

GIORGIO ARMANI



SPED. IN ABB. POSTALE - Roma 12°

CENTO
LIRE **82**

LETTERE

FORLÌ, marzo

Ill.mo Signor Direttore,

Le saremo grati se vorrà pubblicare i seguenti rilievi alla lettera del Sig. Renato Grillandi apparsa sul numero 80 di codesta rivista. Il Circolo Forlivese del Cinema, durante il periodo della sua attività, si è retto in regime di Comitato promotore e tutte le decisioni, compresa l'adesione alla FICC, sono state prese senza consultare l'assemblea dei soci, i quali non hanno mai manifestato (neppure nel referendum indetto) alcun parere in merito, preferendo rivolgere la loro attenzione alla qualità dei film. Il Circolo dovette interrompere la sua attività per difficoltà tecniche e finanziarie prima di essersi potuto dare un vero ordinamento democratico, e da allora non l'ha più ripresa.

ci si può ricordare di farne parte solo quando fa comodo. Quanto alla antidemocraticità, lasciamo andare. Democrazia non significa nulla quando si vuol restare a ogni costo sulle proprie posizioni. Lo dimostra il caso recente del Circolo "Primi Piani" di Firenze, in cui l'uscita dalla FICC, con voto regolare, è stata immediatamente seguita dalla costituzione di un nuovo Circolo, quello della minoranza dissidente. D'altra parte, il Sig. Grillandi sa bene che noi non abbiamo né vogliamo avere l'esclusiva del Circolo. Provi anche lui a riattivarlo. Se vi riesce prima di noi, lo chiami pure "l'autentico Circolo Forlivese del Cinema". Ciò che a noi interessa non è il nome da dare all'associazione, ma la possibilità di contribuire alla causa della

comunque i seguenti cenni riassuntivi a darne una schematica conoscenza:

1°) Il nostro breve periodo di affiliazione alla FICC non ci aveva dato la possibilità di una documentazione sicura in merito alla pretesa e mai dimostrata apertività della Federazione. Leggevamo e ascoltavamo accuse e discolorpe e così attendevamo il momento opportuno per sincerarci. L'occasione non si fece aspettare, perché, proprio a Palermo, il presidente del nostro Circolo, seduto a pranzo, inavvertito ospite, al tavolo di Tosi, ebbe a cogliere indiscrezioni tali, che non solo gli consentirono una valutazione esatta della situazione, ma gli permisero anche di assodare in quale beffarda considerazione il Consiglio direttivo della FICC tenesse i Circoli federati.

2°) La disorganizzazione degli uffici federali è ormai tanto proverbiale, che non vale la pena soffermarci sopra per discuterne. Noi non sappiamo se fu per ira del destino o per altro: è indubbio però che se avessimo perduto a tenere rapporti con la Segreteria romana e con l'Ufficio programmazioni di Milano, o si ammanniva noi o si sarebbe dovuto chiudere il Circolo. (A documentazione, teniamo fra l'altro gelosamente custodite lettere a firma di Cosulich che valgono un papiro egizio per non dire un scrittura etrusca).

3°) Si è parlato poco a Palermo, forse volutamente, di programmazioni e si è naturalmente minimizzata l'importanza che la FICC abbia uno scadentissimo repertorio. Si è parlato del "piatto di lenticchie" che i Circoli aderenti all'Unione avrebbero assaporato in cambio della loro dignità ecc. Noi ci siamo trovati, anche, a fare un calcolo finanziario molto semplice e legittimo: e così ci siamo accorti che le depredate lenticchie era a noi, Circoli Federati, che venivano date in assaggio e che ce le facevano pagare per autentico caviale.

4°) A Palermo, dice Cosulich nella sua relazione (n. 78 di Cinema) vi fu un'opposizione agguerrita e combattiva (grazie del riconoscimento). Questo lo sapevamo già, come già sapevamo del conto in cui essa era stata tenuta. Fu l'impressione di molti a Palermo che le parole di Carancini e di Milani toccassero molto più in là di dove esse in apparenza miravano. Fu convincimento nostro e di molti altri Circoli, che a Palermo la maggioranza fu debitrice del suo successo al sistema di votazione e che ben diversamente sarebbero andate le cose se si fosse dato a ciascun Circolo presente un solo voto. (Si interpellino, a esempio, i delegati dei Circoli delle Tre Venezie ecc.). Comunque il tempo dirà chi aveva ragione.

D. Il Consiglio direttivo
Dott. Mario Prelati

Le bugie hanno le gambe corte e si smentiscono da sole: vedi, ad esempio, la faccenda dello «scadentissimo repertorio della FICC». Basta leggere Cinema o richiedere alla FICC il catalogo dei film distribuiti direttamente e comprendente più di 71 lunghimetraggi. Val però la pena di far sapere che le dimissioni del Circolo in questione sono state date non per speciosi motivi ideologici ma semplicemente dopo che l'Ufficio Esecutivo federale aveva deciso di multare lo stesso Circolo per lire 18.000 per gravi e documentati danni arrecati alla circolazione dei film, senza permettere a un rappresentante della FICC di intervenire a un'assemblea di soci,

e senza nemmeno ricorrere al Collegio del Proibiviri. Quanto al sistema di votazione che avrebbe garantito il successo alla maggioranza, il signor Prelati e i "molti" altri Circoli possono star tranquilli: con qualunque sistema di votazione i risultati non sarebbero cambiati. Provare per credere: i verbali sono a disposizione. Infine, quanto alle "indiscrezioni tali" colte a pranzo e alla "beffarda considerazione" in cui il Consiglio direttivo della FICC (composto quasi totalmente da dirigenti di Circoli) terrebbe i Circoli stessi, come si fa a polemizzare? Bisogna prima dotare l'autore della lettera di un po' di senso del comico.

V. T.

PADOVA, marzo

Spettabile Redazione,

Nella rubrica Rider's Indigest della Vostra Rivista è apparso un trafiletto: avanguardia o retroguardia? a firma di un fantomatico O.D.F. In qualità di socio della Fedic non posso rimanere indifferente alle offensive insinuazioni dell'articolaista occultato dalle sillabe: o, d, f.

Per la critica dei lavori presentati dall'Associazione «Gli amici della Francia» rimando al mio articolo apparso su Ferrania n. 9 settembre 1951. Ad ogni modo O.D.F. è padronissimo di considerarsi turlupinato dagli organizzatori della manifestazione, gli nego però il diritto di vilipendere una istituzione altamente meritoria.

Non ci si può rivolgere «alla coscienza dell'onesto lettore», gettando del discredito sopra un organismo sul conto del quale Cinema non ha mai ritenuto d'interessarsene, soprattutto poi nascondendosi dietro tre lettere dell'alfabeto: O.D.F., a meno di non mancare di quella onestà richiesta al lettore.

Dando credito a voci che insistentemente corrono tra i lettori di Cinema, O.D.F. sarebbe Glauco Viazzi, non so quanta verità ci sia in questa supposizione ma certo per il rispetto dovuto ai lettori, per la serietà della Rivista, è bene che coloro che si nascondono dietro alcune sillabe (O.D.F.) o dietro uno pseudonimo (Glauco Viazzi), una volta per tutte, declinino le proprie generalità. Mancando ciò ogni loro scritto non si può accogliere che come opera di prezzolati.

Vi sarò grato per l'ospitalità che vorrete dare alla mia lettera nella Vostra Rivista, ben distintamente Vi saluto.

Trentin Giorgio

Non sappiamo se il signor Trentin Giorgio fosse presente nel salone degli «Amici della Francia» la sera in cui vennero proiettati i tre documentari. Supponiamo di no, e lo invitiamo a documentarsi sulle reazioni del pubblico. Il nostro O.D.F. — sigla redazionale equivalente ad «Occhio di Falco» che raggruppa vari collaboratori — si è limitato a esprimere semplicemente un giudizio, come è diritto e dovere di ogni critico. Quanto al «vilipendio» e al «prezzolato», stia accorto il signor Trentin Giorgio, che potrebbe, a norme delle vigenti leggi, andare incontro a una querela. E non pretenda nomi (strana la sua mania di voler ravvisare in O.D.F. il Viazzi) perché è consuetudine giornalistica firmare con sigle e pseudonimi i pezzi redazionali. Se però ci tiene particolarmente, sappia che l'estensore della nota in questione è il nostro Giuseppe Grieco, che firma gli articoli su Cinema prima con il proprio nome e poi con il cognome. Come Leopardi insegna. (N. d. R.)

CORSA AL 3%



«Originalità dei documentaristi italiani» (U. Rossello - Padova).

Durante il periodo di funzionamento tutto il peso del Circolo (compreso quello non metaforico delle cassette di spedizione dei film) è ricaduto sulle spalle dei sottoscritti, i quali si sono sobbarcati così la direzione e la responsabilità del Circolo, assumendone anche da soli il passivo economico. Gli stessi, nel periodo di inattività, non hanno cessato di adoperarsi in vari tentativi di ripresa, mentre altri membri del Comitato, come il Sig. Grillandi, hanno preferito dare il loro contributo all'attività cinematografica della Università Popolare (nobile istituzione, ma diversa per finalità e caratteristiche dai Cineclub), senza considerare, se ciò poteva o no danneggiare, con la sia pur involontaria concorrenza, la ripresa dell'attività di quel Circolo di cui oggi si atteggiano a fervidi rappresentanti.

Stando così le cose e postulata la continuità dell'esistenza del Circolo come vuole il Sig. Grillandi, è evidente: 1° che l'adesione alla UICC non dipendeva necessariamente dall'assemblea dei soci ma esisteva come tale; 2° che, se è vero che il Comitato non è stato riunito, è pur vero che non

cultura cinematografica, che non si serve solo scrivendo lettere di protesta.

La ringraziamo e La salutiamo distintamente,
Pietro Sperti
e Luigi Calvitti

FAENZA, marzo

Caro Aristarco,

poiché le poche righe che seguono hanno intendimento di comunicato circolare, la preghiamo, se possibile, di dare ad esse spazio su Cinema, che noi riteniamo la più autorevole rivista di divulgazione cinematografica esistente in Italia.

Il Circolo del Cinema di Faenza, con sua lettera alla FICC del 27-12-51, rendeva nota la sua decisione di dimettersi dall'ambito organizzativo della suddetta Federazione, esponendo ampiamente i motivi che avevano portato alla rottura dei rapporti. Tale decisione veniva presa su consultazione diretta dei soci, ai quali erano state rese note le ragioni dell'attrito con la Federazione, e hanno perciò avuto uno schietto carattere di democrazia. Non è possibile fare qui neppure una rapida cronistoria dei motivi che portarono a tale decisione: valgono

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

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

Nuova serie
Volume VII

Anno V - 15
Marzo 1952

FASCICOLO 82

Questo numero contiene:

- Lettere Seconda di copertina
Cinema-gira 122
RENZO RENZI
La doppia vita del piccolo borghese 125
ERNEST CALLENBACH
*Critica stereotipata
negli Stati Uniti d'America* 127
GIANFRANCO CALDERONI
*Che cosa pensano della censura
(Inchiesta. Risposte di BLASETTI
e di ANTONIONI)* 130
LUIGI CHIARINI
*L'ingenuo e l'ottimista
si incontrano di nuovo* 132
R. BRANCA e V. BASSOLI
Tre bersagli sbagliati? 134
LASLO BENEDEK
Le nuove piazze del commesso viaggiatore 135
GIORGIO N. FENIN
Monsieur Chaplin tra le luci del varietà 138
O. D. F.
Rider's indigest 141
GIULIO CESARE CASTELLO
I registi: *Jean Delannoy* 142
EDGARDO PAVESE
Ricordo di Pierre Renoir e Gregory La Cava 145
GUIDO ARISTARCO
Film di questi giorni 145
GLAUCO VIAZZI
Riprese: *"Il carro fantasma" di Sjöström
e "Il tesoro d'Arne" di Stiller* 148
VIRGILIO TOSI
Circoli del cinema 149
IL POSTIGLIONE
La diligenza 152
C. F. V. e C. T.
Biblioteca Terza di copertina

Impaginazione: F. P. 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'amministrat.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2200 semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Leslie Caron, prima ballerina nel technicolor "An American in Paris"
("Un americano a Parigi") di Vincente Minnelli; Oscar 1951 per il miglior film.



Vivien Leigh, che ha ottenuto l'Oscar 1951 per la migliore attrice con
A Streetcar Named Desire (Un tram che si chiama desiderio) di Kazan.



Paolo Stoppa, uno dei nostri migliori attori, in un'inquadratura di *Processo alla città*, film che Luigi Zampa ha terminato in questi giorni.

ITALIA

Sono terminate le riprese...

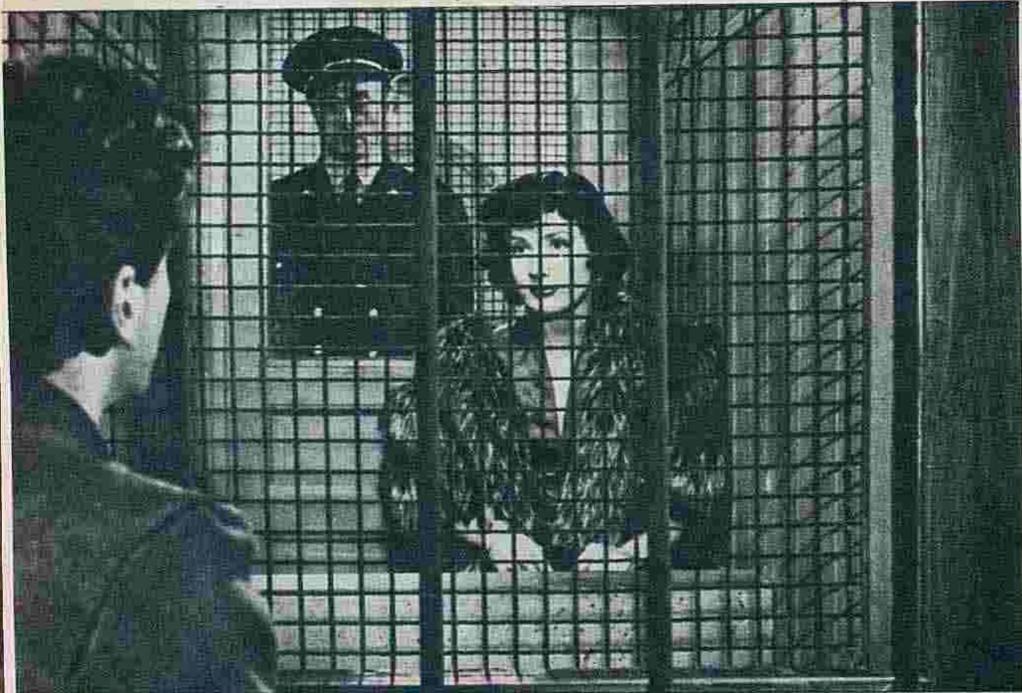
...dei seguenti film: *Fratelli d'Italia* (Rovere Film), regista Pietro Germi, operatore Leonida Barboni, interpreti Amedeo Nazzari, Cosetta Greco, Fausto Tozzi, Saro Urzi, Amedeo Trilli, Aldo Bufi Landi, Oscar Andriani; *Inganno* (Manenti Film), regista Guido Brignone, operatore Mario Albertelli, interpreti Gabriele Ferzetti, Nadia Gray, Wilma Pagis, Tina Lattanzi, Bice Valori, Lia Orlandini, Bianca Doria e un gruppo di componenti il Corpo di Polizia Femminile del T.L.T.; *Papà diventa mamma* (Alfa Film), regista Aldo Fabrizi, operatore Mario Bava, interpreti Aldo Fabrizi, Ave Ninchi, Luigi Pavese, Carlo Delle Piane, Giovanna Ralli, Virgilio Riento, Enrico Luzi, Alfredo Rizzo, Mara Landi, Marco Tullì; *Virgilio e la vacca* (Lea-Select), regista Sergio Grieco, ope-

mo Barnabò, Natale Cirino, Bruno Corelli, Tina Pica e la partecipazione di Hélène Remy e Franco Interlenghi.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: *La donna che inventò l'amore* (Prod. B.B.), registi Ferruccio Cerio (versione italiana) e Albert Salvatori (versione inglese), operatore Anchise Brizzi, interpreti Silvana Pampanini, Rossano Brazzi, Mariella Lotti, Vittorio Sanpòli, Juan De Landa, Piero Carnabuci, Lauro Gazzolo; *La carrozza d'oro* (Panaria Film; in technicolor), regista Jean Renoir, operatore Rodolfo Lombardi, direttore della fotografia Claude Renoir, interpreti Anna Magnani, Michael Tor, Paul Campbell, George Higgins, Odoardo Spadaro, Riccardo Rioli, Nada Fiorelli, Gisella Mathews, Elena Altieri, William Tubbs, John Pasetti, Renato Chiantoni, Giulio Tedeschi, Alfredo Kolner, Alfredo Medini, Cecil Mathews, Lina Marengo; *Anime smarrite* (ex Smarrimento; Prod. Fontana), regista Pier Luigi Faraldo, operatore Alvaro Mancori, interpreti Doris Duranti, Franca Marzi, Fosca Freda, Marcello Mastroianni, Dante Maggio, Raffaele Pindinelli; *Processo a una città* (Filmcostellazione), regista Luigi Zampa, operatore Enzo Serafin, interpreti Amedeo Nazzari, Mariella Lotti, Silvana Pampanini, Edward Cianelli, Paolo Stoppa, Turi Pandolfini, Bella Starace Samati, Tina Pica, Dante Maggio, Irene Galter, Franco Interlenghi; *Eran 300...* (ovvero *La spigolatrice di Sapri*; Prod. Films Pandora), regista Gian Paolo Callegari, operatore Vincenzo Seratrice, interpreti Rossano Brazzi, Franca Marzi, Myriam Bruk, Peter Trent, Fiorella Falqui, Marco Guglielmi e la partecipazione di Paola Barbara; *La valle proibita* (A.B.C.), regista Piero Costa, operatore Augusto Tiezzi, interpreti Lea Padovani, Jacques Sernas, Maria Frau, Enzo Fiermonte, Cesare Fantoni, Fedele Gentile, Elio Ardan, Evar Maran; *Solo per te Lucia...* (ex *Abbiamo trasmesso*; Prod. M. Borghi-Fincine), regista Franco Rossi, operatore Arturo Gallea, interpreti Mariella Lotti, Luigi Tosi, Flaminia Jandolo, Paolo Panelli, Nerio Bernardi, Marina Scialapin, Anna Vita, e vari attori e cantanti della R.A.I.; *La città si diverte* (Arpa Film), regista Max Neufeld, interpreti Tino Scotti e i cantanti della Radio che hanno partecipato al Concorso Nazionale della canzone di San Remo; *La sonnambula* (Lessicum Film), regista Cesare Barlacchi, operatore Carlo Carlini, interpreti Gino Simimberghi, Paola Bertini, Alfredo Colella, Franca Tamantini, Rosetta Riscica, Blando Giusti, Millo Marucci, Maurizio Loli e il corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma (coreografie di Attilia Radice); *La peccatrice dell'isola* (Audax Film), regista Sergio Corbucci, operatore Adalberto Albertini, interpreti Silvana Pampanini, Folco Lulli, John Kitzmiller, Mirella Uberti, Mario Vitale, Gianni Glori; *Gli undici moschettieri* (Ponti-De Laurentis), registi Ennio De Concini e Fausto Saraceni, operatore Tonino Delli Colli, interpreti i campioni delle più importanti squadre italiane di calcio, fra cui Meazza, Piola e Bernardini, (il 25% del film, che esalterà mezzo secolo di calcio italiano, consisterà in materiale di repertorio); Lo sai che

CINEMA GIÀ



ratore Renato Del Frate, interpreti Carlo Croccolo, Delia Scala, Carlo Romano, Ave Ninchi, Carletto Spósito, Virgilio Riento, Armando Michiari, Claudio Ermelli, Silvio Bagnoli e la partecipazione di Franca Marzi; *Tormento del passato* (A. Di Paolo - EDIC), regista Mario Bonnard, operatore Tino Santoni, interpreti Marc Lawrence, Carla Del Poggio, Hélène Remy, Carlo Romano, Luigi Pavese e la piccola «Raffaella»; *Ergastolo* (Romana Film), regista Luigi Capuano, operatore Giuseppe La Torre, interpreti Marisa Merlini, Sandro Ruffini, Leda Gloria, Leopoldo Valentini, Ernesto Almirante, Ignazio Balsamo, Gugliel-

A sinistra: da *Nous sommes tous des assassins* di André Cayatte. Sotto: Liliana Tellini durante una ripresa di *Palace Hotel*; regia di Steckel.



i papaveri... (Excelsa), registi Metz e Marchesi, operatore Riccardo Pallottini, interpreti Walter Chiari e la sua compagna (dalla rivista « Sogno di un Walter »), Anna Maria Ferrero, Carlo Campanini, Luisa Rossi, Dorian Gray; Dov'è la libertà? (Ponzi-De Laurentiis), regista Roberto Rossellini, operatore Aldo Tonti, interpreti Totò e Nyta Dover.

Viene comunicato...

...che è stata ripresa la lavorazione del film Cuore di Roma, di produzione E.C.I.S., regista Roberto Montero, operatore Giovanni Pucci. Prendono parte al film i seguenti attori: John Fostini (che ha sostituito Ermanno Randi), Gianni Rizzo, Linda Sini, Leopoldo Valentini.

Sempre interrotta.

...risulta la lavorazione del film Il bel Tevere d'oro, (produzione S.I.F., regista D. A. Hamza, operatore Ugo Brunelli), al quale prendevano parte la Barzizza, la Baarova, Cimara e Coop, oltre naturalmente alla compagna del « Bel Tevere Blu ». Alcune sequenze di tale film, (la canzone Vipera, un "charleston" e una "samba") sono state inserite nella Cavalcata di mezzo secolo di Carlo Infascelli, il film composto di materiale di repertorio recentemente presentato al pubblico.

Nulla si sa...

...invece dell'ormai famoso Sulla via di Guadalupe (Produzione P.I.F.C., regista Nino Bazzani, operatore Aldo Giordani), da tempo sospeso per motivi di carattere finanziario. Al film partecipava, come si ricorderà, un folto gruppo di attori e di attrici di primo piano, di cui nominiamo i principali: Lea Padovani, Lida Baarova, Marina Berti, John Kitzmiller, Teresa Franchini, Vickie Henderson, Luigi Tosi, Gino Leurini, Carlo Giustini, Bianca Doria, Canada Lee, Folco Lulli e Leopoldo Trieste.

Il 30 aprile p. v....

...scadrà il concorso indetto dalla rivista Libero Orizzonte (« Cinema Ridotto »), cui possono partecipare tutti i cineamatori d'Italia: la « Coppa Luciano Jelli » (fondatore della rivista, per onorare la cui memoria è stato bandito il concorso) verrà assegnata al miglior « documentario folkloristico » (che è il tema obbligato prescel-



A sinistra: Yves Deniaud in Monsieur Leguignon, lampiste, film di Maurice Labro che porta sullo schermo il "francese medio". Sopra: Monica Clay, una delle probabili interpreti di Marcia nuziale di Visconti.

to) in formato ridotto (8 mm., 9,5 mm. e 16 mm.).

Per la valorizzazione...

...cinematografica del Molise si terrà in aprile, in quella regione, un Convegno organizzato dall'Ente provinciale per il Turismo di Campobasso.

Una « troupe » inglese...

...ha recentemente girato gli esterni di un film a Venezia: si tratta di Venetian Bird, di produzione Rank, diretto da Ralph Thomas. I protagonisti sono Richard Todd (che ha da poco terminato il Robin Hood prodotto da Walt Disney in Inghilterra), ed Eva Bartok, che prese parte l'estate scorsa ad un altro film girato in parte in Italia, The Crimson Pirate, di produzione Warner Bros.

Alessandro Blasetti...

...ha precisato all'ANSA che il suo

intervento nella sceneggiatura del film La prigioniera della torre di fuoco, si è limitato ad un'amichevole consulenza, i cui risultati consistono esclusivamente in poche modifiche ai dialoghi: il Blasetti ha quindi escluso in maniera categorica che egli sia stato il supervisore del film, addossando implicitamente ogni eventuale responsabilità al regista, Giorgio Chiti.

L'I.N.A.M....

...(Istituto nazionale per l'assicurazione contro le malattie) ha intenzione di invitare le Cliniche universitarie, gli Istituti ospedalieri, le Case farmaceutiche ed enti consimili, nonché tutti i cineamatori in genere, a segnalare i documentari di carattere scientifico-sanitario, sull'igiene o sulla profilassi, di cui siano a conoscenza,

anche se prodotti da altri: come è noto, presso l'Istituto stesso, è stata da tempo costituita una Cineteca per lo scambio di cortometraggi scientifici italiani e stranieri, medico-chirurgici e di propaganda igienico-sanitaria.

A colori...

...verrà realizzato il prossimo film di Renato Castellani, Giulietta e Romeo, prodotto da Sandro Ghenzi, la cui sceneggiatura è ormai terminata: a proposito della quale, contrariamente a quanto era stato in un primo tempo annunciato, viene ora comunicato che il film sarà quanto mai fedele al testo shakespeariano. Numerosi attori di fama internazionale parteciperanno al film che andrà in cantiere, con ogni probabilità, all'inizio dell'estate prossima.



Alle proiezioni televisive...

...su schermo grande sarà dedicata una sala secolare del Palazzo del Cinema al Lido di Venezia, dove si sono appunto iniziati i lavori di ampliamento, grazie al contributo della Presidenza del Consiglio. La sala che verrà adibita alla televisione avrà una capienza di 230 posti.

La Commissione...

...del secondo concorso per soggetti cinematografici inediti, indetto dal Centro Sperimentale di Cinematografia, è composta dai registi Alessandro Blasetti e Alberto Lattuada, dello sceneggiatore Giorgio Prosperi, e da Raffaele Mastrostefano, Gian Luigi Rondì, e Pasquale Ojetti, segretario della Commissione. Ogni richiesta d'informazione, o copie del bando di concorso (la cui scadenza è fissata per il 30 aprile p. v.) deve essere indirizzata al C.S.C., Sezione concorso permanente per soggetti cinematogra-

dalla 20th Century-Fox. Gli ultimi episodi, girati in Francia, negli stabilimenti di Neuilly, sono i seguenti: La gourmandise (La gola), diretto da Carlo Rim e interpretato da Henry Vidal, Claudine Dupuis e Jean Richard; L'orgueil (La superbia), diretto da Claude Autant-Lara e interpretato da Michèle Morgan, Françoise Rosay e Jean Debucourt; La paresse (La pigrizia), diretto da Jean Dreville e interpretato da Noël-Noël e Jacqueline Plessis. L'episodio di collegamento dei vari « peccati » è stato diretto da Georges Lacombe e ad esso ha preso parte Gérard Philippe.

Ai primi di marzo...

...erano in lavorazione i seguenti film: Coiffeur pour dames, di Jean Boyer, con Fernandel; Rayé des vivants di Maurice Cloche; La jeune folle di Yves Allégret, con Danielle Delorme; Monsieur Taxi di André

zione verranno presentati numerosi documentari a lungometraggio, fra cui Lettonia Sovietica, Kasakistan Sovietico e Estonia Sovietica.

Il nuovo film...

...di Mikhail Ciaureli, L'indimenticabile 1919, è accolto molto favorevolmente dalla critica, alla vigilia della sua presentazione al pubblico: il film, insieme ai precedenti Il giuramento e La caduta di Berlino, viene definito « la grande cine-trilogia di Ciaureli », e verrà certamente diffuso anche all'estero.

GRAN BRETAGNA

Fra i provvedimenti...

...del governo conservatore, nei confronti del cinema, va segnalato quello della soppressione dei servizi cinematografici presso le rappresentanze diplomatiche e consolari inglesi all'estero: esso rientra nel programma governativo che si propone appunto la più severa economia.

dieci film di produzione estera, su settantasette.

La Metro Goldwyn Mayer...

...fa sapere che da oggi in poi tutte le copie dei film da lei prodotti o distribuiti verranno stampate su pellicola ininfiammabile.

Vittorio Gassmann...

...di cui le cronache italiane ed estere, insieme alle riviste dei « fans », si sono molto occupate in quest'ultimo periodo a proposito del suo probabile matrimonio con Shelley Winters, interpreterà presto il suo primo film americano: Te Glass Wall, una produzione indipendente di Ivan Tors e Maxwell Shane, da girarsi quasi completamente in esterni dal vero a Manhattan e in particolare nella 42ª strada, e in cui l'attore italiano vestirà i panni di un profugo, arrestato durante una retata dalla Polizia di New York.

A 344.642.962 dollari...

...ammonta il gettito della tassa erariale sugli spettacoli cinematografici negli Stati Uniti nel corso del 1951, mentre nell'annata precedente era stato di 356.723.866 dollari. Tali cifre vengono riferite da una statistica pubblicata dal Dipartimento delle Finanze di Washington.

BULGARIA

Una convenzione culturale...

...è stata firmata dai rappresentanti dei governi di Bulgaria e d'Albania, allo scopo di intensificare la collaborazione fra i due paesi nel campo cinematografico. Sono previsti scambi di visite da parte di intellettuali, artisti e tecnici, e un più intenso sfruttamento reciproco dei film di produzione nazionale.

TURCHIA

Quaranta film...

...a soggetto saranno realizzati, entro l'anno: nel comunicare tale ambizioso programma i produttori turchi fanno anche sapere che sono in costruzione ad Istanbul due nuovi teatri di posa. Come è noto, il mercato cinematografico è dominato dai film americani, ma in questi ultimi tempi sono divenuti sempre più popolari i film italiani e francesi.

SPAGNA

A Madrid...

...è attualmente in lavorazione un film di produzione italo-spagnola, Uomini senza pace, diretto da Saenz De Heredia e interpretato da Raf Vallone, Elena Vargi, Giulio Pena ed Emma Penella. Terminati gli esterni, il resto del film, che è prodotto dal Centro Latino Cinematografico di Roma in compartecipazione con la casa madrilenia Chapalo Film, verrà realizzato in Italia, a Cinecittà.

ARGENTINA

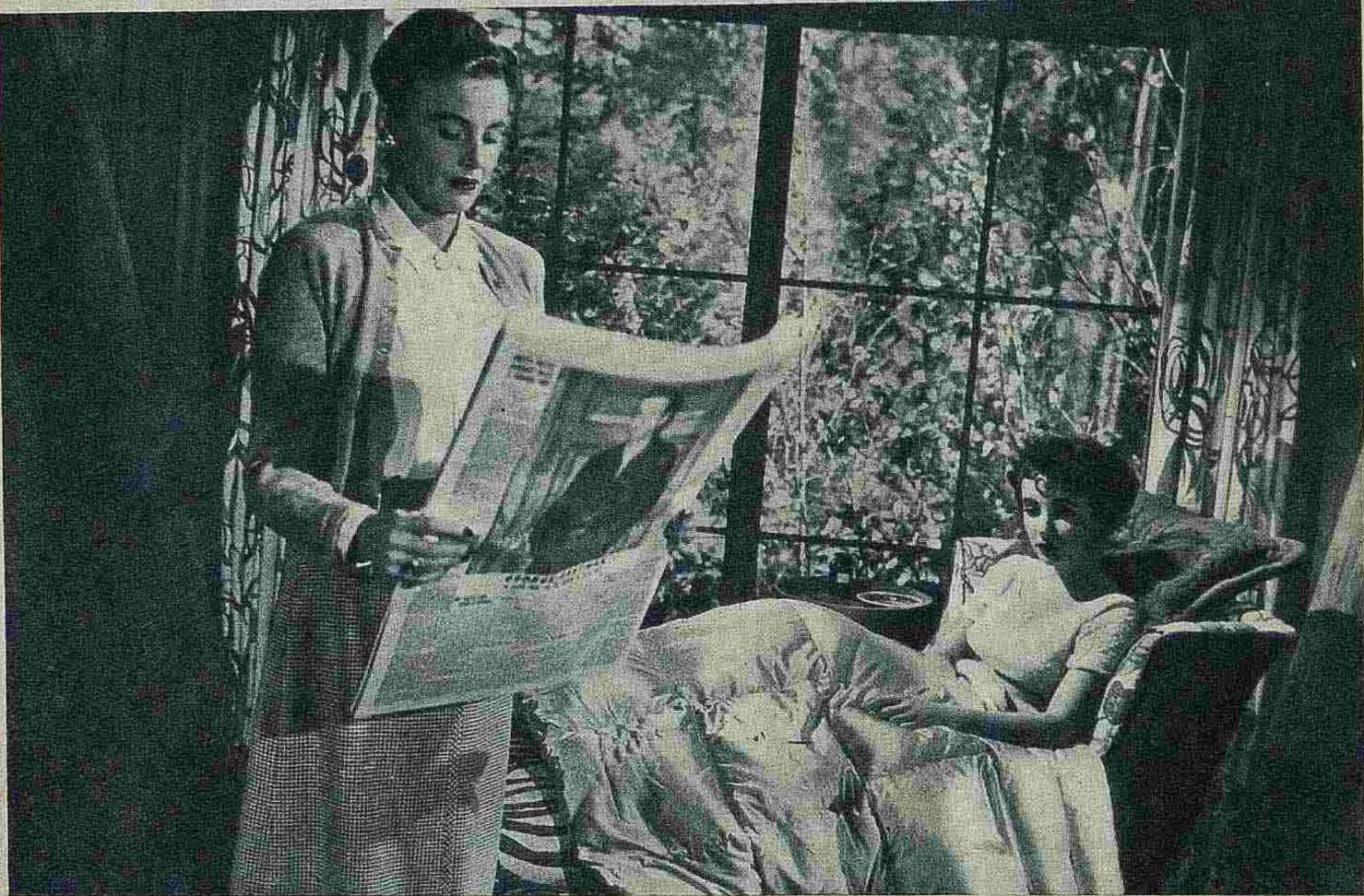
Adriana Benetti...

...prende parte al film Las Aguas Bajan Turbias, diretto e prodotto da Hugo Del Carril, che è anche uno dei principali interpreti.

UNGHERIA

Il primo film stereoscopico...

...di produzione ungherese è stato realizzato, con un nuovo procedimento, dall'operatore Felice Bodrossy: si tratta di un film a carattere sperimentale, ispirato al mondo degli animali, lungo circa 370 metri.



Frieda Inescourt ed Elizabeth Taylor in Place in the Sun (« Un posto al sole »). Con questo film, che tratta il testo di Dreiser (An American Tragedy), George Stevens ha ottenuto l'Oscar 1951 per la regia.

fici inediti, Via Tuscolana 832, Roma

FRANCIA

René Clément...

...che diresse in Italia Le mura di Malapaga (« Au delà des grilles »), riprenderà nei prossimi giorni la lavorazione di Jeux interdits: del film, che era rimasto interrotto, erano già stati girati tutti gli esterni. Fra le difficoltà incontrate dal regista in seguito all'interruzione vi è quella della probabile sostituzione di Georges Poujouly, attualmente impegnato con André Cayatte; della malattia di una bambina di cinque anni, Brigitte Fosse, una delle interpreti; e infine quella dovuta al cambiamento di fisionomia di un attore (di cui i comunicati non precisano il nome) il quale in questo frattempo ha subito un'operazione di plastica facciale.

E' ormai terminato...

...il film dei Sette peccati capitali, realizzato dalla Filmcostellazione in compartecipazione con la Franco-London Film, e che verrà distribuito

Hunabelle; Allo, je t'aime di André Berthomieu; Nous sommes tous des assassins di André Cayatte; Le salaire de la peur di Henri-Georges Clouzot.

U.R.S.S.

Al nuovo film a colori...

...Prgevalski, prendono parte, oltre ad attori russi, anche vari attori provenienti dai teatri cinese, coreano, casachistano e buriale mongolo: il film, diretto da E. Zibelstein e S. Reitman, su soggetto dello scrittore Lutkevich, è una fedele biografia dello scienziato ed esploratore russo Nikolai Prgevalski, ed è prodotto dal Cinestudio Mosfilm.

Un Festival cinematografico...

...organizzato dal Ministero della Cinematografia viene annunciato in questi giorni a Leopoli e nelle principali città dell'Ucraina Carpatica, allo scopo di far conoscere, secondo la stampa locale, al popolo carpatico, la vita del resto dell'Unione Sovietica e i progressi della cinematografia nazionale: nel corso della manifesta-

Un finanziamento...

...di otto milioni (due in più rispetto al precedente) in favore dell'industria cinematografica nazionale; è stato recentemente approvato: il deputato laburista Mallahieu, sempre come misura di carattere protettivo, ha chiesto inoltre ai Comuni di limitare le importazioni di film americani.

La « Settimana...

...del film italiano » che avrebbe dovuto svolgersi a Londra in primavera, in considerazione del lutto nazionale per la morte di Re Giorgio VI, è stata rimandata dall'Unitalia Film al prossimo ottobre: i film, muniti di sottotitoli in inglese, verranno inoltre utilizzati, nello stesso mese per la prima « Settimana del film italiano » di New York.

U.S.A.

Secondo una statistica...

...riferita dall'ANSA, la « Legion of Decency » negli ultimi undici mesi ha escluso un solo film di produzione americana su trecentosessanta, e tre-

LA DOPPIA VITA DEL PICCOLO BORGHESE

UN MIO amico siciliano, qualche anno fa, in Germania, era riuscito a fare la conoscenza — una conoscenza piuttosto intima — della moglie di un tedesco del quale frequentava la casa. Il mio amico, per tutto il tempo di quella relazione, visse nella paura delle gentilezze che il marito tradito pure gli riservava. Egli infatti, assai esperto di cinematografo, si aspettava che sotto quelle gentilezze si preparasse non sapeva quale proposito vendicativo nei suoi riguardi. Le

titolo. Oggi si è verificato uno spostamento di classe: è assai facile, infatti, che il personaggio dalla doppia vita sia un impiegato. Chi avesse tempo e competenza potrebbe fare una ricerca completa, nella storia del cinema, attorno a un simile argomento: collegandosi alle altre arti e allo sviluppo storico-sociale. Noi ci accontenteremo di suggerire il motivo, fornendo alcuni elementi. Nel più recente cinema italiano, il nostro personaggio è apparso in *Gioventù*

perduta, nella figura del protagonista, il biondo studente, figlio di gente di mezzo, mostruosamente legato — sotto apparenze angeliche — ad una associazione a delinquere. Anche il protagonista di *Prima comunione* scopriva un doppio fondo nella propria coscienza, gesti rispettabili, azioni egoistiche. Lo stesso *Umberto D.*, recentissimo, non riesce a risolvere il suo problema di vita anche perché non sa conciliare la propria « rispettabilità » con la disastrosa

Questa figura a duplice risvolto è cresciuta enormemente, specie negli ultimi anni, fino a diventare un personaggio internazionale, che si può ricostruire tenendo conto delle variazioni fornite dalle diverse cinematografie

cortesie che riceveva apparivano ai suoi occhi come una costante minaccia: il modo insinuante e viscido di un Peter Lorre prima dell'omicidio. Il tedesco era un impiegato ordinatissimo. Ogni mattina si metteva un grembiule e, preparata una fila di scarpe, le lucidava con gran cura. Quindi si dedicava al giardinaggio, annaffiando i fiori, seminando nuove specie di erbe: per ogni operazione possedeva lo strumento adatto. E sorrideva: sorrideva all'italiano che gli portava la moglie dietro le siepi dei campi. Ho detto che il mio amico era assai esperto di cinematografo: la sua paura era, quindi, giustificata. Infatti il terrore della vendetta preparata « morbidamente », gli proveniva dall'esperienza di un personaggio incontrato più volte nei film: il piccolo borghese dalla doppia faccia e dalla doppia vita.

Questa figura a duplice risvolto è cresciuta enormemente, specie negli ultimi anni, fino a diventare un personaggio internazionale, che si può ricostruire tenendo conto delle variazioni fornite dalle diverse cinematografie. Un tempo non lontano era caratteristica degli aristocratici, nella letteratura popolare (*La primula rossa*, *Il conte di Montecristo*, *L'aquila nera* ecc.) il possedere una doppia personalità apparente, facendo mostra di essere gentili e remissivi; covando altresì rivolte sanguinose e vendicatrici contro i cattivi governatori degli zar, contro i comitati della rivoluzione francese o contro gli usurpatori della sostanza e del



Sopra: da *Monsieur Verdoux* (1946) di Chaplin; non per caso uno dei più grandi film degli ultimi tempi riassume, quasi completamente, la condizione umana del personaggio dalla doppia vita. Sotto: Harold Lloyd in *Mad Wednesday* (« Meglio un mercoledì da leone... », 1950) di Preston Sturges; questo film riprende il motivo del "common man" che si identifica con la folla.





A sinistra: *Fabrizi e la Morlay* in *Prima comunione* di *Blasetti*. Il protagonista, in questo film, scopre un doppio fondo nella propria coscienza. A destra: da *Kind Hearts and Coronets* («Sangue blu», 1949), film di *Robert Hamer* che porta un fierissimo colpo alla rispettabilità borghese.

situazione economica, che lo indurrebbe a degradarsi in mestieri per lui umilianti. Ma se il cinema italiano ha dato una interpretazione critica al dissidio che sdoppia un simile personaggio, fornendo l'argomento delle ragioni economiche, il personaggio stesso si configura in modo più variato negli esempi di altre cinematografie. In Francia il tipico rappresentante di una simile condizione umana è Noël-Noël. Basti seguirne i film, a cominciare dall'interessantissimo *Le père Tranquille* («Eroi senz'aria», 1947) dello stesso Noël-Noël e di René Clément. *Le père Tranquille* è l'opera discreta del piccolo borghese, nella guerra recente; il risveglio della «mezza manica» di fronte all'invasore tedesco, maniaco della guerra, che gli disturba la pace provinciale con una serie di scomodità che possono andare dal coprifuoco all'uccisione di qualche amico del «caffè» e, fors'anche, dei figli. E' l'unico film che ci narri, con autenticità di linguaggio, la resistenza della piccola borghesia, documentando, consapevolmente o no, le ragioni di tale resistenza ed i suoi risultati. Padre Tranquillo ama i fiori e la vita familiare; è considerato il più pacifico cittadino del paese; nessuno lo sospetta; eppure si scoprirà, infine, che egli è il capo della resistenza locale. Questa figura del cinema francese ha qualche precedente. A parte *La chienne* di Renoir, dove l'impiegato compie un autentico rovesciamento di personalità, anche perché si sono approfittati del suo agnellismo, c'è il dottor Molineaux del *Drôle de drame* di Marcel Carné. Amano i fiori, la famiglia, e sono insieme, in segreto, o scrittori di vicende crudelissime (Molineaux), o freddi e lucidi combattenti (Padre Tranquillo). Padre Tranquillo è spinto alla «seconda vita» da insoddisfazione anarchica: l'amore del quieto vivere, il disinteresse per la vita pubblica, finché non vi è costretto. Non è strano che il piccolo borghese si sia prestato a personaggi ridicoli: pensate, a esempio, alla contraddizione del suo anarchismo, che si è risolto — da noi, a suo tempo — nel favorire una dittatura irregimentatrice. «Non voglio noie», dice, «è meglio che uno pensi per tutti noi, purché mantenga l'ordine (il "quieto vivere")». Uno ci pensa e lo porta alla vita scomoda della premilitare, delle adunate, della guerra.

Eppure tutto è possibile in questa complicata zona di mezzo. Essa ha il volto mediocre, ma talvolta nasconde i poeti. E sotto il volto mediocre vi sono tecnici, professori, ingegneri, magistrati; talvolta, anzi

nella maggior parte dei casi, vi nascono uomini pubblici e gente d'avvenire. La zona di mezzo del doppio fondo s'è così accorta di poter avere una sostanza diversa dalle sue apparenze: di portare, in molte circostanze, una maschera. E' perciò che si sente furba. Padre Tranquillo, in ultima analisi, è un sornione e un furbo. Se non agisse per il bene, sarebbe un ipocrita. Questa furberia il nostro personaggio l'ha imparata anche dalla necessità economica: abituato com'è ad arrangiarsi, per arrivare alla fine del mese. Egli agisce nel «quotidiano», che è la sua zona temporale, nella storia: e se non vuole aderire a messianismi, a disegni storici a troppo lunga scadenza, è perché le sue necessità di vita lo hanno abituato a risolvere soprattutto ossessionanti problemi giornalieri, senza mai condurlo alle ribellioni estreme, perché ha sempre trovato — sia pure faticosamente — le soluzioni che cercava. Padre Tranquillo, che vive in provincia, combatte contro i tedeschi esclusivamente perché sono degli «scocciatori»: non gli interessa altro. Lo hanno disturbato un po' troppo. Noël-Noël è affezionato al suo personaggio, che ripete (arricchendone i caratteri) di film in film. Nell'episodio diretto da Jean Dréville in *Retour à la vie* («Ritorna la vita», 1949), egli è un reduce. Lo prendono in considerazione perché è il centomillesimo (poi si scopre che non è nemmeno quello). Ci si accorge subito che un tipo simile, vestito da soldato, è soltanto una pecora pacifica, nonostante tutto. In casa legge il *Don Chisciotte*: ma la moglie gli fa le corna. Noël-Noël ha la faccia di quello che è «abituato a subire», di quello che sta sotto il peso, ne ha coscienza, non osa ribellarsi perché è scomodo ribellarsi; ha soltanto il coraggio di prendersi in giro, constatando ironicamente il ridicolo della propria situazione. Possiede inoltre un senso della misura senza pari. *Les casse-pieds* («Gli scocciatori», 1950) di Noël-Noël e Jean Dréville, manifesta ancora una volta gli umori del nostro tipo. Il film è, infatti, interessante soprattutto se si considerano le cose che seccano il conferenziere, più ancora dei tipi descritti (pure vivaci, perché sono stati osservati con cura, per una sorta di vendetta). Si scoprirà allora che il nostro uomo non ama comprometersi a viso aperto (episodio dell'amico chiassoso che lo tira in ballo, provocando i nazisti), fa le sue porcheriole in gran segreto, quando attende l'amante; e se va in macchina con una cattiva guidatrice, non sono i passanti a essere scocciati, ma lui, che teme a ogni istante

di dover intervenire in difesa della signora, per cavalleria, contro chi reagisce agli urti. Egli è, cioè, un individualista, insoddisfatto dei rapporti con gli altri, per timidezza o per indolenza, un anarchico al minuto, tutto chiuso nel suo guscio, vittima di molte paure. *Les casse-pieds* è la prova più esatta e concreta che il prossimo gli dà spesso fastidio e che egli ha paura di dare fastidio al prossimo.

Un personaggio simile è caratteristico dell'Europa. Nel cinema americano per non citare che un caso, un principio di sdoppiamento si ha in *The Whole Town's Talking* («Tutta la città ne parla», 1935) di John Ford, dove Edward Robison interpreta la doppia parte di un timido e del suo sosia gangster. Non è fortuito che il timido sia un impiegato, e che sotto la stessa faccia si nascondano due nature diverse. Anche *Alibi*, interpretato in Francia da Louis Jouvet, ripeteva la situazione negli stessi termini. Ma l'America sente ancora questa figura più che come uomo di mezzo, come uomo della strada, come "common man", identificandovi la folla, la quasi totalità dei cittadini. *Mad Wednesday* («Meglio un mercoledì da leone...», 1950) di Preston Sturges riprende il motivo in una maniera abbastanza precisa. Harold Agnelbock (Harold Lloyd) è un "common man" che parte con sogni attivistici, ma viene subito schiacciato e ridotto alla condizione di impiegato (sa i proverbi, non beve, non fuma, ha imparato a regolarsi; è una regola, è la regola: la sua prigione). Pesano su personaggi simili molti anni di onorato servizio. Poi avviene la rivolta a tutta una vita. Ma dovrà ricorrere alla prepotenza ed allo scandalo, dovrà ubriacarsi per farsi largo. E' il film, che di fronte a una simile constatazione dovrebbe essere amaro, è invece scioccamente facile. In America il processo di scoperta è ancora rudimentale. Una salda tradizione di simili personaggi si può invece trovare in Inghilterra. Si pensi alla *This Happy Breed* («Famiglia Gibson», 1943), si pensi a *Brief Encounter* («Breve incontro», 1945), dove la protagonista — secondo l'impostazione da noi suggerita — ha una seconda vita le cui aspirazioni insoddisfatte affiorano per un attimo, discretissime, provocando il dramma. Ma la figura tipica del cinema inglese, in questo senso, è Mister Holland (Alec Guinness): il Mister Holland dell'"incredibile avventura" e di *The Man in the White Suit* («Lo scandalo dell'abito bianco»). *Kind Hearts and Coronets* («Sangue blu») di Robert Ha-

mer porta un fierissimo colpo alla rispettabilità borghese, mostrando, sotto le apparenze gentili, una trama di delitti e di vendette. Ma qui riguarda soprattutto l'aristocrazia, delle cui forme si comincia a sentire il peso, perché nascondono molte malefatte. La rispettabilità del piccolo borghese è invece una forma senza sostanza, un abito ridicolo imprestato da altri: qualcosa di molto più innocuo. Il piccolo borghese dei nostri personaggi comincia a esserne consapevole: infatti non la difende come una forma propria, ma la mette in contrasto con la sua personale, concreta situazione. *The Lavender Hill Mob* (« L'incredibile avventura di Mister Holland ») è il sogno di un grande colpo, di un furto clamoroso, da parte di chi non ne è capace, sente il peso del proprio "eccesso di onestà", timoroso di apparire troppo onesto, quindi poco furbo. Mister Holland è una persona coltivata, ha fatto il liceo, è ordinatissimo e vestito proprio come tutti gli altri, tra i quali si confonde facilmente. Ma s'è accorto di non avere nulla in mano, tranne quei modi. E si ribella, sognando. Se continua la sua avventura, in *The Man in the White Suit*, la stoffa eterna diventa il suo sogno astratto, fuori dagli interessi in lotta, il piacere dell'invenzione fine a se stesso. Perde, ma è un personaggio che può riservare delle sorprese. Soprattutto in quest'ultimo film Mister Holland accentua il suo carattere di uomo di mezzo, tra operai e capitalisti. Non lega né con gli uni, né con gli altri. E' una specie di "omino dei fuochi" che nessuno prende sul serio (finché non esce a sbalordire col colpo di genio), ma che sa un sacco di cose, che non ha in mano se non il proprio cervello, solo contro tutti, ultimo rifugio dell'individualismo creatore, aggrappato alla propria conquista, che comincia a volere finalmente per sé.

E' del resto dal ceppo della tradizione inglese che nacque Charlot, il più formidabile personaggio dello schermo. Chaplin, come tutti sanno, trasse ispirazione, per il suo Charlot, dalla piccola borghesia inglese. La bombetta e il bastoncino di Charlot rappresentano il "tentativo di dignità" di questa gente al limitare della miseria; gli abiti logorati dalla spazzola e le toppe dei pantaloni nascoste; il bisogno di apparire decenti pur non avendo i mezzi per esserlo. Questo motivo di continuo contrasto, specie in *The Kid* (« Il monello »), è la fonte principale delle varie situazioni comiche. Ma non è per caso che il più grande film degli ultimi tempi, *Monsieur Verdoux*, riassume quasi completamente questa condizione umana del personaggio dalla doppia vita, come il capolavoro che nasce da una profonda maturazione storica e civile. In un eccellente articolo, Ennio Flaiano (*Ben tornato, M. Verdoux in Il Mondo*, anno III, n. 39) ha descritto con molta penetrazione il nuovo personaggio di Chaplin: «...nessuno ci ha detto finora una parola tanto precisa sul nostro destino, e così spoglia di considerazioni accessorie, come questo poeta che ha lasciato i panni del vagabondo per indossare un completo grigio (con plastron) da piccolo borghese e raccontarci i "nostri" casi. Se osserviamo M. Verdoux restiamo infatti colpiti dal fatto che non ha nulla di eroico, nel senso corrente e cinematografico di questa parola: è un bravo impiegato (messo sul lastrico da una crisi economica), di modeste ambi-



Noël-Noël in Retour à la vie (« Ritorna la vita », 1949), episodio diretto da Jean Dréville; il protagonista ha la faccia di chi, abituato a subire, ha solo il coraggio di prendersi in giro.

zioni, amante dell'ordine, del lavoro, della famiglia. Suona il piano (ha una predilezione per i pezzi d'effetto: Liszt), coltiva i fiori, rispetta gli animali e fa sane letture, come dimostrano le sue citazioni. Eppure questo modello di virtù civiche si rende responsabile di dodici omicidi, eseguiti con calma e diremo anche con una certa pulizia, al solo scopo di assicurare l'agiatezza ai suoi "cari". Dunque, per la prima volta, ci troviamo di fronte a un eroe che compie i suoi delitti non in nome della patria, dell'onore offeso, dell'espansione naturale, della passione o del semplice istinto delinquenziale, ma che li compie per arrivare alla fine del mese. Con la speranza di potersi un giorno ritirare in campagna e godere con semplicità dei suoi accorti risparmi, amando la natura (è anche vegetariano), insegnando ai figlioli quelle regole del buon vivere che egli stima indispensabili per ottenere il rispetto e la stima del prossimo. M. Verdoux non è quindi un "mostro", ma un uomo assolutamente normale, un anti-eroe, uno di quelli su cui la società fa assegnamento per la sua difesa. Ebbene, av-

verte Charlot, fate attenzione che questo pilastrino della società comincia a parlarsi, l'uomo medio sta diventando il più pericoloso animale della creazione. Il mondo "è diventato una giungla", e M. Verdoux farà il selvaggio in finanziaria, il buon selvaggio di Rousseau, che deve pur vivere e non sarà certo il primo lui a soccombere, perché conosce i trucchi, sa dominare i sentimenti, ha imparato a credere soltanto a se stesso». Personaggio carico di vizi e di virtù, com'è doppio il suo volto, esso testimonia un fermento, una volontà di autodefinizione, un crescere sul piano della storia, manifestato con quella complessità che nasce da un ceto complicato, di interessi tutt'ora difficilmente identificabili in uno "slogan". Sia esso il francese Noël-Noël, l'inglese Mister Holland o il riassuntivo Monsieur Verdoux, il personaggio dalla doppia vita si presenta alla nostra osservazione come l'anti-eroe del mezzosecolo. Se l'arte non comandata, quella spontanea, è rivelatrice di maturazioni civili, bisogna dire che egli ha in mano gran parte del nostro futuro.

RENZO RENZI

CRITICA STEREOTIPATA NEGLI STATI UNITI D'AMERICA

IL PANORAMA della critica cinematografica è immenso. Sarebbe inutile — e impossibile — catalogarla in maniera completa, ed è difficile stabilire la sua importanza, sia pure in termini approssimativi. Il campo appare fertile per uno studio sociologico; molti tipi di giornalismo non specializzato sono sorti intorno all'industria del film, ognuno rispondente a una funzione in certo modo diversa e avente una diversa

organizzazione interna e un diverso pubblico. Oggigiorno, negli Stati Uniti, le forme variano dai "pezzulli" dei periodici per "fans" agli astrusi articoli di certe riviste. Nessuno sa quanti milioni di parole riempiano annualmente le orecchie del pubblico, in rapporto con i molteplici interessi suscitati dall'industria cinematografica. Uno sguardo generale, tuttavia, può aiutare a dare un'idea della natura e dell'orientamento della critica cinematografica non specializzata negli Stati Uniti.

Le valutazioni si compiono nell'ambito di un meccanismo di tradizione teatrale e in una estrema uniformità dal punto di vista del contenuto

Chiunque comperi un giornale conosce i periodici per "fans"; le edicole sono invase da circa due dozzine di essi, ognuno dei quali è pieno di cronache sulla vita privata dei "divi" e di corrispondenze informative sul "caleidoscopio hollywoodiano". Gli interessi, e i gusti del capitale cinema-

tografico, si calano nel mondo da sogno di "Cinelandia", e il clima familiare di una Main Street si combina in certo modo con lo scintillio di un paradiso in terra, affascinante, se pure cartapestaceo. I periodici per "fans" portano ai loro lettori una sorta di vita di seconda mano che, a giudicare dagli indici di vendita, deve galvanizzare le fantasie di molti. Ma i periodici per "fans", servendo il prodotto cinematografico di livello da grosso pubblico, sono partecipi della sua peculiare inconsistenza. Forse pochi lettori di periodici per "fans" sarebbero disposti a giurar di credere che Hollywood sia "veramente così", ma sembra probabile che il concetto nazionale sull'industria del film sia più largamente condizionato dai periodici per "fans" di quanto alla maggior parte degli abitanti della colonia cinematografica piacerebbe credere. E tale idea condiziona, a sua volta, le aspettative dei "fans" nei riguardi del prodotto. Il mondo hollywoodiano dipinto dai periodici per "fans" si dovrebbe, in realtà, guardare unicamente in rapporto a film dall'eclettismo caro al grosso pubblico. Occasionalmente un articolo si spinge fino a considerare la realtà del mondo produttivo del cinema, o la vita reale di coloro che lo fanno esistere. Tuttavia, per gli abituali spettatori che leggono i periodici per "fans", l'attuale situazione tende a diventare la sola concepibile; e i film, o i realizzatori che non si accordano con lo schema, sembrano anormali, stupidi o magari non americani. Le rubriche cinematografiche

cani non leggono che questi subdoli imbominenti e i periodici per "fans".

Abbiamo spiegato un notevole sforzo per raccogliere materiale riguardo alla critica autentica. Ne abbiamo distinti due tipi, quella dei quotidiani e quella delle riviste. Abbiamo preso in considerazione un buon numero di quotidiani a elevata tiratura delle città di New York, Chicago e Los Angeles, tre delle grandi metropoli del paese. Le recensioni più notevoli, dal punto di vista dell'analisi del film sostituita al semplice giudizio di valore, sono senza dubbio quelle del *New York Times*. La maggior parte dei critici scrivono in generale in dipendenza dalla "politica" dei loro giornali, cosa abbastanza naturale, dato che con poche eccezioni, le recensioni non implicano argomenti di significato politico o sociale. In casi in cui ci si potevano aspettare prevenzioni politiche non abbiamo trovato prove della loro esistenza; così, per esempio, il rabbiosamente anglofobo *Chicago Tribune* non nega che i film inglesi siano spesso ben fatti, a dispetto della loro origine. Ci siamo procurati materiale informativo su alcuni dei critici con rubrica fissa. Nessuno, tra essi, proviene dal mondo della produzione, sebbene tutti abbiano avuto contatti, in genere effimeri, con personalità di esso. Due soltanto, su undici, hanno affrontato un serio sforzo per familiarizzarsi con la letteratura cinematografica, sebbene parecchi altri seguano il corso generale delle pubblicazioni correnti. La maggior parte tra essi partono dal principio

Tipi integrativi:

- 4) Menzione degli altri artefici del film; regista, produttore, scenarista, compositore della musica, soggettista, ecc.
- 5) Esame di requisiti tecnici: fotografia, scenario (dialogo o situazioni), musica, ecc.
- 6) Notizie sull'attualità della produzione, pettegolezzi, ecc.

Altri aspetti suggeriti dall'esame della letteratura cinematografica generale (atteggiamenti manifestati nei film, influenza dei film sui pubblici, significato latente "dietro" i film, ecc.) non hanno praticamente ricevuto alcuna trattazione nei casi considerati. La caratteristica principale di questi scritti critici è la loro estrema uniformità dal punto di vista del contenuto.

I primi tre tipi di contenuto ricevono da parte dei critici un'attenzione press'a poco doppia di quella rivolta agli altri tipi. I film non sono discussi dal punto di vista dei particolari di realizzazione, e il commento è concentrato sull'opera nel suo insieme. Inoltre, tali commenti sono quasi tutti di un genere che sarebbe altrettanto bene applicabile alle opere teatrali; vi è scarsa consapevolezza del film come forma diversa dal teatro. Le recensioni di rado dimostrano coscienza del film come mezzo espressivo. Il film è un "fait accompli"; è soggetto a esame critico soltanto su un terreno limitato. Le valutazioni si compiono nell'ambito del consueto meccanismo di tradizione teatrale: intreccio, caratterizzazione, tema, dizione e anche, occasionalmente, musica e spettacolo, per completare l'esade aristotelica. Il film come genere a sé, contraddistinto da mobilità, ellissi e simbolismo concreto, non è mai individuato. E' allarmante osservare il punto fino a cui i film sono considerati come teatro in scatola; la considerevole varietà della produzione, sia nazionale sia straniera, è ampiamente ignorata. Le aspettative del pubblico si restringono e la flessibilità e la vitalità dell'industria cinematografica a lungo andare ne soffrono. Tra i primi tre fattori, il "soggetto" riceve più attenzione degli altri due. La caratterizzazione è considerata ciò che rende un soggetto possibile. Per chi parte da questo principio, la caratterizzazione deve essere disegnata stereotipatamente, la capacità interpretativa dev'essere diminuita, in conformità con le esigenze dello "star system", e le situazioni di maniera diventano la via d'uscita più comoda. Dei tipi di commento sussidiario, la citazione dei vari artefici è più frequente di qualsiasi altro. "Artefici" significa di solito produttore e regista. Gli altri collaboratori sono ricordati quando sono anche produttore, regista o "stella", o quando i loro nomi hanno un richiamo scandalistico. Le osservazioni sugli aspetti tecnici del film sono generiche all'eccesso, naturalmente; le limitazioni di spazio rendono impossibile ogni approfondimento, e raramente si può rivolgere vera attenzione alle soluzioni filmiche senza scendere nei particolari. Materiale di pettegolezzi e osservazioni sui rapporti tra un film e un altro sono impiegati essenzialmente come elementi connettivi negli articoli, eccetto che in tre fra i casi esaminati. La maggior parte degli scrittori interpellati pare conservino efficace ricordo dei film

Films in Review

Published by THE NATIONAL BOARD OF REVIEW OF MOTION PICTURES, INC.



A DEGENERATE
FILM AT N. Y. U.

ERNST LUBITSCH'S
SELF-APPRAISAL

A NEW WAY TO
SHOOT A PICTURE

FRIESE-GREENE—
THE PROS & CONS

NARRATION
vs DIALOGUE

AMERICA'S FIRST
FILM LIBRARY

AUGUST-SEPTEMBER, 1951

\$3 a year, single copies 35c

HOLLYWOOD QUARTERLY

PUBLISHED UNDER THE SPONSORSHIP
OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Volume IV · Number 1 · Fall, 1949

University of California Press
BERKELEY AND LOS ANGELES

Copertine di due riviste specializzate di cinema che si pubblicano negli Stati Uniti d'America: *Films in Review* e *Hollywood Quarterly*, dal quale abbiamo tratto l'articolo di Callenbach.

dei quotidiani forniscono due generi principali di materiale: pettegolezzi o notizie pubblicitarie, e vere e proprie recensioni. Quotidiani di notevole diffusione ospitano, di solito, una rubrica critica alla quale prepongono un regolare recensore, ma nelle piccole città e nelle zone rurali l'attenzione concessa al cinema si riduce spesso a colonne di pettegolezzi controllati, o a notizie emanate dalle case e presentate come informazioni giornalistiche. Nel complesso questa roba crea una fraudolenta e ipnotica nebulosità di valutazione illusoria, ed è un peccato che la sua circolazione sia tanto ampia. La situazione riveste importanza se noi ricordiamo che molti spettatori ameri-

di scrivere dal punto di vista dell'uomo medio, ma una scoraggiante maggioranza ritiene che il loro lavoro non abbia sortito il minimo effetto sui lettori. Per dare una idea più precisa del contenuto delle rubriche abbiamo studiato un semplice schema analitico. Un'indagine preliminare e una certa familiarità con le rubriche ci hanno suggerito tre fondamentali tipi di contenuti.

- 1) Considerazioni generali sul film, sulle sue qualità emergenti, sulla sua unità, sul suo significato, sul suo richiamo.
- 2) Riassunto della trama o soggetto, a volte in forma sintetica.
- 3) Apprezzamenti sugli interpreti.

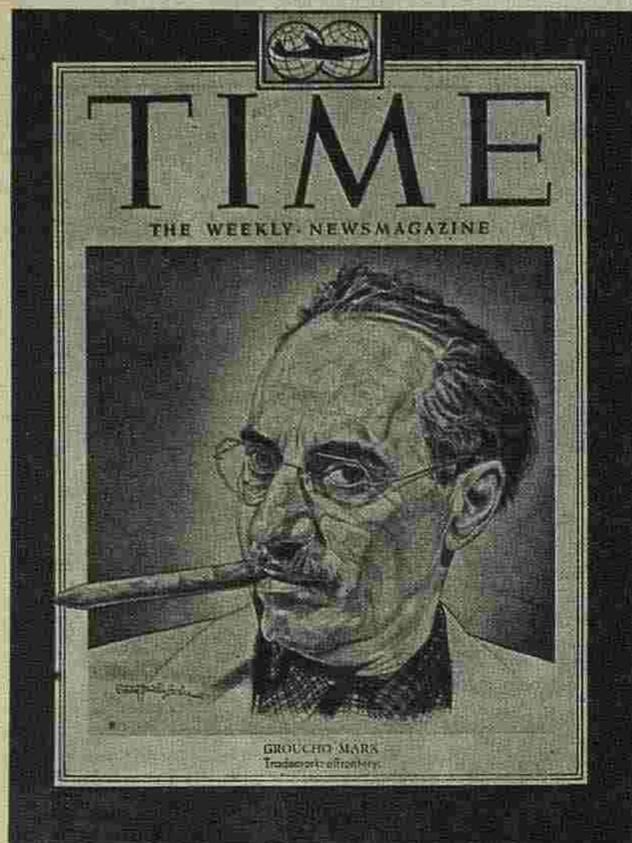
giudicati nel corso della loro carriera di critici, ma pochi hanno cercato di familiarizzarsi con quanto era stato fatto prima o con i film che hanno avuto una importanza spiccata nell'evoluzione del mezzo espressivo. Essi mantengono in ciò un punto di vista sostanzialmente dilettantistico, che per lo meno stabilisce un contatto tra essi e i loro lettori. La proporzione numerica tra i vari tipi di commento è la seguente:

TIPO I II III IV V VI VII
 FREQUENZA 64 65 59 32 33 19 6
 (N.B.: Questi dati sono, ovviamente, approssimativi, ma sufficienti a indicare la tendenza prevalente). Considerata la fisionomia uniforme, per non dire monotona, delle rubriche, dobbiamo dire onestamente che poche giungono a essere veramente urtanti per la loro opacità, anche se la lettura di molte di simili recensioni sia noiosa all'eccesso. Quasi tutti i critici sono giornalisti onesti; essi procurano di dare vivacità al loro stile, sebbene solo in pochi casi riescano a dimostrare una personalità.

Quanto ai periodici a diffusione nazionale che concedono uno spazio regolare al cinema, dal punto di vista della massa dei lettori le pubblicazioni più importanti sono i tre settimanali "giganti", *Life*, *Newsweek* e *Time*. Abbiamo fatto un tentativo per scoprire le fonti del materiale che compare in essi, ma il successo è stato solo parziale. Questi tre periodici hanno forse presso determinati cinespettatori un peso pari a quello dell'intera stampa quotidiana; essi si rivolgono ai "leaders" della società americana, laureati, classe dirigente nel campo degli affari. Sostenute dal prestigio di una elevatissima tiratura e presentate in forma concisa, le rubriche cinematografiche di questi settimanali esercitano una influenza nel condizionare le aspettative e le reazioni del pubblico su scala nazionale. I film eminenti o degni di discussione vengono recen-

siti anche da periodici che non ospitano di frequente recensioni cinematografiche, e articoli su un'infinità di argomenti in relazione coi film trovano posto in sedi a volte inaspettate. Le pubblicazioni che ospitano occasionalmente articoli di cinema vanno da *Collier's* (scritti biografici su figure hollywoodiane) a *The Atlantic Monthly* (seri contributi all'analisi e alla valutazione dei film) a *The Audubon Magazine* (note sui documentari). Così i periodici forniscono un materiale critico più vario di quanto faccia la stampa quotidiana delle grandi città. Eppure tale varietà è in sostanza limitata; la diversità nell'esame dei film sui periodici rispetto ai quotidiani è più apparente che reale, quando si consideri quanto più ristretto sia il settore di pubblico raggiunto dai periodici. Come altri aspetti del mondo cinematografico, la critica è largamente stereotipata. Il gran pubblico del paese è soggetto a uno sbarramento di valutazione superficiale che tende a soffocare piuttosto che a stimolare l'applicazione della fantasia al prodotto cinematografico. Ma la statura di un'arte — comunque organizzata dal punto di vista commerciale e quali che siano i suoi titoli storici — dipende largamente, in fin dei conti, dalla vivacità di reazione del suo pubblico. Lo stato presente del giornalismo cinematografico negli Stati Uniti non è quindi di gran conforto per coloro che credono nelle possibilità del cinema nazionale.

ERNEST CALLENBACH



The U. S. Magazine of News Significance
Newsweek

FEBRUARY 11, 1952

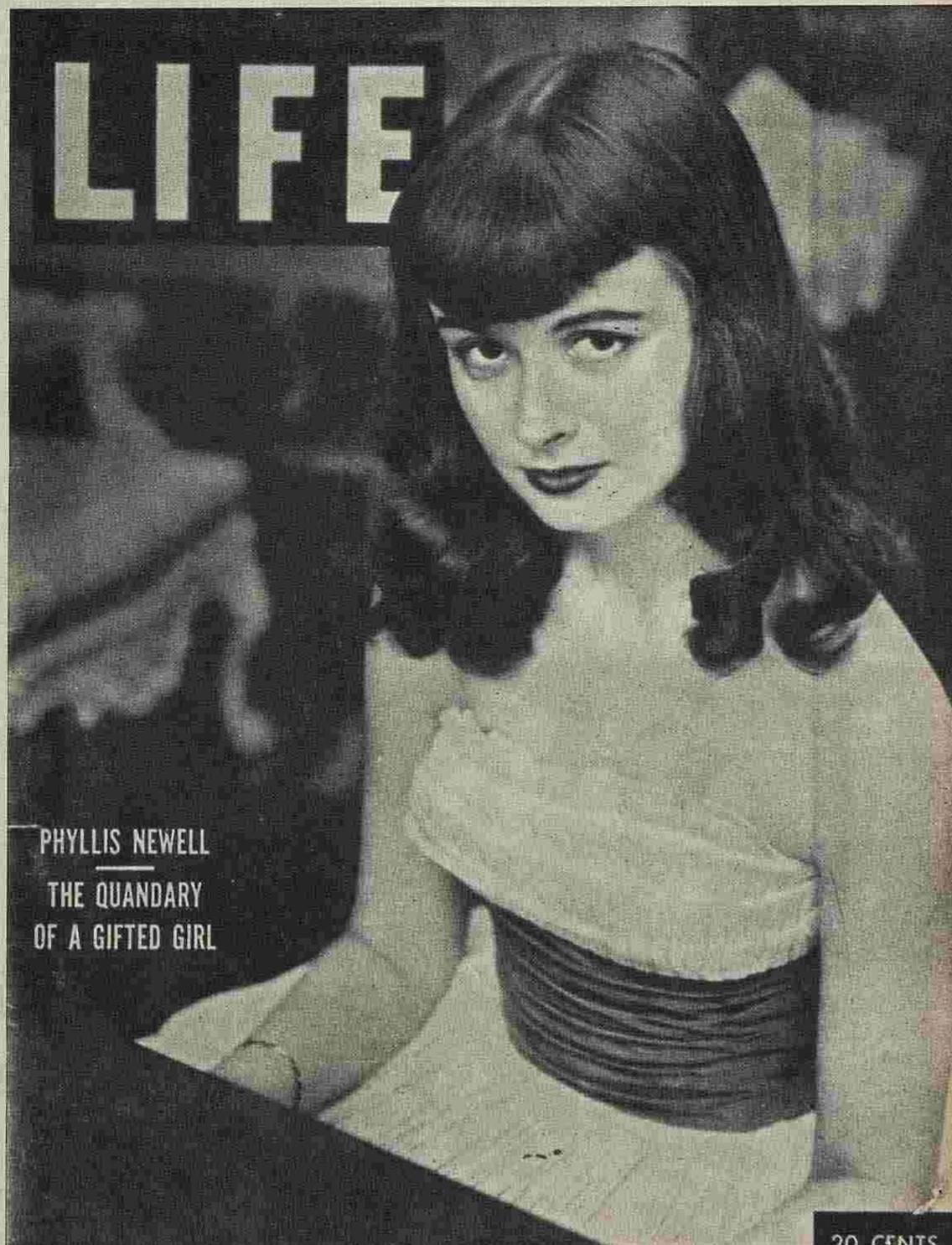


Stevens as Carmen: New-Style Diva
 (See Movie)

PRICES

Austria	8 s
Belg. Lux.	14 fr
Brit. Ind.	7/6
Brit. Post.	2/-
Canada	1.50
France	8 fr
Germany	1.50
Italy	1.50
Japan	1.50
Netherlands	1.50
Spain	1.50
Sweden	1.50
Switzerland	1.50
U.S.A.	1.50
U.K.	1.50
U.S. Post.	1.50

LIFE



PHYLLIS NEWELL
 THE QUANDARY
 OF A GIFTED GIRL

20 CENTS

Copertine dei tre settimanali "giganti" che escono negli Stati Uniti d'America: *Time*, *Newsweek* e *Life*; questi periodi, a diffusione nazionale, concedono uno spazio regolare alle cronache di cinema.

CHE COSA PENSANO DELLA CENSURA

INCHIESTA A CURA DI GIANFRANCO CALDERONI

Abbiamo rivolto ad Alessandro Blasetti e a Michelangelo Antonioni le seguenti domande:

- 1) Crede nella funzione della censura?
- 2) Così come viene esercitata oggi in Italia la censura risponde ai suoi scopi? Cioè: è valida moralmente, sana artisticamente, funzionale economicamente nei confronti della produzione?
- 3) Quali sono secondo lei gli scopi che persegue la nostra censura? E quali dovrebbero essere?
- 4) Il sistema della censura non preventiva permette maggiore o minore libertà al regista rispetto a quella preventiva? Preferirebbe quest'ultima?
- 5) Qualcuno dei suoi film ha particolarmente attirato l'attenzione dei censori? Quale? E perché?

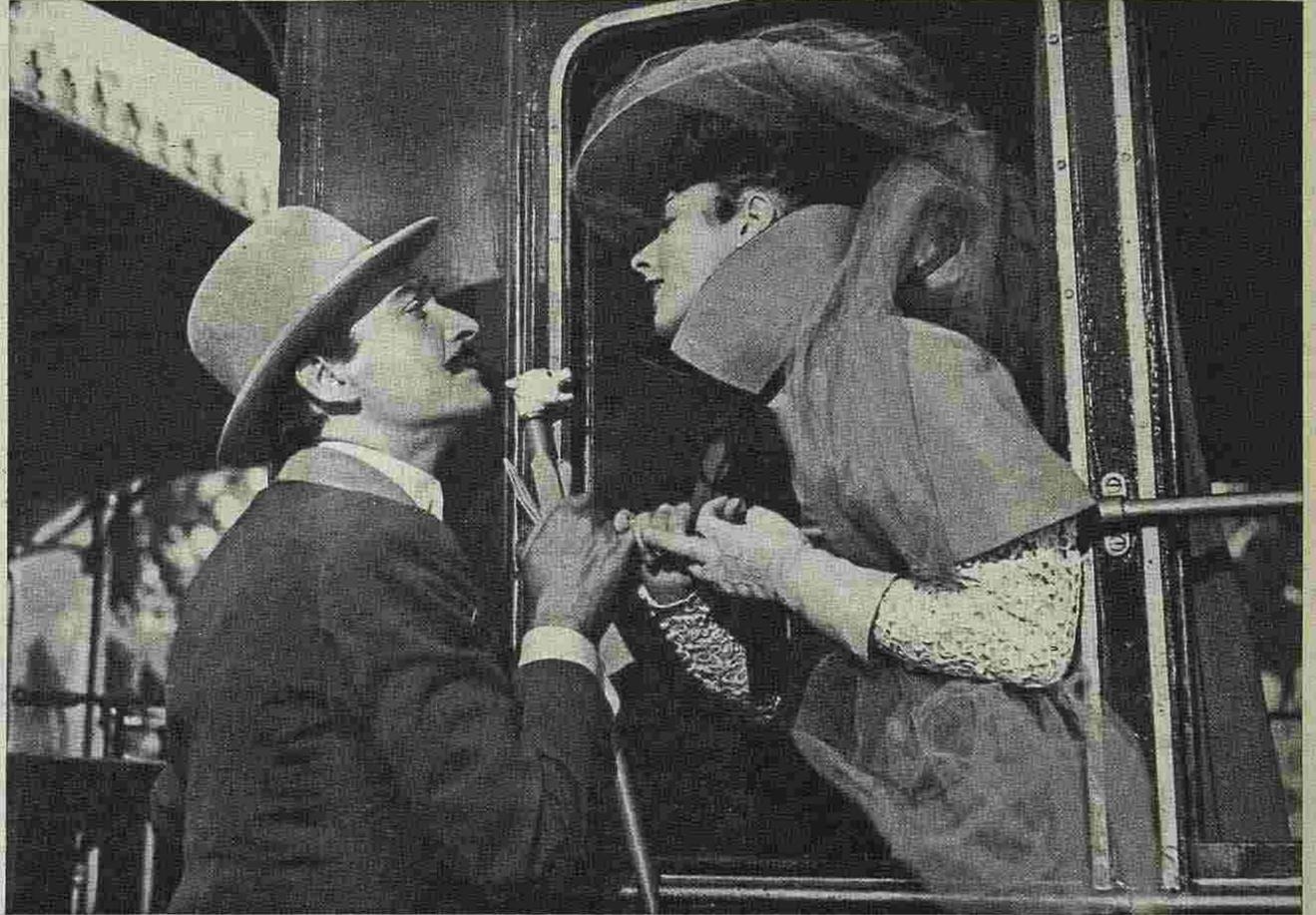
Le risposte sono integrali e testuali.

OGNI volta che capita di parlare con qualche regista del suo lavoro e delle difficoltà che incontra nel realizzarlo, il discorso cade inevitabilmente sulla censura. Così è nata l'inchiesta sul funzionamento di questo organismo. L'argomento è senza dubbio interessante, ma anche pericoloso: non che oggi sia proibito parlare della censura cinematografica italiana, ma perché tutto viaggia sui binari mobili dei "si dice" o è chiuso nel segreto della "camera caritatis". Se dessimo ai registi italiani, che della censura sono le vittime naturali, la possibilità di esprimere pubblicamente il loro pensiero e le loro critiche a questo delicatissimo e discutibile organismo, dovrebbero risultare delle cose interessanti e utili. Interessanti perché pochi o nessuno ha affrontato il problema direttamente; utili infine perché da un dialogo tra censori e censurati potrebbe uscire qualcosa capace di migliorare sia gli uni che gli altri.

Ecco dunque il primo materiale raccol-

to. Ma date le premesse, credo doveroso portare a conoscenza di quei lettori che ne fossero all'oscuro l'atto di nascita della censura cinematografica italiana. La legge del 16 marzo 1947, n. 379, sull'ordinamento dell'industria cinematografica nazionale stabilisce che: «L'esercizio dell'attività di produzione di film è libero. Le imprese produttrici debbono denunciare tempestivamente l'inizio della lavorazione dei film

all'Ufficio Centrale per la Cinematografia, (Presidenza del Consiglio dei Ministri — Direzione Generale dello Spettacolo — Cinematografia — secondo la nuova dizione), fornendo tutti gli elementi necessari per l'accertamento della nazionalità del film». L'articolo 14 della stessa legge entra direttamente nel merito della questione: «Il nulla osta per la proiezione in pubblico dei film... è concesso dall'Ufficio Centrale per



Sopra: Andrea Checchi e Alba Arnova in un'inquadratura di Altri tempi (ex Zibaldone n. 1), recentissimo film di Alessandro Blasetti. Sotto: Blasetti prepara una scena dello stesso film.



la Cinematografia previa revisione dei film stessi da parte di speciali Commissioni di primo e secondo grado, secondo le norme del regolamento annesso al regio decreto 24 settembre 1923, n. 3287». Questo regolamento dice testualmente: «Il nulla osta per le pellicole da rappresentare in pubblico non può essere rilasciato quando si tratti della riproduzione: a) di scene, fatti e soggetti offensivi del pudore, della morale, del buon costume e della pubblica decenza; b) di scene, fatti e soggetti offensivi del decoro e del prestigio delle istituzioni o autorità pubbliche, dei funzionari ed agenti della forza pubblica, dell'esercito, dell'armata, ovvero offensivi dei privati cittadini e che costituiscano l'apologia d'un fatto che la legge prevede come reato e incitano all'odio fra le varie classi sociali; c) di scene, fatti e soggetti truci, ripugnanti e di crudeltà, anche se a danno di animali, di delitti e suicidi impressionanti; di operazioni chirurgiche e di fenomeni ipnotici e medianici e, in generale, di scene, fatti e soggetti che possono essere di scuola e di incentivo al delitto; d) di scene, fatti e soggetti contrari alla reputazione e al decoro nazionale e all'odio pubblico, ovvero che possano turbare i buoni rapporti internazionali». Prima di concludere può essere interes-

sante sapere che il suddetto articolo 14 dice anche: « E' in facoltà del produttore di sottoporre la sceneggiatura alla preventiva approvazione dell'Ufficio Centrale per la cinematografia ». Questa è la situazione ufficiale; e ora lasciamo la parola ai censurati ».

BLASETTI

LA CENSURA è un male necessario come lo Stato. Appare evidente che lo Stato limitando la libertà dei cittadini, e a volte fino al punto di togliere loro il pane e la vita, è una delle più grosse maledizioni che siano capitate sulla testa dell'uomo. Non c'è uomo, ritengo, che abbia un pallido senso della propria dignità umana, il quale non maledica l'esistenza dello Stato; ma non c'è nemmeno uomo che abbia il buon senso di accettare l'ineluttabile, cui non appaia la necessità di ammettere lo Stato e di subirne le violenze e le tasse. Se è vero questo, è altrettanto vero che la censura, nei secoli odiosa, sarà per i secoli necessaria specialmente per uno spettacolo a vastissima diffusione popolare come quello cinematografico. Censura per la difesa dello Stato, male inevitabile, e dunque accettato, censura per la difesa dei confini morali che un aggiornato senso dell'etica ritiene opportuno non valicare.

Forse come viene esercitata oggi in Italia, la censura può fare vivamente sperare nel meglio; ma per quanto non ci sia da ritenersi soddisfatti dico però che non si sente neppure il bisogno delle barricate. Non sono riuscito ancora a capire bene quali sono gli scopi che persegue la nostra censura. Penso che la censura politica e morale abbia necessità e utilità di esistenza nei limiti e nel senso che ho già detto. Ma penso anche che questi giudizi debbano essere prevalentemente emessi non da persone qualificate in politica e in morale ma soprattutto qualificate nella critica d'arte. Una commissione giudicante artisticamente valida troverà certamente immorali tanti film che una censura familiare e burocratica trova innocui; ed innocui e addirittura utili alcuni altri che questa stessa censura ritiene dannosi e pericolosi.

Preferisco decisamente la censura consuntiva. Primo, perché il censore può giudicare sulla base della realtà concreta e non della sua immaginazione e delle sue deduzioni provocate da quello che è soltanto un progetto di film. Secondo, perché chi realizza ha da una parte maggiore libertà di movimento e dall'altra un più vigile controllo in vista dell'incognita censoria. Terzo, perché sono tante scartoffie in meno. Recentemente nessuno dei miei film ha attirato l'attenzione della censura.

ANTONIONI

UN DISCORSO sulla censura è difficile contenerlo entro limiti ristretti. Gli scopi che la censura persegue non sono mai fini a se stessi. Scoppi morali? Ideologici? Si sa benissimo che ogni regime ha la sua morale, che è una figliolanza della sua ideologia, in base alla quale applica o meno la censura al cinema, al teatro, alla radio, alla stampa. E' inutile

quindi domandarsi se una censura sia « valida moralmente, sana artisticamente », ecc. Qualsiasi eventuale risposta si porterebbe dietro una quantità di giustificazioni: politiche, sociali, forse anche artistiche, e persino commerciali. D'altra parte taluni governi ritengono di dover necessariamente avere una censura rigida. Discutere questa posizione significa discutere quel governo. Comunque sia, è difficile, per un uomo di cinema, essere d'accordo con censure come la spagnola, l'americana, la russa e, in misura minore l'italiana. (Curioso questo accostamento; ma, mutati gli scopi, i risultati sono simili).

Tutto sommato, la censura dovrebbe

essere esercitata soltanto in base ai regolamenti di Polizia, quelli stessi che determinano il sequestro di un giornale pornografico. Secondo me, non ci sono altri criteri. O meglio; non credo alla « obbiettività » di altri criteri. E non mi si parli di censura preventiva; è un assurdo. Il mio film Cronaca di un amore ha avuto poche noie, facilmente superate. Un mio documentario sulla superstizione in Italia invece è stato interamente censurato. Sembra che i membri della nostra commissione di censura siano rimasti scandalizzati dalla visione di certe forme barbariche di superstizione e di medicina popolare tuttora esistenti nelle Marche, come se fosse colpa mia.



Sopra: da Cronaca di un amore (sequenza dell'uscita dalla Scala), film che ha avuto poche noie dalla censura. Sotto: Antonioni con Rossellini. Antonioni sta preparando un film sulla gioventù



L'INGENUO E L'OTTIMISTA SI INCONTRANO DI NUOVO

INGENUO: Buon giorno.

OTTIMISTA: Buon giorno. Sono lieto dell'incontro, ma debbo francamente confessare che mi sorprende vederla per questi paraggi dopo la figura che ha fatto.

INGENUO: Quale figura?

OTTIMISTA: Dio mio! Sostenendo certe idee, certe tesi... Dico: non legge i giornali e le riviste?

INGENUO: Di rado. Preferisco i classici. In questo momento ho sul tavolo il Trattato sulla tolleranza di Voltaire. Mi sembra che abbia ancora una qualche attualità.

OTTIMISTA: Scommetto che legge l'edizione italiana curata da Palmiro Togliatti!

INGENUO: No... no. Lei la conosce?

OTTIMISTA: Il Trattato sulla tolleranza? Voltaire? Togliatti? Davvero una bella combinazione sacrilega!

INGENUO: Mi scusi. Credevo che per condannare un'opera fosse necessario conoscerla.

OTTIMISTA: E l'Indice, allora, che ci starebbe a fare?

INGENUO: Ha ragione. Nel cinema, se non sbaglio, qualche cosa di simile avviene con le segnalazioni dei film da parte del C.C.C.

OTTIMISTA: Precisamente. Bisogna difendere la morale.

INGENUO: Senza queste segnalazioni, dei genitori sconsigliati avrebbero portato i loro figli a vedere magari Buon giorno elefante, che il C.C.C. ha classificato per adulti.

OTTIMISTA: Proprio così. Lei, dunque, non legge i giornali e per tanto non ha potuto seguire le reazioni al film Umberto D., che è stato oggetto della nostra passata discussione. Ecco perché se ne va tranquillamente in giro.

INGENUO: Si sbaglia. Tutto ciò che riguarda il cinema lo leggo volentieri; posso dire che ne sono goloso. Sono letture istruttive per chi conosce gli uomini e assai spesso anche divertenti. E in questa nostra angustiata vita moderna...

OTTIMISTA: Avrò constatato che la quasi totalità della stampa è d'accordo nel deplorare un così negro pessimismo.

INGENUO: Sfido! I poveri disturbano, per dirla col titolo rientrato di Miracolo a Milano.

OTTIMISTA: Non è questo. Amare la società, e quindi il prossimo, non significa contribuire a demolire le istituzioni sociali per incognite gravi; amare la società vuol dire soprattutto predisporre il terreno e la via per un sicuro cammino che abbia evidente il punto di partenza e precisa la mèta.

INGENUO: La miseria è, dunque, un'istituzione sociale? Perché non mi pare che Umberto D. minacci la famiglia, la pa-

tria, la repubblica, la religione, il parlamento e quella costituzione che se non è ancora attuata non dipende, certo, dal film di De Sica e Zavattini: il « connubio mal riuscito », come si è scritto, forse perché non si tratta di un matrimonio religioso.

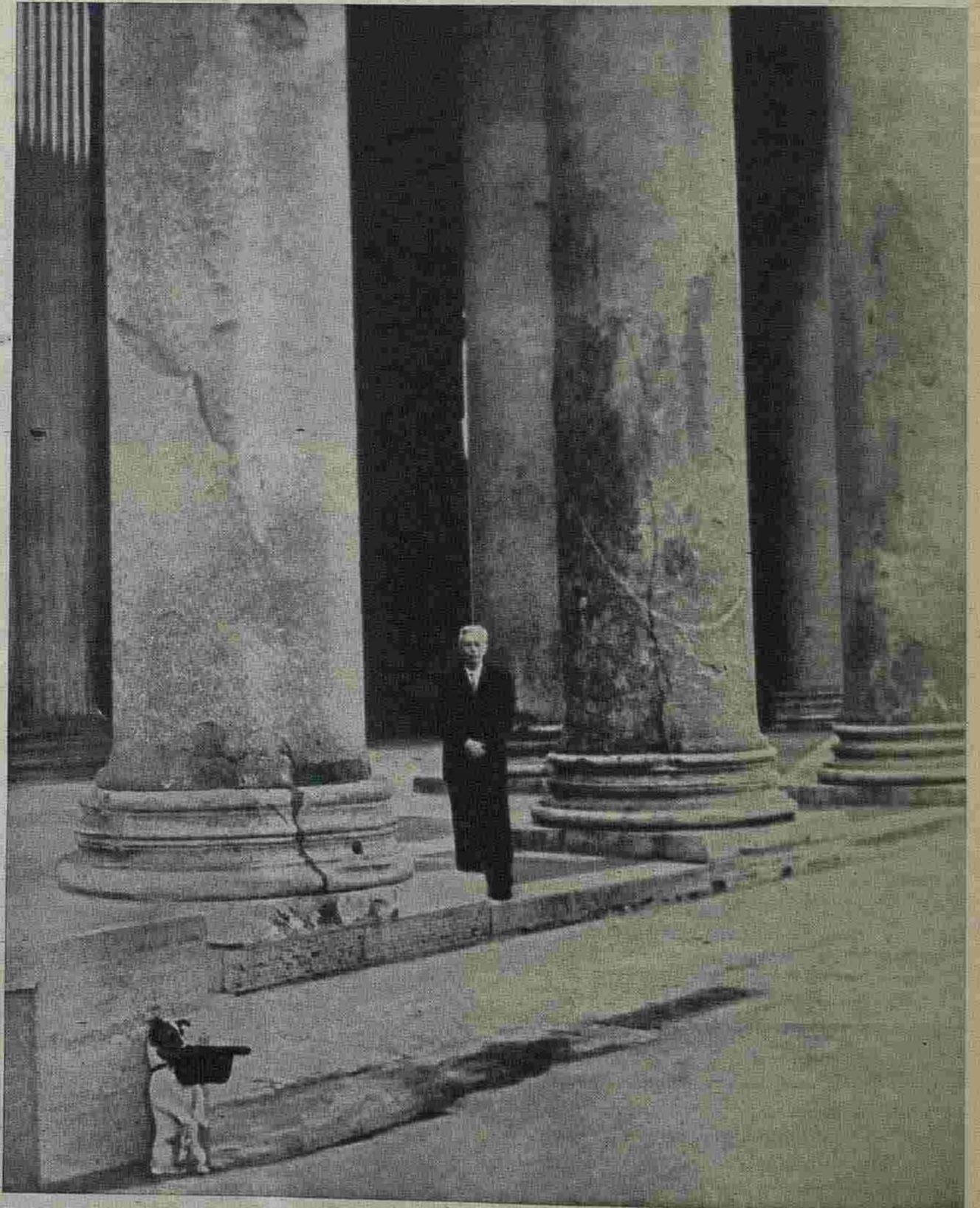
OTTIMISTA: Beata ingenuità! Questo, mi pare, non è il solo film sociale dell'incipiente primavera elettorale italiana. Evidentemente nella borsa dei valori della decima Musa la propaganda comunista poggia su basi assai solide. E Roma, ore 11, non le sembra che abbia sciolto i sottintesi? Se la borsa dei valori cinema-

tografici è questa e se essa incoraggia la propaganda comunista a creare una atmosfera di rivoluzione imminente, che cosa oppone la classe del Governo?

INGENUO: A mio avviso dovrebbe trattare meglio i pensionati e combattere più decisamente la disoccupazione. E giacché lei dal piano artistico e morale è passato a quello politico, mi permetta un'osservazione. Lei sa che si parla con frequenza degli « utili idioti », cioè di coloro che non essendo comunisti fanno il giuoco dei comunisti, come suol dirsi. Ebbene, non le sembra che siano degli « utili idioti » quegli zelanti che affibbiano l'etichetta di comunista a qualsiasi manifestazione o persona che non rientri nel giuoco della classe di Governo?

OTTIMISTA: Si spieghi meglio.

INGENUO: Ecco: il Presidente, in una sua lettera a un settimana e a rotocalco, ha confessato la sua amarezza nel vedere che « si condanna tutto e niente si riconosce; che si giunge al dileggio e alla diffamazione » da parte di avversari che « ti si buttano addosso come mastini, tentando di strapparti le vesti e morderti a sangue » per cui « l'uomo rimane amareggiato, av-



Carlo Battisti in Umberto D. di De Sica e Zavattini: « opera di poesia che agisce su un piano spirituale come rinnovamento delle coscienze », ha ottenuto il primo premio a Punta del Este.

vilito, quando vede un suo simile venir meno alla legge dell'umana probità e gentilezza». Parole sacrosante...

OTTIMISTA: Meno male che lo riconosce!

INGENUO: ... che dovrebbero indurre lo stesso Presidente a sostituire i mastini del suo canile con dei più amabili barboncini, se non ha proprio dei cani da pastore capaci di difendere il gregge.

OTTIMISTA: Che c'entra tutto questo?

INGENUO: C'entra perché i mastini, cani di lusso che proteggono le abitazioni lussuose dei ricchi, sono sempre pronti a lanciarsi sui poveri: non possono soffrire gli abiti stracciati. E' chiaro?

OTTIMISTA: Non troppo.

INGENUO: Mi spiego meglio. I mastini della politica sono anche quelli che si scagliano addosso a chiunque denunci un'ingiustizia sociale o mostri simpatia e umana comprensione per gli « umiliati e offesi », quelli che non sopportano neppure la rappresentazione della miseria nelle opere d'arte, quelli che appena in un film scorgono un problema morale e una dignità artistica aguzzano le orecchie e latrano.

OTTIMISTA: Lei adesso esagera. Sapete come sono buoni e bravi. Come scodinzolano e si drizzano sulle gambe posteriori quando si dà loro un pezzetto di carne! Non bisogna averne paura. E' tutto quel pezzetto di carne. A volte esagerano, lo so; ma d'altra parte devono fare la guardia: è il loro dovere di tener desti i padroni. Di questi tempi, con la gente che c'è in giro...

INGENUO: La paura, ecco la cattiva consigliera. E' lei che muove quegli « utili idioti » di cui si parlava poco fa. Se chiunque esprime artisticamente certi valori umani, chiunque si batte per una società migliore, chiunque afferma la libertà dell'arte e della cultura, chiunque difende la tradizione laica del nostro paese, chiunque, insomma, non si presta al giuoco di interessi della classe al Governo, è classificato comunista vuol dire che il comunismo rappresenta, oggi, in Italia e in modo monopolistico delle esigenze ideali che il partito dominante trascura. Ed è una bella propaganda che gli si fa. Non le pare?

OTTIMISTA: Senta, lasciamo stare la politica e parliamo di cinema.

INGENUO: Quello che a me piacerebbe. Ma non è stato proprio lei la volta scorsa a dirmi che Umberto D. era una cattiva azione politica e, oggi, che Roma ore 11 propugna addirittura l'esigenza di un'immediata rivoluzione?

OTTIMISTA: Ma non è colpa mia se questi due film sono politici?

INGENUO: Vede, il suo errore sta nel non farne una valutazione estetica, cioè nel non valutarli per quello che vogliono essere: opera di poesia. O questa sarà raggiunta e allora la forza, diciamo così, rivoluzionaria agirà su un piano spirituale come rinnovamento delle coscienze e non turberà l'ordine pubblico né i sonni della polizia: o non lo sarà e, in questo caso, la propaganda avrà effetto contrario perché su tutto prevarrà il fastidio di un'opera brutta e mancata. Il pubblico, cre-

da, è assai più intelligente di quello che non pensano certi politici.

OTTIMISTA: Eppure mi pare di aver letto recentemente, riportato sulla rivistina di un giovanotto amico mio troppo furbo per la sua età, che lei in passato ha scritto qualcosa sui rapporti tra letteratura e il... scusi sa, ma lei, non era fascista?

INGENUO: E me lo domanda? E' notorio che al tempo della cosiddetta epurazione la domanda poteva essere imbarazzante; oggi non lo è più. Sebbene possa sorprenderla le dirò francamente che nello scritto cui lei accenna c'è un'impostazione coerente con quanto oggi affermo a proposito dei film. « L'arte non può avere un programma; non è politica né sociologia... Non si può meccanicamente rinnovare l'arte così come non si può meccanicamente rinnovare la cultura che l'arte, del resto, in se stessa riflette. Il rinnovamento deve essere spontaneo, deve cioè operare dall'interno e non dall'esterno. Dunque si avrà un bell'esortare gli scrittori ad occuparsi di determinati problemi, e sotto un certo aspetto: gli scrittori non hanno mai sentito esortazioni di sorta... Avremo un'arte nuova... quando i nostri artisti

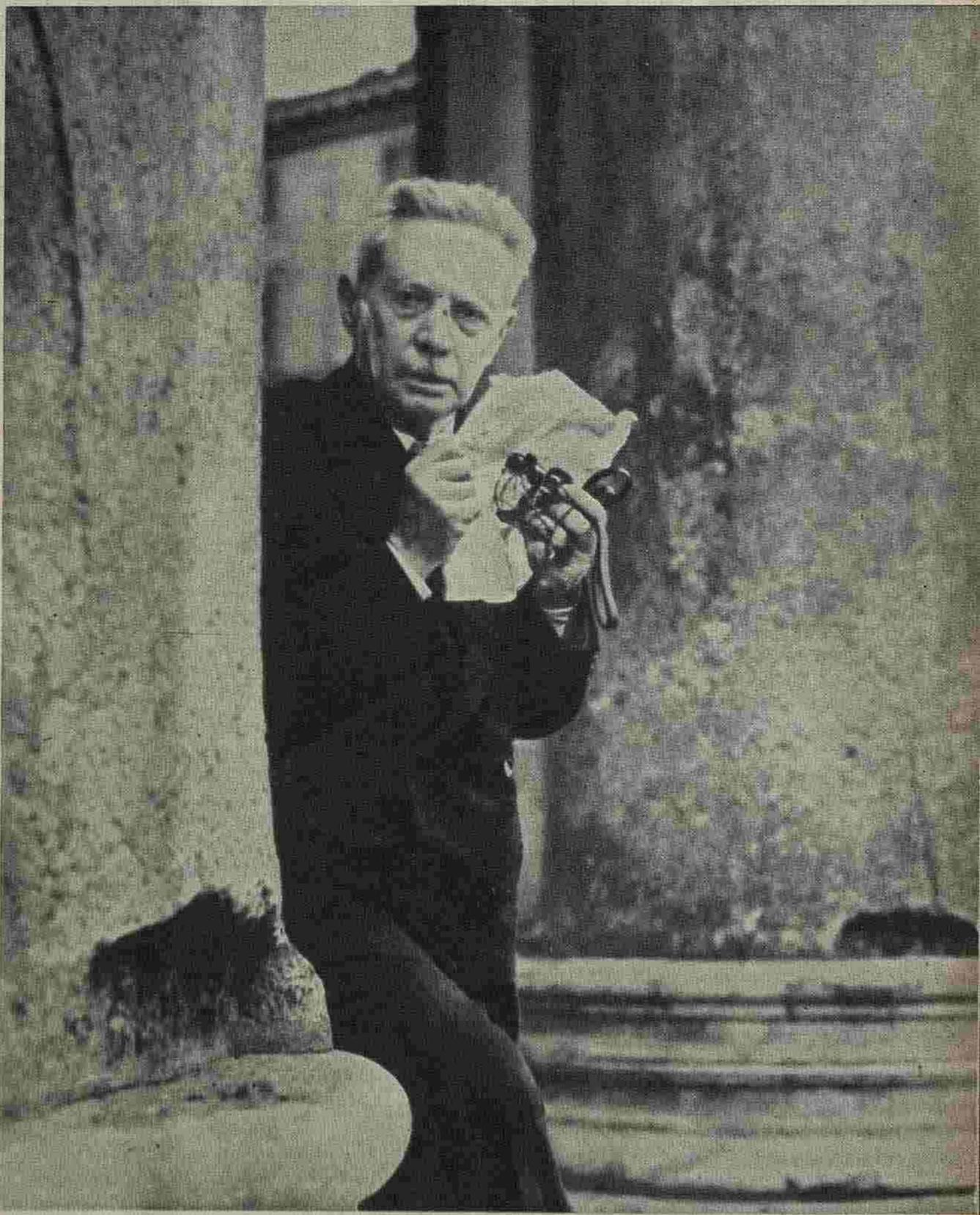
avranno assimilato la nuova cultura... » C'erano anche allora molti fascisti che lo pensavano come lei e credevano all'efficacia delle esortazioni agli artisti, ma io non ero fra questi.

OTTIMISTA: Nel film neorealista il problema è diverso: si tratta del rapporto tra l'arte e la realtà. La cultura non c'entra.

INGENUO: Questo è il punto. Vede, da allora, da quando scrissi quel volumetto ho capito che la vera, viva e operante cultura è quella che agisce sulla realtà e la modifica e non si chiude in dogmi interpretativi per quanto nobili e magnifici. E dunque, per stare al nostro argomento si può dire che avremo dei film, diciamo pure, « ottimisti » quando la realtà intorno a noi sarà migliore. E se i film d'oggi ci spronano a modificarla, mi pare che i loro autori siano degni di lode. Il modo con cui può avvenire questa modificazione credo dipenda da noi. Ma io non intendo ancora trattenerla su questioni accademiche: vedo che ha fretta e so che ha tante cose da fare, molto più importanti di queste chiacchiere. La saluto.

OTTIMISTA: Riverisco.

LUIGI CHIARINI



Ancora Battisti in Umberto D. Battisti si è avvicinato al cinema non tanto per il desiderio di un'esperienza artistica, quanto per il « piacere di cooperare alla soluzione di un problema »

Tre bersagli sbagliati?

Il professor Remo Branca, direttore della Cineteca scolastica, ci prega «cortesemente di voler pubblicare, e con lo stesso rilievo dell'articolo del Bassoli» (vedi Cinema n. 78: Gli amletici dubbi di Branca e compagni) la seguente nota:

SOLTANTO ora leggo per intero l'articolo Gli amletici dubbi di Branca e compagni di Vincenzo Bassoli (Cinema n. 78). Se l'avermi chiamato in causa, a proposito del Congresso nazionale di cinematografia scolastica di Brescia (settembre 1951), riguardasse soltanto la mia povera persona, fra tante cose da fare, proprio come Commissario per la Cinematografia scolastica, mi sarebbe certo mancato il tempo utile per rispondere. Ma poiché l'articolo del Bassoli mi prende "a esempio" della scuola italiana, ritengo mio dovere e di pubblicista, e d'uomo della scuola, e di Commissario nazionale, persuadere l'egregio scrittore che ha sbagliato in pieno tutti i suoi colpi: o meglio i suoi ipotetici bersagli.

È non dubito che non l'abbia fatto apposta.

Ecco i tre colpi o bersagli sbagliati:

« Il guaio è che nella scuola italiana molti di quelli che oggi cominciano a parlare di cinema, perché l'argomento nuovo sembra propizio per mettersi in vista o altro, al cinema non vanno. È un fatto che abbiamo da tempo constatato con dolore e sgomento e che Brescia ci ha paurosamente confermato. E inoltre perché Remo Branca, a esempio, dopo oltre un'ora di parole ha concluso mettendo in dubbio che il cinema sia un'arte? Non avremmo mai creduto nell'anno di grazia 1951 di ascoltare ancora simili discussioni in un ambiente di cultura. Perché poi, sempre Remo Branca, ha creduto di poter far giustizia sommaria di Pudovkin con tanta facilità... ».

Anzitutto credo che sia ingiusto calunniare la scuola italiana, sia pure con la frase "molti di quelli", di occuparsi di cinema con lo scopo banale di "mettersi in vista" o peggio per motivi più bassi: "o altro" dice l'accusatore. È risaputo che qualsiasi settore sociale ha le sue pecore nere; a queste dolorose eccezioni neppure la scuola, in tempi come quelli che viviamo, si sottrae. Noi però che conosciamo la scuola per aver fatto dell'educazione e dell'apostolato intellettuale il motivo dominante della nostra vita, sappiamo che proprio oggi nella scuola c'è una seria riflessione sui problemi della cinematografia. Molti studiano il nuovo linguaggio, altri fanno le brime prove, altri filosofeggiano: e tutto questo è segno che una categoria particolarmente preparata agli studi severi e meticolosi darà alla cinematografia il suo apprezzabile contributo. Ai neofiti ed alla Cineteca Scolastica Italiana, date il tempo necessario. Sono infatti definitivamente tramontati i tempi in cui i professori davano dello strambo e del fissato a quel Preside e quel Preside ero io, nell'Istituto Magistrale di Novara, 1938-41) che faceva nella scuola esperienze metodiche sull'uso del cinema come sussidio strumentale dell'insegnamento scolastico e come coefficiente della cultura generale. Oggi i concorsi annuali per soggetti o sceneggiature scolastiche ri-

velano una crescente cultura specifica nelle scuole ed una sempre più chiara comprensione del linguaggio visivo da parte degli insegnanti.

Perciò l'opinione, o, in pratica, calunnia, del Bassoli ha bisogno d'essere onestamente riveduta nell'interesse di una pubblica verità. Anche perché là dove l'accusatore cerca di puntellare le sue affermazioni con un caso pratico e quindi con un nome (e fa il mio), la mancanza di relazione fra quel che scrive e la realtà dei fatti, ci lascia credere che quanto a "informazioni" il Bassoli viva nella luna.

Dunque io avrei, nella mia relazione di Brescia, messo in dubbio che il cinema sia un'arte! Non riesco a capire tale affermazione contraria alla verità positiva, se non pensando che il Bassoli a Brescia non ci fosse; se c'era ad ascoltarmi, certo dormiva. Inviò alla direzione di Cinema l'opuscolo R. B. La scuola ed il film come arte. (Ars Nova, Roma, ott. 1951), perché lo faccia recapitare a Vincenzo Bassoli: esso contiene il testo integrale della incriminata relazione. Il Bassoli dunque è impegnato, avendo in mano il "corpo del reato", a riconoscere in mente sua, che tutta la conferenza è fondata sul presupposto che il cinema è arte, s'intende quando arte è. È evidente che può anche non esserlo, essendo il cinema uno strumento d'uso universale.

Polemichetta primaverile tra il professor Remo Branca e il nostro Vincenzo Bassoli sul Congresso nazionale di cinematografia educativa tenutosi a Brescia

Tuttavia mi accorgo che l'interesse del Bassoli sui problemi della cinematografia è recente. Vi sono precedenti che lo avrebbero lasciato perplesso non sui miei, che non ne ho, ma sui suoi amletici dubbi. Infatti nel volume Il tuo Cinema, pubblicato dalla S.E.I., Torino, nel gennaio del 1940, il 3° capitolo è dedicato al Cinema come arte e conclude (è un libro scritto per la gioventù studiosa) così: «La domanda per il cinematografo va posta perciò in modo più preciso: può il cinema esprimere l'arte nuova? Avete già capito che la mia risposta è assolutamente affermativa». Ancora: nel 1943, per i tipi dell'Istituto di Propaganda Libreria, Milano, pubblicavo il volume Polemiche sul Cinema, ch'è tutta una trattazione metodica del cinema come problema dell'arte e come arte nuova: su 298 pagine quasi 200 sono dedicate all'arte del cinema. Anzi, poiché il Bassoli (è questo il terzo bersaglio sbagliato) mi accusa di aver fatto "giustizia sommaria" del regista russo Pudovkin, debbo dire che proprio in quel volume facevo la confutazione metodica del "montaggio come base creativa del film", forse per primo in Europa, e dimostravo, nella parte costruttiva del mio pensiero, come il "quid" creativo del cinema sia invece la luce. Teoria che oggi, dopo anni, non di-

spiace neppure al Golovnia nel volume La Luce nell'arte dell'operatore pubblicato in lingua italiana da "Bianco e Nero", editore, Roma, 1951.

Infine, se non bastasse, c'è il mio recente volume La Scuola e il film (Rovigo, Istituto Padano d'Arti Grafiche, 1952) che, nella teoria generale considera fra le conseguenze della tecnica cinematografica "una nuova arte". A Brescia, dunque, essendo il mio assunto il rapporto storico, cioè attuale, fra la scuola ed il cinema come arte, non potevo che presupporre di parlare a persone colte e, nel caso specifico, a scrittori cinematografici abbastanza provveduti di precedenti bibliografici. Si faccia coraggio, Vincenzo Bassoli: questa volta ha sbagliato. Riconoscerlo da parte sua sarà per me ragione di stima, perché il coraggio morale val tanto più del puntiglio intellettuale.

REMO BRANCA

PURTROPPO, a costo di perdere del tutto la stima del prof. Remo Branca, non possiamo ammettere di aver fallito i nostri "bersagli", per niente "ipotetici". Per prima cosa non abbiamo elevato il Branca "a esempio" della Scuola italiana, abbiamo soltanto citato la sua "relazione", una fra le tante, perché ci pareva la più adatta a dimostrare in quali condizioni si trovi il "cinema" fra gli uomini di scuola, e perché alcune affermazioni del Branca ci avevano particolarmente colpito, proprio perché del Branca. Dunque, difendendo se stesso, Remo Branca non difende la Scuola italiana, ma unicamente un uomo di scuola che, in quanto tale, merita tutto il nostro rispetto. Abbiamo pure letto l'opuscolo contenente la "conferenza" incriminata: non abbiamo, nostro malgrado, mutato idea, perché tale scritto, sebbene non manchi di cose buone, per quanto non originali e tutte discutibilissime, porta alla conseguenza che il "cinema" può essere arte ma che, come arte, non è ancora degno di entrare nella scuola e, inoltre, perché il Branca non vi ha pubblicato in calce le amene discussioni che avvennero fra lui e alcuni convegnisti dopo la sua "relazione", discussioni che finirono per "negare" il regista come artista del film, accettando con qualche riserva, soltanto Charles S. Chaplin, chiamato da tutti, sic et simpliciter, Charlot.

Non abbiamo neppure "calunniato" la Scuola italiana, perché se è vero che piano piano sta maturando fra insegnanti e dirigenti una "coscienza cinematografica", è vero altresì che moltissimi pensano al cinema ancora come a una novità, di cui è bello e di moda parlare; e Brescia, appunto, ce l'ha confermato, poiché a Brescia non abbiamo dormito, ma solo ascoltato. Che dire poi del "terzo bersaglio", cioè dell'affare Pudovkin? Noi dovevamo riferire sulla "relazione" del prof. Branca e non sulle sue vecchie e nuove pubblicazioni, che malgrado i loro meriti sono ben lontane dal fare testo, per cui nessuno può onestamente negare che il "relatore", in quella particolare occasione, abbia liquidato il grande regista e teorico russo in poche parole. Molti lo osservarono, anche se non ebbero occasione di scriverlo. Per quanto riguarda poi la priorità quasi decennale del Branca su Golovnia, non crediamo sia il caso di insistervi troppo, giacché a tutti, persino a noi, capita di dire cose che poi ci si accorge che qualche grande uomo, che non si conosceva, sostiene. Tirando le somme, è ben chiaro che i nostri "colpi" non sono andati a vuoto se Remo Branca ha creduto opportuno risponderci con acidità polemica — intrisa purtroppo di quello spirito di cui fanno pietoso sfoggio i professori sulla cattedra quando si illudono di divertire gli scolari — accusandoci persino, in modo del tutto gratuito, d'ignoranza bibliografica, e forse non soltanto bibliografica. A questo punto non possiamo non confortarci al pensiero che nessuno di coloro che ci hanno scritto lettere per il nostro articolo su Brescia (il cui titolo fra parentesi non fu redatto da noi), approvandoci in linea di massima e chiedendoci anche dei consigli, non hanno minimamente confutato le nostre asserzioni, né tanto meno ci hanno accusato di "vivere sulla luna". Il nostro difetto, semmai, è di avere una memoria

LE NUOVE PIAZZE DEL COMMESSO VIAGGIATORE



Fredric March in *Death of a Salesman* (« Morte del commesso viaggiatore ») di Laslo Benedek.

buonissima, la qual cosa, pare che a molti disturbi.

Concludendo, poiché in questa sede stiamo discutendo questioni non soltanto cinematografiche, ma anche educative, ci permetteremo di far rilevare al nostro illustre contraddittore come due basi fondamentali dell'educazione, col cinema o senza il cinema, siano la modestia e la temperanza, le quali virtù non si insegnano certo citando continuamente se stessi come fonte attendibile e indispensabile, ma lasciando ad altri il compito di farlo quando lo credano opportuno. Dal canto nostro ci limitiamo sempre (salvo rarissime e giustificatissime eccezioni) a prender nota dei ritagli che *l'Eco della Stampa* abbondantemente ogni settimana ci invia.

VINCENZO BASSOLI

Il professor Remo Branca, se ha profonda conoscenza della propria bibliografia (e ne dà un saggio eloquente) non si dimostra però altrettanto informato sulla letteratura cinematografica di altri autori. Se così non fosse, egli non scriverebbe che « forse per primo in Europa » fece « la confutazione metodica del montaggio come base creativa del film », dimostrando come in vece « il 'quid' creativo del cinema sia la luce. Teoria che oggi, dopo anni, non dispiace neppure al Golovnia nel volume *La luce nell'arte dell'operatore* ». Il professor Branca ignora, a proposito della luce a esempio, che il libro del Golovnia è la raccolta di lezioni dallo stesso tenute ben prima del 1943. (N. d. R.).

IL COMPITO di ridurre fedelmente in un film una commedia a successo costituisce una sorta di rara competizione. Il che è particolarmente vero quando la commedia in questione sia *Death of a Salesman*, che segnò l'affermazione di Arthur Miller come di uno tra i più eminenti drammaturghi del nostro paese e vinse tutti i premi teatrali, inclusi il Pulitzer Prize, il Drama Critics' Circle Award, il Donaldson Award, la Theatre Club's Gold Medal, l'Antoinette Perry Award e il Front Page Award. In più, essa è stata tradotta in ventisei lingue. E' facile quindi immaginarsi i sentimenti alquanto complessi di un regista cinematografico, cui sia assegnato il compito di portare una simile commedia sullo schermo. Fin dall'inizio vi fu sostanziale accordo tra Stanley Kramer, produttore, Stanley Roberts, sceneggiatore, e me; ci trovavamo di fronte a un grande esempio di letteratura drammatica, con qualche cosa di molto importante da dire, ed eravamo decisi a portarlo sullo schermo con piena coscienza ed integrità. Per quanto riguardava la forma, ci rendevamo conto di dover affrontare un confronto interessante. Allo scopo di trasferire sulla scena il suo insolito impasto di realtà e fantasia, Miller aveva preso a prestito certi ritrovati della tecnica cinematografica, come il "flash-back" e la dissolvenza, e li aveva impiegati con molta efficacia. Ora noi avevamo l'opportunità non soltanto di ampliare l'impiego di tali ritrovati, ma di valerci della piena libertà del mezzo cinematografico per raccontare una storia che era così straordinariamente cinematografica di per se stessa.

Quale antico operatore e montatore, io fui preso dalla tentazione di lanciarmi in pieno nei trucchi e nei virtuosismi tecnici. Ricordo, a esempio, certi colloqui preliminari con Frank Planer, il nostro operatore, nei quali discutemmo la possibilità di girare le sequenze rievocative attraverso un velo di garza, per accentuare la loro irrealità, o usando obiettivi speciali per sottolineare il loro stacco dalle sequenze reali. Più le nostre idee da un punto di vista tecnico si perfezionavano, più ci accorgevamo di essere su una cattiva strada. Quella era la storia di Willy Loman e doveva esser vista attraverso i suoi occhi. Il punto essenziale era che per lui le rievocazioni erano esattamente reali come la realtà. Per esprimere visivamente questo drammatico punto, non ci doveva essere alcuna differenza tra la presentazione del passato e quella del presente, tra la realtà e l'immaginazione. Io abbandonai ogni idea di preziosismi tecnici. Nello studiare i passaggi temporali e le visualizzazioni dei ricordi, raccomandai di continuo a me stesso: « Non ci ricamare sopra! ». Allo stesso modo, decidemmo che, mentre le persone e i luoghi durante le

sequenze rievocative avrebbero cambiato conforme ai modi del ricordo di Willy, Willy non avrebbe cambiato. Nel recitare la parte senza il minimo trucco o mutamento di guardaroba, Fredric March effettuò tali spostamenti nel tempo e nello spazio unicamente valendosi della sua potenza interpretativa, con una sensibilità ed una profondità che rendono l'interpretazione intimamente commovente. Mentre l'allestimento teatrale del *Salesman* era stato considerevolmente stilizzato, il film impiega scene, arredamento e accessori realistici. Questa decisione fu presa senza alcuna previa discussione teorica, da parte nostra, circa i meriti dei due diversi stili, ma come semplice conseguenza delle naturali esigenze del mezzo cinematografico. Io sono convinto che il realismo che ne è risultato abbia accresciuto la forza del film. Nello stesso tempo io ero ansioso di mantenere gli elementi di questa realtà solo come sfondo, senza lasciare che essi si intromettessero nell'essenziale dramma umano. Nel cercar di serbare tale equilibrio, mi trovai a dover affrontare problemi cui non sempre ero pronto a rispondere. Quando si doveva girare

In questo articolo il regista Laslo Benedek spiega come ha diretto per lo schermo il lavoro teatrale di A. Miller

una scena del "breakfast", il trovarobe voleva sapere, con lo zelo caratteristico dei buoni artigiani di Hollywood, che cosa dovesse mangiare Willy Loman: cereali o prosciutto e uova? Mentre alla fine io mi decisi a risolvere questo problema, mi rifiutai ostinatamente di risolvere l'altro, famoso: che mercanzia doveva portare Willy nelle sue borse per il campionato? Come la commedia, il film lascia questo problema senza risposta.

La riduzione di una commedia in film comporta inevitabilmente certi mutamenti. Questi furono di tipi e gradi differenti. Molte scene furono mantenute interamente intatte, per quanto riguardava la struttura ed il dialogo, il solo mutamento riguardò il metodo registico. C'è per esempio, all'inizio, la scena in cui Willy denuncia l'invadenza della città: « Ci hanno ingabbiati qua dentro, mattoni e finestre, finestre e mattoni ». Qui la macchina dà presa, con la sua selettività, fu in grado di concentrarsi su quello che era drammaticamente essenziale in tale momento: Willy e Linda insieme, vicinissimi, quando erano importanti lo scatto di lui e la reazione di lei; i muri di mattoni che stringevano la finestra della camera da letto, quando doveva essere accentuata questa vista melanconica;



In questo paginone: immagini tratte da *Death of a Salesman* («Morte di un commesso viaggiatore» lavoro teatrale di Arthur Miller. Benedek dichiara: «Noi abbiamo preso e siamo convinti di averne ricavato un film sincero e onesto». Interpreti: Frank...)



e, nel momento in cui Willy si rende conto di come si fosse perduto lontano con i suoi ricordi, il suo volto che riempie lo schermo, con gli occhi soli che tradiscono il suo muto terrore. Qui, effettivamente, la macchina da presa è diventata una collaboratrice nel racconto della vicenda. In certi casi noi conservammo la struttura generale di una scena, ma andammo al di là della sua presentazione originaria. Nella prima rievocazione, per esempio, Willy abbandona la cucina di oggi mentre la sua mente vaga fino a un pomeriggio di circa sedici anni prima. Attraverso la finestra della cucina egli vede i suoi figli allora in età da frequentare le scuole medie, intenti a lucidare l'automobile di famiglia. Nell'edizione teatrale l'auto aveva dovuto esser supposta fuori scena e se ne sentiva soltanto parlare. Noi ci rendemmo conto che, per poter accettare e credere che l'immaginazione di Willy fosse in grado di evocare i suoi figli in carne ed ossa, quali erano anni prima, in nome della verità psicologica e drammatica essa avrebbe dovuto far apparire nella propria materiale realtà anche la piccola vecchia "Chevy", simbolo della sua grande nostalgia. Così, noi facemmo della piccola auto lo sfondo per questa scena con i figli giovani. In un altro caso ancora

alterammo occasionalmente la struttura della commedia per collocare una scena in un ambiente del tutto differente. Una rievocazione in cui entrava il fratello morto di Willy, Ben, era stata situata nell'ufficio del padrone di Willy, da cui il protagonista era stato appena licenziato. Tuttavia, avendo accresciuto il realismo dell'ufficio, mentre esso sul palcoscenico era stato solo suggerito, noi ci accorgemmo che questa rievocazione non sarebbe stata credibile, essendo mutati i particolari. Seguendo strettamente il filo reale della commedia, nel punto in cui Willy deve andare da questo ufficio a quello di Charley per chiedergli in prestito del denaro, facemmo che Willy si abbandonasse a tale rievocazione durante il tragitto nella ferrovia sotterranea. A me sembra che questo espediente costituisse uno sfruttamento drammatico della quasi universale esperienza del sogno ad occhi aperti durante un tragitto compiuto sulla metropolitana o sul treno. Cosa abbastanza curiosa, questo cambiamento condusse — sono convinto — a un rafforzamento della seconda parte di tale rievocazione. Durante questo tragitto sulla metropolitana, quando Willy è costretto a chiedere denaro in prestito a Charley, il suo rivale di tutta la vita, egli rievoca un altro tragitto sulla me-

tropolitana, tanto tempo prima, allora in direzione di Ebbets Field, dove suo figlio Biff doveva essere l'eroe calcistico del giorno e lui, Willy, se ne vantava orgogliosamente con Charley. La drammatica ironia di questa sovrapposizione sembrò aggiungere forza alla bella scena di Miller.

Tutti questi mutamenti citati, così come la posizione generale nei confronti dei problemi di produzione, furono il risultato della più approfondita preparazione di cui io abbia mai potuto disporre nel fare un film. Oltre allo sforzo autenticamente collaborativo da parte di Stanley Kramer, Stanley Roberts, Frank Planer e me, un grande contributo fu recato dallo schema per la realizzazione disegnato da Rudolph Sternad. Io ero sempre stato convinto che uno dei passi più importanti nella realizzazione di un film fosse quel certo indefinibile processo durante il quale il regista visualizza le sue scene in termini di ripresa e di movimenti, ancor prima che il primo metro di pellicola sia girato. Necessariamente questo processo, fin che è confinato nell'immaginazione, rimane vago. Lavorando in contatto con Sternad, queste idee riceverono il loro primo collaudo con la realtà at-

traverso la
seria cono
macchina d
tutti gli int
ne cinemate
lativi al pi
tutto ciò d
pra tutto,
ne di essi
e più stimo
tero il coll
gnative set
coinvolgent
chiave del
metodo di
fondita pre
colare prim
riodo di rip
mise di gir
camente co
man nel te
giorni. In
namento di
quindi "res
lungo div
preso una
costati ad
mo convinto
cero ed on



« commesso viaggiatore »), film di Laslo Benedek tratto dall'omonimo grande commedia, ci siamo accostati a essa con rispetto e amore principale del film: Fredric March. Produttore: Stanley Kramer.



una serie di schizzi, eseguiti con la forza della scenografia, della ripresa, dell'illuminazione, e di tutti i problemi della realizzazione, per tacere di quelli relativi alla ripresa. Ma al di là di questi pregevoli schizzi e, sotto una particolareggiata discussione, sono nate costantemente nuove idee. Queste, poi, ricevettero il loro finale durante due imponenti prove su larga scala, con l'intero "cast" e i membri del personale tecnico. Fu questa la produzione, con la sua approvazione e attenzione al particolare, nell'affannosa tensione del lavoro vero e proprio, che ci permise di realizzare un film drammatico e tecnicamente perfetto come *Death of a Salesman*, un'opera insolitamente breve di 26 minuti, i 26 giorni furono il corollario di molti mesi di intenso lavoro, e il risultato fu come un piano di ripresa eseguito molte volte tanto. Noi abbiamo così realizzato una grande commedia, ci siamo accostati a essa con rispetto ed amore e siamo stati in grado di ricavarne un film sin-

LASLO BENEDEK



MONSIEUR CHAPLIN

TRA LE LUCI DEL VARIETÀ

QUEST'ANNO ci sarà finalmente consentito di assistere alla proiezione dell'ultimo film di Charlie Spencer Chaplin, il primo da lui diretto dopo cinque anni. La genesi di *Limelight* è pressoché identica a quella di altri film dello stesso regista: lo "script" ha richiesto due anni e mezzo di lavoro; per la parte della protagonista si sono intervistate centinaia di giovani, finché non fu scelta Claire Bloom, attrice britannica rivelatasi con *Ring Around the Moon* di Jean Anouilh. Il soggetto del film non è ancor molto noto, a causa della naturale ritrosia chapliniana di fornire informazioni di tal genere, tuttavia si sa che verte essenzialmente sulla tragedia di un anziano attore del "music-hall" londinese,

il quale ha gradualmente perduto l'abilità di far ridere il pubblico, e vede in pericolo la propria carriera; si salva, in un certo senso, aiutando e portando alla fama una giovane ballerina. Nel film Chaplin ha riportato tutte le sue esperienze fatte nei teatri e nei "music-halls" britannici. Non è semplice coincidenza, ad esempio, che la madre della ballerina, in *Limelight* faccia la cucitrice: cucitrice fu la madre di Chaplin, nota col nome di Lily Harley, quando si ritirò dalla ribalta. L'opera è anche interessante per il fatto che il "tramp", caratterizzante le passate produzioni chapliniane, è completamente assente. *Limelight* è « un film comico, almeno lo spero », ha dichiarato Chaplin a Pryor del New York

"Limelight" rappresenta un punto avanzato nell'evoluzione del grande regista-attore

Times, « dove il balletto gioca un ruolo predominante ». Nel film troviamo il balletto *La morte di Colombina* scritto da Chaplin nel 1950 per Alicia Markova e Anton Dolin. La ripresa della sequenza del balletto è stata un'esperienza indimenticabile: dopo aver minutamente verificato le luci, l'angolo di ripresa della "camera" e la distanza per la colonna sonora, l'ometto agile e scarno, con un paio di pantaloni "beige" ed una giacca marrone scuro, un cappelluccio fieramente inchiodato in testa, alla ventitrè, diede un ordine imperioso. Eglevsky apparve sulla ribalta in un silenzio di tomba. L'orchestra iniziò in sordina, e il ballerino seguì il suo corso vorticoso di volteggi ed evoluzioni. In un angolo, Chaplin tremava e si contorceva, seguendo la scena con i suoi dilatati occhi attenti. Alla fine, fra un applauso generale, abbracciò e complimentò Eglevsky. Ma non era soddi-



sfatto. Fece ripetere la scena in un punto abbastanza discosto da quello originale. Alla fine, completamente esausto e madido di sudore, si accasciò su di una sedia. E', questa, una prova che un film di Chaplin è interamente di Chaplin, nel bene e nel male. Il grande regista-attore segue lo sviluppo graduale della sua opera con occhio appassionato e volontà tenace. Per quanto egli suoni il violino, il pianoforte, la fisarmonica e l'organo, non sa scrivere la musica. Così invitò un giovane pianista, Ray Rasch, e lo incaricò di stargli accanto e di seguire le sue modulazioni. Rasch ebbe il compito di tradurre in ritmi melodiosi, al piano e sulla carta da musica, le variazioni canore chapliniane. Tale lavoro durò nove mesi, e terminò con piena soddisfazione di entrambi. La meticolosa fatica dell' "editing" richiederà ancora tre mesi. *Limelight* rappresenta una svolta importante nell'evoluzione chapliniana, dopo il costume del vagabondo fissato nelle arcaiche commedie *Keystone*, dopo il pathos di *The Tramp*, dopo la satira della civiltà industriale, del nazismo, del "business" odierno (*Monsieur Verdoux*). Ma la filosofia della commedia, sostiene il Chaplin, contiene oggi come ieri i medesimi principi base, « un calcio nel sedere a un uomo in frack

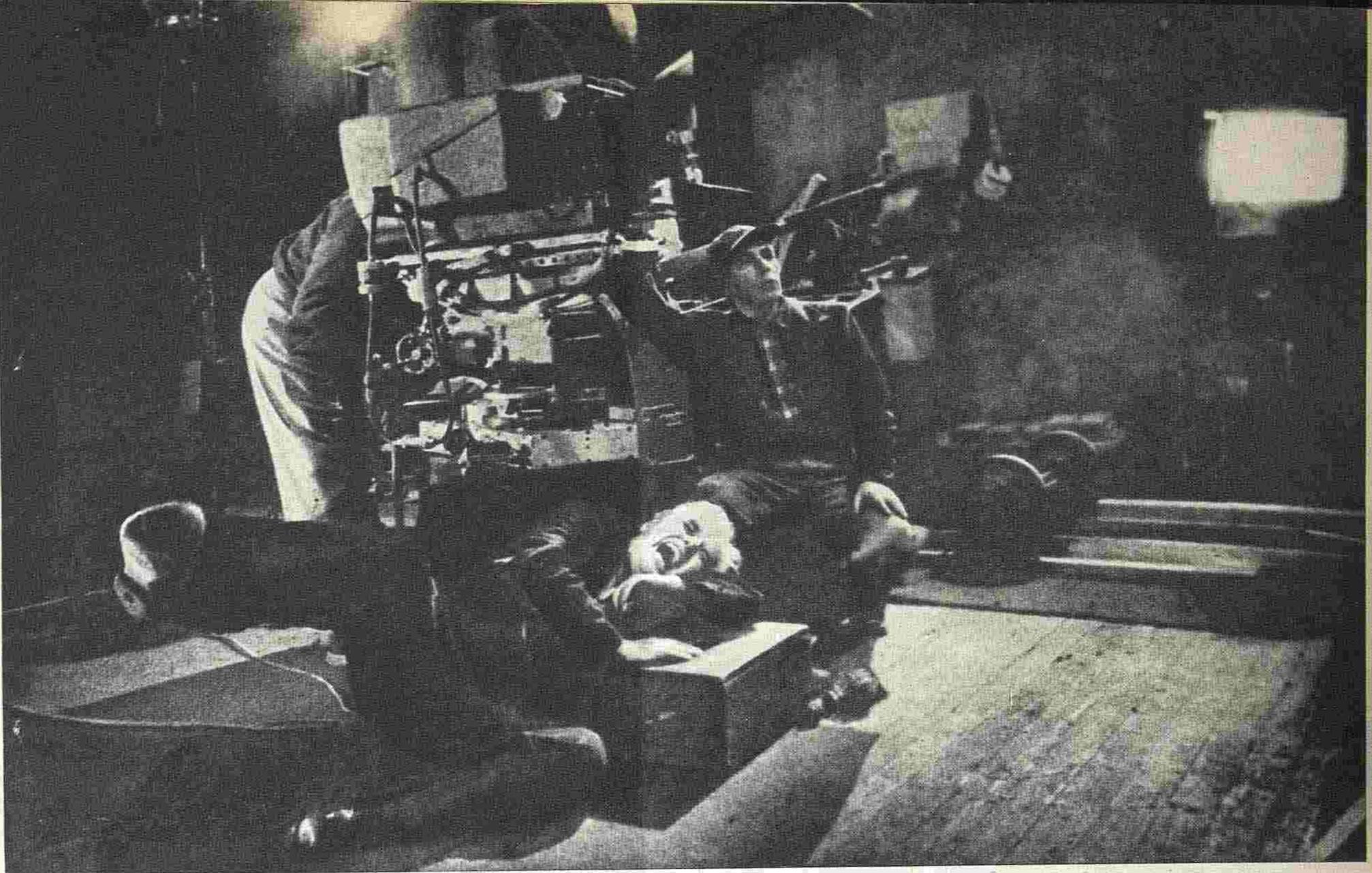
rimane sempre comico», egli afferma, « perché moltissimi amano vedere umiliato un essere pomposo e pretenzioso. Ma la vitalità essenziale della commedia scaturisce dall'azione, non dal dialogo. Il dialogo è ben presto dimenticato. L'azione diretta, trasmessa al pubblico, lascia una impressione inalterabile ». E Chaplin, a sostegno di tale tesi, ha introdotto due pezzi classici del suo repertorio in *Limelight*. Nel primo egli ha un crampo alle gambe, e gli spettatori lo vedono dileguarsi nei suoi pantaloni; nel secondo, mentre suona il violino, ruzzola e scompare nell'orchestra.

In uno degli ultimi fascicoli del settimanale cinematografico *Box Office* è apparso un violento attacco contro la I.F.E., l'organizzazione italo-americana che ha lo scopo di diffondere il film italiano negli Stati Uniti. L'articolista sostiene che la I.F.E., non avendo ancora iniziato la propria attività nonostante i molti mesi di esistenza, compromette seriamente le prospettive future del cinema italiano in America e arreca un grave danno agli ambienti tecnici e culturali delle cinematografe di entrambi i paesi. Mi sono recato personal-



In questa pagina e nella precedente: inquadrature e foto di lavorazione dell'ultimo film diretto da Charles Spencer Chaplin: *Limelight*.





In queste due pagine: C. S. Chaplin in altre inquadrature e foto di lavorazione di *Limelight*.

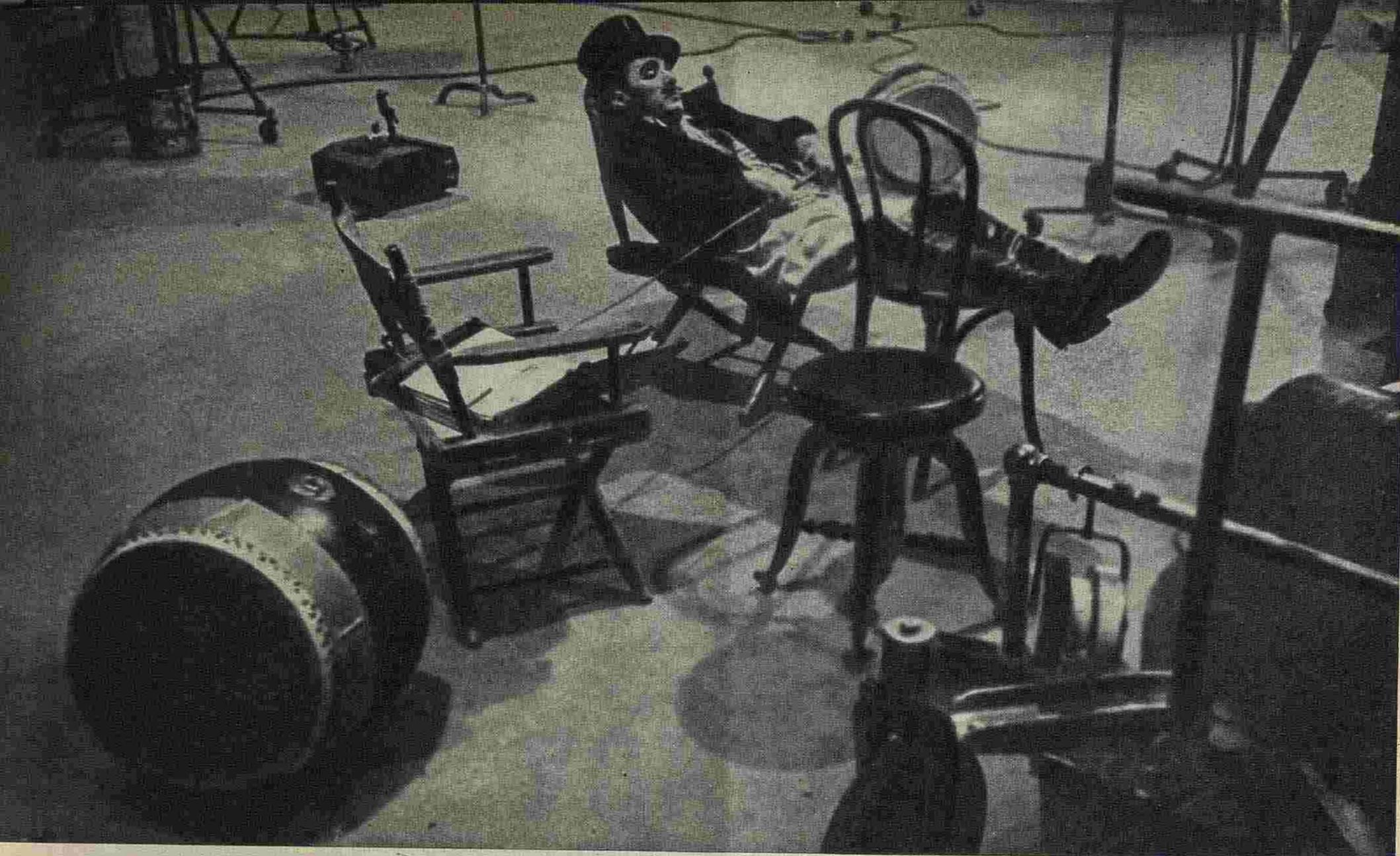


mente dall'avvocato Bullio, presidente della Scalera Film di New York, e in seguito a una amichevole conversazione sono riuscito a fare il punto dell'attuale situazione. La I.F.E. è senza dubbio in ritardo rispetto al programma iniziale, ma è necessario rendersi conto che una iniziativa di tale importanza e respiro deve contare su una fase preparatoria assai accurata. Molte delle difficoltà di ordine tecnico e finanziario sono già state superate, altre lo saranno nei prossimi mesi; si calcola che entro settembre la società possa dar inizio ai suoi lavori. Sempre a proposito della I.F.E., ritengo opportuno segnalare un fenomeno di una certa importanza che si sta verificando negli Stati Uniti da qualche tempo a questa parte. Si nota, quest'anno, la tendenza a creare a New York locali cinematografici con un limitato numero di posti, costruiti secondo criteri architettonici "progressivi", e destinati a proiettare ogni film in programma per parecchi mesi consecutivi. Questi cinematografi, che contengono 5-600 posti contro i 5-6000 di talune sale, paiono destinati a un successo considerevole presso il pubblico, specie nelle grandi città. Si pensi che un film "commerciale" come Pandora tiene il cartellone in uno di

GIORGIO N. FENIN

(Continua in terza di copertina)





RAGIONI DI UNO «SCANDALO» - Leggiamo nella rubrica «Ritrovo» del Ponte (febbraio 1952) la seguente nota siglata C.T.: «Si è fatto un gran discorrere in questi ultimi tempi intorno al caso di un vecchio e insigne professore universitario scritturato da un "regista" il quale, senza sapere chi egli fosse, si era interessato al suo aspetto perché corrispondeva a quello di un "tipo" da lui vagheggiato e lo aveva persuaso a lasciarsi "ingaggiare" dietro compenso di qualche milione. Del fatto si sono uditi i più disparati commenti. Qualcuno se ne è scandalizzato come di un'abitudine alla dignità professionale o di un tradimento della nobile missione fino allora esercitata; altri, conoscendo l'uomo, ha considerato quella adesione come un esemplare sacrificio compiuto per dar corso, con quei milioni, a costose pubblicazioni scientifiche; altri ancora han voluto riconoscere nel gesto dello studioso una protesta civile alle condizioni economiche dei nostri docenti universitari; qualcuno infine ha applaudito, americanamente, al gesto coraggioso del cattedratico non più schiavo dei pregiudizi di casta, pronto a farsi oggi attore e domani, se occorre, direttore di banca, dando prova di una elasticità e di una spregiudicatezza esemplari. Come si vede, ciascuno ha potuto dire la sua, ma i due estremi del biasimo e dell'applauso sembravano incontrarsi nella poca o nessuna considerazione nella quale era tenuta la nuova "professione" che quel docente era stato invitato ad esercitare. Sembrava insomma ai commentatori che il passare da una cattedra a una scena costituisse una deplorabile caduta o fosse cosa alla portata di ogni uomo coraggioso. Condivido interamente entrambe le opinioni, ma solamente perché, nel caso in questione, considero l'Arte drammatica fuori causa trattandosi semplicemente della modesta prestazione della

RIDER'S INDIGEST

propria persona a un quadro che un regista si era proposto di comporre. Lo "scandalo" — se può dirsi tale — mi pare sia tutto e solamente qui e tragga l'origine dal balordo principio, oggi assai diffuso, che per rappresentare efficacemente il personaggio, che so io?, di un povero o di un ricco, di un prete o di un soldato basti prendere dalla strada un vero povero e un vero ricco, un vero prete o un vero soldato, dimenticando che il "personaggio" di una opera d'arte non si trova per la strada, ma ha da esser frutto della immaginazione di un artista. Quel povero o quel ricco, quel prete o quel soldato potranno reggere sulla scena o sullo schermo finché un regista-attore gli avrà prestato la sua immaginazione e si sarà servito più o meno genialmente di lui come un pittore si serve per i suoi quadri, di un nudo, di una pera o di un merluzzo, ma ricadrà dopo, fatalmente, nella sua anonima incompetenza. Che un povero diavolo, per isfamarsi, o una donnina per far fortuna si adattino a far da manichini, è comprensibile, ma non lo è altrettanto che vi si adatti un uomo di alta cultura, estraneo all'arte, provvisto del necessario per vivere e al quale non può sfuggire che i milioni concessigli sono troppi anche per un "buon modello" incontrato per strada, ma sono ottimamente spesi per la singolare pubblicità derivante dal suo titolo accademico». Sarà bene ricordare, in propo-

sito, quanto ebbe a dichiarare il professor Carlo Battisti ai lettori della nostra rivista: che cioè lo ha portato al cinema, «oltre e più del desiderio d'un'esperienza artistica», il «piacere di cooperare alla soluzione dello scottante problema» impostato dal film di De Sica e Zavattini (Carlo Battisti: Il professor Battisti presenta Umberto D., in Cinema n. 72, ottobre 1951).

CINEMA E TEATRO - Per il Rider's indigest il lettore Franco Tomasina ci invia questa nota tratta dal «Taccuino» di Il Dramma n. 28 del 1° marzo 1952 (a proposito della commedia «Il primo amore» di André Jossot): «Una opera teatrale diviene oggetto di interesse definitivo solo sulla scena ma, eccezionalmente, può anche destare curiosità o interesse anche alla lettura. Gli "stati d'animo" non si possono esprimere sulla scena solo come stati d'animo, così come i saggi non si possono esprimere sulla scena solo come saggi. Anche Umberto D., l'ultimo film di De Sica, lo avremmo letto tanto volentieri in un racconto del suo estroso soggetto, Zavattini, ma sullo schermo l'opera risulta sconcertante perché è rimasta soltanto un saggio; l'accostamento non è gratuito perché Jossot uomo di lettere, scrittore squisito, con la sua opera non ha fatto teatro, così come De Sica, magnifico regista ed eccellente attore, non ha fatto cinema».

ROMMEL E LE VOLPI - Dal Corriere della Sera riportiamo la recensione di "lan" al film Rommel, la volpe del deserto:

Se il regista americano Henry Hathaway, che sa il fatto suo, ha diretto un film come Rommel, la volpe del deserto, avrà avuto le sue buone ragioni, ma non certo ragioni d'arte. E' una sorta d'omelia figurata, una predica apologetica solenne e fastidiosa. Mediocre film e falso film. Come il libro dell'inglese Desmond Young dal quale deriva, The desert fox narra cose di cui noi Italiani abbiamo conoscenza troppo diretta, non ancora sbiadita dagli anni, perché ci sfuggano i travisamenti. Del Maresciallo tedesco, rapidamente ed oscuramente scomparso, Young prima ed Hathaway poi hanno fatto un'esaltazione basata su due principi: che fu geniale soldato e che lottò contro il dispotismo di Hitler. Se il primo assunto è certo, il secondo lo è meno; comunque, assodato è che i più degli alti ufficiali dell'Armata nazista non furono gli ostinati, eroici avversari del Führer che il film descrive; che Rundstedt, ovviamente, non insolentì Hitler per telefono; e che furono gli Italiani, non i Tedeschi, a farsi massacrare sul fronte nordafricano, quando vincere non si poteva più, perché la disgraziata guerra di Mussolini era infelice-mente conclusa. Il film — che nella versione italiana, mutati i dialoghi e con molti tagli, attenua artificiosamente taluni stridori dell'edizione originale — rilascia, per opportunità politica, un attestato di benemerita democrazia, immeritata, a buona parte dello Stato maggiore germanico, che, com'è risaputo, rimase fanaticamente fedele sino all'ultimo ai miti crollati. E trascura, in cambio, speriamo non volutamente, un sacrificio che, senza patriottica enfasi, è giusto rivendicare all'Italia.

O. D. F.



Madeleine Sologne in *L'éternel retour* («L'immortale leggenda», 1943), film diretto da Jean Delannoy ma frutto di una rielaborazione sofisticata di miti e leggende alla Cocteau.

JEAN DELANNOY

SI PARLAVA, a proposito di Mankiewicz, di "film prefabbricato". Il discorso va ripreso per Jean Delannoy. In altro senso, s'intende. In America la prefabbricazione avviene a opera di scenaristi preoccupati sopra tutto di raccontare delle cose, al di fuori di indugi letterari compiaciuti. In Francia, la letteratura è un nutrimento indispensabile, ricco ma pericoloso, suggestivo ma sovente traditore. Ora, Delannoy, uomo nato nel mestiere (ha fatto il montatore, prima che il regista), sicuro di una tecnica di cui conosce tutti i segreti, ama appoggiarsi, per lo meno da quando la sua attività è emersa su un piano di impegno extracommerciale, a sceneggiatori di gran classe e, prima ancora, spesso, a soggettisti illustri, a grandi firme della letteratura. Qualcuno ha definito Delannoy

un mero esecutore di film scritti da altri. Certo, se esistono film la cui sceneggiatura possa assumere un interesse indipendente dal risultato realizzativo, si tratta proprio di quelli di Delannoy. Poiché sono sceneggiature dove la frase descrittiva o la battuta di dialogo brillano spesso per un loro vivido nitore, per una loro spirituale o spiritosa acutezza. E qui si affacciano i nomi di Gide e di Sartre, di Cocteau e di Jean-son, di Aurenche e Bost e di Neveux, di Zimmer e via dicendo. L'ipotesi di un Delannoy mero esecutore è senza dubbio tentante. E la si potrebbe agevolmente confortare di pezze d'appoggio. Ma che significa "esecutore"? E non è doveroso dare, entro certi limiti, atto ad un regista dell'impegno (se volete, della furberia) con cui sceglie i propri soggetti e i propri sce-

Michèle Morgan e Pierre Blanchar in *La symphonie pastorale* («La sinfonia pastorale», 1946), tratto dall'omonimo libro di Gide. Questo è il primo film di rilievo diretto da Jean Delannoy.



naristi? Bene o male, Delannoy è laureato in lettere, potrebbe osservare un maligno.

Ma cominciamo per ordine. Fatto il suo bravo tirocinio di montatore e di assistente, il giovane Delannoy arrivò alla regia nei primi anni del sonoro. La "routine" commerciale più consueta lo inghiottì; i suoi film o filmacci si intitolavano *La Vénus de l'or* oppure *Le diamant noir*. Su questa linea avventuroso-esotica il regista giunge nel 1940 a *Macao l'enfer du jeu*, un polpettone non privo di effetti sagaci, che in Italia vedemmo in ritardo, per motivi di censura, e probabilmente alleggerito dalle forbici in misura sensibile. Si era ancora nel campo della più scoperta convenzione romanzesca. Delannoy s'inseriva, con pieno dominio del mestiere, in quel filone esotico-sensual-poliziesco, che faceva da contrappeso, su una linea di pura commerciabilità, al filone veristico che dava il timbro alla produzione francese di allora. I film immediatamente successivi non recarono alcun elemento nuovo. *Fièvres* (1941) aveva un soggetto psicologico, con al centro un "uomo del piacere", colto da crisi decisiva, ma con un protagonista come il canoro Tino Rossi poco c'era da fare. Qualche ricerca psicologica, accompagnata con buoni effetti sonori, si trovava in *L'assassin a peur de la nuit* (1942), storia degli incubi, appunto, di un assassino. Con *Pontcarra* (1942) si compie l'incontro definitivo tra Delannoy e la buona letteratura e drammaturgia francesi. Gli scrive scenario e dialoghi Bernard Zimmer, l'autore di *Le beau Danube rouge* e di *Bava l'Africain*, lo sceneggiatore della *Kermesse héroïque*. Non stento a credere quanto afferma Roger Régent nel suo informatissimo *Cinéma de France*, e cioè che il romanzo di Albéric Cahuet cui Zimmer e Delannoy si ispirarono fosse mediocre. Pure, quel film "storico" ebbe un successo strepitoso presso il pubblico e viene considerato dalla critica il punto di partenza autentico della carriera di Delannoy. Ci credo sulla parola. Non ho veduto il film, ma non è difficile rendersi conto ch'esso doveva avere dati magari un po' esteriori di sicurezza narrativa, un gusto del romanzo e della ricostruzione storica (Restaurazione e Monarchia di luglio) non troppo approfondito forse, ma tale da stimolare in senso nazionalistico i francesi oppressi dall'occupazione tedesca. Non dimentichiamo che il film è del 1942. Ancora una volta la parola "furbo" a proposito di Delannoy mi viene alle labbra. Ormai, il gioco è fatto, la formula è trovata, Delannoy non muoverà più passo senza avere ai fianchi e alle spalle sceneggiatori e soggettisti illustri, in grado di fornirgli una sostanza autonoma per le sue immagini sempre molto sorvegliate. Ecco nascere così *L'éternel retour* (1943), frutto di quel gusto del "pastiche", della rielaborazione sofisticata di miti e leggende che è alla base di tanta attività di Cocteau. Si trattava nientemeno che della leggenda di Isotta e di Tristano, trasferita, con trasparenti allusioni, nell'epoca contemporanea. Il film è di Cocteau; qui Delannoy ha esercitato, non senza la solita perizia tecnica, la funzione esercitata altre volte da Pierre Billon o dallo stesso Cocteau. Un film estetizzante al massimo, di un intellettualistico languore, rivolto ad effetti scon-

tati, tra evidenti cadute di gusto, dovute all'assiduo desiderio di "épater". Di fronte a tutto ciò le belle immagini, le musiche suggestive di Auric e via dicendo non risultano che lenocini sterili. L'allegoria coccauiana ha fatto il suo tempo. L'"équipe" Delannoy-Zimmer si ricostituisce per *Le bossu* (1944), ispirato al celebre "feuilleton" di Féval. Ma pare che l'impresa fosse sbagliata in senso intellettualistico: i realizzatori non credevano alla sbrigliata e rozza inventiva dell'elementare narratore ottocentesco e quindi toglievano al racconto ogni lena di autenticità contemplandolo criticamente.

Finita che fu la guerra, Delannoy si dimostrò deciso ad approfondire la strada intrapresa. Il suo primo film di rilievo, un film che venne caricato di pubblici onori e che costituì per lui la vera occasione di "sfondamento", fu *La symphonie pastorale* (1946), che segnò pure l'incontro del regista con una coppia di scenaristi, Aurenche e Bost, assai provveduti letterariamente e con tutte le carte in regola nei

(1947). In questo film l'esistenzialismo sartriano era trasferito su di un piano di gioco, indubbiamente piacevole e stimolante, ma tutt'altro che irreprensibile. Vi era un tono di "pastiche" che anche qui predominava, con effetti talora fastidiosi. La storia forse la ricordate. Un uomo e una donna muoiono nello stesso istante, ignoti l'uno all'altro e per cause diversissime se pur egualmente violente (lui è un combattente clandestino, lei una moglie assassinata dal marito fedifrago). Nell'al di là — un realistico al di là popolato pittorescamente di defunti ognuno vestito conforme alla propria epoca — i due si incontrano e si amano. Onde ricevono l'allettante proposta di ritornare ventiquattr'ore al mondo e dimostrare d'essere veramente fatti l'uno per l'altra, per guadagnarsi così la prosecuzione dell'esistenza terrena. Ma, una volta tornati, un dovere esistenzialisticamente inteso li induce a rinunciare alla salvezza e alla felicità di questo mondo per una sorte violenta quale già avevano incontrata. C'è qui, come in genere nei film di Delannoy, una notevole bravura tecnica (operatore Matras; sceno-



Dominique Blanchar in *Le secret de Mayerling* (« Il segreto di Mayerling », 1949) di Delannoy.

FILMOGRAFIA

1935: *Paris-Deauville*. - 1937: *Ne tuez pas Dolly*. - 1938: *La vénus de l'or*, con Mireille Balin e Jacques Copeau. - 1940: *Macao, l'enfer du jeu* (*Macao*), girato con Erich von Stroheim e Mireille Balin e successivamente con Pierre Renoir e Mireille Balin; *Le diamant noir* (*Il diamante nero*) con Gaby Morlay e Charles Vanel. - 1941: *Fièvres*, con Tino Rossi e Madeleine Sologne. - 1942: *L'assassin a peur de la nuit* (*L'ombra del male o Incubo*), con Jean Chevrier e Louise Carletti; *Pontcarral colonel d'empire* (*Ultimo bacio*) con Pierre Blanchar e Annie Ducaux. - 1943: *L'éternel retour* (*L'immortale leggenda*) con Jean Marais e Madeleine Sologne. - 1944: *Le bossu* (*Il cavaliere di Lagardère*)

con Pierre Blanchar e Yvonne Godeau. - 1945: *La porte de l'ombre*, con Jean-Louis Barrault e Edwige Feuillère. - 1946: *La symphonie pastorale* (*La sinfonia pastorale*) con Michèle Morgan e Pierre Blanchar. - 1947: *Les jeux sont faits* (*Risorgere per amare*) con Micheline Presle e Marcello Pagliero. - 1948: *Aux yeux du souvenir* (*Con gli occhi del ricordo*) con Michèle Morgan e Jean Marais. - 1949: *Le secret de Mayerling* (*Il segreto di Mayerling*) con Dominique Blanchar e Jean Marais. - 1950: *Dieu a besoin des hommes* (*Dio ha bisogno degli uomini*) con Pierre Fresnay e Madeleine Robinson. - 1951: *Le garçon sauvage* (*Ragazzo selvaggio*) con Madeleine Robinson e Frank Villard.

confronti della tecnica narrativa del cinema. Malgrado ciò io continuo a considerare *La symphonie pastorale* un'opera nettamente mediocre. Questa volta la fonte letteraria cui Delannoy si era abbeverato era assai nobile: si trattava di un racconto di Gide. Ma i risultati apparvero superficiali. Un dramma di anime, di crisi sottili, di silenzi era tradotto in immagini attraverso una statica verbosità di convenzione. Certo, la furbizia consueta di Delannoy non aveva mancato di fargli scegliere interpreti di prestigio, se non proprio tutti all'altezza del compito. Quale cieca poteva avere occhi di una più stellante spiritualità di Michèle Morgan? E anche Pierre Blanchar, nei panni del pastore che s'innamora di lei, non mancava di momenti persuasivi. La rincorsa finale della cieca nella neve dava occasione al film per concitarsi non senza efficacia. Come sempre in un'opera di Delannoy si era portati a riconoscere il livello dei dialoghi, la qualità della fattura tecnica, l'eccellenza di questo o quell'interprete. Ma la mancanza di una visione limpida si denunciava; anche la recitazione di qualche personaggio (la moglie del pastore, a esempio) confinava con la retorica. Delannoy sa sempre mantenersi "à la page". Così da Gide si volse a Sartre. Un Sartre meno impegnato e più funambolico, meno profondo e più ingegnoso in senso esteriore, quello di *Les jeux sont faits*

grafo Pimenoff; musicista Auric; il regista fa sempre le cose in grande, quanto a collaboratori), la quale approda episodicamente all'evocazione di una certa atmosfera. Un montaggio scaltrito suggerisce, a esempio, con evidenza il collegamento arcano

tra le due morti violente. Ma trasportandosi nell'al di là, il film cede a superficiali spunti di divertimento e la sua conclusione, infine, non giunge preparata da adeguati processi psicologici. Di qui, il tono prevalente di compiaciuto gioco intellettualistico, fondato su basi discutibili e pretenziose. La prova successiva di Delannoy era aliena da così spiccate pretese. Ma il suo mestiere ormai compiuto vi si distendeva con risultati epidermicamente brillanti. *Aux yeux du souvenir* (1948) era un racconto da settimanale per signore, una schermaglia psicologica tra uomo e donna, col risaputo giovinotto troppo sicuro di sé che finisce per soggiacere al fascino enigmatico di una stupenda Michèle Morgan (attento al solito, il Delannoy, nel cercare i suoi interpreti). Storiella da poco, e per di più gravemente sospetta, per essere svolta in gran parte a bordo di aerei da turismo, di cui il protagonista è pilota. Non si tratterà per caso, si opinò a suo tempo, di una propaganda

Michèle Morgan in *Aux yeux du souvenir* (« Con gli occhi del ricordo », 1948), racconto da settimanale per signore, schermaglia psicologica tra donna e uomo condita da Jean Delannoy.



astuta per l'Air France? Non è da escludersi, l'ipotesi; ma in ogni caso la propaganda era affidata alla raffinata perizia di un dialogo come quello di Henri Jeanson e Georges Neveux. Anche questa volta Delannoy aveva fatto centro, quanto a collaboratori. La destrezza dello scenario ed il suo mestiere registico avevano portato un film di impronta nettamente mercantile su di un piano di accettabilità. Dopo di che venne *Le secret de Mayerling* (1949), che pretendeva di fornire nuove vedute sul come e sul perché della romantica morte

Delannoy?), si nota per la prima volta una regia del tutto coerente e spesso autenticamente ispirata. Il film è troppo recente perché si debba ricordarlo troppo da vicino. Basterà rammentare come il tema fosse alto e rischioso. Una comunità isolata e selvaggia, abbandonata per punizione dal suo curato, non sa rinunciare al soddisfacimento delle proprie esigenze religiose e induce il sagrestano, uomo pio e retto, a sostituirsi al prete. Ma questo finisce per giungere, proprio nel momento in cui, con tremore reverente, il sagrestano si appresta

vade nel vedere il prete offendere i simboli del culto da lui e dai suoi fedeli preparati con amore tanto schietto, se pur non consacrato dall'ufficialità; la sua ieratica decisione nel guidare il popolo all'atto conclusivo di ribellione costituiscono altrettante tappe di un cammino spirituale, illustrato in maniera commossa e vibrata. Poteva trattarsi di una felice combinazione. Ma è un fatto che il film successivo di Delannoy, *Le garçon sauvage* (1951) ha confermato in lui un respiro nuovo e ricco di narratore. Non ch'egli non senta più il bisogno di un apporto sostanziale da parte degli sceneggiatori. *Le garçon sauvage* reca tutte le impronte di uno Jeanson in istato di grazia, ideatore di personaggi a tutto tondo ed estensore di un dialogo saporitissimo. Ma in Delannoy egli ha pur trovato un traduttore intelligente, succoso, immediato dei suoi suggerimenti narrativi (attinti, come era avvenuto nel caso precedente, ad un romanzo che le storie letterarie non hanno reso immortale). Si trattava di una vicenda, anche stavolta, ma in diverso senso, scabrosa, inquietante. Eppure Delannoy ha inciso nella materia bruciante con decisione e con pudore insieme. La storia della crisi intima di un ragazzo, il quale si trova a vivere a contatto con una madre prostituta nell'esercizio delle sue funzioni professionali, non è certo un argomento che si possa trasferire sullo schermo senza esitazioni. Si rischia a ogni passo l'esibizionismo deterioro e gratuito oppure la reticenza ipocrita. Il merito del film è di avere evitato l'uno e l'altra. Con la costruzione di tre personaggi — la madre sfacciata e schiava del senso e pur capace di istintive tenerezze, il ragazzo ombroso, sensibilissimo e chiuso in sé e nel suo sentimento di gelosia ferita, l'amante della madre, superficiale, volgare e insofferente. E con l'immersione di queste tre figure entro il clima caldo e rumoroso e provinciale della città portuale, col richiamo del mare che è di presagio per la evasione finale del ragazzo offeso nel suo amore esclusivo. Vi è chi ha individuato nel comportamento della madre qualche eccessività, chi qualche indeterminatezza nelle reazioni del figlio. Non sono di questo parere. A me sembra che i rapporti tra i personaggi (fin da quel mirabile inizio, con la gita in montagna della donna, dai piedi doloranti, per riportare in città il suo piccolo selvaggio fatto allevare da un pastore) e quelli tra personaggi e ambiente siano chiariti con una realistica concretezza di motivi, con una dovizia di materiale psicologico non certo consueta, come non è consueta la infallibile penetrazione e comunicativa del dialogo di Jeanson; come non è consueta la delicatezza introspettiva di Madeleine Robinson e del giovanissimo Beck e di tutti gli altri interpreti.

Fare delle previsioni su Delannoy sarebbe imbarazzante. Le sue predilezioni si sono andate chiarendo, nel senso di un impegno sempre più serio dal punto di vista tematico, di un'importanza sempre più decisa attribuita allo scenario. Quale sia la sua reale consistenza intima, al di là della sicurezza tecnica e attraverso il trascorrere da una collaborazione creativa ad un'altra, solo la sua attività avvenire potrà, forse, rivelarci.

GIULIO CESARE CASTELLO



Pierre Fresnay in *Dieu a besoin des hommes* («Dio ha bisogno degli uomini», 1950), film che ha suscitato più di una polemica per la sua sostanza religiosa. È il capolavoro di Delannoy.

di Rodolfo d'Absburgo e Maria Vétsera, nei suoi agganci politici. Ma il centone era tutto di maniera, con una recitazione alla "Comédie Française". E stavolta Delannoy aveva sbagliato anche protagonista. Dominique Blanchard, incantevole sulla scena, risultava sullo schermo di una goffa piattezza.

Da quanto s'è detto può risultar chiaro come, nell'anno di grazia 1950, fosse lecito considerare Jean Delannoy quale un regista di ambizioni alquanto sproporzionate al proprio livello intimo; accorto distributore di forze intorno a sé; puntuale nell'esercitare un controllo tecnico sulla materia affidatagli; ma sostanzialmente inerte e costretto a prendere a prestito qua e là un messaggio, prevalentemente intellettualistico, da tradurre con mezzi solo sporadicamente adeguati. Senonché, come una bomba, giunse *Dieu a besoin des hommes* (1950). Dove, per rilevante che debba considerarsi il contributo di Aurenche e Bost (a quando la realizzazione di quella *Giovanna d'Arco*, alcuni mirabili frammenti del cui scenario sono a nostra conoscenza e che era destinato alla regia dello stesso

all'atto supremo della messa. E il conflitto tra autorità e collettività, dapprima sordo, si scatena allorché il sacerdote si rifiuta di dar sepoltura a un suicida. La popolazione, con in testa il sagrestano, si reca, al canto dei sacri inni, a dar sepoltura in mare allo sventurato, infrangendo gli ordini. Soltanto dopo aver compiuto il rito, fa ritorno alle normali funzioni religiose. Il film scatenò un'iradiddio di discussioni sulla sua sostanza religiosa; chi lo interpretò in senso cattolico, chi in senso protestante; chi vide in esso un atto di coraggio, chi individuò nel finale la volontà di un accomodamento. Al di là di tutte queste ipotesi rimane una nobiltà indiscutibile, nella scelta del tema e nei suoi sviluppi, dove la figura umanissima del sagrestano si staglia sullo sfondo di quell'isola salmastra e desolata, di quella collettività primitiva ed eccessiva in ogni sua reazione. Lo sgomento del protagonista (un Pierre Fresnay illuminato da una soave rivelazione) di fronte ai nuovi tremendi compiti da cui è ad un tempo affascinato e respinto; la sua mansueta gratitudine per certi segni che la bontà di Dio gli offre del suo consenso (l'acqua piovana che riempie l'arida acquasantiera); la pena che lo in-

RICORDO DI PIERRE RENOIR E GREGORY LA CAVA

esemplare di uno schema comico dimostratosi ben valido. La Cava si esaurì sostanzialmente in quel film, ma le sue doti di mestiere non vennero meno: si pensi alla sua accurata riduzione di una commedia di successo, sull'ambiente delle giovani attrici e aspiranti attrici di prosa, Stage Door («Palcoscenico», 1937). Dal 1947 il nome di La Cava non figurava più tra quelli dei registi in servizio attivo.

EDGARDO PAVESI

CHE IL cinema vada invecchiando è un fatto che le ormai frequenti scomparse di uomini legati alla sua evoluzione più che semisecolare dimostrano concretamente e dolorosamente. Di tali scomparse due se ne hanno a lamentare negli ultimi giorni. Si tratta di un attore, Pierre Renoir, e di un regista, Gregory La Cava.

Pierre Renoir, fratello di Jean e figlio di Auguste, era sopra tutto un attore di teatro. Luogotenente fedelissimo e autorevole di Jouvet, non ha tardato a seguirlo oltre questo mondo. Interprete misuratissimo e di alta levatura stilistica, aveva fatto della modestia una sua divisa. All'Athénée alternava parti di impegno con altre di scarsissimo spicco, da lui sostenute con il nitore e la disciplina propri dell'attore di razza. E' rimasta celebre la sua risposta a chi, in Italia, si meravigliava di vederlo apparire, nell'École des femmes, soltanto all'ultima scena dell'ultimo atto: « Sì, effettivamente, in quella commedia ho una piccola parte, ma nel Don Juan faccio Don Luis ». Ora, Don Luis non ha che due scene in tutta la commedia di Molière, sia pur sottolineate da qualche tirata. Pierre Renoir è tutto qui, in questa alta dignità e coscienza professionale, in questo amore per gli scrittori del suo paese, valorizzati al fianco di Jouvet. Al cinema Renoir ha dato una lunga attività fin dai tempi del muto. Ma sopra tutto ha lasciato traccia di sé lungo il periodo sonoro, tra le due guerre. Durante il quale ha beneficamente influito su di lui l'autorità registica del fratello. Tra le non molte opere di autentico rilievo da Renoir interpretate merita appunto particolare ricordo La Marseillaise (1938) e Les enfants du Paradis (1943-45).

Gregory La Cava, regista americano di origine italiana, morto sessantenne, aveva cominciato la sua carriera verso il 1920, nel settore dei disegni animati, anticipando anche trovate disneyane, come quella di mescolare attori veri e attori disegnati. Passò poi alle comiche "two-reel", banco di prova di tanti registi valenti, ed acquisì un solido mestiere. Pareva un anonimo buono a tutto fare (si ricorda tra l'altro un suo opinabilissimo e sfacciato film pseudostorico, The Affairs of Cellini, 1934). Ma nel frattempo andava maturando in lui una vena caustica di osservatore della società. Annunciato da film come The Married her Boss, 1935, giunse nel 1936 My Man Godfrey, L'impareggiabile Godfrey, pittura acutamente deformata di una certa alta borghesia americana, futile e idiota. My Man Godfrey rivelava nel regista insolite doti di psicologo, di fustigatore e di "tempista", inserendosi nell'aureo filone della "sophisticated comedy" con titoli di speciale distinzione. Forse, dopo Twentieth Century, è in quel film che va ricercata la punta più mordente del "genere". Quella famiglia scombinata servì poi di modello a infinite altre, rimanendo tuttavia il paradigma



Scomparse di uomini legati al cinema. Sopra: Pierre Renoir, che qui vediamo accanto a Viviane Romance. Sotto: da una delle opere più significative di G. La Cava: May Man Godfrey (1936).



**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* BRUTTO

SBAGLIATO

*** ROMA, ORE 11

Regia: Giuseppe De Santis - Soggetto e sceneggiatura: Cesare Zavattini, Rodolfo Sonego, Basilio Franchina, Gianni Puccini e Giuseppe De Santis - Fotografia: Otello Martelli - Scenografia: Léon Barsacq - Musica: Mario Nascimbene - Interpreti: Lucia Bosè (Simona) Carla del Poggio (Luciana), Maria Grazia Francia (Cornelia), Lea Padovani (Caterina), Delia Scala (Angelina), Elena Varzi (Adriana), Eva Vanecsek (Gianna), Loretta Paoli (Loretta), Irene Galter (Clara), Paola Borboni (Matilde), Massimo Girotti (Nando, l'operaio), Raf Vallone (Carlo, il pittore), Paolo Stoppa (L'impiegato), Alberto Farnese (Augusto), Checco Durante (Il vetturino) - Produttore: Paul Graetz - Produzione: Transcontinental-Titanus, 1952.

ROMA, ore 11 è il primo film della 'maturità' di Giuseppe De Santis. Con pieno diritto egli rivendicava, or non è molto, di aver scritto e polemizzato, prima ancora di iniziare il suo interessante lavoro di regista, contro le mistificazioni della realtà operate dal cinema italiano anteguerra, battendosi per un cinema che finalmente si accostasse ai temi più umili della vita, ai problemi della nostra epoca. « I vecchi lettori di *Cinema* ricorderanno tutto un gruppo di cineasti impegnati nella stessa lotta »: da Visconti a Zavattini, da Lattuada ad Antonioni, da Pasinetti a Lizzani. E senza dubbio « la storia del cinema italiano si fa anche con le modeste battaglie di allora, delle quali oggi non c'è serio cultore di cinema che possa non tener conto » (1). Per porre nella giusta prospettiva i problemi di una revisione critica, è opportuno in fatti rileggere la nostra saggistica cinematografica del 1940-43, storicizzare cioè, come sottolinea Lizzani, la revisione stessa (2). Non si può certo dire che Giuseppe De Santis abbia dimenticato la sua posizione polemica e di avanguardia; ha se mai cercato di approfondirla, di chiarirla ulteriormente. La fiducia nel credo realistico, nella verità e nella poesia dell'uomo è il punto di partenza, se non sempre di arrivo (di arrivo comunque entro determinati limiti) di *Caccia tragica*, *Riso amaro* e *Non c'è pace tra gli ulivi*, dove gli ambienti vogliono essere in funzione di quei sentimenti e di quei problemi che i protagonisti da sé non potevano esprimere. Ecco così che nella Romagna degli agrari e delle cooperative agricole, nel Vercellese delle risaie e delle mondine, nella sua Ciociaria dove i pastori vivono in uno stato di semischiavitù, nascono e cercano di prendere rilievo questioni tipiche e nazionali che tendono a risolversi. Si vedano l'assoluzione del reduce divenuto, per circostanze varie, un fuorilegge (*Caccia tragica*); il simbolico pugno di riso che le mondine gettano sul corpo esanime di Silvana, vittima tra l'altro di un' 'amorosa menzogna' (*Riso amaro*); i pastori che si uniscono contro i prepotenti per modificare sostanzialmente il tessuto sociale che li circonda e li chiude (*Non c'è pace tra gli ulivi*). Tre opere senza dubbio singolari e ric-

che di intuizioni, sulle quali però gravano non poche esasperazioni formalistiche, una eccessiva compiacenza spettacolare e sessuale. La compiacenza erotica si sposta in *Riso amaro*, a esempio, dal campo individuale e critico di un costume (Silvana, lettrice di *Grand Hotel*) a quello collettivo (delle mondine) che a quel costume non appartiene.

« Il pubblico », dichiarava recentemente De Santis, « è la base fondamentale del mio lavoro. E' il mio riferimento continuo ed essenziale. Esso, con il suo modo di sentire di pensare di reagire, mi dà le dimensioni entro le quali il mio lavoro deve nascere e collocarsi; perché è tra il pubblico che si trovano e vivono i miei personaggi... Il pubblico che preferisce i miei film è senza dubbio quello delle seconde, delle terze visioni: il pubblico popolare. Sia perché a esso mi unisce un legame di maggiore simpatia, sia perché i miei film raccontano storie con personaggi di questo stesso pubblico e descrivono affetti, passioni, costumi del popolo » (3). Se tale posizione è giusta, d'altra parte De Santis, come abbiamo visto, ha molte volte poggiato sull'erotismo per ottenere quell'adesione di pubblico che davvero non è mancata; così come, sul piano spettacolare, si è affidato, con evidente compiacenza, a una tecnica complessa e complicata. Pertanto il fantasma di Verga, che in lui critico si agitava per una preziosa battaglia culturale, — per opere d'arte con un paese un tempo una società — all'atto pratico finiva anche con il lasciare il posto a un certo dannunzianesimo. La lezione di Verga, cioè, si disperdeva in 'colpi bassi' e in un cattivo gusto nel costante tentativo dell'autore di fondere movimento e sesso — propri al cinema hollywoodiano — con valori e condizioni in un ambito sociale. Nel tentativo cioè di far accettare al pubblico, attraverso elementi esteriori e spettacolari, un contenuto ideologico o comunque una certa situazione: la denuncia di aspetti amari della nostra società sottolineando, di tali aspetti, ragioni e fonti. Su questo piano si inserivano i film di Giuseppe De Santis, e quindi nella corrente realistica italiana. Rispetto a questo piano, *Roma, ore 11* è forse l'opera meno desantisiana e appunto la prima della sua maturità. Il regista ha messo un freno alla propria natura esuberante e morbosa, alla preoccupazione di una tecnica complicata e complessa, non rinunciando però del tutto a questa e a quella. Si vedano, in *Roma, ore 11*, i movimenti di macchina nelle scene del crollo e, prima del crollo, la sequenza soggettiva: le ragazze, che salgono di corsa le scale, viste, all'interno dell'ascensore, dal ragioniere. E la donna, motivo predominante nelle opere di De Santis, è ancora in primo piano: non soltanto come condizione sociale, ma anche come bellezza fisica. Comunque, in questo caso, essa non porta ai risultati di *Riso amaro*; se mai è, più

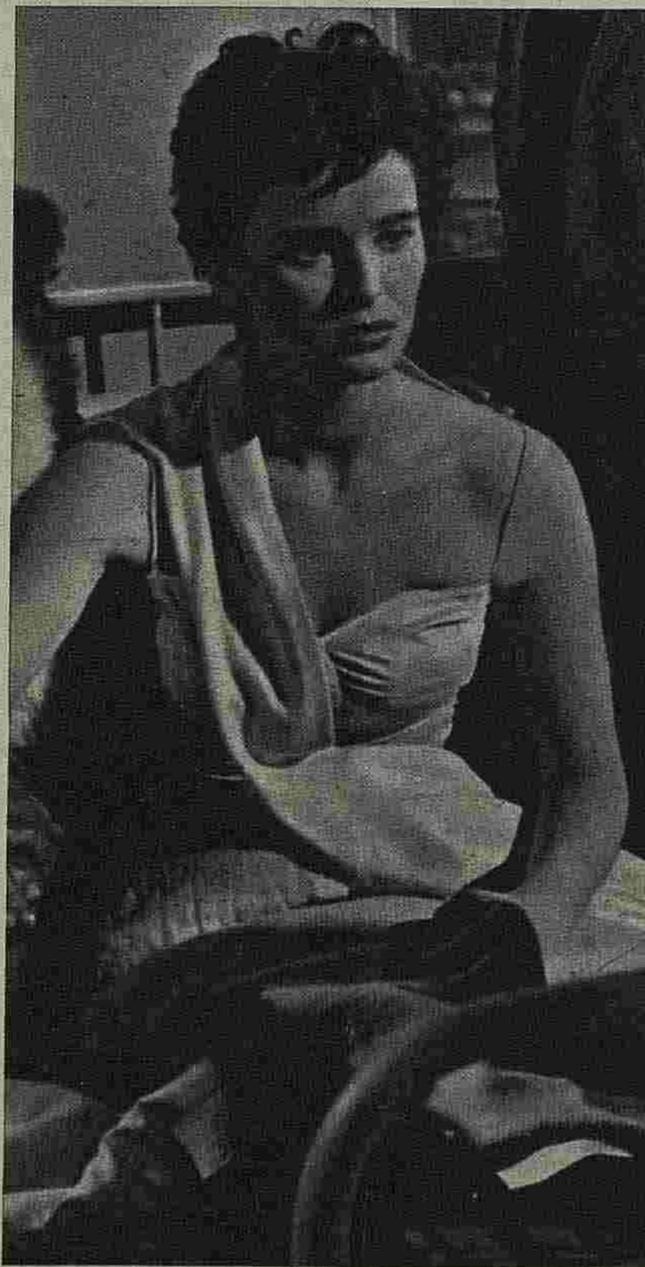
che negli altri film dello stesso autore, impiegata nel senso plastico di cui parla l'Alvaro: « Egli (De Santis) sa come questa plastica sia uno dei temi ricorrenti della nostra vita quotidiana, e così la condizione povera che egli ci descrive è sempre in qualche modo arricchita da quel certo lusso naturale che è la bellezza della donna... La verità è che la vita più povera fra noi è spesso rallegrata da una bella donna moglie e madre » (4).

Roma, ore 11 è la storia di duecento, duecentocinquanta, forse trecento dattilografe. Nessuno saprà mai quante furono esattamente, lì chiamate, in quello stabile di via Savoia, da un semplice avviso economico: « Dattilografa miti pretese cercai primo impiego ore 10 via Savoia 31 ». Ma in troppe salirono e sostarono sulla scala del n. 31, e la scala crollò. Il film, la cui vicenda si svolge nel giro di una giornata invernale, dalle otto del mattino alle otto di sera, si rifà a un fatto di cronaca, realmente accaduto; ma va oltre la cronaca. Nel ricostruire gli avvenimenti, Giuseppe De Santis e i suoi diretti collaboratori (da Zavattini al fedelissimo Basilio Franchina, da Gianni Puccini a Rodolfo Sonego) hanno cercato di dire non soltanto 'come' ma anche 'perché' essi avvenimenti si determinarono. A voler ricorrere a un'immagine, potremmo dire che *Roma, ore 11* è un teorema non dimostrato per assurdo, tanto rigorosamente e chiaramente — sia pure con le storie collaterali che si inseriscono nel nucleo, nel filo conduttore senza mai trascurarlo — l'opera (e quindi il suo assunto) è impostata, sviluppata e conclusa, e non soltanto in sede strutturale: arrivo delle ragazze, sosta sulla scala, primi esami, litigio provocato da una di esse (che con un trucco entra nell'ufficio del ragioniere scavalcando la fila), crollo, salvataggio, ospedale, ritorno a casa, inizio dell'inchiesta, chiusura della stessa. Il tutto compreso tra l'immagine della più timida delle dattilografe giunta prima delle altre (carrellata in dietro partendo dal primo piano) e la stessa immagine (carrellata in avanti fino al primo piano): tra l'inizio dell'animazione nella via al silenzio che nella via ritorna. Che al De Santis non interessi la cronaca per se stessa, come trama pura e semplice, lo dimostra il fatto che questa è scontata nella sequenza iniziale, dei titoli di testa, dove i dati essenziali vengono sintetizzati, in ordine cronologico, con la riproduzione sullo schermo dei giornali che del crollo si occuparono. In questa stessa sequenza ci sono elementi d'avvio al superamento della cronaca. Essi vanno ricercati nella colonna sonora: nei rumori della macchina per scrivere (tictio dei tasti, trillo del campanello, cigolio del carrello) che si fondono con il suono dell'organo elettrico armonico. Ora questo motivo musicale (altri motivi, diversi tra loro, introducono e accompagnano le singole ragazze) è legato alla figura di Luciana, la moglie dell'operaio disoccupato. Ed è appunto su questa figura, protagonista nel coro, che parte e poggia la risoluzione della tesi. Nell'egoi-

simo disperato del bisogno, tra quelle ragazze molte delle quali cercano lavoro da quando sono nate, di fronte alla candidatura a un modesto impiego (dieci, quindicimila mensili) che diventa una lotta ("Io ne posso esaminare soltanto trenta, al massimo quaranta. Quanto alle altre, è meglio che se ne vadano", avverte il ragioniere), Luciana ricorre al trucco, e provoca la lite. Ma è lei la causa del crollo? In lei è il complesso della colpa, che la perseguita e la conduce all'orlo del suicidio, quando una delle ragazze muore in ospedale: risuonano nelle sue orecchie le parole di una delle compagne, subito dopo il crollo: "Piangi, adesso. Lo sai di chi è la colpa? Sei stata tu". Ma Luciana rappresenta tutt'al più il 'come' del crollo, non il 'perché'. Il colpevole non è neppure l'ingegnere che costruì la scala, o il padrone di casa, o il ragioniere. Ed è proprio quest'ultimo, sia pure inconsapevolmente e indirettamente, che risponde al 'perché': "Ma la colpa è mia", dice al commissario che dirige l'inchiesta, "se la disoccupazione è aumentata?". Con piena coscienza, l'operaio, il marito di Luciana, aggiunge dopo il tentato suicidio della moglie: "Ma che le avete fatto? Che volete da lei? Vi farebbe comodo trovare una povera disgraziata che paghi per tutti, da mettere sui giornali. Ve ne tornate a casa tranquilli, e domani non ci pensa più nessuno". La colpa dunque è della disoccupazione, e di una disoccupazione che aumenta: di tutta una società in crisi come la nostra, e non soltanto la nostra. Ne è convinto persino il commissario: "Per me l'inchiesta è finita". E al 'reporter', che lo prega di non lasciarlo "a mani vuote", perché "la gente vuol sapere con chi se la deve prendere", a questo cronista in cerca di argomenti, il commissario indica la timida ragazza che, dopo il crollo della scala, aspetta ancora appoggiata al cancello, come all'inizio del film. Aspetta il ragioniere: "Il posto di dattilografa c'è ancora, forse me lo darà". E quel posto ora è più necessario di prima: la madre è all'ospedale, e dovrà rimanervi per un mese. "Ecco un argomento per il suo articolo. Ci pensi".

Questo "ci pensi" del commissario non è soltanto rivolto al giornalista, o al radiocronista che vediamo intervistare le ragazze all'ospedale ("Bisognerebbe aumentare lo stipendio a tutti gli impiegati", gli dice il padre di una delle ferite. — "Veramente questo non c'entra con il crollo delle scale". — "C'entra, c'entra"). Esso è implicitamente rivolto anche a coloro che, come il giornalista e il radiocronista, non hanno capito con chi se la debbono prendere, e cercano responsabile e argomentazioni là dove non si possono trovare: al di fuori, cioè, del fenomeno della disoccupazione, di una realtà sociale. Nel rielaborare il fatto di cronaca, De Santis (e con lui primo tra gli altri Zavattini: sue sono senza dubbio le abbondanti e precise osservazioni su ambienti e figure) ha cercato di dare alla realtà i caratteri tipici, di carpire in essa gli elementi esatti, veri: di dedurre significati intimi, universali e non contingenti e marginali. E, oltre alla realtà sociale cui perviene alla fine (l'identificazione del colpevole), nel processo di sviluppo egli non

considera i personaggi e le loro storie come individui, come casi singoli, ma come protagonisti di un dramma generale e corale. Ogni figura intende rappresentare una determinata categoria, un cetto, un ambiente, una condizione: la ragazza timida che non ha le poche lire per comperare venti caldarroste; quella che viene dalla provincia e mastica la gomma americana; la moglie del tranviere e quella dell'operaio, la figlia del vetturino e quella dell'impiegato e del generale in pensione; la peripatetica e la serva, che i padroni vorrebbero prostituire; la ragazza che si innamora del marinaio e Simona, che ha lasciato la ricca famiglia per sposare un pittore. E ci sono i genitori di Simona, il ragioniere e i padroni di casa, l'operaio disoccupato e il guidatore del furgone, l'impiegato statale e così via, fino alla folla che commenta, in modi diversi, l'accaduto. E si impone, non ultima, una solidarietà: anche delle ragazze verso Luciana: "Ma non vede che non ce la fa? La lasci stare". « Noi uscimmo da questo esperimento », scrive Zavattini, « con la convinzione che gli uomini di cinema, coloro che hanno nelle mani questo mezzo per comunicare, il più potente che esista oggi nel mondo, non dovrebbero che raccontare, con modestia, con umiltà, con il coraggio necessario, questi fatti togliendoli dall'empireo del romanzo affinché siano di fronte a noi con le domande di quella nuova, profonda solidarietà che essi contengono » (5). Nel rielaborare la realtà De Santis ha però talvolta forzato la realtà stessa, tanto che si può parlare, come qualcuno ha fatto di « più che neorealismo ». Trovandosi di fronte a un materiale così ampio e carico di significati, dovendo tipicizzare un folto numero di figure, questa tipiciz-



La Bosè in Roma, ore 11 di Giuseppe De Santis.

zazione e questi significati spesso rimangono nell'ambito dello schematismo critico, immersi come sono nella forza polemica delle battute: dette, più che recitate o interiormente sofferte (— "Ma lei è una mitragliatrice". — "Sì, ragioniere, una vecchia mitragliatrice"; — "Il decoro non c'è servito e non ci servirà a nulla", dice la figlia del generale in pensione al padre; — "Ma mica tutte ci vanno per bisogno; chi ci va per le calze, chi per le scarpe..." — "E che, le vuol portare soltanto lei, le scarpe?"; — "Angeli, se magna?" — "Se magna, se magna"). Queste forzature derivano anche da certi squilibri di gusto che ancora permangono in De Santis, come quando ci fa vedere il manifesto pubblicitario di Cenerentola nella scena in cui una delle ragazze deve restituire alla sorella le scarpe, o quello del Riccadonna che spicca nell'ufficio del ragioniere durante gli esami. O quando ci fa sentire, di fronte al primo piano della cartolina illustrata, la sirena di una nave. E nell'attaccamento del De Santis allo spettacolo va ricercato infine quel suo preferire, a visi più autentici e meno viziati dal mestiere, attori professionali, di sicuro richiamo e successo, che peraltro qui, come nel caso della Varzi e del Vallone, rischiano di non uscire dal 'cliché'. Malgrado queste limitazioni, rimane la qualità sociale dell'opera, e non soltanto sociale. *Roma, ore 11* segna un passo avanti di De Santis, un suo progresso spirituale. Film che fa pensare, come abbiamo visto, esso va consigliato in particolare modo ai falsi ottimisti, a coloro che, come la madre di Simona, si domandano: "Ma perché mettere sempre in piazza i nostri stracci, le nostre miserie? Gli italiani hanno sempre questo vizio" (6).

GUIDO ARISTARCO

(1) Giuseppe De Santis: *Non c'è pace*, in *Cinema nuova serie*, anno III, n. 50, 15 nov. 1950.

(2) Carlo Lizzani: *Storicizzare la polemica sulla revisione critica*, in *Cinema nuova serie*, anno IV, n. 55, 1 febbraio 1951.

(3) Giuseppe De Santis: *Che cosa pensano del pubblico* (inchiesta a cura di G. Guidi e L. Mallerba), in *Cinema nuova serie*, anno V, n. 78, 15 gennaio 1952.

(4) Corrado Alvaro: *Più che neorealismo*, in *Il Mondo*, Roma, 15 marzo 1952.

(5) Cesare Zavattini: dichiarazione fatta a diversi giornali in occasione della prima di *Roma, ore 11*.

(6) A questa domanda si può rispondere riportando un brano di un testo letto nel 1951 da Zavattini alla Radio: « Una volta un uomo passava lungo le strade e il suo grido notturno diceva: sono le nove, ricordati che devi morire. Il nuovo avvisatore dovrà gridare: sono le undici, gli analfabeti quanti sono in Italia? Sono le dodici, avete mai udito parlare del delta padano? Ma, signore e signori, come vi spaventa il Vangelo, che è il libro più impopolare in Italia (e altrove), così vi spaventano questi temi e vi dimenate protestando nella poltrona quando sullo schermo vedete affrontato il più alto dei temi, quello della pena dell'uomo, la pena che all'uomo proviene dagli altri uomini... Nei paesi più lontani del mondo arrivano dei metri di pellicola italiana, pessimisti, come li chiamate voi. Ci sono anche laggiù, in Australia, in Giappone, nel Messico, in Spagna, dovunque, degli uomini i quali si figurano il volto della nostra patria vedendo quei fotogrammi. Allora pensano che qui la guerra non è passata invano, se c'è della gente che si confessa con tanta forza; se c'è della gente di pelle e di costumi diversi che nel raccontare le sue vicende racconta le vicende di tanti altri sparsi nelle varie parti della terra scoprendo il comune dolore e la comune speranza in un mondo migliore. Questo è un lume che il cinema italiano, — che voi vorreste sopprimere o almeno 'correggere' perché pessimista, — ha acceso nella nera foresta del nostro tempo ».

RIPRESE

IL CARRO FANTASMA di Sjöström e **IL TESORO D'ARNE** di Stiller, al «Circolo Reggiano del Cinema», di Reggio Emilia, il 23 marzo 1952.

«QUANDO pensiamo alla Svezia e al popolo svedese, è vivo — almeno nel nostro subcosciente — il ricordo dei volti chiari, dolci e talmente espressivi che abbiamo visto nei film svedesi. In quei volti, ci pare di aver riconosciuto l'incarnazione del popolo svedese; quel paese ci è divenuto familiare proprio per mezzo dei film che ci ha dato. E' con i suoi film che la Svezia s'è fatta tangibile per noi», scriveva nel 1925 Fritz Lang sul *Film-Kurier*, trattando dell'importante tema dei compiti del regista, e additando nella rivelazione gno-seologica di una nazione e di un popolo la vera missione dell'artista. Due anni prima René Clair, criticando l'adozione, da parte di certi film svedesi, di forme e stili americani, aveva già dichiarato: «Le opere più degne, più vicine a quel che desideriamo dal cinema, le svedesi come le altre, sono tutte di carattere nettamente nazionale...». E' invero il cinema svedese muto stava e sta a dimostrare, con le opere di Stiller e di Sjöström, di Brunius e di Hedqvist, di Karlsten e di Edgren, il carattere nazionale-popolare dell'arte, nelle concrete forme derivanti dalle sue fonti sincere, e — al tempo stesso — le conseguenze macabre del cosmopolitismo distruttore d'ogni slancio creativo e d'ogni possibilità di realizzazione. Sino a che il cinema svedese s'ispirò ai temi nazionali del suo paese, sia traendoli dalla vita quotidiana che dalla letteratura, visse e fiorì come scuola d'arte; non appena i suoi registi cedettero al compromesso dei film cosmopoliti, o all'invito dei dollari holly-

Azzurra, e con tali spiriti cosmopoliti e mondani, da non esser svedese che di nome. Converterà tener sempre presente questa contraddizione profonda, nascente dalle radici stesse della società svedese, poiché i suoi riflessi si ritrovarono dipoi e ripercossero anche nella opera dei maggiori creatori: Stiller, a esempio, accanto ai suoi film artistici, nazionali-popolari (*Attraverso le rapide*, *La vendetta di Jacob Vindas*, *Il tesoro d'Arne*, *Il vecchio castello*, *La leggenda di Gosta Berling*), allineò, nella sua biografia d'autore, anche film d'ambiente borghese, ispirati a concezioni schive, privi di color nazionale, e perciò riecheggianti formule cosmopolite (*Il miglior film di Thomas Graal*, *Verso la felicità*, *Gli emigranti*). Questo patteggiare con l'anti-cultura, se in lui chiarisce il carattere delle insufficienze delle sue opere di rilievo, ha un senso indicativo ancor più vasto ove si consideri la storia del cinema svedese muto nel suo insieme; poiché proprio da esso venne quella disfatta della corrente nazionale-popolare, che significò il crollo non soltanto di un'arte, ma anche di un'intera industria, cioè delle basi pratiche dell'arte stessa. Nel 1928 uno storico, il Dahlin, tracciando un panorama del cinema svedese, amaramente confessava di doverlo stendere sotto forma di necrologio. Ciò che rende inconfondibili i film svedesi artistici è il loro accentuato carattere nazionale-popolare. Ovviamente un film, per essere nazionale-popolare, non basta sia realizzato in un certo paese, con attori del luogo, e magari secondo espressioni locali: diceva Gramsci che «un'opera d'arte è tanto più "artisticamente" popolare quanto più il suo contenuto morale, culturale, sentimentale è aderente alla moralità, alla cultura, ai sentimenti nazionali, e non intesi come qualcosa di statico, ma come un'attività in continuo sviluppo». Non si saprebbe infatti staccare in alcun modo *Il carro fantasma* e *Il tesoro d'Arne* dalle so-

e a Hedqvist, di risolvere man mano le proprie contraddizioni e di progredire, ovvero di far trionfare il loro cinema su quello dei minuscoli manipolatori, indigeni e stranieri, di stupefacenti. Onde la loro sconfitta.

Rimangono, a testimonianza d'una giusta via della creazione artistica in un certo periodo storico, i film di carattere tendenzialmente unitario (diceva Gramsci che «l'immediata presa di contatto tra lettore e scrittore avviene quando nel lettore l'unità di contenuto e forma ha la premessa di unità del mondo poetico e sentimentale»); tra essi, questo *Carro fantasma* dall'aspro e arrovelato luteranesimo, dal moralismo masochista tipico di coloro che, com'è detto nel testo della Lagerlöf, «per ravvedersi hanno bisogno di piombare nella desolazione, nella paura, nei tormenti della coscienza, nel disprezzo di se stessi», dal realismo psicologico e plastico



Sopra: da *Körkarlen* («Il carro fantasma», 1920) di Victor Sjöström. Sotto: un'inquadratura tratta da un altro vecchio film svedese: *Herr Harnes Pengar* («Il tesoro d'Arne», 1919) di Stiller.



woodiani, il cinema svedese cessò di esistere.

La scomparsa del cinema svedese, difatti, non fu fenomeno improvviso e inspiegabile, sibbene derivò logicamente, oltretutto dalla pressione americana, dalla sconfitta d'una sua parte a profitto dell'altra, antagonista. Il cinema svedese non fu mai, neppure negli anni del suo massimo sviluppo, una forma d'arte organica e compatta, unitaria e coerente. Era anch'esso lacerato da intimi contrasti; vi si articolavano e contrapponevano due diverse tendenze: accanto alle opere di Stiller e Sjöström, la Svezia produceva anche, per esempio, *I firts del capitano Karlsson*, "vaudeville" cui Vera Schmitterlöw conferiva innegabile plastica grazia ma che si svolgeva persino sulla Costa

vrastrutture ideologiche del Wärrmland (e in ciò, il loro valore), ma al tempo stesso non si potrebbe fare a meno d'osservare come queste sovrastrutture sian filtrate nei film quasi esclusivamente tramite una mediazione narrativa legata a una concezione statica della vita (e in ciò, il loro limite maggiore). Il carattere dei rapporti sociali, quello delle relazioni dell'uomo con la natura, le concezioni circa il reale e il fantastico, sono elementi nazionali che i grandi registi svedesi hanno riflesso nelle loro opere con fedeltà, e a un certo ben determinato livello, quello cui si trovavano allora le forze culturalmente attive e avanzate del loro paese. Però il rimanere soltanto ed esclusivamente a quel determinato livello impedì a Stiller e a Sjöström, a Brunius

duro e potente, dal soprannaturale considerato come fatto logico e reale in funzione di un quesito pratico; questo *Tesoro d'Arne*, ballata di disperazione e romantici tormenti, poemetto in veste storica sul tema dell'impossibile amore, intessuto di cupe forze fatali che portano l'uomo a morte, mentre sussiste, eterna, la natura. Tanto Stiller che Sjöström attingono dignità artistica proprio contro le loro premesse fondamentali: al contatto veritiero con i materiali di lavoro prescelti, il loro temperamento creativo spesso prende il sopravvento sulle loro posizioni ideologiche. Così quel che davvero conta in Sjöström è la potenza della rappresentazione umana in termini drammatici; di Stiller il lirismo umano d'un lato, e il paesaggio dall'altro. In una sua lettera a Sjöström, Selma Lagerlöf scriveva: «Ormai non è più tempo di dubitare del futuro del cinema. Sta dinanzi a noi il grande compito di lanciare un messaggio alle classi medie e alla gente operaia». Ma di quale contenuto, codesto messaggio? Abbiamo visto che si poneva su una piattaforma nazionale-popolare; i suoi limiti erano però specificatamente di classe: il misticismo soprattutto, intrinsecamente estraneo alla classe operaia, e invece tipico della borghesia nella sua fase discendente. Tanto nel *Carro fantasma* che nel *Tesoro d'Arne*, l'urto interno consiste proprio nell'incompatibilità dei termini opposti, nella mancata soluzione definitiva della contraddizione esistente tra le concezioni degli autori, mistico-romantiche, e il loro temperamento creativo, basilaramente realistico. Onde il divario, assai netto, in Sjöström; le deviazioni di gusto e sostanza in Stiller (tutto l'inizio del *Tesoro*, che potrebbe essere d'un film americano: certi atteggiamenti e romantici sensi del finale, dal sapore griffithiano; la protagonista che riecheggia Lilian Gish; eccetera). Ed è significativo che nel *Tesoro d'Arne* certe qualità psicologiche di Stiller a un certo momento vengano sovrapposte dal filo sentimentale della vicenda, con elementi leggendari e mistici che dapprima stanno accanto a quelli concretamente umani, poi li sopravanzano, trasformandoli così, di botto, in incredibili e poco veri. L'opinione del Romain, quindi, essere *Il tesoro d'Arne* per il cinema quel che è per la musica l'adagio del quindicesimo quartetto per archi di Beethoven, ci pare, in definitiva, alquanto arrischiata e vaga, per non dire totalmente erronea.

GLAUCO VIAZZI

GINEVRA

Riunioni internazionali

SI SONO avute durante il mese di febbraio due molto importanti riunioni di carattere internazionale che interessano molto da vicino i Circoli del cinema italiani. A Ginevra si è riunito l'Ufficio Esecutivo della « Fédération Internationale des Ciné Clubs », mentre a Parigi pochi giorni dopo si è tenuta una sessione del Consiglio d'amministrazione della « Fé-

attività e a favorire la collaborazione tra le varie organizzazioni, potrebbe diventare un centro di iniziativa per una sempre maggiore affermazione sul piano internazionale della cinematografia artistica, culturale ed educativa, degli studi cinematografici; per una difesa della libertà d'espressione dell'artista nel campo particolarmente difficile della produzione cinematografica; per una regolamentazione del diritto d'autore;

disposizione degli studiosi e degli amici del buon film.

Mostra personale di Jean Renoir

La F.I.C.C. organizzerà da aprile a luglio, numerose manifestazioni straordinarie dedicate a Jean Renoir, in occasione della permanenza in Italia del grande regista francese per la realizzazione del film *La carrozza d'oro*. Le manifestazioni si svolgeranno nei vari Circoli del cinema federati e saranno accompagnate dalla pubblicazione di un opuscolo a larga diffusione. La partecipazione straordinaria a questa iniziativa della Cinémathèque Française, in collabo-



A sinistra: da Aleksandr Nevskij (1938) di Eisenstein. A destra: da La grande illusion (1937) di Renoir. Presentati dal Circolo Pasinetti di Sassari.

dération Internationale des Archives du Film » (F.I.A.F.). Alla prima riunione, alla quale hanno partecipato tra gli altri Georges Sadoul e Virgilio Tosi, in rappresentanza del presidente della F.Int.C.C. Franco Antonicelli, sono state anzitutto discusse ed elaborate le norme tecniche e organizzative da attuare immediatamente per regolare e sviluppare la circolazione internazionale dei film d'archivio messi a disposizione dei Circoli del cinema federati dalle Cineteche della F.I.A.F. a seguito del « gentleman's agreement » di Roma. Alcune di queste norme saranno perfezionate alla prossima assemblea generale della F.Int.C.C., mentre quelle riguardanti i rapporti amministrativi e di collaborazione tra Cineteche e Cineclub sia sul piano nazionale che internazionale saranno discusse in riunioni comuni dai dirigenti delle due organizzazioni rappresentative.

Sono state quindi prese in esame le domande di ammissione alla F.Int.C.C. da parte di alcuni Paesi tra i quali la Tunisia, la Germania Occ., Israele (dove - a titolo di curiosità - un Cineclub si intitola « Gli adoratori del buon film »). Una decisione in merito alla loro ammissione sarà presa alla prossima assemblea generale. In merito a questa assemblea, l'Ufficio esecutivo ha deciso di convocare il III congresso internazionale dei Cineclub a Parigi prima della fine del corrente anno sociale. Una importante proposta è stata quindi discussa dal « bureau » della F.Int.C.C.: quella di riunire in un Comitato di collegamento le più importanti organizzazioni internazionali di cultura cinematografica, quali la F.I.A.F., la F.Int.C.C., l'« Association Internationale du Cinéma Scientifique » (A.I.C.S.), l'« Istituto Internazionale di Filmologia », ecc. Questo comitato, oltre a coordinare le

per promuovere riunioni e convegni internazionali.

Il Consiglio d'amministrazione della F.I.A.F., nella sua riunione di Parigi, ha discusso, — tra gli altri problemi, — della necessità di incrementare il più possibile la circolazione internazionale dei film d'archivio per i cineclub, nel quadro degli accordi di Roma, e ciò non soltanto per portare un contributo concreto sempre più sostanzioso alla diffusione degli studi e della cultura cinematografica, ma anche per potenziare le stesse Cineteche che da questa attività possono trarre vantaggi morali e materiali ed essere quindi nelle migliori condizioni per assolvere le loro importanti funzioni di archivi storici del cinema, di filmoteche a

razione con la Cineteca Italiana, permette di disporre di alcune delle opere più rappresentative realizzate da Renoir nel periodo francese della sua attività. Saranno a disposizione i seguenti film: *Nana* (1926), *La petite marchande d'allumettes* (1928), *Tire-au-Flanc* (1929), *La chienne* (1931), *Boudu sauvé des eaux* (1932), *Madame Bovary* (1934), *Les bas-fonds* (1936), *La bête humaine* (1938). Saranno inoltre presentati i più importanti film del regista, già conosciuti in Italia nella loro edizione doppiata: *La grande illusion* (1937), *La Marsigliese* (1937), *L'uomo del Sud* (1945), *The Rives* (1951). Una serie di manifestazioni di particolare rilievo saranno organizzate a Roma dai vari Circoli del cinema; in que-

Vetrina per il film Roma, ore 11 di Giuseppe De Santis presentato in anteprima con successo dal Circolo ravennate del cinema. Il Circolo ravennate del cinema è aderente alla Federazione.

sta occasione, oltre ad una conferenza di Jean Renoir, sarà presentato per la prima volta in Italia il film *Toni* (1934), considerato dalla critica francese come una delle opere realiste più importanti di questo regista.

Festival Jean Vigo

Ampliando il suo programma di manifestazioni straordinarie per l'anno sociale 1951-52, la F.I.C.C. ha deciso di mettere a disposizione dei Circoli federati i tre film più importanti di Jean Vigo: *A' propos de Nice* (1929), *Zéro de conduite* (1933), *L'Atalante ou le Chaland qui passe* (1934). Essi costituiscono praticamente l'opera omnia di questo cineasta immaturamente scom-

(lunghe e cortometraggi), 2 selezioni. Nel catalogo non sono ancora compresi i film di Renoir, Vigo, Clément, Pabst, ecc. annunciati in questo numero. Il catalogo sarà spedito, a richiesta, agli abbonati a Circoli del Cinema.

OLTRE alle manifestazioni straordinarie già annunciate, la F.I.C.C. — a seguito del recente viaggio del suo vice-presidente a Parigi — mette a disposizione dei Circoli federati i seguenti film:

La bataille du rail di René Clément (1946)

La via senza gioia di G. W. Pabst, interprete Greta Garbo (1925).

Nelle prossime settimane saranno messi a disposizione:

Que viva Mexico! di S. M. Eisenstein (comprendente: *Time in the Sun* e *Lampi sul Messico*)

Il milione di René Clair

Napoléon di Abel Gance.

E' USCITO in questi giorni il "quaderno" n. 4 della collana della F.I.C.C. Il volume è interamente dedicato alla cinematografia svedese ed esce in correlazione con le numerose « Rasse-

curata, oltre che per i film della prima e della seconda segnalazione, anche per i film *Rashomon* di Achira Curosawa (Giappone), che, pur non avendo raccolto il numero dei voti necessari per la segnalazione, è film premiato con il Leone di S. Marco alla Mostra di Venezia del 1951 ed ha ricevuto il premio ex aequo della critica alla medesima mostra.

Dato il rilevante numero di Circoli del Cinema della F.I.C.C. attualmente in attività, non è possibile menzionarli tutti in un unico notiziario. Almeno per questo periodo, i Circoli sono quindi invitati ad inviare mensilmente un loro comunicato.

AOSTA - Ha iniziato molto felicemente la sua attività il Circolo del Cinema di Aosta. Guido Aristarco ha presentato *La grande illusione* di Renoir. Sono stati poi presentati: *Miracolo a Milano* (in anteprima), *Il silenzio è d'oro*, *Monsieur Verdoux*, *Il traditore*. Dopo la prima proiezione il Circolo aveva già 450 soci. In seguito le iscrizioni han dovuto essere sospese data la limitata capienza della sala. Il Circolo ha anche organizzato una mattinata cinematografica per i bambini dei soci presentando disegni animati e film sulla vita degli animali.

BRINDISI - Proseguendo la sua attività, il Circolo brindisino ha proiettato: *Domenica d'agosto*, *Stasera ho vinto anch'io*, *Anime ferite*, *Quarto potere*, *Lettere a tre mogli*, *Il traditore*, *Enamorada*.

CAGLIARI - Si è costituito ed ha già ottenuto l'ammissione alla F.I.C.C. il terzo Cineclub sardo. Il Circolo del Cinema di Cagliari ha già proiettato: *comiche di Charlot*, *Monsieur Verdoux*, *La grande illusione*, *La foresta pietrificata*, *Sirena*, *Otello* (in anteprima). Sono state tenute conferenze su *Chaplin* e *Renoir*. E' allo studio la realizzazione di un circuito sardo che permetterebbe una più agevole presentazione dei film d'archivio della F.I.C.C.

FIRENZE - Per iniziativa di un gruppo di soci fondatori del vecchio Cineclub «Primi Piani» è sorto in Firenze il Cineclub «Controcampo» che ha già iniziato la sua attività con notevole successo e un forte numero di soci. Alla prima proiezione, con *Obsession di Dmytryk* (in anteprima), era presente il segretario generale della F.I.C.C. Callisto Cosulich che ha tenuto una breve conferenza. Il Circolo ha proiettato in seguito *Estasi* e *La corazzata Potemkin*. Sono in programma i tre film di Clair: *Paris qui dort*, *Les deux timides*, *Le chapeau de paille d'Italie*. Tra le molte personalità che hanno aderito al Comitato d'onore del Cine Club «Controcampo» citiamo: il prof. Roberto Longhi, il presidente del Consiglio provinciale Mario Fabiani, il prof. Carlo Battisti, la scrittrice Anna Banti, il sen. prof. Saponi, il prof. Sacconi, il prof. Ragionieri dell'Università di Firenze, il pittore Grazzini, il sovrintendente al Teatro Comunale maestro Parise Votto, Corrado Pavoli e Adriano Seroni della RAI, lo scrittore Romano Bilenchi.

FIRENZE - Il Circolo Fiorentino di Cultura cinematografica ha in programma per il mese di marzo: *Legittima difesa*, *L'école buissonnière*, *Rendez-vous de juillet*, *comiche di Chaplin*, *Sennett e Lloyd*, *Citizen Kane*. Questo programma viene svolto (a giorni successivi) nelle cinque sezioni del Circolo: «*Due Strade*», «*Galluzzo*», «*Legnaia*», «*Settignano*», «*Fiesole*». La struttura «cooperativistica» di questo Circolo era stata oggetto di una interessante comunicazione alla «*Settimana*» di Perugia. Oltre a portare la cultura cinematografica alla estrema periferia di Firenze, questa forma di attività presenta molti vantaggi dal punto di vista organizzativo. Il Circolo è presieduto dal prof. Paffilo Colaprete; segretario generale Borelli. Ogni sezione ha inoltre un suo proprio consiglio direttivo.

GENOVA - Oltre i film già annunciati, il Circolo del Cinema di Genova, recentemente costituitosi col patrocinio di alte personalità della cultura, ha proiettato *Spasimo*, *Biancheggia una vela...*, *Quartet*, *Lungo viaggio di ritorno*. Come primo film era stato presentato in anteprima *La città si difende* che aveva sollevato una animata discussione.

GONZAGA - Dopo Suzzara, in quest'altro centro della provincia di Mantova si è costituito un Circolo del Cinema che s'intitola «*Amici di Zavattini*».

IMOLA - Il Circolo ha proiettato *Estasi*, *La perla*, *Sfida infernale*. L'assemblea generale dei soci ha eletto presidente onorario del Circolo il Sindaco della città; presidente effettivo il dottor Nazario Galassi e segretario il signor Umberto Bizzi.

LIVORNO - Proseguendo la sua attività il



Roma. Dibattito su *Achtung! Banditi!* di Carlo Lizzani organizzato dal Circolo del cinema *Charlie Chaplin*. Da sinistra a destra: Checchi, Chiarini, Cosulich, Taffarel, Andreotti e Lizzani.

parso; i suoi film, quasi del tutto sconosciuti in Italia, godono di una notevole fama a seguito di alcuni saggi (tra cui, fondamentale, quello di Glauco Viazzi) pubblicati sul regista. Ora sarà possibile a tutti, attraverso le presentazioni nei cineclub, di conoscerle e di discuterle.

V. T.

E' USCITO il numero 1-2 della nuova serie (anno II) del notiziario della F.I.C.C. Circoli del Cinema. Esso è stato stampato in 20.000 copie e sarà inviato, oltre che a tutti i soci dei Circoli, anche a tutti i più importanti esercenti d'Italia, nonché a tutti gli esponenti del mondo cinematografico italiano. Il giornale comprende, tra l'altro, il testo del discorso di Franco Antonicelli al V Congresso dei Circoli del Cinema, un articolo di Maria Luisa Fagioli sui Cineclub studenteschi (con un programma-tipo) e una scheda critico-informativa per i tre film muti di René Clair attualmente proiettati nei Circoli del cinema federati.

LA F.I.C.C. ha stampato il nuovo catalogo dei film direttamente distribuiti ai Circoli federati dal suo ufficio programmazione. Esso comprende 68 film a soggetto, 71 cortometraggi e documentari, 36 film di disegni animati e pupazzi

«*ghe*» dedicate alla stessa cinematografia e realizzate, o in via di realizzazione, presso la quasi totalità dei Circoli federati. Il "quaderno" comprende alcuni importanti saggi, inediti per l'Italia, di Rune Lindström e Bengt Idestam sulle origini del cinema svedese, su Victor Sjöström e Mauritz Stiller, *Il tesoro di Arne* e *Il carretto fantasma*; articoli di Enzo Biagi, Paolo Mondello e Hugo Wortzelius su *Gustaf Molander*, *Alf Sjöberg* e *Ingmar Bergman*. Con un notevole sforzo editoriale e senza rinunciare alle fondamentali caratteristiche di larga accessibilità, la F.I.C.C., malgrado i ripetuti aumenti nel costo di carta e stampa, ha potuto mantenere eccezionalmente basso il prezzo di questa sua nuova pubblicazione.

L'UFFICIO esecutivo della Federazione italiana dei Circoli del cinema, dopo aver proceduto allo spoglio delle risposte inviate dai membri del Comitato direttivo della Federazione stessa, comunica il secondo gruppo di film che è stato deciso di segnalare per i loro particolari valori artistici e culturali. Tali film sono: *Umberto D.* di De Sica (all'unanimità), *Il diario di un parroco di campagna* di Bresson (Francia). La segnalazione comporta da parte della F.I.C.C., l'impegno alla redazione di una scheda critico-informativa sul film, che ha diffusione nazionale attraverso la vasta rete dei Cine club e dei loro soci. La redazione di tale scheda sarà

Circolo ha proiettato comiche di Chaplin e La corazzata Potemkin.

MARSALA - Un'intensa attività è stata svolta dal locale Circolo del Cinema che, oltre alle proiezioni, diffonde un'accurata serie di presentazioni dei film ed ha svolto un referendum tra i soci. Tra i film presentati ricordiamo: Quarto potere, Sirena, La falena, Odio implacabile, Monsieur Verdoux, Il processo, Giorni perduti.

MASSA MARITTIMA - Il Circolo ha presentato Amanti perduti di Carné.

MESSINA - Il Circolo messinese ha recentemente presentato Monsieur Verdoux e comiche di Chaplin.

MILANO - Nel corso della sua attività, il Cine club popolare milanese, presieduto da Ugo Casiraghi, ha organizzato una mattinata popolare con referendum (i cui risultati saranno pubblicati su questa rivista) per il film Umberto D. Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, in occasione della proiezione, hanno inviato il seguente telegramma: «Vi esprimiamo un af-

zioso è d'oro, Il filosofo vagabondo, Dietro la facciata, Monsieur Verdoux.

PIOMBINO - In febbraio, il Circolo ha presentato un programma di documentari ungheresi, un programma di film scientifici per medici e studenti, Naissance du cinéma e documentari francesi, Tabu. La stampa locale segue con interesse l'attività del Circolo e pubblica le presentazioni dei film. Il Circolo ha quasi duecento soci.

PISA - Il programma di marzo si è iniziato con una serata dedicata a Joris Ivens. Dei film e del regista ha parlato Virgilio Tosi. Il Circolo presenta in seguito: Obsession di Dmytryk (anteprima), Piccole volpi, La signora di Shanghai. Con un notevole numero di iscritti, si è aperto il Cineclub Studenti Medi che ha già proiettato Sciuscì, La perla, festival di Charlot e proietterà Grandi Speranze.

RAVENNA - Il ciclo di marzo del Circolo ravennate è dedicato al cinema americano con la proiezione di Tabu, un programma di film-jazz e di comiche di Chaplin. Sempre nello

Ford, Il silenzio è d'oro di Clair, Panico di Duvivier e un programma di film-jazz. In precedenza aveva realizzato la « rassegna del cinema svedese », mentre quella del cinema cecoslovacco è in preparazione.

S. ILARIO - Con circa 200 soci e con la proiezione di Ossessione si è costituito, con la collaborazione del Circolo Parmense del Cinema, il Circolo del Cinema di S. Ilario.

SUZZARA - Giunto ormai al suo quinto anno di vita, il Circolo del Cinema di Suzzara prosegue con successo la sua attività seguito da 450 soci, tutti paganti, compreso il Sindaco, l'agente della SIAE, i dirigenti. Le tessere omaggio sono state assegnate dal Consiglio direttivo ad alcuni profughi delle zone alluvionate. Recentemente sono stati presentati Incontro sull'Elba, Enrico V, Ossessione e La corazzata Potemkin. A presentare quest'ultimo film è stato invitato il vicepresidente della F.I.C.C., Virgilio Tosi. Sono intervenuti alla manifestazione rappresentanti dei Circoli di Modena, Carpi, Gonzaga, Reggio, Mantova. Come da consueto, dopo la proiezione si è svolta una lunga e interessante discussione alla quale hanno partecipato la quasi totalità dei soci. Il Circolo pubblica le presentazioni dei film sotto una copertina a stampa che riproduce la tessera federale del 1950-51.

TORINO - Il programma di marzo del Cineclub Universitario di Torino comprende: Il carretto fantasma, Il tesoro di Arne, Zuiderzee, Carpaccio, tre film di René Clair del periodo muto presentati da Osvaldo Campassi, La tragedia di Pizzo Palù. Fernaldo Di Giammatteo ha tenuto una conversazione sui film presentati a Torino.

TRENTO - Il Centro Univ. Cinemat. Trentino ha presentato Tabu, La tour di Clair, La conquête du Pôle di Méliès.

TRIESTE - La Sezione Spettacolo del Circolo della Cultura e delle Arti ha presentato, oltre i film già annunciati, Jour de fête di Tati, la « rassegna del cinema svedese » con Il carretto fantasma, Il tesoro di Arne, Ordet e Hamnstad, un programma della F.I.C.C. dedicato ai comici americani (Chaplin, Keaton, Lloyd). Seguirà una « personale » di René Clair. Ha ripreso la sua attività il Cineclub studentesco, sotto i comuni auspici della Sez. Spettacolo del C.C.A. e del Centro Cinematografico Didattico di Trieste, con la proiezione di Gli uomini, che mascalzoni! e la selezione di La canzone dell'amore. Saranno presentati cicli sul cinema italiano sonoro, sul film comico, sui disegni animati e sui film di pupazzi.

VENEZIA - Il Circolo del Cinema « F. Pasinetti » ha realizzato un ciclo di proiezioni dedicate al « Primo e ultimo Clair » presentando Paris qui dort, Le chapeau de paille d'Italie, Le dernier milliardaire e Le silence est d'or. Il 24 febbraio si è inaugurato il secondo anno di attività del Cineclub studentesco. Sono in programma film di Clair, Chaplin, De Sica, Sjöström, Stiller, Eisenstein, Flaherty, Ivens, Trnka, Zeman e Brdcka. Saranno inoltre tenute conversazioni sulla storia del cinema. La quota sociale è stata fissata a sole L. 500 complessive per favorire l'afflusso degli studenti. Lo « slogan » pubblicitario per le iscrizioni è: con la intera quota sociale si può vedere soltanto un film e mezzo di Gianni e Pinotto.

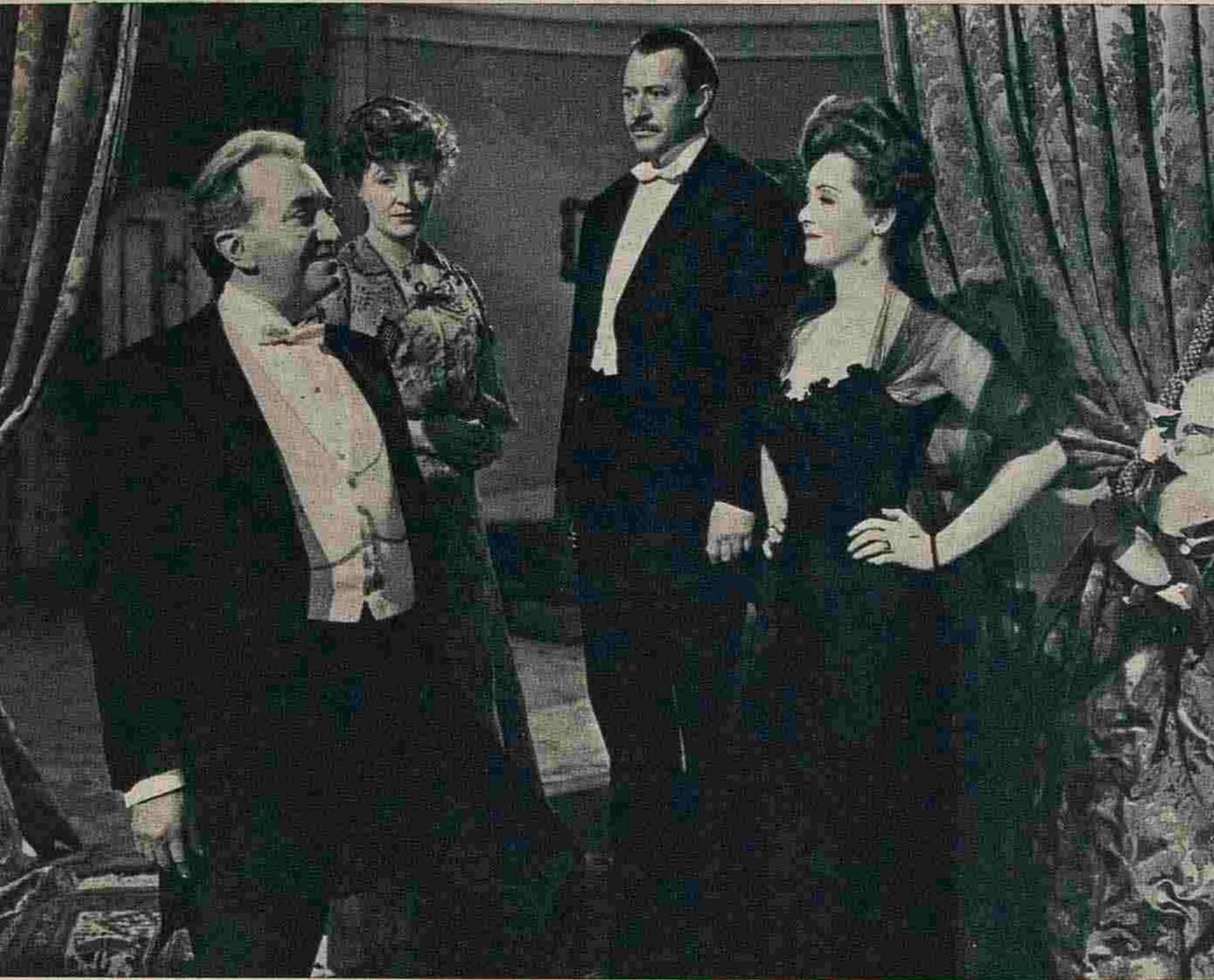
U. I. C. C.

Riceviamo dalla Segreteria provvisoria dell'UICC:

La Segreteria della FICC ha fatto un passo presso i Circoli dell'UICC per stabilire degli « incontri » al fine di chiarire le rispettive posizioni in vista della ricostituzione dell'unità dei Cineclub italiani da tutti auspicata. Alla iniziativa è stato risposto da parte della Segreteria provvisoria dell'UICC, nel senso che trattative tra le due organizzazioni nazionali potranno aver luogo solo dopo il Congresso dei Circoli dell'UICC che si svolgerà tra breve. Solo in sede di Congresso, infatti, potranno essere discussi e concordati i punti da discutere nell'eventuale incontro. Sia comunque fin da ora ben chiaro che la così detta « scissione » non è stata mai fine a se stessa, ma è stata diretta, dall'inizio, al chiarimento della situazione generale dei Circoli italiani e alla ricostruzione del movimento culturale unitario su basi per quanto possibile rinnovate.

BRESCIA - Il locale Cineclub, che ha cessato la sua attività il 9 marzo 1951, non ha

(Continua in terza di copertina)



Reggio Calabria. Da The Little Foxes (1941), film presentato dal Cineclub Sequenze nell'ambito di un programma dedicato alla revisione dell'indagine critica promossa dalla nostra rivista.

fettuoso ringraziamento per l'interesse che dimostrate con la manifestazione odierna per il nostro lavoro, consapevoli dell'importanza della vostra attività culturale indirizzata continuamente a sollecitare l'interesse e la partecipazione di larghi strati di pubblico attorno a film che sperano di contribuire a un dialogo sempre più sincero tra uomo e uomo. Iniziative come la vostra ci sono di conforto per proseguire il nostro lavoro ».

PALERMO - Oltre i film già precedentemente annunciati, il Circolo di Palermo ha presentato L'ultimo miliardario, Il filosofo vagabondo (con Charlot), Il processo, Othello (in anteprima), Quarto potere, Il diavolo in corpo. E' in programma l'anteprima di Bellissima e un ciclo di manifestazioni sul tema: « Il colore nel film ».

PARMA - Il Circolo Parmense del Cinema ha in programma per il mese di marzo Ossessione di Visconti, Sang d'un poète di Cocteau, oltre la rassegna del cinema svedese che si aprirà con la presentazione dei due classici: Il tesoro di Arne e Il carretto fantasma. In occasione di questa « rassegna », il Circolo ha prestato la sua collaborazione per la stampa del « quaderno » della F.I.C.C. sul cinema svedese.

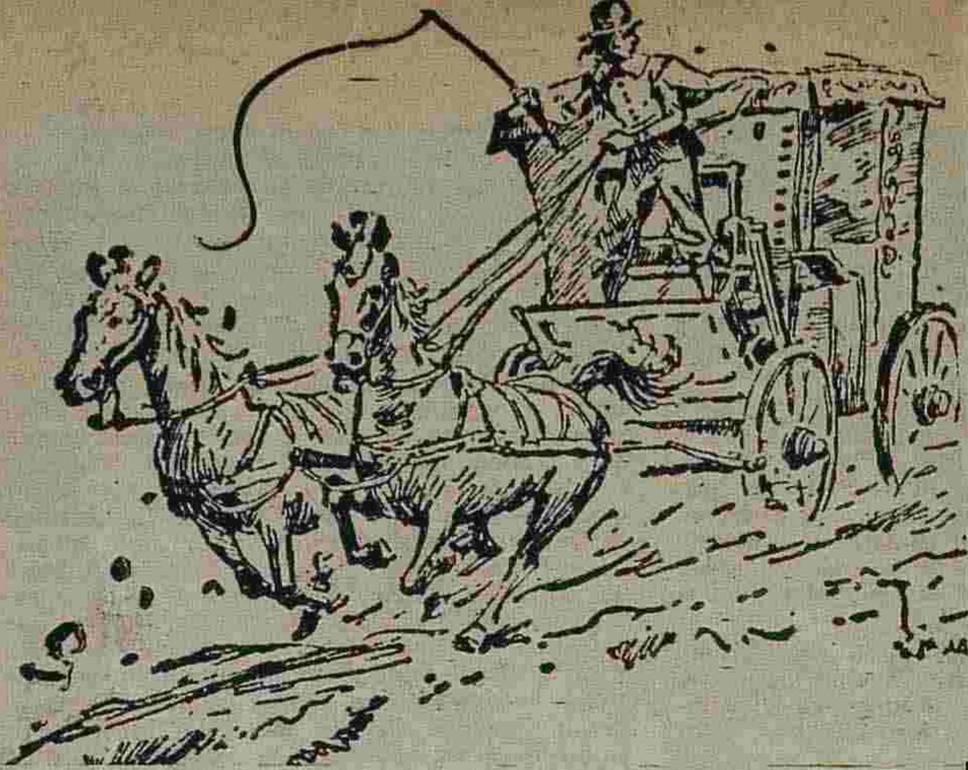
PESCARA - Il Circolo Abruzzese del Cinema ha proiettato, oltre i film già segnalati: Il silen-

stesso mese si svolgerà la « rassegna del cinema svedese » con i film: La parola di Molander, Città portuale di Bergman, Solo una madre di Sjöberg, Alla gioia! di Bergman. Sono infine in programma le anteprime di Umberto D., Bellissima, Rasho Mon e I racconti di Hoffmann. Il Circolo edita regolarmente un interessante giornale a stampa; oltre alle presentazioni dei film del Circolo, vengono pubblicate notizie cinematografiche e articoli.

ROMA - Il Circolo culturale del cinema « Charlie Chaplin » ha proiettato Germania, anno zero di Rossellini, iniziando quindi la « rassegna » del cinema cecoslovacco. Sono stati già presentati: Estasi, alcuni film di pupazzi in 16 mm., I racconti di Ciapek, Barricata muta, Bajaja, Re Lavra, La diga. Virgilio Tosi ha presentato la « rassegna » ed Estasi. Hanno assistito alle proiezioni rappresentanti della Legazione di Cecoslovacchia a Roma.

ROMA - Il Centro Universitario cinematografico e il Circolo Romano del Cinema, dopo la « rassegna » del cinema svedese, hanno proiettato: Questi benedetti ragazzi e Un giorno della vita.

ROMA - Il Cineclub Ferrovieri ha presentato un secondo programma di film sull'arte con Manet, Rousseau, le douanier, Braque, Maillol e 1848 di Spiri Mercanton, La Cina liberata di Gherasimov, Il lungo viaggio di ritorno di



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

W. C. (Bologna). - Hai letto la recensione di Cinema a Bellissima? GIUSEPPE FERRARA (Siena). - Una domanda troppo grossa, la tua. Pensa che neppure il capo della produzione della Metro-Goldwyn-Mayer, Dore Schary, ha saputo rispondere esaurientemente ad un simile quesito, pur avendo dedicato un libro all'argomento. Vorresti sapere se in America il regista è veramente l'impiegato di concetto che G. W. Pabst tenta di farci credere, oppure se può vantare l'autonomia che noi sospettiamo in un Ford, in un Wyler ecc. Premetto che Pabst, in America, nella sua unica esperienza hollywoodiana, è stato alquanto sfortunato avendo lavorato negli studios della Warner Bros. quando questi erano già in lieve crisi (l'epopea d'oro che va dal primo film sonoro all'ultimo della grande serie gangsteristica di *Le Roy* era già finita) e costretto a servirsi di un soggetto di Louis Bromfield (il quale aveva diritto ad interferire durante la elaborazione della sceneggiatura), nonché obbligato a ricevere, senza modificare, il copione così come l'avevano scritto Gene Markey e Katherine Scola. Il film s'intitola *A Modern Hero*, porta la data del '34, e ha come interpreti un tramontato Richard Barthelmess, una scialba Jean Muir, Dorothy Burgess, e Marjorie Rambeau (l'unica attrice del mazzo che abbia un poco di talento). Gli annuari mi parlano anche di un *Shame of Nation*, un titolo che non riesco a comprendere: forse si riferisce ad un film importato dall'Europa, diretto da Pabst anni prima e ribattezzato in quel modo ad uso America. Tornando alla tua domanda, penso — per quel poco che so — che il capo indiscusso di un'impresa cinematografica, sia il produttore, a Hollywood. Infatti è lui che sceglie il soggetto, è lui che organizza l'equipe tecnica e poi racimola gli attori e infine trova il regista. Questo avviene nel corso di quella media produzione commerciale, talvolta suscettibile di buoni risultati sul piano artistico. Tuttavia, quando un regista s'è già creato un nome e s'è imposto come "creatore" pur essendo coinvolto nel meccanismo commerciale, allora questo "artefice" come qualcuno si compiace definirlo, può avere il diritto al nome ("a X. Y. production") in testa ai cartelloni, alla discussione del soggetto e della sceneggiatura, alla voce in capitolo nella scelta degli attori e ad alcune altre prerogative, come il mutamento delle battute del dialogo nel corso della lavorazione ecc. Naturalmente ciò dipende anche dall'intelligenza del produttore Schary, già menzionato, alla Metro cerca di portare i criteri che aveva inaugurato alla R.K.O.: una stretta collaborazione tra regista e "producer" in fase di preparazione, cosicché le idee si chiariscono e non vi saranno più sorprese nel corso della lavorazione. Naturalmente questo criterio non è applicabile ai film rivista, di solito affidati a registi di buone possibilità tecniche ma

per nulla "creatori": essi si limitano a dirigere l'insieme di una scena sì, perché ai dialoghi bada uno speciale "direttore di recitazione" e a scegliere l'inquadratura (ammesso che non l'abbia già fatto l'operatore). Tra i registi privilegiati, quelli cioè che si possono dire "creatori" (sia pure con la tara concessa all'organizzazione industriale) troviamo Wyler, Ford, Mankiewicz, Wellman, Huston e alcuni altri. E naturalmente anche Orson Welles.

VITTORIO ALBANO (Palermo). - Neppure a me è piaciuto il lavoro di Germi. La città si difende: anch'io vi ho trovato una stretta parentela con *The Asphalt Jungle*, e tuttavia voglio concedere al regista che in cuore suo non vi sia stato alcun desiderio di rifarsi alla struttura del film di Huston. Germi oggi non attraversa il suo momento più allegro: la critica non gli ha più rivolto le lodi del tempo di *In nome della legge* e il pubblico non ha risposto, con un successo di casetta, a quanto chiedevano i produttori. Tuttavia non credo — pur non condividendo molte delle idee di Germi — che il nostro regista sia esaurito. Alcuni lo definiscono "povero di cultura" e quindi incapace di evoluzione, come se la maturazione di un regista dovesse dipendere esclusivamente da una situazione libraria. Preferisco sperare che Germi impari a conoscersi e soprattutto a giovare dei buoni consigli di chi è in grado di dargliene. Capirà perciò che non contano gli smacchi quando alla fine ci si vota a fare film vicini alla nostra sensibilità. Anche Ford, prima di *Traditore* (e dopo *Il cavallo d'acciaio*) diresse una quantità di film mediocri, con dentro Shirley Temple e gli avanzi della letteratura d'appendice americana; tuttavia nessuno gliene fa una colpa oggi proprio perché è arrivato *Traditore* (e, per dovere di cronaca, diciamo anche *La pattuglia sperduta*, precedente di un anno). Mi dicono che ora Germi intenda imbastire un film sulla "donna", una specie di monumento di pellicola. La protagonista, sempre secondo le indiscrezioni in arrivo da Roma, dovrebbe essere Cosetta Greco. La quale Greco, riapparendo ne *Le ragazze di piazza di Spagna*, ha fatto cadere le prevenzioni maturate al tempo di *La città si difende*.

A TUTTI. - Presso la Libreria Internazionale di Milano (Via Manzoni 40 - Galleria Manzoni - Telefono 790598), potete trovare i seguenti libri sul cinema: CHAREMAL GEORGES - REGENT ROGER: *Un maître du cinéma: René Clair*, Paris, La Table Ronde, 1952, L. 1100; GROMO MARIO: *Robert Flaherty*, Parma, Guanda, 1952, L. 500; RAGGIANTI CARLO L.: *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1952, Lire 2000; ROSE TONY: *Realizzazione e regia del film*, Milano, Ediz. del Castello, L. 1200; SADOUL GEORGES: *Histoire générale du cinéma*, Vol. 3, "Le cinéma devient un art": "Pavane-guerre", Denoel, 1952, L. 4700; TAYLOR DEEMS (e altri): *A Pictorial History of the Movies* (ediz. inglese), London, Allen & Unwin, 1951, L. 4250; WOLLENBERG H. H.: *Fifty Years of German Film*, London, The Falcon Press, 1948, L. 1600; GLENN H. ALVEY JR.: *Dizionario dei termini cinematografici: Italiano-Inglese, English-Italian*, Roma, Mediterranean, L. 1000.

GIUSEPPE ASARO (Palermo). - Raramente ho visto quotidiani, in Italia con la critica cinematografica redatta da un vero competente. Di solito i direttori affidano la rubrica ad un redattore — o collaboratore — particolarmente "appassionato", senza preoccuparsi minimamente di stabilire se alla passione s'accompagna un severo criterio di giudizio. Pensa al Corriere della Sera: dopo Sacchi è venuto Piovene, indubbiamente uno scrittore di talento, ma assolutamente sprovvisto come critico cinematografico: tant'è vero che un collega lo soprannominò "il grande ignaro del cinema". E più tardi, allo stesso posto, abbiamo visto Indro Montanelli; anche lui "critico" solo di nome. Con questo non intendo dire che manchino ai quotidiani dei valorosi recensori; ma la buona abitudine (o per meglio dire, la cattiva usanza) dei giornali italiani è: un redattore che va in media una volta la settimana al cinema e che sa distinguere Greta Garbo da Clark Gable è maturo per assumere l'incarico di consigliere dei lettori in materia cinematografica. E i risultati della facilonia selezione (che in fondo, selezione non è) li conosciamo tutti. Il discorso che ti ho tenuto sin qui potrebbe dissuaderti dall'offrire i tuoi servizi di critico a un quotidiano locale. Ma, in fondo, perché non tentare? Che almeno i giornali di Palermo resistano alla tentazione di fare le cose in famiglia?

CARLO CASSANELLO (Genova). - Sì, i cineclub hanno ancora tanto lavoro da compiere e Dio voglia che la loro opera di divulgazione continui a dispetto delle beghe interne (fondo la mia osservazione sulle lettere che sovente vedo pubblicate anche in Cinema). Quanto al signore che si lamentava per gli stracci, i tuguri e le disgrazie che compaiono nei film italiani, credo sia inutile rispondere proprio perché — come tu fai osservare — egli mette tutto nello stesso mastello: film di serio impegno e film commerciali. A te vorrei far notare che "il cinema è la più perfetta e completa delle arti" mi sembra un'illazione da te stilata forse con candore, ma comunque audacissima e — a lume di metodo — insostenibile.

RAFFAELE FUSCO (Pisa). - Aristarco, trasmettendomi la tua nota per Achtung! banditi!, segna in calce: "Non sono affatto d'accordo, e tu?" Io rispondo che non ho visto il film di Lizzani.

SEFER (Milano). - Nelle migliori librerie del centro puoi trovare la sceneggiatura di *La terra trema* e anche quella di *Sunset Boulevard* (tradotta — mi perdoni l'amico Fernaldo di Giammatteo — senza rendere la robustezza originale). Anche le edizioni Poligono, di cui esiste qualche esemplare ancora nella libreria, hanno alcune sceneggiature in repertorio; interessante, per il caso tuo, quella desunta da *Zuiderzee* e l'altra, veramente importante, desunta dal *Vampyr* di Dreyer. Quanto alle sceneggiature italiane che tu citi, davvero non so che cosa consigliarti. Io ne possiedo qualcuna, ma a conti fatti è come non averla, perché i film, nella edizione definitiva, si discostano assai dalla linea originale. I copioni servono al massimo per un raffronto, per uno studio insomma di carattere critico; il che mi sembra lontano dalle tue intenzioni. A te occorre, se ho ben capito, una sorta di copione di montaggio; cioè la vera e propria sceneggiatura desunta. Sight and Sound pubblica sovente brani di "screenplays" inglesi con note a piè di pagina quando il regista, nel corso della lavorazione del film, s'è concesso delle varianti.

F. B. (Bolzano). - Sir Conan Doyle ti considererebbe senz'altro un ottimo allievo di Sherlock Holmes; io avanzo ancora qualche riserva. Può darsi benissimo che quelle in-

formazioni tu le abbia avute da un comune amico, di origine sarmatiana, che ha soggiornato a Bolzano per ragioni "teatrali". Mi sbaglio? Alla domanda intorno ai critici della rivista Cinema dalle origini ad oggi, ti rispondo un poco approssimativamente. Vi furono all'inizio Consiglio e Debenedetti, poi venne Arnheim, indi Gianni Puccini; anche Pasinetti pubblicò recensioni; poi apparve la firma di Visentini, comparve Giuseppe Isani, e infine la rubrica passò a Giuseppe De Santis, il "Peppe" futuro regista, sostituito da Lizzani nell'epoca in cui le cure di Ossessione (di cui era aiuto regista) lo tenevano impegnato a Ferrara. Lizzani pubblicò prima con la firma "Vice", poi col vero nome per intero. Anche Massimo Mida, se non sbaglio, ebbe la sua parte di lavoro, con la firma "Vice". La "nuova serie" ha sempre avuto Aristarco come critico, talvolta sostituito da uno o due "Vice" i cui nomi — così vuole la consuetudine — devono restare ignoti. Leggo le tue osservazioni sui critici e in particolare su quello cui attribuisco "intelligenza e amore per il cinema". Quanto sei lontano dal vero! Le altre domande (i titoli di studio dei critici, ecc.) possono trovare una risposta solo in un lungo articolo informativo, redatto secondo la formula dell'inchiesta, che Cinema — io credo — quanto prima ospiterà. Alla questione "il vero autore del film" posso solo dirti che, a veder mio, il film appartiene a colui che maggiormente fa sentire la sua personalità: al regista, se imprime al film la sua inconfondibile caratteristica, allo sceneggiatore (se il regista non ha saputo superare il punto di partenza del copione) e così via. Ho visto film il cui vero autore sembrava essere l'operatore.

LUCIANO MONDINO (Torino). - Qualche ingenuità, una certa sconnessime e l'acerbità tipica dell'esordiente non mi impediscono di apprezzare quanto c'è di buono nel tuo "soggetto" su M di Joseph Losey. Peccato che citando quello che comunemente si chiama "materiale plastico" tu abbia ommesso i raffronti con il precedente M, il film diretto vent'anni fa da Fritz Lang.

ESOPPO (Bergamo). - Sulla tecnica cinematografica e in particolare sul "disegno animato" è stato pubblicato un libro, esile esile ma di sicura utilità, dall'editore Garzanti. L'autore è Lo Duca.

S. DE SANTIS (Genova). - L'articolo è stato passato al Premio Pasinetti.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

CARLO AGOSTINI (Firenze, Via Carducci 13) cerca: Cinema, vecchia serie, n. 14; e gli indici dei fascicoli che vanno dal n. 61 al n. 72, corrispondenti al periodo 10 gennaio-15 giugno 1939. Offre: Ugo Capitani, il film nel diritto d'autore; Seton Margrave, Come si scrive un film, ed. Bompiani.

P. G. RICOLFI (Via Mellana 7 - Casale Monferrato) offre: Franco Pallavera (Mario Soldati), 24 ore in uno studio cinematografico; Remo Branca, Il tuo cinema; A. G. Braggia, Il film sonoro; L. Chiarini, 5 capitoli sul film; C. Tamberlani, La recitazione nel teatro e nel cinema; Almanacco del cinema italiano, ed. 1949.

GIORGIO MASSIMINO (Viale della Rimembranza 50 - Modena) cede, in blocco, i primi trentadue numeri della rivista Sipario (maggio 1946 - dicembre 1948).

ENZO MONACHESI (Via Duccio di Boninsegna, 27 - Milano) offre: Cinema, vecchia serie, nn. 61, 150, 151, 157; Barbaro, Film soggetto e sceneggiatura; Chiarini e Barbaro, L'attore; Pudovchin, L'attore nel film.

CIRCOLO DEL CINEMA (Piazza Castelnuovo 47 - Palermo) cerca collezioni di: Cinema, vecchia serie; Bianco e Nero; Sequenze; La Revue du Cinéma; L'écran français; nonché altre riviste italiane e francesi e libri e saggi sul cinema e sulla storia del cinema. Inviare le proposte direttamente al segretario dr. Fabio Rinaudo.

(Continuazione dalla pag. 151)

potuto successivamente riunire l'assemblea dei soci per decidere lo scioglimento dell'associazione o l'eventuale ripresa dell'attività, e i relativi provvedimenti organizzativi e culturali. Il Comitato promotore dell'Associazione cinematografica di Brescia, nuova iniziativa di cultura cinematografica in quella città, ha chiesto che, per non pregiudicare la possibilità di successo della iniziativa stessa, diretta a ridare a Brescia un Circolo del Cinema, venga annunciato, a mezzo di questa rivista, che l'adesione del Cineclub all'UICC è da considerarsi come non avvenuta, in quanto non ratificata dall'assemblea dei soci, non più riunitasi come dianzi si è detto. L'Associazione Cinematografica di Brescia conta di iniziare la attività nel prossimo autunno.

GENOVA - Il Film Club ha presentato Tabu; Les dames du bois de Boulogne; Fortunale sulla scogliera; Lampi sul Messico; L'incrociatore Potemkin; La tragedia di Pizzo Palù; una rassegna di disegni animati e la seconda parte della rassegna di film comici americani.

PARMA - Il Cineclub ha proseguito la sua attività presentando Les dames du bois de Boulogne, Il pellegrino, Il vagabondo e Il Conte di Chaplin; Liebeleï, La terra trema; Le corbeau e i seguenti cortometraggi: Il demoniaco nell'arte; L'anatomia del colore; Siena città del Palio; Quando le Pleiadi tramontano.

FIRENZE - Il cineclub «Primi Piani» ha iniziato il nuovo anno sociale presentando Fabiola di Guazzoni; Hallelujah!; La mort du cygne; Liebeleï; Il milione; La peccatrice; Roma città libera; Hélène; una rassegna di documentari francesi e di vecchi film Pathé. Presenterà nei prossimi giorni L'incrociatore Potemkin; Lampi sul Messico; Louisiana Story e L'uomo di Aran.

TORINO - Il Cineclub ha presentato Fa-

biola di Guazzoni; Il milione; Fortunale sulla scogliera; L'uomo di Aran; Lampi sul Messico.

NAPOLI - In anteprima il Film Club ha presentato con vivissimo successo Umberto D.

VERONA - Il Circolo del Cinema ha presentato Questi nostri genitori di von Baky; Les enfants du Paradis; Orphée; Postmeister di Ucicky; Maciste all'inferno di Brignone; L'amore; I bambini ci guardano.

SAVONA - Il Circolo del Cinema, al suo quarto mese di attività, ha superato il numero di 300 soci. Ha presentato di recente Hallelujah! Fabiola di Guazzoni; Il milione, La grande illusione.

REGGIO CALABRIA - Il Circolo del Cinema «Sequenze» ha proseguito la rassegna del film comico comprendente opere di Chaplin, Lloyd, Keaton, Laurel. Ha poi presentato una mostra personale di Cocteau con Les sang d'un poète, Les parents terribles e Orphée; una rassegna di documentari francesi; un programma dedicato alla «revisione della indagine critica», comprendente Les enfants du Paradis; Enrico V e Piccole volpi. Quanto prima presenterà una mostra personale di Eisenstein, comprendente L'incrociatore Potemkin, Lampi sul Messico e Ivan il Terribile.

LUCCA - Il Circolo del Cinema ha presentato Les dames du bois de Boulogne.

TREVISO - Il Circolo del Cinema ha presentato Liebeleï; Il pellegrino, Il vagabondo e Il conte di Chaplin.

PADOVA - Il C.U.C. ha presentato Les dames du bois de Boulogne.

PALMI (Reggio Calabria) - E' stato costituito, a iniziativa della locale Associazione Goliardica, il Circolo del Cinema «Canudo», che inizia in questi giorni la sua attività. Sono in programma La grande illusione; Ivan il Terribile; Lampi sul Messico; Hallelujah! Il milione e L'uomo di Aran.

(Continuazione dalla pag. 140)

questi locali, il "Normandie", con esito veramente confortante (dal punto di vista finanziario). In considerazione di questo fatto nuovo, la I.F.E. progetterebbe di costruire, in piena Manhattan, un locale del genere, con un programma costituito unicamente da pellicole italiane. Il successo che i nostri film otterranno in questo cinematografo dovrebbe servire ottimamente come trampolino di lancio per le ulteriori visioni.

Qualche interessante novità a Broadway. King Vidor ha licenziato il suo ultimo film, intitolato Japanese War Bride (lett. «Sposa di guerra giapponese»). Il tema è quello dei matrimoni fra americani delle truppe d'occupazione e ragazze giapponesi. Se la regia e la recitazione (soprattutto quella della "star" nipponica Shirley Yamaguchi) sono efficaci e sobrie, non molto valida è la soluzione del problema: alla fine della vicenda, nonostante il messaggio di comprensione e di tolleranza contenutovi, l'Oriente resta Oriente, e gli Stati Uniti restano occidentali. Interessante anche un film diretto da Gottfried Reinhardt, dal titolo Invitation. La trama non è originale: tratta di una giovane donna che apprende di essere destinata a morire entro un anno. La recitazione, per contro, è encomiabile, e poggia su un trio eccellente formato da Dorothy McGuire, Van Johnson (insolitamente efficace) e Louis Calhern. Dirò che mi ha particolarmente colpito l'interpretazione di Van Johnson, un attore che troppo spesso è ritenuto un dongiovanni da film rivista e nulla più. Fra i film importati, è da segnalare l'ottimo successo di critica e pubblico del film di Alexander Korda Cry, Beloved Country («Piangi, terra amata») tratto da un romanzo pubblicato anche in Italia. Protagonista è l'attore negro Canada Lee, il quale condensa nella sua maschera espressiva il dramma delle popolazioni reiette e sfruttate dell'Africa del Sud. Accennerò, infine, a un film americano che non è stato presentato a Broadway, ma solo nel circuito secondario di Brooklyn: When I Grow Up di Michael Kanin. E' un'accurata indagine psicologica di un ragazzo nei suoi anni di sviluppo. Ne è interprete Bobby Driscoll, che ricorderete di aver visto in The Window («La finestra socchiusa», 1949) e in Treasure Island («L'isola del tesoro», 1950). Un'ultima notizia: grazie agli sforzi di un gruppo di giornalisti cinematografici e teatrali stranieri, residenti a New York, tra cui il sottoscritto, si è costituito nella metropoli americana "The Stage and Screen Foreign Press Club" (Associazione della stampa estera di teatro e cinema). Il comitato direttivo è composto dal francese Léo Sauvage (inviato del Figaro), dal cubano Forcade, e da colleghi della stampa specializzata inglese, svedese, indiana, austriaca, israeliana, pakistana e persiana. Segretario generale del club: Giorgio N. Fenin. Il club, fra le altre sue attività culturali, assegnerà premi al miglior film americano e straniero.

GIORGIO N. FENIN

S. M. EISENSTEIN

S. M. EISENSTEIN: Que Viva Mexico!, con introduzione di Ernest Lindgren; London, Vision Press, 1951.

SONO ORMAI ben note — poiché anche questa rivista ha pubblicato l'articolo di Marie Seton che le riassumeva — le vicissitudini che hanno privato la storia del cinema di quello che prometteva di essere uno dei più grandi film di S. M. Eisenstein: *Que Viva Mexico!* I film che sono stati confezionati per utilizzare, in parte, la pellicola impressionata al Messico da Eisenstein e da Tissé, non hanno la pretesa di rappresentare gli aspetti dell'opera così come venne concepita. Nemmeno *Time in the Sun*, che Marie Seton compose tenendo presente e appunti e idee espresse da Eisenstein, è molto indicativo in proposito. Le personali teorie di Eisenstein sull'arte cinematografica e il suo metodo di lavoro attribuivano grande importanza, ai fini della creazione artistica di un film, alla fase di montaggio; e si può dire che proprio in questa fase i film del grande regista russo prendevano consistenza. Ad ogni modo estremamente interessante risulta lo "scenario" del film, che è stato recentemente pubblicato a Londra, a cura di Roger Manvell. La prosa suggestiva di questo progetto può illuminarci sulle intenzioni del suo autore molto meglio di tutti i tentativi di ricostruzione operati da altri sul materiale dal regista girato; meglio forse anche delle testimonianze dirette che sull'argomento ci è stato sino ad ora possibile leggere.

Secondo questo scenario, *Que Viva Mexico!* avrebbe dovuto essere molto più che un documentario su questa tipicissima tra le tipiche contrade del mondo. Secondo le stesse parole di Eisenstein, avrebbe dovuto essere «un'ampia e multicolore sinfonia cinematografica sul Messico», costituita da sei parti distinte (quattro episodi, un prologo e un epilogo) che, accompagnate da sei motivi musicali popolari, avrebbero interpretato il vero spirito di questo paese, i suoi canti e le sue leggende, la sua storia e le sue superstizioni, le gioie e i dolori della sua gente. Tra i contributi arrecati a un tentativo di chiarificazione di ciò che sarebbe stato il film se realizzato, questo di aver pubblicato il suo scenario originale è, fino a

oggi, certamente il maggiore. Purtroppo né le fotografie né i frammenti di pellicola superstiti possono dar corpo alla ideazione che Eisenstein aveva appuntato in queste note. *Que Viva Mexico!* è purtroppo un capitolo per sempre muto in tutte le storie del cinema.

C. F. V.

Le riviste

RACCORDS n. 9, autunno 1951, Parigi (15, Bld, Garibaldi).

L'ULTIMO numero di questa rivista (della quale ho già fornito alcune indicazioni nel n. 70 di Cinema) pubblica alcuni interessanti articoli. Jean Mitry scrive di Images et musique, cioè dei film nati dall'incontro di un determinato testo musicale con immagine che ne realizzano figurativamente i suoni. Il breve saggio è ricco di spunti critici degni d'attenzione ed è seguito dalla sceneggiatura di un film che lo stesso Mitry ha realizzato appoggiandosi a composizioni di Debussy: Reflets dans l'eau e Arabesque en Sol. Il film s'intitola Images pour Debussy. Mitry è l'autore del notevole Pacific 231 e nel 1951, oltre al citato, ha condotto a termine altri tre cortometraggi d'interpretazione musicale: Réverie de Cl. Debussy, Haute Terre (musica di P. de La Forêt-Divonne) e Le fleuve (musica dello stesso). A un buon articolo di Pierre-Yves Chanut su Servitude et grandeur du thriller segue una raccolta di dichiarazioni fatte da Charles Sterling, Conservatore al Museo del Louvre, circa la sua collaborazione con Lazare Meerson per La kermesse éroïque. Alla polemica su Chaplin, apertasi in Francia a causa di alcune critiche più cretine che ingiuriose apparse su Paris-Match e di un articolo di Claude Mauriac pubblicato dal Figaro Littéraire, Raccords partecipa con due articoli: Lettre de Beotie di Robert Poujade e Le mythe de Charlot di Barthélemy Amen-gual. Entrambi gli articoli sono buoni, ma su Chaplin si è scritto ormai tanto, da ogni parte e sotto tutti i pretesti, al punto che c'è da sentirsi girar la testa al solo pensiero di voler, per di più, giudicare, a nostra volta, ciò che è stato scritto in bene o in male.

C. T.



Humphrey Bogart e Lauren Bacall. Bogart ha ottenuto l'Oscar 1951 per il migliore attore (The African Queen di John Huston).