».*

Piccolo dizionario. - *Dal* Piccolo dizionario dei luoghi comuni della signora, *a cura di Camilla Cederna (L'Europeo, n. 7 del 12 febbraio 1952), stralciamo le seguenti 'voci':*

Cinema italiano: *Anche questa mania di far vedere i nostri panni sporchi all'estero!*

Cinematografo: *E' arte. Non è arte. E' come l'occhio. Ci vado per passare due ore senza pensiero. Lo adoro, perché non c'è bisogno di cambiarsi.*

Cooper, Gary: *Per me resta sempre il piú simpatico.*

Disney, Walt: *Certo, a veder la vita cosí, è un gran dono.*

Dive del cinema: *Con tutti quei soldi sarei bella anch'io.*

Film americani: *Se Dio vuole, un po' di bella gente.*

Film francesi: *Hanno un che di malsano.*

Film messicani: *Buona la fotografia.*

Film russi: *Però, la Corazzata Potemkin...*

Greta Garbo: *E' finita.*

Magnani: *Chissà quanto tempo ci mette a spettinarsi.*

Pampanini, Silvana: *Lascia perdere!*

Rossellini: *Non si riesce a capire cosa ci ha trovato Ingrid Bergman.*

Welles, Orson: *Quel matto di Orson Welles.*

Avanguardia o retroguardia? - *Crediamo di non sbagliarci se diciamo che certe parole, malgrado tutte le disillusioni di questo mondo, conservano ancora un loro fascino. Cosí quando, aprendo una lettera inviataci cortesemente dall'Associazione milanese « Gli amici della Francia », abbiamo letto l'annunzio di una serata interamente dedicata al « cortometraggio d'avanguardia », ci è sembrato nostro dovere non mancare all'appuntamento. Ma ragionamento analogo avevano dovuto fare anche molte altre persone perché alla data stabilita dal programma trovammo, cosa piuttosto insolita, la sala letteralmente gremita, sicché fummo costretti ad assistere allo spettacolo in piedi. Il programma comprendeva tre cortometraggi:* Il manichino ammalato *dei "registi" G. Brusoni e E. De Martino,* Il sortilegio *di A. Alberti e* Marciapiedi *di L. Bonomi. La proiezione avvenne fra lo stupore del pubblico che si agitava sulle sedie in preda a un giustificabile malessere. Ogni tanto qualcuno domandava al vicino: « Chi ha organizzato questa presa in giro? ». Perché quello che accadeva sullo schermo è impossibile raccontarlo. Pareva di essere tornati ai primordi del cinema, ma senza nemmeno un briciolo della fantasia che aveva spinto verso le rudimentali macchine da presa i primi pionieri del nuovo linguaggio espressivo. Altro che avanguardia! Sembrava di assistere alla inconcepibile (e ingiustificata) programmazione degli scarti di magazzino di alcuni decenni fa. Solo l'ultimo cortometraggio,* Marciapiedi, *mostrava di tanto in tanto qualche sequenza degna di figurare nell'album di un onesto dilettante. I primi due erano invece un aperto ma non ingenuo attentato alla pazienza dello spettatore. Aborti simili non meritano nemmeno la fatica di una stroncatura, e noi non ce ne saremmo occupati se ad avallarli non ci fosse la sigla della F.E.D.I.C. Qui però ci sarebbe da fare tutto un altro discorso che preferiamo lasciare alla coscienza dell'onesto lettore.*

Vedovelli e le lingue. - *Un giornalista italiano, intervistato dalla Radio al suo ritorno da Punta del Este (rubrica* Ciak *di domenica 10 febbraio) ha dichiarato che Luciana Vedovelli è stata il piú grande successo del festival. Della Vedovelli sappiamo ben poco, ma l'intervistato, sempre dal microfono della radio, ci informa che l' "insigne" attrice conosce il francese e l'inglese.*

O. D. F.

(Continuazione dalla pag. 81)

mi ritrovai sopra un eccelso monte - che non aveva né scesa né salita.

Infatuato dell'Alighieri per goliardico fuoco, io avevo combinato uno spettacolo che, se fosse stato girato, non sarebbe apparso molto diverso dalle Sacre rappresentazioni ancora usate a Bolsena coi diavoli dalle ali impeciate lasciateci dall'Orcagna. Una delle belle attrici era la Farina, drammatica, alta, bionda, matura, che prendeva il borellismo, venuto súbito dopo di lei. Questa, si può dire, fu il modello che Lyda Borelli sviluppò; oppure quello stile era nell'aria, nel gusto del tempo, e trovò nella Borelli la sua Grazia conclusiva. Altre attrici che ricordo erano Ada Genovesi e Almirante Manzini, destinate a ruoli vari. Brillante "diva" era Fernanda Negri, scanzonata ancora ai nostri giorni, che aveva allora sposato l'attore francese Pouget, dal quale ebbe due bellissime figliuole che abbiamo tuttora il piacere di ammirare. Era l'attrice "portata" di Caserini. In seguito fece amicizia col giovane (allora) Augusto Camerini, fratello di Mario, per dare un collegamento alla esse e alla emme dei due nomi cinematografici e per stabilire quella parentela che abbiamo prima negata con qualche ragione. Fernanda era giuliva, fresca, docile e brava. La piú emozionante attrattiva del periodo di produzione diretta da mio padre, resta nel mio ricordo, Loje Fuller. Trionfava in America e a Parigi la sua *Danza dei sette veli*, altrimenti detta la *Serpentina*. Mio padre scritturò la Fuller, e per alcuni mesi, le vertigini colorite dalla lavoratrice americana deliziarono i cineasti romani. Si fabbricavano allora film a colori e una schiera di ragazze era addetta a dipinger le ali della gigantesca farfalla. Un lavoro da miniatori medioevali. Una di quelle pellicole colorate sarebbe oggi l'incunabulo del cinema, se si trovasse. Ma ve ne sarà qualche esemplare al Museo del cinema di Parigi dove, con stupefazione, ho ritrovato un mio film d'avanguardia del 1916, che in Italia non esiste davvero. Le pellicole colorate a mano sono le miniature dell'epoca nostra. Ricordo che alla coloritura delle pellicole amorosamente lavorava anche una monaca, fuggita dal convento per sottrarsi alle cattiverie delle compagne. Mio padre l'accolse súbito ed essa restò alla Cines per diversi anni sempre "d'umiltà vestuta". Loje Fuller agiva mentre Serge de Diphilen inaugurava al Teatro Imperiale di Pietroburgo i suoi primi balli con opera Paulova e Nijnsky (1907). La stessa Fuller del resto, parecchi anni dopo, quando fu vecchia, compose una compagnia fondata sulle serpentine, che vediamo descritte, entusiasticamente, dalle cronache del tempo. Colei che veniva chiamata "La maga del fuoco" mandò in visibilio il mondo intero con le sue danze multicolori e i movimenti meravigliosi ch'ella faceva eseguire ai suoi veli, illuminati dalle luci piú diverse. La sua piccola "troupe" eseguiva brevi balletti, alcuni dei quali pantomimici, su celebri brani di musica classica e moderna. Tutte le composizioni eran basate sugli effetti di luce, tanto a fascio di riflettore, che a proiezione di lanterna magica la quale colorava sia gli sfondi che le figure, tagliando l'aria con fasci multicolori mobili, creando atmosfere ferme di sogno o d'incubo, facendo sulle vesti o sui veli disegni arabescati, mentre le grandi ali di Loje svolgevano nell'aria le evoluzioni degli storni. Una ridda di colori di fiamma, tra splendori di sole e glacialità antelucane, tutti i colori dell'iride con infinite sfumature si inseguivano, accompagnavano, e fondevano, rinascendo gli uni dagli altri. Disegni ornamentali si susseguivano sugli sfondi sulle vesti e sulle grandi ali fatte di vento, quasi capricciosi e mutevoli disegni d'un caleidoscopio. Piú tardi, quando Loje Fuller fece piú grande la compagnia e girò ancora per l'Europa, indirizzò meglio verso il ballo d'arte, sempre sul fondo della "feerie", le sue creazioni policrome che ricordano la Bandierata romanesca del Seicento, o i giuochi del Palio di Siena. In un balletto una danzatrice da lei diretta veniva incendiata da un fascio di luce rossa dal pavimento del palcoscenico, come una fiamma che divampi e s'ingigantisca, invadendo l'intera scena. Queste erano, allora, autentiche novità: rivelazioni sull'uso della luce elettrica. In un altro balletto due fasci di luce di colore opposto erano proiettati in due piani diversi.

Una danzatrice nostrana che ha appreso l'arte della "Serpentina" fu Evelina Costa, assai bella e peccaminosa, prodotta quasi sempre nuda nell'epoca di Umberto I e del sor Capanna, quando, nella strada, il pezzetto di coscia nuda sull' "entrare" di Vittorina la Ciociara, intellettual Frine del tempo, scandalizzava i passanti. Primi operatori della Cines furono i fratelli Cocanari, con il Rubbiani e lo Schloesser. Ma un ragazzetto prodigio di 14 anni veniva allevato dalla particolare protezione del genitore nostro. Si chiamava Giorgino. Questi fu, dopo pochi anni, il re degli operatori romani, lavorando presso Mecheri e Barattolo. Il Grand'Uff. Giorgio Ricci, cognato di Ettore Petrolini, mercante di automobili, bibliofilo, collezionista di quadri, è sparito anche lui portandosi con sé tanti ricordi del vecchio cinema. Giacché Giorgino girò i piú celebri filmi di Za la Mort, della Menichelli, della Bertini, della Borelli.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Billy Wilder, uno dei registi più sconcertanti del momento, durante la lavorazione di Big Carnival *(« L'asso nella manica »). Accanto a Wilder, Kirk Douglas.*